



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Tesis doctoral

La representación de la Diosa
en el arte feminista de los
años sesenta y setenta en
U.S.A.: Goddess Art

Presentada por:

Elena Menéndez Requeno

Dirigida por:

Dra. María del Carmen Marcos Martínez

Programa de Doctorado en Arte, Producción e Investigación de
la Universitat Politècnica de València

Valencia, enero de 2024

A mi madre, imagen de poder y de amor incondicional.

A mi hermana, mi apoyo en la distancia.

A Leonardo Tomasoni, por aguantar mis altos y bajos.

"Hoy está naciendo un movimiento revolucionario en el arte de las mujeres. El símbolo de la Gran Diosa está resurgiendo y Sus imágenes, energías, motivos y artefactos están siendo re-evocados en ritos rituales y artísticos, que sirven como ceremonias sagradas para la transformación social y espiritual".¹

⁶ FEMAN ORENSTEIN, Gloria. *The Reflowering of the Goddess*. Nueva York: Pergamon Press, 1990. Pág. 76.

En primer lugar quiero agradecer la paciencia, el apoyo, el esfuerzo y la gran ayuda recibida por parte de mi directora María del Carmen Marcos Martínez, que se ha mantenido al pie del cañón durante todo este tiempo y de quien siempre he recibido un gran cariño y aliento.

Agradezco enormemente a las artistas, especialmente a Nancy Azara, por su cercanía y asistencia en la entrevista y su transcripción; A Suzanne Benton, quien no solo es un referente y un modelo a seguir, sino una persona extraordinaria y entregada que brindó su apoyo en todo momento; A Beth Ames Swartz, una gran “good deed doer”, que ha hecho lo que estaba en su mano por este proyecto; A Betsy Damon por su cercanía; A Batya Weinbaum ofrecernos todo su conocimiento y acercarnos a la artista Meg Easling. A todas ellas por su ayuda desinteresada y su gran recibimiento.

Agradezco a los familiares y amigos de las artistas por su calidez y su interés por ayudarnos, en especial a Alicia Blaze, Catherine Madsen, Laura Martino y Kathy Collins, por quienes hemos podido conocer más en profundidad a Judith Anderson; a Tracy Boyd, miembro de la mítica publicación *Heresies* y amiga de Buffie Johnson, quien nos ayudó a profundizar en el arquetipo de la Diosa; a la gentileza de Walter Weisman, marido de Eunice Golden; a Silvia "MoonCoach" Pancaro por ayudarnos a reconstruir la historia de Rowena Pattee Kryder.

Agradezco a los diferentes museos, galerías e instituciones, como Rich Michelson, de Rich Michelson Galleries, quien nos ofreció información sobre Muriel Castanis; a Tammar Friedman, catalogadora de la colección del Herzliya Museum of Contemporary Art, en Herzliya, Israel, por su información sobre Rachel Giladi; a Moussa Kone de la Susanne Wenger Foundation; y a Beate Minkovski de Woman Made Gallery.

Por último, pero no menos importante, agradezco la ayuda de Kajol Soekhoe para las transcripciones.

RESUMEN (CASTELLANO)

Este proyecto busca conocer los orígenes y el desarrollo del Goddess Art, un tipo de arte basado en el arquetipo de la Gran Madre, estudiado por autores como Carl Gustav Jung o Erich Neumann, y que floreció de mano de diferentes artistas ligadas al movimiento feminista de segunda ola durante las décadas de los sesenta y setenta, principalmente en los Estados Unidos de América. Sus características de ser un arte principalmente desarrollado por mujeres, estar asociado al movimiento feminista-esencialista, y su cercanía con el movimiento de espiritualidad feminista le valió un gran descrédito, tanto por parte de un mundo del arte de marcado carácter androcéntrico, como por la rama política del movimiento feminista.

A través de un análisis del contexto histórico trazamos paralelismos con diferentes sucesos y movimientos, que fueron clave para su surgimiento, como el interés del feminismo de rescatar a la mujer en la historia (Herstory), un incremento de la violencia en las calles, una mayor libertad sexual, un *revival* espiritual, el movimiento antiguerra, un creciente interés proteccionista hacia la naturaleza, o la conformación de la contracultura, entre otros.

Este análisis sirve como base para un estudio posterior en el que observamos cómo el Goddess Art recogió los principales intereses de algunas de las artistas vinculadas al movimiento feminista-esencialista, que encontraron en el arquetipo de la Diosa la inspiración para manifestar sus inquietudes, y para desarrollar imágenes de poder en las que otras mujeres pudiesen verse reflejadas.

A lo largo de los diferentes apartados se explora la obra de varias artistas, algunas de ellas de gran reconocimiento internacional, y otras menos conocidas, con el objetivo de dar visibilidad a las múltiples aportaciones que se dieron en esta época.

A través de nuestra investigación hemos tratado de recuperar y unificar muchas de las obras realizadas en estos años, así como de mostrar su impacto posterior, exponiendo cómo hoy en día este tema se encuentra de gran actualidad, ya que varias de las artistas que lo abordaron en un primer momento han recuperado sus obras, confiriéndoles una gran relevancia dentro de sus exhibiciones retrospectivas realizadas en los últimos años, así como también es un tema que algunos artistas emergentes han recuperado, lo que muestra su gran actualidad.

De este modo, este proyecto busca difundir el Goddess Art, y promover su conocimiento en nuestro país, contribuyendo a abordar facetas más desconocidas de artistas de gran prestigio, así como ayudar a revelar la obra de quienes no han gozado de tanto reconocimiento.

PALABRAS CLAVE

Goddess Art

Diosa

Feminismo

Arte

Arte americano

Ecofeminismo

Mujer

RESUM (VALENCIÀ)

Este projecte busca conèixer els orígens i el desenvolupament del Goddess Art, un tipus d'art basat en l'arquetip de la Gran Mare, estudiat per autors com Carl Gustav Jung o Erich Neumann, i que va florir de mà de diferents artistes lligades al moviment feminista de segona ona durant les dècades dels seixanta i setanta, principalment als Estats Units d'Amèrica. Les seues característiques de ser un art principalment desenvolupat per dones, estar associat al moviment feminista-essencialista, i la seua proximitat amb el moviment d'espiritualitat feminista li va valdre un gran descrèdit, tant per part d'un món de l'art de marcat caràcter androcèntric, com per la branca política del moviment feminista.

A través d'una anàlisi del context històric tracem paral·lelismes amb diferents successos i moviments, que van ser clau per al seu sorgiment, com l'interés del feminisme de rescatar a la dona en la història (Herstory), un increment de la violència als carrers, una major llibertat sexual, un *revival* espiritual, el moviment antigüerra, un creixent interès proteccionista cap a la naturalesa, o la conformació de la contracultura, entre altres.

Esta anàlisi serveix com a base per a un estudi posterior en el qual observem com el Goddess Art va recollir els principals interessos d'algunes de les artistes vinculades al moviment feminista-essencialista, que van trobar en l'arquetip de la Deessa la inspiració per a manifestar les seues inquietuds, i per a desenvolupar imatges de poder en les quals altres dones pogueren veure's reflectides.

Al llarg dels diferents apartats s'explora l'obra de diverses artistes, algunes d'elles de gran reconeixement internacional, i altres menys conegudes, amb l'objectiu de donar visibilitat a les múltiples aportacions que es van donar en esta época.

A través de la nostra investigació hem tractat de recuperar i unificar moltes de les obres realitzades en estos anys, així com de mostrar el seu impacte posterior, exposant com hui dia este tema es troba de gran actualitat, ja que diverses de les artistes que el van abordar en un primer moment han recuperat les seues obres, conferint-los una gran rellevància dins de les seues exhibicions retrospectives realitzades en els últims anys, així com també és un tema que alguns artistes emergents han recuperat, la qual cosa mostra la seua gran actualitat.

D'aquesta manera, este projecte busca difondre el Goddess Art, i promoure el seu coneixement al nostre país, contribuint a abordar facetes més desconegudes d'artistes de gran prestigi, així com ajudar a revelar l'obra dels qui no han gaudit de tant de reconeixement.

PARAULES CLAU

Goddess Art

Deessa

Feminisme

Art

Art americà

Ecofeminisme

Dona

SUMMARY (ENGLISH)

This project seeks to know the origins and development of Goddess Art, a type of art based on the archetype of the Great Mother, studied by authors such as Carl Gustav Jung or Erich Neumann, and which flourished at the hands of different artists linked to the second wave of the feminist movement during the sixties and seventies, mainly in the United States of America. Its characteristics of being an art mainly developed by women, being associated with the feminist-essentialist movement, and its proximity with the feminist spirituality movement caused it a great discredit, both by an art world with a strong male-centered orientation, as well as by the political branch of the feminist movement.

Through an analysis of the historical context, we draw parallelisms with different events and movements that were key to its emergence, such as feminism's interest in rescuing women from history (Herstory), an increase of violence in the streets, a greater sexual freedom, a spiritual revival, the anti-war movement, a growing interest in protecting nature, or the formation of the counterculture, among others.

This analysis serves as the basis for a subsequent study in which we observe how Goddess Art gathered the main interests of some of the women artists linked to the feminist-essentialist movement, who found in the archetype of the Goddess the inspiration to express their concerns, and to develop images of power in which other women could see themselves reflected.

Throughout the different sections we explore the work of several women artists, some of them highly recognized internationally, but also others who are less known, in order to give visibility to the multiple contributions that occurred in this era.

Through our research we have tried to recover and unify many of the works made in these years, as well as to show its subsequent impact, exposing that nowadays the Goddess archetype in art is of great relevance, as several of the artists who first addressed it have brought back their works in recent years, giving them a great emphasis in their retrospective exhibitions, as well as it is a theme that some emerging artists have recovered, which shows its significance in the present time.

Therefore, this project seeks to promote Goddess Art, and to enhance its diffusion in our country, exploring an aspect that is not so widely studied in the work of prestigious artists, as well as helping to reveal the contributions of those who have not enjoyed so much recognition.

KEY WORDS

Goddess Art

Goddess

Feminism

Art

American Art

Ecofeminism

Woman

ÍNDICE

RESUMEN (CASTELLANO)	5
RESUM (VALENCIÀ).....	7
SUMMARY (ENGLISH)	9
INTRODUCCIÓN	16
CAPÍTULO I: CONTEXTO HISTÓRICO	27
I.1. El Imperio Americano	31
I.2. La brecha generacional.....	33
I.3. El fantasma de la guerra	37
I.4. Amenaza nuclear	45
I.5. Orígenes: los movimientos sociales en los Estados Unidos.....	51
I.5.1. Movimiento por los derechos civiles	53
I.5.2. Movimientos estudiantiles	59
I.5.3. Movimiento contra la guerra.....	63
I.5.4. Descubriendo a Gaia: el nacimiento de la ecología moderna	69
I.5.5. Voces reaccionarias: la contracultura.....	77
I.5.6. Mujer: el movimiento de liberación de la mujer y la revolución sexual.....	87
I.6. Breves anotaciones sobre el contexto artístico.....	101
CAPÍTULO II: LA DIOSA COMO ARQUETIPO EN EL ARTE.....	107
II.1. Antecedentes del Goddess Art: las conexiones con el prerrafaelismo y el movimiento simbolista.....	107
II.2. Las precursoras del Goddess Art: La Diosa en el arte de la primera mitad del siglo XX.....	113
II.3. El arquetipo de la <i>Gran Madre</i> de Carl Gustav Jung en el Goddess Art	119
CAPÍTULO III: LA REEMERGENCIA DEL ARQUETIPO DE LA DIOSA.....	129
III.1. La Diosa: teorías arqueológicas y su redescubrimiento por el movimiento feminista.....	129
III.2. Un movimiento polémico: el feminismo cultural y el Goddess Art.....	133
III.3. Un movimiento polémico: la asociación del Goddess Art con el movimiento de espiritualidad feminista	137

III.4. Orden simbólico: el arquetipo de la Diosa como icono de empoderamiento de la mujer.	145
CAPÍTULO IV: EL GODDESS ART COMO HERRAMIENTA REIVINDICATIVA PARA EL FEMINISMO ESENCIALISTA.....	
IV.1. La Gran Diosa Madre: la Diosa como reclamo de una historia propia	149
IV.2. Gaia: la Diosa como acercamiento a la naturaleza.....	179
IV.3. Baubo: la Diosa como imagen de libertad sexual.....	209
IV.4. Afrodita y Venus: la Diosa como reapropiación del cuerpo de la mujer	255
IV.5. María: la Diosa como crítica a la institución religiosa	289
IV.6. Kali: la Diosa como crítica a la violencia hacia la mujer	321
IV.7. La Diosa como herramienta cultural y política	345
IV.8. La Diosa como imagen de empoderamiento de la mujer	361
CAPÍTULO V. SÍMBOLOS Y ELEMENTOS COMUNES EN EL GODDESS ART	
V. 1. Los lugares sagrados	371
V. 1. 1. Altares y capillas	373
V. 1. 2. Espacios de poder	379
V. 1. 3. Templos.....	383
V. 2. El Ritual como acción performativa.....	393
V. 3. Un arte sanador	411
V. 4. El sueño como medio de contacto con las imágenes arquetípicas	413
V. 5. La presencia de los cuatro elementos	417
V. 6. Animales	421
V. 6. 1. El pájaro y el cuervo.....	423
V. 6. 2. El gato	429
V. 6. 3. El caballo	431
V. 6. 4. La serpiente	435
V. 6. 5. La araña y la hilandera	439
V. 7. El nido y el huevo.....	444
V. 8. Espirales, hélices y laberintos	451

V. 9. El árbol de la vida.....	458
V. 10. La granada	469
V. 11. La luna.....	471
CAPÍTULO VI: REPERCUSIÓN DEL GODDESS ART EN LA ACTUALIDAD.....	475
VI.1. El Goddess Art en la actualidad.....	475
VI.2. El arquetipo de la Diosa en la industria musical actual	491
VI.3. El arquetipo de la Diosa en el cine y las plataformas de <i>streaming</i>	505
CAPÍTULO VII: PRODUCCIÓN ARTÍSTICA PERSONAL.....	509
VII. 1. La caja de Pandora (2023)	511
VII. 2. <i>Inner Nature</i> (2013 – 2023)	515
VII. 3. <i>Me, Mezine</i> (2017).....	519
VII. 4. <i>(O) Cultes</i> (2017)	524
VII. 5. <i>Uróboros</i> (2016).....	531
VII. 6. <i>Kallisti</i> (2015)	539
CONCLUSIONES.....	549
BIBLIOGRAFÍA	560
ÍNDICE DE FIGURAS.....	590
ANEXO.....	608
Breves biografías.....	612
Análisis de datos	694
Conversaciones con las artistas	704
Conversación con Beth Ames Swartz.....	706
Conversación con Nancy Azara	724
Conversación con Suzanne Benton.....	732
Conversación con Betsy Damon	762
Conversación con Betty LaDuke	786
Conversación con Batya Weinbaum I	802
Conversación con Batya Weinbaum II	832

“Una idea para una exposición viene de muchos lugares diferentes, pero no se tiene una idea y luego se decide salir a buscar la obra que apoya la idea. Creo que esa no es nunca una forma exitosa de hacer una exposición. Lo que ocurre es que, en el proceso diario de ver obras y pensar en ellas, ir a los estudios y hablar con los artistas, empiezas a ver cómo surgen algunos patrones, o empiezas a ver algunas afinidades, algunas similitudes. Y cuando ves muchas obras centradas en temas similares realizadas por artistas que no se conocen entre sí, que no tienen el deseo de iniciar un movimiento o de formar parte de un movimiento, sabes que algo está ocurriendo y que es algo que todavía no se ha dado a conocer al público. O, lo que quiero decir es que la obra se abre a otros diálogos”.²

² Macia Tucker en *Reclaiming the Body*. Dirección: Michael Blackwood. [Película documental]. Estados Unidos: Blackwood Productions, 1995.

INTRODUCCIÓN

El arquetipo de la Gran Madre es una temática presente y recurrente en el arte de la segunda mitad del siglo XX, que floreció principalmente en los Estados Unidos y algunas zonas de Europa durante las décadas de los sesenta y setenta, en lo que se denominaría Goddess Art. Este tipo de arte surgió de la mano de artistas ligadas al movimiento feminista, y cuya repercusión ha llegado hasta nuestros días.

El Goddess Art tuvo una notable repercusión en muchas artistas y teóricas (como veremos a lo largo de este proyecto), convirtiéndose en una temática presente en publicaciones feministas de diversa índole.

No obstante, estas representaciones se han convertido en unas grandes desconocidas incluso dentro de este mismo movimiento, por lo que creemos relevante utilizar esta investigación para difundirlas.

La complicada labor de rescatar información sobre el tema reside en el desprestigio que sufrió el Goddess Art, tanto por su asociación con lo que se consideraría la rama más radical del feminismo como por su relación con el ámbito religioso-espiritual, propiciando su rechazo por un mundo del arte enfocado en la “forma de hacer masculina”.

La asociación de este tipo de arte con el feminismo de la esencia y con el movimiento de espiritualidad feminista, sirvió para alimentar las críticas de quienes veían en ellos una distracción del objetivo principal del feminismo, por lo que no es de extrañar que con el paso del tiempo estas manifestaciones artísticas hayan pasado desapercibidas

Mediante este proyecto, se busca realizar una toma de contacto con estas representaciones y estudiarlas desde una perspectiva histórica, social, cultural y política, tratando de conocer sus orígenes, su desarrollo, las principales artistas que lo emplearon, y los motivos por los cuales este arte fue tan polémico.

Como mencionábamos anteriormente, el momento y lugar en el que este tipo de arte comienza a hacerse visible es imprescindible para entender su desarrollo. Las décadas de los sesenta y setenta en los Estados Unidos de América plantearon un clima social hostil. El fantasma de la Segunda Guerra Mundial, así como los diferentes conflictos que se

abrían paso en este momento y lugar provocaron un clima de grandes cambios, incentivando el surgimiento de numerosos movimientos, muchos de ellos tan conocidos como el movimiento hippie, el movimiento ecológico o el auge de la segunda ola del feminismo. Estos movimientos, aunque muy diferentes, presentan ideas comunes entre sí, ya que todos se basaban en la revalorización de grupos marginados y que la sociedad había relegado o incluso excluido de su propio sistema.

Por este motivo en el primero de los capítulos se ha planteado un breve contexto histórico donde se analizan los principales sucesos que tuvieron relación con el surgimiento de estas manifestaciones artísticas de la Diosa. El capítulo concluye con unas breves notas hacia el contexto artístico para ubicar los principales movimientos artísticos que se encontraban en apogeo en ese momento.

En el segundo capítulo investigamos acerca de los antecedentes del Goddess Art, nombrando a las artistas pioneras que lo desarrollaron, así como las influencias que tuvo del arte y la sociedad del siglo XIX.

En el tercer capítulo repasamos la influencia de las teorías sobre el matriarcado, las diferencias entre feminismo cultural y esencialista, el movimiento de espiritualidad feminista y la importancia que tienen estas imágenes para revertir el orden simbólico.

En el cuarto capítulo abordamos cómo el Goddess Art actúa como medio cohesionador de las principales cuestiones debatidas por el movimiento feminista-esencialista, asociando cada uno de estos apartados con una diosa: La Gran Diosa Madre, como la Diosa que representa la reivindicación de una historia propia; Gaia como la diosa que alude a la conexión de la mujer con la naturaleza y aboga por su protección; Baubo como la diosa relacionada con la libertad sexual; Afrodita y Venus como las diosas mediante las que se reclama la reapropiación del cuerpo de la mujer; María como la diosa que simboliza la crítica a la institución religiosa; y Kali, como la diosa que critica la violencia contra la mujer, a la vez que es la diosa vengativa. Posteriormente realizamos un análisis sobre cómo estas alusiones a la Diosa se convierten en una herramienta cultural y política, y de la función del Goddess Art de aportar imágenes de empoderamiento de la mujer.

En el quinto capítulo hemos analizado los símbolos y aspectos comunes en el Goddess Art, ejemplificando con diversas obras y artistas cada uno de estos apartados.

En el sexto capítulo se realiza una revisión de la repercusión de este tipo de manifestaciones artísticas en la actualidad, tanto por parte de las artistas que las iniciaron en las décadas de los sesenta y setenta, como por jóvenes artistas que se encuentran desarrollándolo hoy en día, así como su repercusión en la cultura mainstream.

El séptimo capítulo está dedicado al desarrollo de una producción artística personal, basada en esta investigación y que se compone de seis proyectos: *Uróboros / Kawsay* (2016-2023); *La caja de Pandora* (2023); *Inner Nature* 2013-2023); *Me, Mezine* (2017); *(O) Cultes* (2017) y *Kallisti* (2015).

El Anexo a esta tesis doctoral incluye unas breves notas biográficas de las artistas que hemos recogido a lo largo de la investigación, junto con las transcripciones de siete entrevistas realizadas a seis artistas: Beth Ames Swartz, Nancy Azara, Suzanne Benton, Betsy Damon, Betty LaDuke y Batya Weinbaum.

OBJETIVOS

Esta investigación tiene su origen en un estudio previo realizado en el año 2013, dentro del Máster en Producción Artística, en la Universitat Politècnica de València. Este primer análisis basado en los elementos apotropaicos³ asociados al embarazo, permitió nuestro encuentro con múltiples imágenes de divinidades femeninas dentro del movimiento feminista de segunda ola, y fue la gran cantidad de obras que encontramos lo que inició nuestro interés por comprenderlas, estableciendo los cimientos de nuestra investigación.

En un inicio, se buscó afirmar nuestra hipótesis inicial: desarrollar la relación entre las diversas manifestaciones artísticas basadas en la Diosa, que florecieron en las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX, dentro del arte realizado por mujeres ligadas al movimiento feminista de segunda ola en los Estados Unidos de América. Bajo esta premisa se concretaron los siguientes objetivos:

³ Dotados de poderes mágicos o cualidades protectoras.

Primero: Dotar de una conexión a las diferentes obras encontradas, y conocer la magnitud de estas representaciones.

Segundo: Comprender la relación entre aquellas artistas que utilizaron este arquetipo en su arte.

Tercero: Debido a que estas alusiones a la Diosa han sido realizadas por artistas de gran proyección internacional, se pretende esclarecer el motivo por el que este arte es tan poco conocido.

Cuarto: Desglosar de qué forma estas imágenes funcionaban como herramienta dentro del movimiento feminista (esencialista), dividiendo los diferentes aspectos en los que intervienen y fundamentando cada apartado con el contexto histórico.

Quinto: Dotar a la investigación de una bibliografía de calidad.

Sexto: Ejecutar un proyecto que ayude a acercar a más personas un tema fascinante del que no se encuentra mucha información en español.

Séptimo: Conseguir información directa de las propias artistas para que sean ellas las que nos ofrezcan su propia perspectiva.

METODOLOGÍA

El primero de los pasos que nos propusimos fue la realización de un estudio sobre el contexto histórico a través de diferentes autores como Jules Archer (2015), Thomas Borstelmann (2012), David Burner (1996), Sara Margaret Evans (1997), David Frum (2000), Todd Gitlin (1987), Seth Jacobs (2004), Paul Charles Light (1988), o Elaine Tyler May (1988). A través de estos autores buscamos una reconstrucción lo más completa posible de este periodo histórico. Del mismo modo procedimos a realizar una búsqueda de material de archivo de diferentes cadenas de informativos como PBS, o de repositorios que disponen de este material en línea, accediendo a diferentes retransmisiones con el objetivo de acercarnos lo máximo posible a conocer la magnitud de los acontecimientos y la realidad de la época de estudio.

Por otro lado, también se trató de hacer una experiencia inmersiva a nivel cultural, por lo que investigamos sobre las diferentes formas de música, canciones protesta, o las películas que surgían en el momento, y que son un reflejo de los intereses y los miedos de la población en este particular periodo, unos datos a los que también se ha querido dar presencia a lo largo del primer capítulo.

Tras la búsqueda histórica llegaron a nuestras manos tres publicaciones esenciales para nuestra investigación: *The Reflowering of the Goddess* (1990) de Gloria Feman Orenstein, *The Once and Future Goddess: A Sweeping Visual Chronicle of the Sacred Female and Her Reemergence in the Cultural Mythology of Our Time* (1995) de Elinor Gadon, dos libros publicados en la década de los noventa que investigan sobre este tipo de arte. La tercera de las publicaciones fue el volumen 33 de la revista feminista *n. paradoxa*, que había sido titulado *Religion* (2014). En esta última publicación se celebraba la aportación que la revista feminista americana *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics*, había realizado treinta y cinco años antes. Este hecho puso de manifiesto que nos encontrábamos siguiendo un camino correcto, por lo que nos apresuramos a realizar una búsqueda de todas las artistas que habían participado en estas publicaciones, comenzando nuestra investigación del Goddess Art.

La revista *Heresies* (1977-1993), nos ayudó a encontrar otras revistas feministas que también se habían interesado en esta temática, publicando artículos sobre algunas de las artistas como: *Quest: A Feminist Quarterly* (1974-1982), *Lady-Unique-Inclination-of-the-Night* (1976-1983), o *Chrysalis: A Magazine of Women's Culture* (1977-1980).

Del mismo modo, Tracy Boyd, integrante de *Heresies*, y quien se encontraba a cargo de la página web de Buffie Johnson nos remarcó la importancia del arquetipo de la Gran Madre formulado por Carl Gustav Jung, por lo que dos de las obras de Jung fueron importantes para comprender este arquetipo *Arquetipos e inconsciente colectivo* (1934 – 1954⁴), y *Símbolos de transformación* (1912). Esta búsqueda también derivó en conocer la obra de Erich Neumann: *La Gran Madre. Una fenomenología de*

⁴ Este libro recoge diferentes textos escritos entre dichas fechas.

las creaciones femeninas de lo inconsciente (1956), profundizando más en el arquetipo de la Diosa.

El hecho de trabajar un movimiento americano de la segunda mitad del siglo XX dio como resultado que muy poca información se encontraba disponible en librerías, por lo que se optó por realizar una búsqueda de información a través de repositorios de libros descatalogados y de segunda mano, que provenían de los Estados Unidos de América o de diferentes partes de Europa, por lo que este material llegaba con gran demora y en diferentes idiomas como el inglés, francés, italiano, o el holandés.

Otro de los factores que han supuesto un gran hándicap ha sido la falta de registro de muchas de las obras, especialmente aquellas de carácter efímero que se realizaban al comienzo de las trayectorias artísticas, pues ha de apreciarse que en esta época, las artistas se enfrentaban a una gran carencia en cuanto a los equipos necesarios para su documentación, y gran parte del material ha perdurado en imágenes o simplemente a través del testimonio de las artistas, lo que dificulta comprender en profundidad la obra y sus matices, tal como explica Charlotte Lindenberg, en su artículo "Barbara Smith Revisited": "El resultado ha sido que una parte substancial del trabajo de esta generación se ha perdido de la conciencia actual debido a que no se encontraba grabado en papel fotográfico duradero".⁵

No obstante, la gran labor que algunas instituciones llevan a cabo ante la recuperación y digitalización de material nos ha ofrecido una gran cantidad de información a la que acceder, especialmente a través de Los Archivos de Arte Americano (Archives of American Art) del Smithsonian, la Colección del Otis College of Art and Design, el Proyecto Internet Archive, así como de diferentes instituciones, museos y galerías, quienes de buen grado han accedido a enviarnos y a digitalizar los documentos solicitados, así como han aportado gran información adicional.

Las redes sociales han jugado un papel clave en muchos casos, ya que algunas de las artistas siguen en activo publicando habitualmente en estos medios, por lo que ha

⁵ LINDENBERG, C. "Barbara Smith Revisited". En *n. paradoxa*, vol. 24, 2009. Pág. 86.

sido una forma fácil de conseguir material que ellas mismas van añadiendo, y que no suelen encontrarse en los repositorios antiguos, ya que exponen su forma de trabajar, sus experiencias del día a día, sus intereses y en definitiva, un material muy variado que ha sido muy importante para comprender el modo en el que trabajan y exponen su arte. De igual modo, y debido al impacto de la pandemia y el distanciamiento social al que se nos condenó, Zoom ha funcionado como una manera de acercar a las personas, lo que nos ha facilitado un medio con el que ponernos en contacto con algunas de las artistas, que de buen gusto han accedido a ayudarnos a conocer más sobre ellas y sobre sus obras.

En otros casos el acceso a la información de las diferentes artistas, se pudo realizar por medio de sus páginas web. No obstante, no se ha tenido acceso a este recurso en todos los casos, pues varias artistas no disponen de presencia online, o los enlaces ya no se encuentran disponibles debido a la falta de personal que se encargue de su mantenimiento, lo que las condena a desaparecer.

El caso de Judith Anderson es especialmente relevante, ya que solo encontramos una mención en un blog de Alicia Blaze, una artista enamorada de su obra que había escrito un obituario tras su fallecimiento. Debido a la falta de información, Blaze contestó rápidamente y con una enorme generosidad aportando toda la información de la que disponía sobre Anderson, enviándonos entre otros datos, la información de una de las galerías que trabajaron con la artista, R. Michelson Galleries, así como el artículo escrito por Catherine Madsen, "In the Dark Speech of Praise and Birth: The Prints of Judith Anderson", publicado en *CrossCurrents* en 1999⁶. Con esta información procedimos a contactar con la Galería, quienes se ofrecieron a enviar aquellas imágenes que tenían a su disposición sobre la artista, pero lamentablemente no poseían más datos sobre ella. Procedimos entonces a buscar a Catherine Madsen, encontrando que había trabajado en el área de documentación en el Yiddish Book

⁶ MADSEN, C. "In the Dark Speech of Praise and Birth: The Prints of Judith Anderson" [en línea]. En *CrossCurrents*, 1999. Vol. 49, núm. 2, pp. 237-250. [Consulta 23 de febrero 2022]. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/24460769>

Center en Amherst, Massachusetts. Procedimos a contactar con el área de información de la institución, donde Suzanne Rubinstein se contactó con Madsen para hacerle llegar nuestro interés por conocer sobre Anderson. Catherine Madsen amablemente respondió y nos puso en contacto con Laura Martino, hija de Judith Anderson, quien ha apoyado este proyecto, así como nos puso en contacto con la pareja de la artista, Kathy Collins, quien también ha apoyado esta investigación enviando mucha información que sin ellas no podríamos haber obtenido.

Un caso similar ocurrió con Rowena Pattee Kryder, cuya falta de presencia en publicaciones, nuevas o descatalogadas, sobre su arte, la inhabilitación de ambas de sus webs, o la disolución de la institución fundada por ella diez años después de su fallecimiento nos dejó en un punto muerto. No obstante, a través de las redes sociales, en algunas publicaciones que hacían referencia a sus obras, pudimos contactar con Silvia “MoonCoach” Pancaro, quien se ofreció a darnos una mano en la recopilación de la información que tenía sobre la artista, así como su testimonio como amiga y seguidora de las enseñanzas de esta gran mujer.

Ursula Kavanagh es otro ejemplo de esta pérdida de presencia digital, pues su página. web ha sido recientemente inhabilitada. A través de las redes sociales, nuevamente, encontramos una publicación de @lesbianherstoryarchives que hacía referencia a la vida y obra de Ursula, con lo que se procedió a buscar información sobre la autoría de este post, que nos llevó a Saskia Scheffer, de Lesbian Herstory Archives, un archivo con base en Nueva York, que compartió nuestra misma tristeza al ver como la obra de la artista se encuentra cada vez menos visible.

Los diferentes nexos que hemos ido trazando a través del contacto directo con las artistas nos han permitido llegar directamente a ellas mismas o a sus familiares, ofreciéndonos una gran ayuda y apoyo para el desarrollo de este proyecto.

Los casos de Judith Anderson, Rowena Pattee Kryder y Ursula Kavanagh han sido especialmente significativos y ejemplifican la dura tarea que ha sido conseguir información en algunos de los casos.

En este aspecto nos gustaría recalcar que nos encontramos investigando las trayectorias artísticas de muchas artistas que se encuentran en la etapa final de sus vidas, desgraciadamente muchas de ellas nos dejaron en los últimos años, y este es un intento por recuperar sus voces, honrar su memoria, y poner nuestro granito de arena en esta tarea de conservar su legado y celebrar sus aportaciones, tratando de que este documento sirva de difusión en nuestro país.

CAPÍTULO I: CONTEXTO HISTÓRICO

“Durante ese periodo de la Historia, ya sea en Nueva York o en California, el núcleo real era el idealismo. No lo tuvimos hasta entonces. El punto es que realmente sentimos que podíamos hacer una revolución. Nunca tomamos armas. Nunca quemamos nuestros sujetadores; nunca hicimos todas aquellas cosas exageradas que los medios clamaban. Lo que los medios nunca reportaron fue este increíble nivel de idealismo y fe en los asuntos sociales y políticos”.

Mimi Schapiro

The Eretics, 2009.

Como dice la artista Mimi Schapiro (1923 – 2015), hacia finales de la década de los sesenta, así como a partir de la década de los setenta, los Estados Unidos de América fueron escenario de varios acontecimientos históricos que removerían el sustrato social y propiciarían la aparición de múltiples movimientos sociales, líneas de pensamiento, así como un clima social ávido de cambios que supondrían el medio ideal para el resurgimiento del arquetipo de la Diosa en el arte.

Tal como la artista indica, las circunstancias político-sociales influyeron notablemente debido a que se produjo un nivel altísimo de idealismo en ese entonces, que avivó los ánimos de cambio y contribuyó al surgimiento de numerosos movimientos sociales, como el movimiento feminista, donde se desarrolla el arquetipo de la diosa en el arte. No obstante, los diferentes alzamientos sociales, como el movimiento por los derechos civiles, los movimientos estudiantiles, o el movimiento ecológico, sumado al clima de gran tensión política con la URSS y el comunismo, o el conflicto de Vietnam, así como aquellos aspectos culturales y sociales, como la cultura *underground*, la cultura hippie, la proliferación del uso de drogas recreativas, la revolución sexual y el acercamiento hacia las minorías étnicas, serán elementos clave para el desarrollo de las manifestaciones artísticas basadas en el arquetipo de la Diosa. Es por esta relación entre los diferentes aspectos sociales, culturales, y políticos que se dan en un mismo momento por el que se cree

conveniente realizar una revisión a través de un contexto histórico, pues ayudará a entender con una mayor profundidad la proliferación del arquetipo de la diosa en el arte feminista de estas décadas.

Este intenso sentimiento de cambio invadía a la población durante estas décadas, principalmente a la generación silenciosa y la generación del *baby boom*, dentro de las cuales se incluyen la mayor parte de las artistas referenciadas en esta investigación, y para las que el arquetipo de la diosa emergería como un espacio único en el que expresarse, aglutinando las voces reivindicativas que abogaban por un cambio del papel de la mujer en la sociedad.

Abordar estas manifestaciones artísticas matrístico-feministas es también conocer las conexiones existentes entre muchas de estas artistas, de los nuevos medios y disciplinas de expresión artística que comenzaron a emplearse en estos años, así como de la importancia de sus grupos o colectivos, que fueron notables en la época y mediante los cuales la lucha por los derechos de las mujeres artistas se fue gestando.

A través de la formación de dichos grupos o mediante la militancia o acercamiento hacia ciertos movimientos que emergieron en este momento, muchas de estas artistas comenzaron a relacionarse y a verse apoyadas y reflejadas en sus compañeras, quienes se encontraban viviendo las mismas dificultades en su desarrollo profesional como artistas, y dentro de los entornos privados, en su papel de madres, amas de casa o esposas; así, la utilización del arquetipo de la Diosa responde a una clara necesidad de dotar de alternativas a la idea estereotipada de mujer tradicional, en un momento en el que el país americano contaba con unos valores tradicionales muy arraigados.

En las siguientes páginas nos proponemos abordar algunos de los episodios históricos que serán importantes para entender el origen y desarrollo del arquetipo de la diosa en el arte, y que serán muy relevantes en la obra de muchas de las artistas. Cabe recalcar que esta tarea ha de ser tomada desde una perspectiva sinérgica, abordando los diferentes factores que sustentaron su desarrollo, dotando de un significado más complejo que la unión de sus partes. Con esto no se pretende realizar

un repaso en profundidad sobre la Historia de los Estados Unidos, ni un estudio minucioso y detallado de lo que supuso una de las etapas más convulsas en la historia del país americano, pero sí de remarcar aquellos hechos fundamentales que nos ayudarán a entender cómo ciertos movimientos y corrientes de pensamiento tendrán una gran repercusión en este tipo de arte.

I.1. El Imperio Americano

La situación social en los Estados Unidos se encuentra marcada por una gran época de bonanza durante la década de los sesenta, un momento en el que las familias americanas crecieron, la empleabilidad en oficios cualificados aumentó, y se expandieron las televisiones en los hogares, un hecho que a simple vista puede parecer trivial, pero la irrupción de la televisión en los hogares conectaba de forma directa desde casa, mediante imágenes, a los ciudadanos con todos los sucesos que acontecían, especialmente aquellos relacionados con el conflicto en Vietnam, pues la gran campaña de reclutamiento hacía que muchas de las familias tuvieran a un familiar o conocido involucrado. Un hecho que indudablemente marcaría en gran medida a toda la sociedad.

Como durante la Segunda Guerra Mundial la mayor parte de los enfrentamientos bélicos se concentraron en el continente europeo, el país americano no tuvo que lidiar con los efectos devastadores en sus infraestructuras. Esto dio como resultado una más pronta recuperación del país: las fábricas reabrieron de manera rápida, así como se acentuó la empleabilidad, y el modelo de consumo capitalista supuso un activador de la economía.

A raíz de la carrera espacial, en el que el sueño de llevar a los Estados Unidos de América al espacio y convertirla en la primera potencia mundial en cuanto a su desarrollo tecnológico, derrotando al comunismo soviético, supuso un gran frenesí que concluyó con la victoria del capitalismo.⁷ A raíz de la carrera espacial se dio un gran aumento en la inversión realizada por parte del gobierno estadounidense en tecnología, lo que supuso un periodo en el que la innovación en el ámbito naval y aeroespacial sirvió para desarrollar y comercializar nuevos modelos y aparatos de uso doméstico. Estos avances realizados en materia científica y tecnológica también dieron como resultado la aplicación de muchos materiales y conocimientos, para el desarrollo de materiales y dispositivos mecánicos, incluso recreativos; por lo que los

⁷ A pesar de que en los comienzos de esta carrera la Unión Soviética ganaba terreno a los Estados Unidos, el alunizaje del Apolo 11 el día 20 de julio de 1969 supuso la derrota soviética.

intentos en llevar al primer hombre a la luna dieron como resultado una mejora en la calidad de vida en los hogares norteamericanos. Este desarrollo también fue posteriormente comercializado y exportado ofreciendo un alto estatus al producto nacional, así como el incremento en la producción en el país, lo que repercutió favorablemente en la economía.

I.2. La brecha generacional

La década de los sesenta está marcada por un gran sentimiento de rivalidad entre las generaciones más jóvenes y sus predecesoras, especialmente entre los *baby boomers*, nacidos entre mediados de los años cuarenta y los sesenta, y la *gran generación*, nacidos durante las dos primeras décadas del siglo XX.⁸ El cambio en la pirámide poblacional, la sensación de aversión hacia los valores de generaciones pasadas, sumergidos en un ambiente de constantes revueltas, gran violencia y la aspiración por conseguir un futuro propio, son algunos de los elementos clave para entender el espíritu reivindicativo de aquellos conocidos como *baby boomers*.

La experiencia de reactivación económica vivida tras la Segunda Guerra Mundial, había hecho aflorar un sentimiento de incomprensión intergeneracional: mientras que la *gran generación* entendía que los más jóvenes debían estar agradecidos de vivir en un momento de bonanza, ajenos a las dificultades vividas en durante las crisis de los treinta y cuarenta; los más jóvenes veían en sus mayores el reflejo de un sistema que les ahogaba. Del mismo modo, para la *gran generación*, quienes habían vivido cómo la guerra había dado paso a un momento de bonanza, en muchos casos no veían el armamento atómico como un potencial peligro, sino como una herramienta, o un orgullo patrio, un despliegue de su poder y desarrollo tecnológico frente al mundo y para los que los valores de conformismo y competitividad, eran sinónimo de satisfacción y realización personal. Los más jóvenes, no obstante, tenían una perspectiva muy diferente, entendiendo este tipo de tecnología como el despliegue inconsciente de una brutalidad exacerbada, de un poder de destrucción de consecuencias cataclísmicas.

⁸ Este sentimiento era, en muchas ocasiones, una quimera, ya que en muchos casos estas posturas no se encontraban tan polarizadas. Sin embargo, este sentimiento provocaba una gran tensión intergeneracional que marcaba en gran medida cómo los adultos y los más jóvenes entendían la realidad del momento y por qué esos sentimientos de rechazo de los más jóvenes hacia muchos de los valores sociales, establecidos por sus mayores, dieron lugar al florecimiento de múltiples movimientos que trataban de cambiar la sociedad americana del momento.

La *generación silenciosa*, por otro lado, conformada por los nacidos entre mediados de los años veinte y mediados de los años cuarenta, vivieron en su infancia la Gran Depresión, la Segunda Guerra Mundial, la caída del nazismo y el temor infundado hacia el comunismo, creciendo en un momento de gran inquietud social y económica que también repercutió en su número, debido a que en este periodo se dio una menor cantidad de nacimientos. Estos factores darían como resultado una actitud moderada, tendiendo a adoptar una postura ahorrativa, o a contraer matrimonio y formar familias a una edad más temprana que sus predecesores. No obstante mantenían una perspectiva más abierta a la educación de la mujer o hacia el divorcio.

El periodo de bonanza que se da tras la Segunda Guerra Mundial propició que una gran parte de los *baby boomers* tuvieran la oportunidad de optar a una educación superior. Del mismo modo, la inversión del gobierno en desarrollo tecnológico y científico afectó a las entidades educativas de estudios superiores. Las universidades, se vieron beneficiadas de este apoyo: muchas ampliaron sus instalaciones con el fin de dar cabida al gran incremento en el número de alumnos, contando con una de las mayores tasas de población estudiantil hasta ese momento.

Esta educación universitaria acercó a los jóvenes a diferentes líneas de pensamiento, lo que llevaría a muchos de ellos a cuestionarse acerca de su futuro así como los valores que se les había inculcado. La adhesión de una gran cantidad de jóvenes a los macro-centros educativos, daría como resultado que las universidades funcionasen como espacios de reunión.

La gran tensión política y social que se vivía en el momento, en el que comienzan a formarse movimientos sociales como el de los derechos civiles, las tensiones con el bloque soviético, que amenazaba con armamento nuclear, así como el conocido llamamiento a filas en el conflicto de Vietnam, haría que muchos de estos jóvenes encontraran una posición antagónica con respecto a la visión de sus padres hacia la sociedad americana y su futuro, lo que resultó en un gran interés por un cambio social, por un cambio en los estamentos de una sociedad heredada de manos de sus padres.

Otro punto importante derivado de este cambio generacional es que muchas mujeres que habían disfrutado de este acceso a una educación superior, entre la *generación silenciosa* y la *generación baby boom*, se veían arrastradas tras el matrimonio a aceptar su papel de esposa y madre de familia. Muchas de estas jóvenes mujeres, casadas, ejerciendo una vida doméstica, vivían su nueva situación con resignación, debido a que socialmente era lo que se esperaba de ellas, dejando de lado sus aspiraciones profesionales. Este hecho favoreció la inadaptación entre muchas de ellas, al encontrar que este estilo de vida, idealizado desde su infancia, y al que habían aspirado para encontrar la felicidad, no les satisfacía.

I.3. El fantasma de la guerra

*"The Eastern world, it is explodin'
Violence flarin', bullets loadin'
You're old enough to kill but not for votin'
You don't believe in war, but what's that gun you're totin'?"*

Eve of Destruction

Barry McGuire, 1965

A partir de la Segunda Guerra Mundial, los Estados Unidos de América y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, anteriormente aliadas, se encuentran a la cabeza de dos grandes bloques opuestos: el occidental (capitalista) y el bloque del este (comunista), generando un clima de gran tensión, debido a que cada parte era temerosa de las posibles acciones de la contraria, lo que dio como resultado un escenario de temor ante la materialización de un nuevo conflicto entre ambos. La gran caza de brujas llevada a cabo por el macartismo instauró el miedo y el desprecio por el comunismo, afianzado por las tensiones con el bloque soviético. Estas enemistades entre ambos bandos se dilatarían hasta los años noventa del pasado s. XX.

La constante investigación y desarrollo de un más potente armamento nuclear, la proliferación de cabezas atómicas y el despliegue tecnológico que se dio a raíz de la carrera espacial, que enfrentó a ambos bandos en llevar al primer hombre a la luna, supusieron el caldo de cultivo perfecto para que toda una generación creciera con el miedo a un posible ataque nuclear de dimensiones inimaginables.

A consecuencia de esta situación, muchos jóvenes, como expone Jules Archer "se sintieron desesperanzados sobre planear un futuro que quizás nunca llegasen a ver, y disgustados con los líderes de la Guerra Fría, que amenazaban con aniquilar al contrario en lugar de cooperar por el bien de la humanidad".⁹

⁹ ARCHER, Jules. The Incredible '60s: The Stormy Years That Changed America. Nueva York: Sky Pony Press, 2015. Pág. 173.

El punto más álgido del conflicto se da en el año 1961, con el fracaso en la incursión militar en Bahía de Cochinos, Cuba, la cual concluyó con duro golpe al ego estadounidense, así como a su imagen en muchos países de América Latina, donde lo veían como una potencia amenazante. Tras el intento de invasión de Cuba, Castro pidió ayuda al gobierno comunista de la Unión Soviética, quienes instalaron misiles en la isla, lo que provocó gran alarma debido al temor de ser atacados.

A esta amenaza de ataque exterior se le sumaba la participación americana en la Guerra de Vietnam, un conflicto que marcó especialmente a la población estadounidense durante las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado debido a diversos factores: por la crudeza de dicho contingente, por la campaña de llamada a filas destinada a los más jóvenes, así como por su duración, ya que se prolongó hasta mediados de los años setenta y dio como resultado un gran número de bajas en ambos bandos que dejó imágenes que prevalecerán en la mente colectiva por décadas, no solo de las grandes masacres, soldados heridos o víctimas de las diferentes armas empleadas en la guerra, sino también de las monumentales manifestaciones que aclamaban su final.

La participación de los Estados Unidos de América en el conflicto de Vietnam, estuvo producida por el deseo de impedir que este país se consolidase en una sola nación bajo mando comunista. Esta incursión, sencilla en un primer momento, se vio enquistada con el transcurso del tiempo, con unos activos militares enviados a comienzos de la década de los sesenta hacia un país que consideraban debilitado, debido a su situación de guerra anterior. Las guerrillas del Viet Cong hicieron frente duramente a la ocupación americana, por lo que, ya entrada la década de los setenta, el fin de esta lucha se tornaba complejo: por un lado el largo tiempo en la contienda y las numerosas bajas de reclutas americanos hacía crecer el rechazo ciudadano ante este conflicto, sin embargo, una huida tras tan ardua batalla suponía un fracaso estrepitoso para una gran potencia mundial como eran los Estados Unidos.

Una de las acciones más polémicas que tomó el gobierno americano fue establecer la llamada a filas obligatoria, el conocido como *draft* por el cual, mediante un sistema de lotería, se establecía el material humano necesario para formar su ejército y cuyo

desistimiento suponía el delito de desertión, lo que conllevaba no solo una pena, sino que se veía como una ofensa hacia el país y a sus ciudadanos, tomando a estos objetores como traidores a los ideales de la patria. Entre los años 1965 y 1973, sucedió que la generación del *baby boom* llegó a la edad de 18 años, edad apta para ser alistados, coincidiendo con el conflicto en Vietnam. El incremento en el número de nacidos en esta generación supuso que el estado contase con un mayor número de jóvenes para servir en el conflicto. Esta lotería de ser enviado a combate creaba una constante sensación de desasosiego que afectó a gran parte de estos jóvenes, lo que condicionaba en muchos casos sus aspiraciones y decisiones sobre su futuro, afectando en torno a aspectos como el matrimonio, estudios o trabajo. Como afirma David Frum "en total, unos 27 millones de hombres pasaron por sus años elegibles para el reclutamiento entre 1965 y 1973. [...] Sólo 6% del total sirvió en Vietnam".¹⁰ Este dato puede parecer una posibilidad muy baja de ser enviado al país asiático, pero la probabilidad de ser reclutado en el ejército aumentaba a más del 40% lo que acrecentaba el temor por terminar entrando en batalla.

La oposición de muchos jóvenes de servir militarmente en una guerra que gran parte de la población consideraba moralmente equivocada, trajo varios actos de protesta, uno de ellos fue la quema de las *draft cards* o cartillas de alistamiento. En ocasiones, los jóvenes de entre 18 y 20 años eran llamados a alistarse por su país para combatir en la guerra, a una edad con la que seguían siendo considerados menores para ciertas cuestiones, tal y como menciona la letra de la canción protesta *Eve of Destruction* que mencionábamos al comienzo, "Eres lo suficientemente mayor para matar, pero no para votar". Mediante la quema de cartillas de alistamiento, amparados por la cobertura de los medios, buscaban una reforma en la ley que les permitiera parar el alistamiento forzoso, o la posibilidad de formar parte en los cuerpos de paz en lugar de la armada. Tras la negativa recibida por el gobierno, muchos jóvenes prefirieron buscar asilo político en países como Canadá o Suiza¹¹ antes de verse alistados por la fuerza.

¹⁰ FRUM, David. *How We Got Here: The 70's: The Decade That Brought You Modern Life – For Better or Worse*. Nueva York: Basic Books, 2000. Pág. 85.

¹¹ Como explican Jules Archer y Todd Gitlin, a final de 1969, más de 10.000 jóvenes llamados a formar parte de las tropas enviadas a Vietnam habían huido a Canadá o Suiza para evitar su

Del mismo modo, este sorteo no era imparcial, sino que en muchos casos existían varios condicionantes que hacían aumentar o disminuir las probabilidades en dicha lotería, como afirma David Frum¹² quien afirma que el sorteo recaía muy especialmente en jóvenes de clase baja o sin estudios.¹³

Este conflicto supondría un elemento divisor entre los más jóvenes; aquellos provenientes de familias más modestas crecidos con un fuerte sentimiento patriótico, en muchos casos veían la llamada a filas como un deber por su país, mientras que otros sectores, principalmente aquellos que habían tenido educación superior o incluso universitaria, veían que sus ideas eran más cercanas a las de la contracultura y, por tanto, relacionadas con los movimientos anti guerra.

La dureza con la que los Estados Unidos de América combatieron el Frente de Liberación Nacional (FLN) se refleja en los continuos bombardeos localizados en el país asiático, que se estima que superaron en varias veces la cantidad que artefactos lanzados durante la totalidad del conflicto de la Segunda Guerra Mundial. Según el sociólogo y ex presidente de la SDS, Todd Gitlin,¹⁴ durante los años 1965 y 1973, las presidencias de Nixon y de Johnson lanzaron más de ocho millones de toneladas de bombas en el territorio de Indochina, lo que suponía cuatro veces más de las que este mismo país lanzó durante el grueso de la Segunda Guerra Mundial. Jules Archer¹⁵ estima que la cantidad de bombas que el ejército americano soltó en la zona de Vietnam, Camboya y Laos, fue tres veces la cantidad que se lanzó durante la totalidad de la Segunda Guerra Mundial. Así mismo, el empleo del napalm, así como del agente naranja ofrecieron nuevos medios de destrucción.

alistamiento. GITLIN, Todd. *The Sixties: Years of Hope, Days of Rage*, Nueva York: Bantam Books, 1987. Pág. 291; ARCHER, Jules, *Op. Cit.* Pág. 55.

¹² FRUM, David. *Op. Cit.* Pág. 82.

¹³Creedence Clearwater, *Fortunate Son*, la cual critica el sorteo por el cual jóvenes afortunados con familia poderosa podrían librarse de servir en el conflicto, mientras que aquellos criados en familias de clase menos pudientes, habían de hacer frente a su llamada.

¹⁴ GITLIN, Todd. *The Sixties: Years of Hope, Days of Rage*, Nueva York: Bantam Books, 1987. Pág. 378.

¹⁵ ARCHER, Jules, *Op. Cit.* Pág. 58.

El ejército del Frente Nacional de Liberación practicaba tácticas de guerrilla: concedores del terreno empleaban las más variopintas trampas (*booby traps*) que suponían un tremendo horror para los soldados estadounidenses que se preparaban para su llegada al país.¹⁶

La brutalidad de la guerra de Vietnam ha dejado numerosas imágenes que han quedado grabadas en la conciencia de toda una generación, y conocidas a nivel mundial como ejemplo de la barbarie que implica una un conflicto de estas características. Ejemplo de ello son las imágenes de la gran represión llevada a cabo por el corrupto gobierno de Ngo Dinh Diem, católico, hacia la religión mayoritariamente budista del país. Especialmente crudas son las del septuagenario monje Thích Quảng Đức, que en junio de 1963 realizaría su suicidio ritual en protesta ante estas restricciones (Fig.1), una acción tras la que John Fitzgerald Kennedy exclamaría: "Ninguna imagen de prensa en la historia ha generado tal emoción alrededor del mundo como esta".¹⁷



Fig. 1. Suicidio ritual de Thích Quảng Đức, Saigon en 1963. Fotografía tomada por Malcolm Browne, *The Burning Monk*, y Coloreada por Sanna Dullaway.

¹⁶ Según Jules Archer, *Ibidem*, se estima que solo durante el año 1968, 15.000 soldados americanos perdieron la vida, y otros 92.000 fueron heridos.

¹⁷ JACOBS, Seth. *America's Miracle Man in Vietnam: Ngo Dinh Diem, Religion, Race and U.S. Intervention in Southeast Asia*. Durham: Duke University Press, 2004. Pág. 269.

Otros ejemplos son la instantánea tomada por Eddie Adams, ganadora de un Premio Pulitzer, en la que, el 1 de febrero de 1968, durante los altercados que se dieron en las calles de Saigón, durante la ofensiva del Tet, en Vietnam del sur, retrata al general Nguyen Ngoc Loan disparando contra un prisionero Viet Cong, Nguyen Van Lem ante las miradas de los fotógrafos, quienes esperaban captar las imágenes de un interrogatorio.

La instantánea tomada a Phan Thị Kim Phúc, conocida como "la niña del napalm", retratada por Nick Ut en el año 1972 (Fig.2), quien con nueve años de edad consiguió escapar de los bombardeos que le habían provocado graves quemaduras en gran parte de su cuerpo. Estas imágenes generaron una gran conmoción a nivel mundial y supusieron un gran revulsivo para los movimientos a favor del fin de la incursión militar en Vietnam incentivando que muchas personas simpatizaran con el pueblo vietnamita y la protesta budista.



Fig. 2. Kim Phuc, de nueve años huye del ataque aéreo con su cuerpo quemado a causa del napalm Fotografía de Nick Ut. Cortesía de Associated Press.

A estas imágenes se le sumaría la salida a la luz de material clasificado o de prácticas deplorables por parte de soldados estadounidenses como la barbarie de My Lai, que se dio en el año 1968, así como de muchas instantáneas de torturas, asesinatos y otras barbaries que supondría un enorme descredito hacia el gobierno estadounidense.

La campaña de Vietnam quedó en el imaginario colectivo por la gran resistencia que se dio por parte del país asiático, permaneciendo en la memoria a través de diferentes proyectos cinematográficos que comenzarían a ver la luz a finales de la década de los setenta como *Apocalypse Now* (1979), *Platoon* (1986), *Full Metal Jacket* (1987), *Jacob's Ladder* (1990), el mítico personaje de Rambo, o en la película *Forrest Gump* (1994).

I.4. Amenaza nuclear

Como ya hemos avanzado, el gran pulso que se dio entre los Estados Unidos de América y la Unión Soviética durante la carrera espacial, tuvo como resultado un gran impulso en los estudios científicos, así como en innovación y desarrollo en el ámbito nuclear, lo que desencadenaría que tanto la carrera armamentística por dotar a la nación de un cada vez más letal armamento, como el peligro de los efectos colaterales de los ensayos nucleares, suscitaran gran polémica entre la población.

La cercanía de la II Guerra Mundial fragmentaba la manera de entender este tipo de armamento dentro de la sociedad, ya que las generaciones que vivieron el florecimiento económico americano tras el fin de la contienda relacionaron los bombardeos en suelo japonés con el broche final del conflicto, y este fin, con la posterior etapa de prosperidad vivida en el país americano, algo que confrontaban con las experiencias de las nuevas generaciones, quienes eran educadas con el miedo ante un posible ataque nuclear, alimentado por las noticias acerca de los continuos test nucleares y el desarrollo de nuevas armas de guerra.

El discurso pronunciado por el presidente Dwight D. Eisenhower en la Asamblea General de la ONU en Nueva York el 8 de diciembre de 1953, titulado *Atoms for Peace*, ya anunciaba la postura del líder americano, que apostaba por un uso responsable del armamento atómico.

"Las bombas atómicas en la actualidad (1953) son más de 25 veces más poderosas que con las que comenzó la era atómica, mientras que las armas de hidrógeno están en el rango de equivalencia a millones de toneladas de TNT. Hoy en día, el arsenal de armas atómicas de Estados Unidos, que, por supuesto, aumenta a diario, supera en muchas veces el equivalente en potencial explosivo del total de todas las bombas y todos los proyectiles

provenientes de todos los aviones y armas en cada escenario de guerra en todos los años de la Segunda Guerra Mundial".¹⁸

En su discurso, el presidente Eisenhower llama a la participación de las Naciones Unidas para formar una Agencia Atómica con el fin de controlar este tipo de armamento por parte de los diferentes países que lo tienen en su poder:

"Seguramente ningún miembro cuerdo de la raza humana podría encontrar la victoria en semejante desolación. ¿Puede alguien desear que la historia vincule su nombre con tal degradación y destrucción humanas?".¹⁹

No obstante, las aspiraciones del líder estadounidense se alejaban mucho de suponer el fin del desarrollo del armamento nuclear, sino más bien de su empleo en diferentes ámbitos en pro del desarrollo.

Con la detonación por parte de la Unión Soviética de su *Bomba del Zar*²⁰ a finales de 1961, el bloque comunista consolidaba su fuerza nuclear. Ante tal magnitud de destrucción, muchos expertos comenzaron a sugerir una teoría que ayudaría a los dirigentes a tomar muy seriamente las consecuencias de este tipo de ataques, el denominado *invierno nuclear*; una teoría por la que, a consecuencia de las cenizas y el polvo radiactivo provocado por las explosiones atómicas, una gran nube de residuo altamente tóxico permanecería en la atmósfera durante meses, o incluso años, ocultando los rayos solares y evitando el crecimiento de cultivos y provocando diferentes enfermedades. Esta radiación afectaría tanto a la salud de las personas, como a cualquier tipo de alimentos que se consiguieran producir, pues la tierra y el

¹⁸ Greatest SPEECHES (2020). *Atoms for Peace by Dwight Eisenhower to transform atom from a scourge into a benefit for mankind* [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=1djN9cMxZ0U>.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Esta bomba tuvo una potencia de 50 Mt, sin embargo había sido diseñada para alcanzar el doble de potencia; no obstante fue reducida ante la posibilidad de que su detonación dañara los territorios más cercanos. Dicha explosión suponía 3.125 veces la bomba lanzada en Hiroshima, Little Boy; y 2.380 veces la lanzada en Nagasaki, Fat Man; no obstante, de haber empleado su total potencial (100 Mt) representaría 6.250 veces la potencia de la primera y 4.761 veces el poder de la segunda.

agua estarían contaminados, suponiendo una grave amenaza para la vida en el planeta.

En una época en la que el poder de destrucción del enfrentamiento entre dos superpotencias sobrepasaba todos los límites conocidos, la bomba atómica se adentraba en los sueños de toda una nación. Desde muy temprana edad, estas nuevas generaciones, eran aleccionadas a temer la gran fuerza destructora de una bomba atómica, así como a saber cómo actuar frente a un ataque de estas características. De este modo, los más jóvenes debían encontrarse atentos a los signos en el entorno y a actuar si una brillante luz cegaba el ambiente. Los simulacros en las aulas ante esta amenaza dejaron huella en el imaginario, siendo la bomba la que aterrorizaba el porvenir de muchas personas en la época, quienes no eran temerosas de una nueva guerra, sino de un arma cuyo poder de destrucción significaría la muerte de miles de personas de manera instantánea, así como las consecuencias devastadoras a causa de la radiación; un temor que llegaría al cine desde el país nipón, con *Godzilla* (1954) convertido en la imagen de la monstruosidad que la radiación provoca.

La posibilidad de un ataque nuclear frustraría las aspiraciones de un futuro para las nuevas generaciones, lo que marcaría notablemente la manera de entender la sociedad y las relaciones personales con respecto a sus antecesores. Las generaciones anteriores, educadas en los valores de esfuerzo y tesón, comprendidos como la clave para una mejora en la calidad de vida, así como en la aceptación del conformismo como un factor esencial para la felicidad, se contraponía con esta sensación de los más jóvenes, quienes comenzaron a desarrollar un sentimiento hedonista por la vida que caracterizó las décadas de los sesenta y setenta.

A la amenaza de un posible ataque atómico, se le sumaría el peligro de los ensayos atómicos que aumentaban progresivamente la superficie de destrucción de estos artefactos, cuyos test suponían un gran coste para el ecosistema. El peligro de agentes contaminantes y notablemente peligrosos para la salud de los habitantes hizo que existieran numerosas críticas hacia la realización de estas pruebas al aire

libre. Del mismo modo, la mayor visibilidad de los casos de problemas de salud relacionados con los emplazamientos cercanos a las detonaciones, como el incremento en el número de personas con cáncer,²¹ o de enfermedades relacionadas con el aparato respiratorio, muy superiores a la media, así como también los casos de bebés nacidos con malformaciones. A raíz de esto muchas personas empezaron a cuestionar los informes y afirmaciones por parte del gobierno de que dichos ensayos no representaban tal amenaza para la salud, así como también cobró especial relevancia la cuestión de los desechos nucleares, ya que éstos suponían un daño potencial a la salud de las personas que pudieran entrar en contacto con dichos residuos. Otro de los factores alarmantes serían los elementos químicos que se vertían al ambiente, entendiéndolos como un grave peligro para la salud de los ciudadanos.

El 5 de agosto de 1963, EEUU, la Unión Soviética y Gran Bretaña firmaron el Tratado de prohibición parcial de ensayos nucleares, por el que impedían la realización de test en el espacio de la atmósfera o subacuático, limitándose a aquellas pruebas que se realizaran bajo tierra;²² La prohibición de los test nucleares en la atmósfera estaba muy relacionada con los temidos *nuclear Fallouts*, los residuos nucleares que permanecen en la atmósfera, a modo de polvo y cenizas procedentes de la explosión y que descienden sobre el lugar donde ésta ha sido detonada, contaminando el suelo y las poblaciones cercanas. No obstante, la continua inversión y estudio en el desarrollo de armamento seguía suponiendo una

²¹ Como expone Jules Archer, los registros que afirman la incidencia de cáncer superaba ocho veces en las ciudades cercanas a los puntos donde detonaban las bombas en los ensayos nucleares. ARCHER, Jules en *The Incredible '60s: The Stormy Years That Changed America* Nueva York: Sky Pony Press, 2015, Pág. 237.

²² La investigación en armas nucleares continuó no sólo por parte de estos países, sino que China, un año más tarde de la firma del tratado para los ensayos nucleares, hizo explosión de su primera bomba atómica. Numerosos altercados aumentaron la histeria colectiva acerca de posibles amenazas de este tipo de bombas, como fue el apagón que sufrieron varias ciudades americanas en 1965, o el incidente en Palomares, Almería, en 1966, cuando cayeron a las costas españolas cuatro bombas de hidrógeno.

gran amenaza, un ambiente que promovió un sentimiento de protección al medio ambiente.

Cinco años después, el 1 de julio de 1968 y con motivo de evitar la proliferación de armas nucleares, se firmó el Tratado de No Proliferación Nuclear (Treaty on the Non-Proliferation of Nuclear Weapons), en el que más de cincuenta naciones aceptaron controlar las armas. Sin embargo, la investigación nuclear ha proseguido y pese a los intereses de muchos de limitar su uso, todavía en la actualidad se continúa avanzando en este ámbito, pese a que esta amenaza ha sido olvidada por las generaciones más jóvenes.

I.5. Orígenes: los movimientos sociales en los Estados Unidos

La década de los sesenta se presenta como el escenario en el cual varios sectores poblacionales comienzan a intervenir en pro de un cambio que llevaba tiempo anhelándose, cuyo revulsivo fue el movimiento por los derechos civiles, que buscaba la eliminación de la discriminación para la población negra, y se constituyó como el ejemplo a seguir por muchos otros sectores poblacionales ávidos de cambio: una pequeña llama que se propagó rápidamente por diversos sectores a lo largo de las décadas de los sesenta y setenta.

Estos movimientos consistían en la suma de fuerzas de muchas personas discrepantes hacia varias cuestiones sociales y culturales, estrechamente relacionadas con la visión que las nuevas generaciones tenían de la necesidad de un cambio. De este modo surgirían los movimientos anti guerra, los movimientos ecologistas, el movimiento hippie, los movimientos estudiantiles, o el movimiento de liberación de la mujer; todos ellos siguiendo la estela del movimiento por los derechos civiles.

La llegada de John Fitzgerald Kennedy a la presidencia se convirtió para muchas personas, especialmente los más jóvenes, en una figura mesiánica que prometía esas aspiraciones de cambio. El presidente Kennedy realizaría una llamada a la población, que se consideraría por muchos como uno de los grandes impulsos que llevaría a la participación activa para efectuar dicho cambio. Durante su discurso de investidura en 1961, el presidente exclamó "mis queridos estadounidenses, no os preguntéis lo que vuestro país puede hacer por vosotros, preguntaos lo que vosotros podéis hacer por vuestro país",²³ una frase que calaría en la conciencia de las nuevas generaciones, como un llamamiento a comprometerse y participar, a involucrarse ante aquellos aspectos que deseaban modificar dentro de la sociedad. Ese llamamiento será retomado años después, cuando, tras encontrarse defraudados con la corrupción en el gobierno y su gestión ante la movilización ciudadana. Cuando la violencia ponga fin al sueño de unos líderes por el cambio, muchas personas deciden ser partícipes de

²³CBS (2011). *President John F. Kennedy's Inaugural Address* [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=PEC1C4p0k3E>

dicho cambio, ponerse en primera línea, y mediante sus propios medios y esfuerzo, generar nuevas acciones colectivas cuyo objetivo es hacer efectiva esa transformación que ellos desean ver en la sociedad americana.

Durante estos años la actitud de obediencia ante la autoridad será revertida por estos grupos insurgentes, quienes verán en ella la represión y el obstáculo a salvar para efectuar el cambio.

I.5.1. Movimiento por los derechos civiles

"I have a dream that one day this nation will rise up and live out the true meaning of its creed: "We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal".

I Have A Dream Speech

Martin Luther King Jr.

La población afroamericana dio el ejemplo absoluto de que para lograr el reconocimiento de sus derechos como ciudadanos era precisa una implicación directa en este proceso de cambio. Así, sucesivos actos de rebeldía comenzarían una ardua batalla por conseguir la derogación de las leyes supremacistas de Jim Crow.²⁴

El movimiento por los derechos civiles reivindicaba la situación de los ciudadanos negros, quienes al finalizar la Guerra Civil en 1865 y con la abolición de la esclavitud bajo el mandato de Abraham Lincoln y la redacción de la decimotercera, decimocuarta y decimoquinta enmienda cien años atrás, veían que la situación de segregación racial existente no cumplía con estas expectativas de cambio que consiguieron sus antepasados. El abuso del poder había llevado a la población negra a ser objetivo de leyes segregacionistas, por las que se les negaba el acceso al voto, o en las que los ciudadanos debían separarse en los servicios de autobús, cines, teatros, negocios, hoteles, restaurantes, e incluso fuentes o baños; las escuelas eran segregadas bajo la premisa "separados pero iguales", una igualdad que no era real, puesto que las escuelas para blancos contaban con más medios y una mejor educación.

Esta división racial en el país generaba que la población negra fuese contemplada como ciudadanía de segunda clase. Esta situación sirvió de revulsivo para el surgimiento de varias asociaciones en favor de la lucha por los derechos de los ciudadanos negros,²⁵

²⁴ Las leyes de Jim Crow fueron un cómputo de leyes locales y estatales en los Estados Unidos promulgadas con el objetivo de mantener la segregación racial, lo que repercutía en una distinción social y de clase, pues repercutía en el comercio, los negocios, la distribución habitacional o la educación entre otros ámbitos.

²⁵ Ejemplos de estas sociedades son la Asociación Nacional para el Avance de Personas de Color (NAACP), CORE (Congress of Racial Equality), agrupaciones dependientes de entidades religiosas como SCLC

las cuales centraban sus esfuerzos en reprimir la violencia existente hacia el colectivo negro, incluso el fin de los linchamientos, muy extendidos en el sur del país, o la amenaza que ofrecían las asociaciones supremacistas blancas como el Ku Klux Klan, una organización terrorista cuya misión era preservar la hegemonía blanca en un sistema racial de jerarquía en la que los individuos de minorías étnicas eran considerados inferiores con respecto a la supremacía blanca.²⁶

La experiencia de la II Guerra Mundial fue un punto clave para su desarrollo, marcado por el proceso de descolonización de varios países en Asia y África que sucedió al conflicto, así como también por la experiencia de muchos veteranos dentro del colectivo negro, quienes a su vuelta tornaban a ser considerados nuevamente como ciudadanos de segunda clase, lo que supondría la toma de conciencia de que no solo el país americano debía luchar por la libertad de los pueblos en el exterior, sino en el seno de su propia nación, como alegaría el presidente Kennedy años después: "¿Vamos a decirle al mundo [...] que ésta es la tierra de los libres excepto para los negros?".²⁷ De este modo, la lucha por conseguir la eliminación de la segregación racial, supondría el motor que iniciaría uno de los movimientos más representativos de la segunda mitad del siglo XX.

Especialmente relevante fue el caso *Brown vs. Board of Education*²⁸ (1954), ya que dicha sentencia establecía que la segregación en la educación violaba la decimocuarta enmienda, y que la premisa de "separados, pero iguales", resultaban en una calidad de enseñanza mucho menor para las minorías. No obstante, estas

(Southern Christian Leadership Conference), o estudiantiles como la SNCC (Student Nonviolent Coordinating Committee), entre otros.

²⁶ Otras agrupaciones como la Birch Society, los White Citizens' Councils y el American Nazi Party (ANP) eran agrupaciones de extrema derecha quienes también abogaban por la segregación racial, a menudo mediante la violencia.

²⁷ Fragmento del *Report to the American People on Civil Rights*, 1963. Extraído de la Pág. web de la JFK Library and Museum, disponible en: <https://www.jfklibrary.org/learn/about-jfk/historic-speeches/televised-address-to-the-nation-on-civil-rights> [16 de julio 2021]

²⁸ A pesar de que la integración que ofrecía el caso *Brown*, la situación seguía siendo tensa para muchos estudiantes negros, como ocurriría con James Meredith, a quien se le impide su ingreso a la Universidad de Mississippi en 1962.

leyes, se encontraron con la oposición de varias instituciones y estados, como ocurriría en 1957, cuando un instituto en Little Rock (Arkansas) aceptó a un grupo de estudiantes afroamericanos, conocidos como los *Little Rock Nine*, pero una multitud enfurecida impidió su entrada en el centro, lo que obligó a actuar al presidente Dwight Eisenhower con el fin de otorgar seguridad a los jóvenes para acceder a sus clases.

A estos actos reivindicativos en el sector educativo se le fueron sumando otras acciones que empleaban la desobediencia pacífica con el objetivo de poner de manifiesto las desigualdades a las que se tenían que enfrentar estas personas de manera cotidiana. Ejemplo de ello sería en 1955, cuando Rosa Parks se niega a ceder su asiento en un autobús en Montgomery (Alabama), motivando lo que históricamente se conocería como el *Montgomery Bus Boycot*; los conocidos *sit-ins* en Greensboro (Carolina del Norte), en la década de los sesenta; o, posteriormente la aparición de los *Freedom Riders*.

Un punto en común de estas iniciativas era la estrategia de acción pacífica, la cual, valiéndose de una conveniente cobertura mediática, se centraba en producir un conflicto a través de actos prohibidos o controvertidos para la ideología segregacionista imperante, con los cuales, la posibilidad de una respuesta violenta haría visible la dualidad de las fuerzas, revelando a la oposición como moralmente corrupta y como el elemento violento de la ecuación.

Diferentes marchas salpicaron el país, algunas de las más conocidas serían la *March on Washington for Jobs and Freedom* en el verano de 1963, cuando Martin Luther King Jr. exhortaría su discurso más conocido, *I Have a Dream*, en abril de este mismo año; la Children's March o Children's Crusade, en mayo de 1963; o el Domingo sangriento, durante la marcha de Selma a Montgomery (Alabama), en 1965.

Algunos episodios fueron especialmente impactantes por su gran violencia, como el 16th Street Baptist Church bombing, en Birmingham (Alabama) cuando el 15 de septiembre de 1963, miembros del Klan hicieron detonar un artefacto

explosivo en una escuela dominical, donde murieron cuatro niñas; los altercados de Watts, en Los Ángeles, en agosto de 1965; o los litigios tras el asesinato de Martin Luther King Jr. en abril de 1968.

La exagerada violencia y la cobertura mediática de esta lucha de la población negra ayudaron a que, de manera progresiva, se incrementase el número de jóvenes blancos en la lucha por los derechos civiles.²⁹ En su mayoría eran estudiantes blancos de clase media que simpatizaban con la causa, lo que suponía para ellos un primer contacto directo con los movimientos reivindicativos, y la acción directa, repercutiendo posteriormente en la conformación de otros movimientos reivindicativos de corte estudiantil.

A pesar de que el movimiento consiguió cambios significativos como el Civil Rights Act de 1964, por el que terminaba la segregación en los lugares públicos, en el empleo en base a raza, color, religión, sexo u origen; o el Voting Rights Act de 1965, la lucha por erradicar un sistema discriminatorio hacia las minorías sigue siendo hoy en día un tema de actualidad.

La elección del presidente Barack Obama en 2008, fue para muchos uno de los hitos del movimiento por los derechos civiles, al que el presidente haría mención en su discurso de investidura:

Este es el significado de nuestra libertad y nuestro credo, por el que hombres, mujeres y niños de todas las razas y credos pueden unirse en celebración a través de esta magnífica explanada, y por el que un hombre, cuyo padre hace menos de sesenta años no habría sido servido en un restaurante local, ahora está ante vosotros para prestar el juramento más sagrado.³⁰

²⁹ En 1964, una campaña durante el verano de a favor del incremento en el voto, conocida como Freedom Summer repercutió de forma polémica debido a los asesinatos de James Chaney, Goodman y Schwerner debido a que dos de ellos eran hombres blancos.

³⁰ Traducción propia. Fragmento del discurso inaugural. Material obtenido de la web del presidente: <https://obamawhitehouse.archives.gov/realitycheck/>

Así mismo, la violencia hoy en día se encuentra especialmente presente a través del llamamiento del *Black Lives Matter*, por el que se han realizado concentraciones en muchas ciudades dentro y fuera de América con el objetivo de visibilizar el gran problema de odio racial que todavía persiste y por el que se han dado en los últimos años varias víctimas debido a negligencias o abuso de poder policial en los Estados Unidos de América.³¹

³¹ Actualmente se barajan muchos nombres de víctimas de este tipo de abuso policial. Por poner un ejemplo, desde que esta investigación comenzó en 2014, encontramos los siguientes nombres: Eric Garner (2014) Tamir Rice (2014) Laquan McDonald (2014) Walter Scott (2015) Alton Sterling (2016) Terence Crutcher (2016) Botham Jean (2018) Stephon Clark (2018) Philando Castile (2016) Atatiana Jefferson (2019) Elijah McClain (2019) Breonna Taylor (2020) George Floyd (2020) Rayshard Brooks (2020) Jacob Blake (2020) Daunte Wright (2021) o el asesinato de Ahmaud Arbery (2020)

I.5.2. Movimientos estudiantiles

Tin soldiers and Nixon coming

We're finally on our own

This summer I hear the drumming

Four dead in Ohio

Ohio

Crosby, Stills, Nash & Young, 1971.

La relación de las universidades y centros de educación superior con la causa de los derechos civiles es evidente. La lucha por derogar la segregación en las aulas, relacionó directamente las instituciones de enseñanza con el movimiento por los derechos civiles. Del mismo modo, cuando muchos de los jóvenes blancos que habían realizado alguna labor de voluntariado dentro de este movimiento regresaron a sus hogares y a su actividad en las aulas, su experiencia en el ámbito del activismo había repercutido en su actitud: muchos de ellos habían sido instruidos en las tácticas de activismo no violento y participado en la actividad real en las calles, pasando de ser meros idealistas, a ser activistas políticos.

No obstante, la focalización del activismo en estas instituciones no era arbitraria. Estas entidades ofrecían un lugar óptimo para la revolución, ya que en ellas confluían muchos jóvenes de clase media y alta, quienes tenían la oportunidad de reunirse a debatir los temas que les preocupaban, lo que fomentó una creciente movilización. Así mismo, según Archer,³² la *New Left*³³ atacaría el sistema universitario, criticando la irrelevancia de ciertas asignaturas y la sublimación del profesorado con respecto al trato con el alumno, derivada del masivo incremento en el número de estudiantes y de las nuevas macro-universidades, lo que conllevaba la despersonalización de la educación.

³² ARCHER, Jules *The Incredible '60s: The Stormy Years That Changed America* Nueva York: Sky Pony Press, 2015.

³³ Movimiento asociado a ideas liberales, muy extendidas entre el colectivo estudiantil, y que favorecerían la formación de diferentes movimientos sociales. A este movimiento nos referimos inmediatamente en la siguiente página.

La crítica a la enseñanza dio como resultado las nuevas estrategias de difusión de conocimiento no reglado, fuera de los parámetros acotados de la institución académica, como los llamados *teach-ins*. Estas alternativas permitían explorar una vertiente más libre, menos dogmática y más dedicada al ideal del conocimiento. Esta estrategia será rescatada con posterioridad y modificada por el colectivo de mujeres, debido a la gran precariedad de la educación artística para ellas, como ocurrirá con la *Woman's House*.

Por otro lado, los estudiantes, tomaron constancia de su situación dentro de un sistema educativo basado en el *In loco parentis*;³⁴ comenzando a tomarla como una represión encubierta, como aparecería en el *Port Huron Statement*: "el guardián moral de los jóvenes",³⁵ por lo que muchos de ellos se veían acatando un rol infantil en relación a la universidad como entidad opresiva que coartaba la libertad de los alumnos, lo que propiciaría el alzamiento estudiantil. Pese a que el número de asociados directamente con el activismo resultaron lo que Todd Gitlin³⁶ define como *minoría incendiaria*,³⁷ su capacidad de convocatoria en las diferentes concentraciones, marchas o manifestaciones supusieron todo un reto tanto para las instituciones educativas como para el gobierno.

Sin duda, uno de los detonantes de este movimiento estudiantil vendría de su simpatía hacia lo que se denominaría posteriormente como la New Left americana: Según el activista político, escritor y abogado Lynd Staughton,³⁸ un movimiento, mayoritariamente compuesto por jóvenes asociado a tendencias marxistas,

³⁴ Sistema por el cual la responsabilidad legal del alumno pasaba a manos de la universidad, por lo que las entidades educativas ejercían una suerte de labor parental.

³⁵ HAYDEN, Tom. *Port Huron Statement* [en línea]. Nueva York: StudentsFor a Democratic Society (SDS), 1964. Pág. 10.

³⁶ GITLIN, Todd. *The Sixties: Years of Hope, Days of Rage*, Nueva York: Bantam Books, 1987.

³⁷ Aunque el número de personas relacionadas con movimientos estudiantiles no fuese muy elevado, el contar con una gran cantidad de jóvenes derivada del baby boom, suponía un gran número total de activos. El poder de convocatoria que consiguió la SDS los llevó a ser considerados como uno de los grupos más influyentes dentro del movimiento antiguerra y el movimiento por los derechos civiles.

³⁸ STAUGHTON, L. [1969]. "The New Left" [en línea]. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 1969. Vol. 382, núm. 1.

comunistas, liberales y radicales, que favorecerían el crecimiento de varios movimientos de transformación social que tendrían lugar durante la década de los sesenta, y principalmente en torno al colectivo estudiantil³⁹.

Estas ideas de la New Left americana se consolidaron de la mano de la Students for a Democratic Society o SDS, originada en 1960 en la Universidad de Michigan de la mano de Tom Hayden y Al Haber:

"Éramos un movimiento de renovación, por lo que teníamos una parte que se preocupaba por la música, otra que se preocupaba por la renovación de las confesiones⁴⁰ religiosas muertas, teníamos un ala que se preocupaba por transformar una especie de estructura de relaciones que conducía al igualitarismo entre los sexos, y sexualidades y demás".⁴¹

La agrupación se encontraría a la cabeza de muchas manifestaciones, marchas, y actividades a lo largo del país hasta su fragmentación a finales de la década de 1960. La militancia de una gran cantidad de mujeres en sus filas promovió el contacto de muchas de ellas con su relación con la cultura y la búsqueda que comenta Gitlin.

Los campus universitarios pronto se convertirían en campos de batalla. Como indica O'Neill, la presencia de las diferentes agrupaciones políticas, el gran flujo de personas y la violencia en las calles atraería la violencia a estos enclaves: "A partir de 1965, los disturbios en el campus, de uno u otro tipo, no cesaron. El vandalismo se convirtió en algo común".⁴² Varias fueron las universidades⁴³ y centros educativos en los que tuvieron lugar algún tipo de revuelta estudiantil, y pondrían en gran tensión tanto a un alto porcentaje de jóvenes como a las instituciones, cuyo momento culminante podría verse

³⁹ BURNER, David. *Making Peace with the 60s*. Princeton: Princeton University Press, 1996. Y GITLIN, Todd. *Óp. Cit.*

⁴⁰ GITLIN, *Óp. Cit.*, utiliza el término *denomination*.

⁴¹ MNN NYC (2016). *Radical Imagination: Port Huron and The New Left Revisited* (Todd Gitlin) [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VD-LAB6wUJ0> [25 de julio 2021].

⁴² O' NEILL, William. *Coming Apart: An Informal history of America in the 1960's*. Chicago: Quadrangle Books, 1971. Pág. 280.

⁴³ Como las universidades de Yale, Columbia, Harvard, o Kansas, entre otras.

en el caso de “Los siete de Chicago”, en el que figuraron varios de los líderes más representativos de los grupos radicales de jóvenes, como Tom Hayden, Abbie Hoffman o Jerry Rubin.⁴⁴

La tensión por parte de estudiantes y fuerzas de seguridad fue agravándose progresivamente, especialmente en 1968 tras magnicidios de dos figuras vinculadas a la lucha por la paz: Martin Luther King Jr., quien es asesinado el 4 de abril en Memphis, (Tennessee); y dos meses después, Robert Kennedy el 6 de junio en Los Ángeles (California), cuyas muertes provocarán varios altercados en diferentes ciudades. Como consecuencia de esto, las protestas se intensificarían, favoreciendo acciones como las atraídas por la Convención Nacional Demócrata de 1968. Esta tensión hizo que la deriva hacia estrategias menos relacionadas con la lucha pacífica tuvieran cabida, desarrollando una ferviente violencia, que se vería reflejado en sucesos tan conocidos como el de People's Park (Berkeley, mayo de 1969), los *Days of Rage* de Chicago (octubre 1969) y el fatídico suceso en Kent State (mayo 1970).

⁴⁴ Recientemente este caso ha suscitado gran interés debido a la película de 2020, *The Trial of the Chicago 7*, que narra la historia de los acontecimientos.

I.5.3. Movimiento contra la guerra

All we are saying is give peace a chance

All we are saying is give peace a chance

Give Peace a Chance

John Lennon y la Plastic Ono Band, 1969.

Ante la tensa situación con el bloque soviético y la llamada a servir al país en el sudeste asiático, en lo que pronto se tornaría en una ofensiva que parecía no tener fin, se acrecentaría un fuerte sentimiento antiguerra, particularmente entre los jóvenes, enfrentados a la posibilidad de formar parte de esta lotería y enviados al otro lado del mundo a luchar por una causa que no compartían. Esta situación produciría que muchas personas abogasen por la necesidad de un cambio social y político que favoreciese un concepto de sociedad libre de batallas innecesarias, lo que desembocaría en una creciente búsqueda de alternativas sociales, políticas y culturales que influyó a la sociedad en diferentes niveles.

Un punto importante sería reconocer que el movimiento antiguerra no contaría con la organización que sí tendría el movimiento estudiantil, como recoge el manifiesto de Port Huron:

"Ha operado casi exclusivamente a través de instituciones periféricas, casi nunca a través de instituciones dominantes. De igual manera, los individuos interesados en la paz tienen roles sociales apolíticos que no pueden convertirse en apoyo de la actividad por la paz".⁴⁵

Este hecho se debía en buena parte a la gran variedad de sus integrantes, a que en la mayoría de los casos el movimiento contaba con pocos recursos, así como a una mayor dificultad para constituir asociaciones o sedes, lo que provocaría la carencia de una estrategia tan marcada como ocurriría con las principales agrupaciones estudiantiles. Por

⁴⁵ HAYDEN, Tom. Port Huron Statement [en línea]. Nueva York: StudentsFor a Democratic Society (SDS), 1964. Pág. 56.

este motivo, el movimiento estudiantil, en muchas ocasiones, convocaría manifestaciones y diversas actividades a favor del movimiento antiguerra.

Esta relación con las universidades resultó oportuna, ya que desde comienzos de la década de los sesenta las sociedades estudiantiles ya criticaban la relación de estas instituciones educativas con proyectos de desarrollo militar y armamentístico financiados por el gobierno, las cuales se verían progresivamente reforzadas por la guerra de Vietnam. Esta relación económica existente entre las universidades y el gobierno era entendida por muchos como un negocio para las distintas facultades, a las que se veía cada vez más centradas en abastecer las necesidades de la guerra y de las grandes industrias privadas, a base de investigaciones realizadas en sus propias instalaciones, utilizando a los estudiantes como mano de obra barata, puesto que en muchos casos, estos proyectos se realizaban bajo el desconocimiento del alumnado, quienes en ocasiones se encontrarían trabajando para una causa que no apoyaban moralmente. Como recogería el manifiesto de Port Huron: "Los intereses privados financieros dan forma a las universidades hambrientas de dinero, haciéndolas más comerciales, menos dispuestas a diagnosticar la sociedad de manera crítica, menos abiertas al disenso".⁴⁶

Esta compleja situación desalentaría a muchos estudiantes, quienes se verían atacados por el gobierno y desprotegidos por las instituciones, abandonados por un sistema que no los protege, recién entrada la década, como desarrolla Jules Archer:

"El Departamento de Defensa comenzó a intensificar sus convocatorias de reclutamiento a finales de 1961, En Mayo de 1964, cuando quedó claro que los reclutas podrían ser enviados a Vietnam, la SDS se unió a la Unión de Estudiantes por la Paz, la Liga de Resistentes a la Guerra y los cuáqueros para oponerse al reclutamiento".⁴⁷

⁴⁶ HAYDEN, Tom, *Óp. Cit.* Pág. 4.

⁴⁷ ARCHER, Jules en *The Incredible '60s: The Stormy Years That Changed America* Nueva York: Sky Pony Press, 2015, Pág. 61.

Poco a poco, estas agrupaciones comenzaron a destapar universidades que habían aceptado subvenciones del Pentágono, así como de entidades privadas que impulsaban el desarrollo de armamento con fines de guerra, formando diferentes grupos para combatir esta situación, como *The Student-Run National Coordinating Committee to End the War in Vietnam* (Nueva York, 1965).

Con el paso de los meses y la acumulación de bajas en el bando estadounidense, más y más personas participaron en actos de rechazo a la guerra, y también aumentó el sentimiento de empatía por las víctimas, no solo compatriotas, sino civiles y activistas vietnamitas. Estos hechos afianzaron mucho más la orientación de muchas personas hacia las posturas anti bélicas, ya que en ocasiones se plantearon semejanzas con lo ocurrido hacia el pueblo judío durante la Segunda Guerra Mundial. El combate se veía en muchos casos como injusto y se dio una gran tendencia de apoyo a la población asiática, alegando que la presencia estadounidense les privaba de la posibilidad de elegir el destino de su país libremente.

Del mismo modo, ejemplos como el de Thích Quảng Đức, el monje budista que se inmoló en protesta en verano de 1963,⁴⁸ tuvieron una gran repercusión en los Estados Unidos: ocho personas realizarían este mismo acto en suelo americano, siendo el más conocido el de Norman Morrison en 1965.

En 1965 se realizarían varias manifestaciones en protesta del primer bombardeo a Vietnam del Norte por parte de los Estados Unidos. El 17 de abril de ese año, 25.000 personas, especialmente estudiantes, se manifestaron en Washington.⁴⁹ Del mismo modo, agrupaciones como la SDS se encargarían de realizar los conocidos *teach-ins* educando a los estudiantes sobre de la situación beligerante del país asiático y la incursión americana dentro de Vietnam; estrategias que también seguirían otros grupos

⁴⁸ Las obras *Smoke Gun Atmosphere* (1968) e *Immolation* (1972) de Judy Chicago están inspiradas en el conflicto de Vietnam y la violencia en las calles, siendo *Immolation*, habitualmente señalada como influida por este suceso.

⁴⁹ GITLIN, Todd. *The Sixties: Years of Hope, Days of Rage*, Nueva York: Bantam Books, 1987. Pág. 242.

como *The Vietnam Day Committee* (VDC), formado en Berkeley en 1965, y liderado por Jerry Rubin, o *The New Mobilization Committee (The Mobe)*, fundado un año más tarde.⁵⁰

No obstante, las diversas actividades en contra de la participación americana en el conflicto, así como del envío continuado de material humano se darían de manera constante a lo largo de esta década. Las manifestaciones fueron en muchos casos multitudinarias.⁵¹

Hacia 1967, las estrategias comenzarían a transformarse: de las manifestaciones, predominantemente pacíficas, solicitando que el sistema actuase, a maniobras más agresivas, como los intentos de boicot del sistema de reclutamiento, la fundación del *Committee of Draft Resistance*, o la *Stop the Draft Week*, que se iniciaría en octubre y desencadenaría diversas operaciones a lo largo del país, y que fue seguida por la *March on the Pentagon*, el 21 de octubre, encabezada por Hoffman y Rubin.

Las marchas contra la Guerra en Asia vieron su punto álgido con *The Moratorium to End the War in Vietnam*, una manifestación masiva que se dio el 15 de Octubre de 1969, a la que miles de personas se unieron en protesta a lo largo del país.

Con la llegada de Richard Nixon y su postura de continuar los esfuerzos por derrotar al ejército vietnamita, aludiendo a una 'mayoría silenciosa', las protestas por buscar una salida al conflicto se intensificaron, tal y como afirma Jules Archer: "Treinta y siete presidentes de universidades otros centros educativos firmaron una carta a Nixon exigiendo que tomase medidas inmediatas para terminar con la guerra".⁵²

El conflicto de Vietnam supuso una gran división de opinión en el país, y su larga duración propiciaría una radicalización de las posturas anti guerra, abandonando progresivamente las estrategias de no violencia.

⁵⁰ Son numerosos los grupos formados bajo esta premisa: The Student Peace Union, formado en 1959, o The Women Strike for Peace (WSP), en 1961.

⁵¹ Según O'Neill, *Óp. Cit.* Pág. 405, y Archer, Jules. *Óp. Cit.* Pág. 73, especialmente a finales de 1969 se convocaron enormes manifestaciones, como los 100.000 personas que se reunieron en Boston Common, o en Washington D.C. donde se congregaron entre 250.000 y 500.000 en lo que llamaron la "manifestación contra la muerte", en inglés, la "March Against Death".

⁵² ARCHER, Jules. *Óp. Cit.* Pág. 4.

Con la fragmentación de la SDS a mediados de 1969, llegarían los *Weathermen*, convertido en *Weather Underground* tras convertirse en una facción terrorista que, bajo el eslogan de "*bring the war home*" comenzó su actividad sembrando bombas en diferentes localizaciones. Su objetivo era comenzar una revolución mundial empezando por desmantelar el imperialismo estadounidense. Su primera gran manifestación se daría del 8 al 11 de octubre de ese mismo año, cuando se desencadenarían una serie de actos violentos durante tres días denominándose como los *Days of Rage*, en Chicago.

A pesar de que la oposición ante la guerra sumó adeptos entre diferentes personas de varias edades y clases, las protestas estudiantiles ante las fuerzas policiales se convirtieron en un ejemplo de dos fuerzas polarizadas: por un lado los estudiantes, normalmente jóvenes de clase media y blancos, hijos de lo que se denominaba como *trabajadores de cuello blanco*, que se enfrentaban a los cuerpos policiales, mayoritariamente hijos de *trabajadores de cuello azul*, de tendencia más conservadora, quienes veían en los manifestantes a niños malcriados, intelectuales, cuyo estilo de vida cómodo les hacía tener una tendencia de ideas anarquistas. Del mismo modo, muchos de los manifestantes empezaron a ver a la policía como un grupo de personas que acataban la autoridad sin el menor atisbo de crítica o duda ante las órdenes que les llegaban, lo que favoreció un recrudecimiento en las tensiones entre autoridad e insurrección.

Menos de una semana después de la invasión de Camboya, el 4 de mayo de 1970, el declive de la SDS se daría de la mano de Kent State. Este hecho provocó una reacción de agresividad y violencia por parte de muchos jóvenes, quienes entendían que no solo eran enviados a Vietnam a morir, sino que se les asesinaba en su propio país por reivindicar sus ideales. La masacre de Kent State supondría para muchos un ejemplo de cómo la guerra repercutía directamente en el país, cuyo reflejo se vería también en los asesinatos del Jackson State College el 15 de mayo. El suceso en Kent State, a pesar de no ser el primer suceso de estas características,⁵³ golpeó duramente la escena social: el asesinato de cuatro jóvenes estudiantes blancos conseguiría una mayor repercusión en la prensa y

⁵³ Dos años antes de la masacre de la Universidad de Kent State, en febrero de 1968, aconteció la masacre de Orangeburg, en Carolina del Sur, donde varios manifestantes contra la segregación fueron atacados por fuerzas policiales, dejando tres muertos y varios heridos.

motivaría varios hechos de gran violencia y numerosas revueltas. Una de las más multitudinarias se daría cuatro días después del suceso.⁵⁴ Para algunas personas, la guerra había llegado a casa.

Con la retirada de tropas de territorio vietnamita en 1973 gracias a los acuerdos de París, una década de protestas llegaría a su fin, culminando con el *Peace Rallie* en central Park, el 11 de mayo de 1975.

⁵⁴ Entre las personas movilizadas en el Lower Manhattan, el 8 de mayo de 1970, tras los sucesos en Kent State, surge un grupo llamado los *Hard Hats*, un grupo de hombres con ideología más conservadora se abalanzan hacia la multitud con el fin de liberar la rabia contenida ante estos jóvenes. Con sus identificativos cascos estallaron en violencia contra los manifestantes portando sus banderas americanas. Para el sector más conservador, estos hombres fueron héroes durante unos días.

I.5.4. Descubriendo a Gaia: el nacimiento de la ecología moderna

"Mi idea es que la vida afecta tanto al medio ambiente, que estamos evolucionando, no solo en el mundo de las rocas, el aire y el océano, como tal, sino que estamos evolucionando en un mundo que está hecho de la respiración y la sangre, y los huesos de nuestros ancestros"

James Lovelock

La obra de numerosos naturalistas de la talla de Charles Darwin, Alfred Russel Wallace, Frederic Edward Clements o Arthur Tansly, inspirarían a otros científicos a la exploración de los diferentes sistemas en el medio natural, lo que supondrían los primeros pasos de la ecología,⁵⁵ cuyo desarrollo culminaría con el reconocimiento de las relaciones existentes entre los diversos sistemas y organismos animados e inanimados que pueblan el planeta. No obstante, este principio supondría también reconocer la compleja estabilidad que lo mantiene, así como su fragilidad, transformando de este modo la manera en la que los humanos nos relacionamos con el medio: de la conquista de la naturaleza, a un creciente interés por su protección.

Ante una mayor empatía con el medio, los numerosos peligros a los que fue sometido a raíz de ciertas prácticas desarrolladas principalmente en la segunda mitad del siglo XX, como los ensayos atómicos y sus temidos *fallouts*; los programas de experimentación meteorológica;⁵⁶ las negligencias en el procesamiento de desechos y vertidos procedentes de las industrias; las adaptaciones de la agricultura a gran escala; la progresiva fertilización y control químico de plagas en grandes extensiones de terreno; las laxas penalizaciones para grandes contaminantes; la falta de participación a nivel gubernamental sobre el impacto de agentes nocivos en el entorno, entre otras, suponían una amenaza constante.

⁵⁵ Término acuñado por Ernst Haeckel, derivado del término griego *oikos*, hogar.

⁵⁶ Como ejemplo el *Project Stormfury* desarrollado entre 1962 y 1983.

Esta preocupación afectaba muy estrechamente a los más jóvenes, como bien apunta el manifiesto de Port Huron, "No solo somos la primera generación que vive con la posibilidad de un cataclismo mundial, somos los primeros en experimentar realmente la preparación social para el cataclismo".⁵⁷ Por este motivo este sector poblacional se encontrará especialmente interesado en dirigir un cambio en la conciencia medioambiental de la sociedad americana del momento.

En 1962, la publicación *Silent Spring* de Rachel Carson, supondría todo un revulsivo para el crecimiento de la conciencia medioambiental. En este libro, Rachel Carson pone de manifiesto que el ser humano ha realizado cambios significativos en el ambiente, llegando a puntos inquietantes, contaminando no solo el suelo, las aguas y el aire, sino a los propios individuos a quienes llegaba mediante diferentes medios: los alimentos que consumían, el agua que bebían, su cercanía con el territorio plagado con pesticidas, etc; unos cambios que no solo amenazan los ecosistemas, sino que puede suponer el fin de la vida humana. La publicación de Carson supondría todo un precedente para futuras publicaciones que favorecerían un compromiso con el cuidado del medio, como ocurriría con *Unsafe at any Speed*, (1965) de Ralph Nader, la cual promovería un gran cambio en el consumo y en los derechos de los consumidores; o *The Population Bomb* (1968) de Paul Ehrlich, quien predecía las hambrunas que se cobrarían una gran cantidad de vidas. Durante este periodo, muchas miradas apuntaban a las posibles consecuencias de la gran densidad de población mundial y los posibles problemas en el abastecimiento, debido a la escasez de recursos.⁵⁸

La gran contaminación que tenía lugar en muchas zonas superpobladas del país americano, era otro de los factores preocupantes, a la que el presidente Lyndon B. Johnson haría referencia en su discurso *Great Society*, en 1964:

⁵⁷ HAYDEN, Tom. Port Huron Statement [en línea]. Nueva York: StudentsFor a Democratic Society (SDS), 1964. Pág. 17.

⁵⁸ Esta relación con los recursos naturales, especialmente tras las teorías de un decrecimiento en la producción de alimentos, imprimiría un incremento en la preocupación por este tipo de problemáticas, que se vería reflejada en el séptimo arte a través de films como *Soilent Green*, (1973).

"Siempre nos hemos enorgullecido de ser no solo Estados Unidos el fuerte y Estados Unidos el libre, sino Estados Unidos el hermoso. Hoy esa belleza está en peligro. El agua que bebemos, la comida que comemos, el mismo aire que respiramos, están amenazados por la contaminación. Nuestros parques están superpoblados, nuestras costas sobrecargadas. Los campos verdes y los bosques densos están desapareciendo".⁵⁹

Este problema, derivado de urbes masificadas, un gran número de automóviles y de los desechos de la industria floreciente, era un gran problema para la salud ciudadana; en ocasiones de manera drástica bajo el peligro de nieblas letales, como la ocurrida



Fig. 3. Vista sur de Nueva York desde el edificio Empire State el 24 de Noviembre de 1966, durante los Days of Deadly Smog. Fotografía tomada por Neal Boenzi para The New York Times.

⁵⁹ Fragmento de discurso The Great Society, pronunciado por el presidente Lyndon Baines Johnson el 22 de mayo de 1964 en Ann Arbor, Michigan. [Consulta: 23 de mayo 2022]. Disponible en: <https://www.americanrhetoric.com/speeches/lbjthegreatsociety.htm>

durante el día de acción de gracias, en la ciudad de Nueva York, en 1966 (Fig. 3), cuando se sucederían los llamados *Days of Deadly Smog*.⁶⁰

El aumento de afecciones respiratorias, cancerígenas y diversas enfermedades relacionadas con la gran contaminación, produjo un incremento exponencial en el interés por el cuidado ambiental. Del mismo modo, los diferentes desastres que acaecieron en estas décadas, como el derrame de alrededor de once millones de litros de petróleo en Santa Bárbara, a comienzos de 1969, que contaminó las aguas matando a muchas especies marinas, aves y mamíferos;⁶¹ la gran explotación de las aguas derivada de los ensayos atómicos, irradiando vastas zonas del océano, como ocurrió con el desolado atolón Bikini; los numerosos vertidos industriales a las corrientes de agua debido a la laxa protección federal; el desastre de *Love Canal*, en 1978; o el accidente nuclear en la central de Three Mile Island, en Pennsylvania en 1979, ayudarían a consolidar el apoyo ciudadano para su control.

Otro hecho será especialmente importante para este cambio: en la nochebuena de 1968,⁶² año marcado por una gran tensión social, repercutiría en la elección del mensaje conciliador que llegó desde el espacio, como afirma el historiador Robert Poole:

"Era nochebuena cuando los astronautas del Apolo [8] estaban dando vueltas alrededor de la luna y eligieron no transmitir nada relacionado con el futuro o la ciencia, sino que eligieron transmitir el comienzo del libro del Génesis, "En el principio, Dios creó los cielos y la tierra", así que en navidad, eligieron el mensaje pacífico y universal desde la luna hacia la

⁶⁰ GLASSER, M.; GREENBURG, L.; FIELD, F. "Mortality and Morbidity During a Period of High Levels of Air Pollution". En *Archives of Environmental Health: An International Journal*, 1966. ARCHER, Jules. *The Incredible 60s: The Stormy Years That Changed America*. Nueva York: Sky Pony Press, 2015. DWYER, J. "Remembering a City Where the Smog Could Kill" [en línea]. En *The New York Times*, 28 de febrero de 2017.

⁶¹ CLARKE, C.K. y HEMPHILL, J. J. "The Santa Barbara Oil Spill: A Retrospective". En *Yearbook of the Association of Pacific Coast Geographers*, 2002. Jules Archer, *Óp. Cit.*

⁶² Estados Unidos se encontraba en medio del conflicto de Vietnam, las revueltas estudiantiles cada vez más radicales, y los recientes asesinatos de Robert Kennedy y Martin Luther King, la crisis energética y del petróleo.

tierra, lo que desde luego no era de lo que trataba el programa espacial hasta entonces".⁶³

Este mensaje se encontró acompañado de la primera imagen de la Tierra vista desde el espacio, que inesperadamente produjo un gran interés; la imagen, titulada *Earthrise*, permitió que la gente alrededor del mundo viese el planeta azul desde otra perspectiva. La imagen espacial que se ofrecía de nuestro planeta, era muy distinta a lo que hasta entonces se conocía; en ella, una pequeña esfera azulada, flotando en la oscura inmensidad del espacio, hizo que muchas personas cambiaran su perspectiva en cuanto al planeta y sintieran por primera vez el mundo como su hogar. Lejos de cualquier limitación geo-política, la Tierra era el elemento unificador de la especie humana, como un solo organismo, una sensación que motivaría una creciente sensibilidad hacia su protección, así como jugaría un papel fundamental en la transformación del movimiento por el medio ambiente, y por los cambios que se darían posteriormente, como el *Clean Air Amendment* o *Clean Water Act*, como apunta Al Gore.⁶⁴

Según Robert Poole, cuando las personas tuvieron acceso a imágenes de la Tierra desde el espacio, la falta de visibilización de los países y las fronteras, dio como resultado su observación desde una perspectiva mucho más orgánica y natural: "Y lo que la gente veía a través de los ojos y las cámaras de los astronautas no era un mundo, ni una colección de países, sino casi como una sola entidad viviente".⁶⁵

Es paradójico cómo la carrera por colonizar el espacio ofrecería una nueva perspectiva de la Tierra, suscitando gran interés científico ante las causas por las cuales el planeta azul es receptor de tanta variedad de vida, cuando planetas tan cercanos a ella como Venus y Marte,⁶⁶ a pesar de tener una atmósfera más estable que la Tierra, no poseen las

⁶³ Fundación BBVA, 2019.

⁶⁴ CBS Sunday Morning (2018). *Remembering 1968: Apollo 8's Christmas greeting from the moon*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=gl66BJdGQYw> [30 de septiembre 2021].

⁶⁵ Fundación BBVA (2019). *50 aniversario del Apolo 11: Entrevista con Robert Poole*. [Video online]. Disponible en: <https://www.fbbva.es/noticias/50-anos-del-gran-salto-para-la-humanidad-en-la-luna/> [10 de septiembre 2021].

⁶⁶ Del mismo modo, el interés por la Tierra se intensificó con las diferentes expediciones que se hicieron en pro del conocimiento del cosmos, como en Julio de 1976, cuando la NASA envía un satélite a Marte en

características apropiadas para su desarrollo, un tema que suscitaría gran curiosidad a James Lovelock, antiguo trabajador de la NASA, quien desarrollaría una novedosa teoría.

La teoría de Gaia afirma que el planeta Tierra, actuando como un sistema de organismos vivos, es capaz de autorregularse según sus necesidades, manteniendo un entorno favorable para la vida, una afirmación que promovería un cambio en la forma de entender nuestro planeta: pasando de ser un ente inerte y pasivo, a un sistema de organismos interrelacionados, en el que estamos incluidos los humanos. Para Lovelock, la vida en la Tierra se encuentra autorregulada, y la relación de los diferentes elementos con el entorno, permite la correcta estabilidad del sistema. Esta relación resultaba de la interdependencia de todos los mecanismos vivientes e inertes, afirmando que la vida controla el ambiente.

Gaia como concepto, supone que estas interconexiones entre todos los elementos, animales, minerales, vegetales, y gases, se relacionan en armonía; una armonía que el ser humano se ha encontrado progresivamente atacando, poniendo en peligro este magnífico equilibrio existente entre todos los organismos que lo cohabitan. Ante este ataque, James Lovelock advertía que es un asunto humano el poner las medidas necesarias para preservarlo y evitar su destrucción.

La hipótesis de Gaia añade al concepto comúnmente aceptado de que la vida influye al medio, el elemento de control, por el cual la vida es capaz de controlar el medio. En esta teoría la evolución de las especies y la evolución del planeta van de la mano, un hecho que le valió de numerosas críticas por parte de algunos sectores dentro de la ciencia por dotar de una especie de "conciencia" a la tierra. No obstante, las investigaciones acerca de estas interconexiones con el entorno se incrementarían de manera progresiva con el paso del tiempo.

La llegada de 1970 cristalizaría las aspiraciones del movimiento por el medio ambiente y los ecosistemas, celebrando el primer *Día de la Tierra* como un medio por el que criticar

busca vida. El interés por la relación de los astros con la vida en la tierra favorecería las prácticas de astrología, así como también se vería activamente referenciado en las artes.

las prácticas abusivas y negligentes hacia el medio, los grandes índices de contaminación y la necesidad de protección de la naturaleza como un punto importante en las agendas gubernamentales para asegurar el futuro de la humanidad.

Este renovado compromiso en torno a las acciones individuales favoreció un cambio en la forma tradicional de Occidente de ver y experimentar el medio, experimentando un rechazo a la capitalización de la tierra y al sistema de valoración del mismo dependiendo de sus posibilidades de explotación. La relación con nuevas corrientes de pensamiento alternativas, mayoritariamente de origen oriental, favorecerían una nueva perspectiva en el vínculo con la naturaleza. La fascinación por nuevas formas de espiritualidad, así como el interés por las culturas minoritarias abriría las puertas a nuevas formas de entender la sociedad y la relación de los individuos con el entorno natural.

El gran interés de muchas personas de reconectar con la Tierra produjo que muchos de ellos quisieran experimentar la vida en las zonas menos congestionadas, optando por escapar a zonas rurales. Las grandes olas de jóvenes que decidían buscar estilos de vida diferentes a raíz de la contracultura favorecería un importante flujo de habitantes a las zonas menos urbanas. Muchos activistas verían en la floreciente contracultura una alternativa por la que abandonar la ciudad buscando esta libertad que ofrecía la naturaleza.

I.5.5. Voces reaccionarias: la contracultura

All across the nation

Such a strange vibration

People in motion

There's a whole generation

With a new explanation

San Francisco (Be sure to wear some flowers in your hair)

Scott McKenzie, 1967

La conocida brecha generacional que caracterizaría la aversión de muchos jóvenes hacia los valores que representan las generaciones anteriores, provocó una importante necesidad de evasión de una realidad que reprimía sus libertades.

El gran salto generacional sumado a la turbulenta situación que atravesaba la sociedad americana en este momento supuso el caldo de cultivo perfecto para el surgimiento de un estilo de vida diferente. El magnicidio de John Fitzgerald Kennedy a comienzos de la década de los sesenta, y los de Martin Luther King Jr. y Robert Kennedy⁶⁷ en 1968 supusieron duros golpes para los jóvenes y aquellos quienes veían en estas figuras la esperanza de un cambio real en la sociedad estadounidense. Estos hechos, sumados a la violenta represión hacia las manifestaciones en pro de los movimientos emergentes de protesta dejarían una impronta en el sentir de la juventud del momento, considerándose ellos mismos como supervivientes de una sociedad sin rumbo y en la que no se veían representados; como afirma Peter Berger "el no-reconocimiento y las contra-definiciones de las normas sociales son potencialmente revolucionarias".⁶⁸

La falta de reconocimiento de las nuevas generaciones dentro de la sociedad, su situación de alienación y su lucha ante el continuo recordatorio de haber sido criados de

⁶⁷ Audrey Flack, impactada por este suceso, realiza su primera obra de fotorrealismo, *Kennedy Motorcade, November 22, 1963* (1964) que muestra el instante antes de los disparos que acabaron con la vida del presidente.

⁶⁸ BERGER, Peter. *An Invitation to Sociology: A Humanistic Perspective*, 1966, en HALL, Stuart. *Los Hippies: Una contra-cultura*. Barcelona: Anagrama, 1970. Pág. 11.

manera demasiado indulgente, el miedo por la falta de futuro, las numerosas restricciones y normas morales con las que crecían, y las expectativas generadas en ellos⁶⁹ provoca que su objetivo sea la reestructuración social basada en la revolución, tal y como el historiador Thomas Borstelmann expresa:

"Cuando el mundo conocido comienza a desintegrarse, cuando el centro parece no sostenerse, cuando las autoridades se revelan como corruptas, cuando las cosas resultan ser diferentes de las que uno creía hasta el momento, la pregunta crucial es: ¿Cómo responde uno? Este es el momento en el que la incertidumbre se vuelve productiva o no".⁷⁰

El sentir revolucionario que aparecería en este momento se desarrollaría resumidamente en dos propuestas: el espíritu de lucha y el espíritu de evasión. Ambas vías se encontrarían representadas dentro de la denominada contracultura, que promovería la gestación de unos valores diferentes, acercándose al concepto de comunidad tribal y a su simplicidad autosuficiente, luchando desde el interior de esta *comunidad matriz*. El sentimiento de lucha propiciaría la militancia en agrupaciones radicales y en los diversos movimientos emergentes, así como la necesidad de evasión fomentaría la experimentación con drogas, o la elección de una vida más cercana a la naturaleza, alejándose de la masificación de las grandes urbes.

Este rechazo social se manifestaría también en una revolución en la apariencia, criticando los convencionalismos estéticos que habrían primado entre hombres y mujeres: la estética contracultural abogaba por el pelo largo o los bigotes, pues suponían un rechazo a la imagen militar. Las ropas de colores vibrantes, el maquillaje y las pinturas corporales eran un reflejo de una forma de ver la vida más hedonista, frente a la sobriedad del estilo tradicional, además de asimilar estéticas vinculadas a culturas indígenas, primitivas y minoritarias. El empleo de joyería basada en amuletos, cuentas, piedras, y demás elementos naturales era una representación de lo primitivo, como

⁶⁹ Destinados a tener una familia, conseguir el éxito laboral y no perecer en la guerra.

⁷⁰ BORSTELMANN, Thomas. *The 1970s: A New Global History From Civil Rights to Economic Inequality*, New Jersey: Princeton University Press, 2012. Pág. 9.

afirma Todd Gitlin.⁷¹ También se darían cambios en cuanto a la forma de entender las relaciones entre individuos,⁷² tanto a nivel social como en los entornos más íntimos.

La contracultura daría mucha importancia a la búsqueda de alternativas sociales en otras culturas coetáneas o históricas, relacionándose de manera estrecha con colectivos minoritarios que la sociedad estadounidense había rechazado o desestimado, presentando ante este sistema de jerarquización étnica una política de hermanamiento y de puesta en valor de aquellas culturas convivientes en el territorio americano, así como abriendo las puertas al interés por el conocimiento de nuevas culturas del exterior.⁷³

"Los indios americanos representan, por supuesto, un emblema de lo simple, una supervivencia primitiva en el continente de la opulencia y la complejidad tecnológica" afirma Stuart Hall,⁷⁴ una idea que evoca el mito del *Buen Salvaje* de Jean-Jacques Rousseau, al que varios autores hacen referencia⁷⁵ como una recuperación del ideal romántico del individuo no contaminado por una sociedad que le corrompe.

"La contracultura celebra la vida supuestamente natural de los pueblos primitivos. Sus miembros llevan collares, cintas en la cabeza, se pintan el cuerpo y se visten con ropas andrajosas llenas de color; anhelan ser una tribu. Creen que los pueblos tribales no son materialistas, sino espontáneos, y se hallan en contacto reverente con fuentes ocultas de encantamiento".⁷⁶

⁷¹ GITLIN, Todd. *The Sixties: Years of Hope, Days of Rage*, Nueva York: Bantam Books, 1987.

⁷² La obra de Carl Gustav Jung también influiría en la manera en la que las personas se encontraban relacionadas a un nivel más profundo, así sus investigaciones acerca de los Arquetipos y el inconsciente colectivo cobraron gran interés en esta época.

⁷³ Como hemos visto, la cobertura mediática en la zona del sudeste asiático fomentaría el interés de muchas personas en esta cultura.

⁷⁴ HALL, Stuart. *Los Hippies: Una contra-cultura*. Barcelona: Anagrama, 1970. Pág. 23.

⁷⁵ HARRIS, Marvin. *Vacas, cerdos, guerras y brujas: Los enigmas de la cultura*. Madrid: Alianza, 2019. Hall, Óp. Cit. GITLIN, Óp. Cit. ARCHER, Jules. *The Incredible '60s: The Stormy Years That Changed America* Nueva York: Sky Pony Press, 2015; entre otros.

⁷⁶ HARRIS, Marvin. *Óp. Cit.* Pág. 261.

Según Stuart Hall,⁷⁷ este *espíritu arcádico-pastoral* favorecería el crecimiento de comunidades utópicas basadas en un ideal de *sociedad tribal*, que alcanzaría su máxima expresión en las agrupaciones comunales que proliferaban por el país como opción de vida alternativa.

El declive de la vida familiar intensificó el ansia de búsqueda de alternativas, pues el modelo de familia estadounidense había cambiado: los roles en la familia se encontraban definidos y los jóvenes sentían la necesidad de cambiar el papel que había sido predeterminado para ellos, lo que llevaría a muchos de ellos a fugarse de sus casas en busca de comunidades en la que sentirse como uno más, dentro de aquella familia que no hallaron en sus propios hogares. Muchos de ellos llegarían a diferentes enclaves dentro del país americano, siendo las zonas del Lower East Side neoyorquino y Haight-Ashbury en San Francisco (California) los vecindarios más populares.

Este estilo de vida identificaría a uno de los grupos más característicos de la contracultura: los hippies, un movimiento de corte pacifista cuyos integrantes, principalmente jóvenes de clase media-alta según Lewis Yablonsky, mantendrían que en la "*sociedad de plástico*"⁷⁸ no habría cabida para la política y el cambio real, por lo que su postura radicaría en la oposición a estos sistemas. Este grupo se diversificaría en dos entornos diferenciados: la cultura hippie urbana, ubicada en vecindarios; y las comunidades hippies rurales, que se distanciaban de la urbe, asentándose en entornos naturales buscando el contacto con el medio ambiente.

Mientras que los hippies se mantenían al margen de la política, no era así para otros grupos como los Yippies, quienes liderados por Abbie Hoffman y Jerry Rubin, continuamente trataban de retar y ridiculizar a la política y a satirizarla con el objetivo de poner en evidencia el sistema político y social estadounidense.⁷⁹

⁷⁷ HALL, Stuart. *Óp. Cit.*

⁷⁸ *Firing Line with William F. Buckley Jr.: The Hippies*. Director: Garth Dietrick. [Programa de televisión]. Episodio 113, emitido el 3 de septiembre 1968. Estados Unidos: WOR-TV, 1968.

⁷⁹ Presentando como candidato presidencial a un cerdo llamado "Pigasus", amenazando con contaminar el agua de Chicago con LSD durante la Convención Demócrata de 1968, o tratando de

La influencia de los *beats* o *beatniks* fue de gran importancia a la hora de fijar un ejemplo para los movimientos contraculturales que se gestaban en este momento. Según el novelista beat Jack Kerouak, el movimiento hippie sería el heredero del movimiento beat anterior:

"Yo tengo 46 años, y estos chicos tienen 18. Es el mismo movimiento, que aparentemente es una especie de "movimiento Dionisiaco en la civilización tardía" [...] es solo un movimiento supuestamente licencioso, pero no lo es en realidad [...] Los hippies son buenos niños, son mejores que los beat".⁸⁰

Esta relación con lo *licencioso*, como apunta Jack Kerouak, viene derivada del rechazo hacia las férreas reglas de conducta a las que habían sido sometidos desde la infancia: el respeto por la jerarquía familiar y social que se daba dentro y fuera de casa. Las normas moralizantes acerca de la sexualidad, la diversión, las relaciones sociales o el decoro, producirán que esta generación comience a cuestionarse y a reivindicar un estilo de vida más libre, por lo que el surgimiento de frases como: "si se siente bien, hazlo", favorecieron que muchos de ellos optaran por experimentar aquello que les era prohibido, en muchos casos, durante sus primeros años como estudiantes fuera del hogar. Este hecho incrementaría la exploración en torno al cannabis, o la sexualidad, temas que poco a poco comenzarían a emerger de la situación de clandestinidad en la que se encontraban años atrás.

Del mismo modo, el célebre espíritu de paz y amor, que impregnaría la década de los sesenta, derivaría de un incremento en el índice de violencia.⁸¹ Ante esta situación,

hacer levitar la sede del Departamento de Defensa de los Estados Unidos durante la Marcha al Pentágono en 1967.

⁸⁰ *Firing Line with William F. Buckley Jr.: The Hippies*, 1968.

⁸¹ Ed Sanders en *Firing Line with William F. Buckley Jr.: The Hippies*, *Óp. Cit.* argumenta que la unión en manifestaciones de corte pacifista respondía también a la necesidad de muchos individuos de reunirse, especialmente a través del movimiento estudiantil o el movimiento por los derechos civiles, cuya represión violenta aumentó su significado: estas manifestaciones pacíficas demostraban la crítica y el rechazo por las numerosas conductas violentas que llevaba a cabo una sociedad anticuada, que se negaba a dar cualquier opción al cambio.

algunos jóvenes comenzaron a teorizar acerca de cómo la falta de amor era la causa de muchos de los conflictos, por lo que el amor se erigiría como la herramienta capaz de romper cualquier brecha divisoria entre individuos.

A través del llamamiento por el amor, se realizaban varias reivindicaciones: no solo apelaban a una manera de entender las relaciones personales más libres, sino que el amor y la comunicación eran clave para evitar los conflictos sociales dentro y fuera del país. La célebre frase "*Make love-not war*" fue un lema arraigado en la contracultura, basado en las posturas antiguerra, promotor de un estilo de vida pacífico, motivado por el uso de drogas como el LSD⁸² y el sentimiento de hermandad que comenzaba a aflorar a lo largo del país. Unas posturas que concluirían con el llamamiento al verano del amor que se daría en 1967, un polémico evento que apoyaría este ideal pacifista de que un mundo sin conflictos podía materializarse.

Según el sociólogo Stuart Hall, el amor, desde el punto de vista contracultural, albergaba una gran variedad de significados: es la celebración del amor libre, del fin de los tabús en torno a la sexualidad; es la conexión entre individuos tanto a nivel físico como espiritual; es hermanamiento y respeto. "La palabra Amor, pues, conecta con otros temas – con simplicidad e inocencia, con unión y tribalismo".⁸³

Del mismo modo, esta idea de amor como herramienta de poder y de cambio viene derivado del acercamiento que se da por parte de la contracultura hacia la diversidad cultural presente de manera minoritaria en los Estados Unidos, a la cultura oriental o a sociedades antiguas. El acercamiento hacia diferentes sociedades, filosofías y prácticas espirituales que se distancian de las tradicionalmente empleadas en Occidente, ofrecen una nueva perspectiva en su búsqueda de un estilo de vida alejado de lo conocido. Para Hall: "El hippie es un «drop out» (salido) del sistema [...] que activamente opta por seguir

⁸² Son varios los testimonios que aseguran que el consumo de LSD favorece una sensación de conexión con la naturaleza, el cosmos, el planeta y los individuos que lo componen, así como una gran sensación de amor y de hermanamiento. Sin embargo, como apunta Todd Gitlin (*Óp. Cit.*), también esto puede derivar según cada persona, su entorno y su estado mental.

⁸³ HALL, *Óp. Cit.* Pág. 35.

el camino «desviacionista» de vida".⁸⁴ Y como exiliado voluntariamente del sistema, opta por un acercamiento hacia aquello que la sociedad rechaza.

El impulso hacia estilos de vida alternativos que tuvo lugar, principalmente en California, ayudó a reconciliarse con posturas religiosas alternativas que no tenían cabida en un sentir mayoritariamente cristiano, afectando enormemente a estos *outsiders* para emprender su propio camino de experimentación con los límites de su cuerpo y de la realidad. La juventud comenzó a interesarse por prácticas como la meditación, los retiros espirituales, las danzas, o por diferentes gurús que aparecerían en los medios de comunicación de la mano de Allen Ginsberg, Gary Snyder o John Lennon, de la astrología, el I Ching, la sanación espiritual y diversas fuentes de conocimiento de los pueblos primitivos y de las derivas espirituales que salpicaban el país americano.⁸⁵

La relación de algunas prácticas religiosas con el uso de drogas, como es el caso de los indios americanos con el peyote, que es empleado⁸⁶ como camino espiritual, fue de gran interés para muchos de estos jóvenes,⁸⁷ como afirma Lewis Yablonsky, quien documentó la escena hippie:

"La gente trata de buscar algunas soluciones afectivas a los males de la sociedad, tratando de sintonizarse con el cosmos, [...] generalmente mediante el empleo de drogas. Después hay toda una estructura de individuos que podrían convertirse en iniciados, que tratan de lograr un determinado estado trascendental".⁸⁸

⁸⁴ HALL, *Óp. Cit.* Pág. 17.

⁸⁵ ARCHER, *Óp. Cit.* GITLIN, *Óp. Cit.* HARRIS, *Óp. Cit.*

⁸⁶ La década de los sesenta es la década del frenesí de las drogas recreativas como la marihuana o el LSD. No obstante, como apunta Elaine Tyler May, el uso de drogas en los hogares americanos se habría instaurado anteriormente, de manera sutil y bajo la prescripción médica por la que muchas mujeres consiguieron diversos opiáceos y demás fármacos tranquilizantes con el fin de bloquear los ataques nerviosos que sufrían. Esta situación ha sido reflejada recientemente en la serie *Gambito de Dama*.

⁸⁷ Archer, *Óp. Cit.* Pág. 105.

⁸⁸ Entrevista a Lewis Yablonsky en *Firing Line with William F. Buckley Jr.: The Hippies*. *Óp. Cit.*

La contracultura, como apunta Marvin Harris, estaba muy relacionada con "estimular sus potencialidades inexploradas"⁸⁹, para lo que el consumo de drogas suponía otro medio para buscar estos límites. El LSD era empleado como vehículo de abandono de la realidad, mediante la que experimentar con la creatividad, las relaciones humanas y el entorno, provocando un notable efecto en la cultura y en la forma de vivir la espiritualidad. De este modo, figuras como el profesor Timothy Leary con su apelación a "*Turn on, tune in, drop out*"⁹⁰ cobraron gran notoriedad en la escena Americana y serían conocidos sus *Acid Tests* en la zona de Bay Area en 1965.

Esta nueva forma de conexión con culturas alternativas favorecería una revolución espiritual basada en una interpretación ecléctica de muchas de sus tradiciones.

A pesar de que las religiones tradicionales seguían teniendo un gran peso en la sociedad,⁹¹ dentro de las nuevas generaciones comenzaba a desarrollarse un importante sentimiento de desarraigo. Ante una época de gran vacío espiritual, la búsqueda de nuevas alternativas que cubrieran esta necesidad promovió que comenzaran a emerger varias agrupaciones de diferente índole. Así las diferentes prácticas esotéricas que habían gozado de mala reputación, conseguían más y más interés dentro de estos círculos alternativos, como comenta el antropólogo Marvin Harris:

"Después de ser tildada de superstición y de sufrir años de ridículo, la brujería ha vuelto como una fuente respetable de excitación. No solo la brujería, sino toda clase de especialidades ocultistas y místicas, desde la astrología al zen, pasando por la meditación, el Hare Krishna y el I Ching, un antiguo sistema chino de magia, captando el espíritu de los tiempos".⁹²

Con un enfoque mucho más centrado en el individuo, la necesidad de cultivar la parte espiritual trajo consigo una gran experimentación. Con un mayor flujo cultural, la

⁸⁹ HARRIS, *Óp. Cit.* Pág. 260.

⁹⁰ *Turn on* (enciende) significaría sensibilizarse a los diferentes estados de conciencia, las drogas serían un medio; *tune in* (sintoniza) interactuando con lo que te rodea; *drop ut* (abandona), desde una perspectiva social, sentirse autosuficiente, ser capaz de elegir un camino propio.

⁹¹ En esta época se dio un resurgir del espíritu cristiano.

⁹² HARRIS. *Óp. Cit.* Pág. 259.

revalorización de las culturas y poblaciones marginadas, el intercambio y acercamiento a una gran diversidad de formas de entender la espiritualidad favorecería las interconexiones dentro de este ámbito. Así, una multiplicidad de prácticas de orígenes diversos convergería en este sector ávido de encontrar vías alternativas a las prácticas religiosas tradicionales, como el historiador Jules Archer expone:

"Si la religión convencional les ha fallado, así como también lo había hecho la ciencia, que a los jóvenes les parecía estar deshumanizando sus vidas en lugar de enriquecerlas. [...] todo esto hizo que los jóvenes desilusionados se alejaran en busca de algún consuelo espiritual. La necesidad era especialmente fuerte ya que se enfrentaban a la sombría perspectiva de que sus vidas podrían ser apagadas en un momento terrible por la guerra nuclear".⁹³

La reaparición de la astrología, así como el creciente interés por lo oculto es un hecho repetitivo en momentos en los que existe confusión, insatisfacción, miedo o ansiedad⁹⁴. En un momento de vacío espiritual y de gran alienación, en el que los individuos han manifestado un gran acercamiento a la tierra, gracias en parte a las experiencias con drogas psicodélicas que generan una necesidad de reconexión con la naturaleza y de formar parte de ella, la astrología cubre las necesidades de encontrar respuestas. La conexión de la astrología con el universo, los planetas y cómo estos rigen a cada individuo supone una respuesta ante esta sensación de incertidumbre sobre el futuro. La posibilidad de encontrar sistemas que arrojen algo de luz a la situación suponía un gran alivio ante el desasosiego que sentían muchas personas.⁹⁵

Podría sonar paradójico el hecho de que, a pesar de encontrarse en un momento en el que se da una creciente investigación científico-tecnológica, el gran rechazo a la

⁹³ ARCHER. *Óp. Cit.* Pág. 162.

⁹⁴ ARCHER. *Óp. Cit.* ORTIZ- OSÉS, Andrés. La Diosa Madre: Interpretación desde la mitología vasca. Madrid: Trotta, 1996.

⁹⁵ Este hecho se encuentra relacionado con la manera de llamar a ciertas tendencias como "*new age*", o denominar a esta nueva etapa de paz social como "*la era de acuario*", tomando el nombre de la constelación.

innovación que se da principalmente entre los jóvenes fomenta un creciente interés por las cuestiones místico-mágicas. También, de la mano de los movimientos feministas, crece el interés por el pasado de la mujer, las divinidades femeninas primitivas, el conocimiento de la mujer, los conocidos como *burning times*, la brujería, o a través de la denominada *antigua religión* basada en los ritos promovidos por figuras como el británico Gerald Gardner,⁹⁶ los cultos y prácticas religiosas y espirituales basados en cultos paganos anteriores a la llegada del cristianismo, que se expandirían por el país americano, fundando nuevas escuelas como la Wicca Diánica de Zsuzsanna Budapest.

También se expandió por la costa oeste de los Estados Unidos una gran inquietud acerca del budismo zen, buscando una cercanía a la religión y la mística de las regiones asiáticas, una aproximación promovida por el creciente sentimiento de empatía hacia el colectivo budista en Vietnam, así como a las religiones del este de la India relacionadas con el éxito de la novela de Herman Hesse, *Siddhartha*⁹⁷. Muchas fueron las alternativas a las religiones comunes en el país; muchos jóvenes comenzaron a acercarse a prácticas relacionadas con lo oculto, el espiritismo, el tarot o incluso la brujería y el satanismo.

La contracultura aportaría muchos cambios para toda una generación. A partir del cuestionamiento de las bases de la sociedad, la contracultura soñaría con una sociedad mejor, ofreciendo alternativas, ya sea de formas de vida, o de maneras de entender las relaciones personales o la espiritualidad, para los que el cambio de *cooperación* frente a *competitividad*, de buscar la felicidad y de poner en valor el amor como herramienta de paz y unión, podía sugerir que una de las características de esta etapa sería la ilusión, el sueño de que un mundo mejor es posible, de que mediante la asociación entre personas, este cambio puede hacerse real.

⁹⁶ A pesar de su asociación con los cultos antiguos, la Wicca tal y como se conoce fue introducida por el naturista Gerald Gardner, quien fundó esta tradición que posteriormente se transformó, adaptando diferentes prácticas y ritos basados en antiguas religiones, mayoritariamente celtas. No obstante, Zsuzsanna Budapest, afirma que las prácticas que ella estableció en la fundación de la Wicca Diánica se encuentran en su familia por generaciones. Ella, sin embargo, proviene de Bulgaria, apela a las tradiciones y la religión aprendida de generación en generación, oralmente, transmitida de madres a hijas hasta llegar a ella.

⁹⁷ Existió así mismo un gran interés por la astrología, un hecho que ha quedado a través del mítico musical de Broadway, *Hair!* (1968), denominando a esta época como la era de Acuario.

I.5.6. Mujer: el movimiento de liberación de la mujer y la revolución sexual

*I am woman, hear me roar
In numbers too big to ignore
And I know too much to go back and pretend
'Cause I've heard it all before
And I've been down there on the floor
No one's ever gonna keep me down again*

I am Woman

Helen Reddy, 1972.

Con el lejano recuerdo de los *locos años veinte*, Estados Unidos viviría los complicados años treinta, enfrentándose a la Gran Depresión, seguido de su participación en la Segunda Guerra Mundial, lo que afectaría a la sociedad estadounidense produciendo un cambio hacia un idílico modelo de familia nuclear, en el que los roles se encontraban delimitados, y las aspiraciones de cada uno de sus integrantes, establecidos; un sistema familiar que proveía de un sentimiento de seguridad y previsibilidad, en el que el trabajo era sinónimo de mejoras económicas y de una mayor estabilidad.

Como explica la historiadora Elaine Tyler May, el ambiente social derivado del clima de tensión con el bloque soviético aumentó la necesidad de mostrar la fuerza americana al mundo, que pasaría por convertir su modelo de vida en el sueño al que cualquier persona deseara aspirar. No obstante, esto resultaba de la necesidad por parte de los Estados Unidos de exportar una imagen capaz de combatir la amenaza comunista; un cambio que repercutiría en las relaciones personales y privadas de los ciudadanos, tanto de hombres como de mujeres, ya que los hombres habían de ser varoniles y fuertes, y las mujeres serviles y buenas madres, sin rasgos de posibles debilidades, asociadas como *anormales*. Esta *normalidad* era sinónimo de ser heterosexual y buscar activamente el matrimonio, lo que representaba un signo de madurez y responsabilidad, asumiendo que quienes se separaban de esta norma

representaban irresponsabilidad, inmadurez y debilidad, en pocas palabras, unas conductas relacionadas con ideas comunistas cuyo fin era el de debilitar el país estadounidense.

Las mujeres, del mismo modo, ya sea como madres sobreprotectoras o como amantes seductoras, eran en muchos casos culpadas en el caso de que algún hombre de su familia presentase estos signos de debilidad. Esta lucha por corregir estas conductas *anormales* de la fiebre anticomunista hizo que la homosexualidad se encontrase en el punto de mira, pues se consideraban pervertidos que amenazaban las bases del modelo de familia tradicional. La familia nuclear, se asentaría como el sistema de familia idílica, basado en: el padre como cabeza de familia, quien era el encargado de proveer el sustento económico; la madre, quien era la encargada de atender las necesidades físicas y psicológicas del marido, así como de administrar y estirar los ingresos de este y dedicarlos al hogar, mantener la casa, y criar y educar a los hijos.

Esta situación chocaba con el punto en el que se encontraban muchas de estas mujeres en ese momento. Durante la participación americana en la Segunda Guerra Mundial, y ante la falta de mano de obra de varones, se alentó a muchas mujeres a ejercer "trabajos masculinos" para mantener la economía mientras los hombres luchaban en el frente. Esta gran entrada en el mundo laboral, en la que participarían más de la mitad de las mujeres del país, tuvo como consecuencia que muchas de ellas optasen por prepararse académicamente en caso de emergencia. Sin embargo, tras la llegada de los veteranos a sus hogares, se llamaría a éstas a asumir nuevamente su papel dentro del hogar, animando a sus maridos a que retomaran su rol de proveedor, de cabeza de familia. Este hecho dio como resultado que muchas mujeres preparadas dejaran sus aspiraciones profesionales para asumir nuevamente el rol de esposas, madres y amas de casa, motivándolas con la posibilidad de encontrar su desarrollo personal en las labores cotidianas dentro del entorno doméstico. Es más, estaba socialmente aceptado que la mujer solo podría encontrar su autorrealización mediante el desempeño su papel como esposa, ama de casa y madre.

"Las conexiones ideológicas entre el matrimonio precoz, la contención sexual y los roles de género tradicionales se fusionaron en el contexto de la guerra fría. Los expertos exhortaron a las mujeres a abrazar la vida doméstica al servicio de la nación, con el mismo espíritu con el que habían acudido en ayuda del país al aceptar trabajos en tiempos de guerra".⁹⁸

La gran importancia atribuida a la familia, entendida como el origen y elemento cohesionador de la sociedad y del estado, daría como resultado la gran importancia atribuida al seno familiar y a su protección mediante la defensa de los valores tradicionales, apoyando enormemente la diferenciación de géneros y sus roles. De este modo, aquellas prácticas, intereses o motivaciones que se alejaban de estos roles marcados eran concebidos como un potencial peligro para la correcta conformación de dichas familias. Del mismo modo, el comunismo ayudó a sembrar el miedo a ser considerado como traidor a la patria si los hábitos de cualquier individuo se salían de la norma. También, el temor a ser tachado por otros individuos de la comunidad como "diferente" suponía una gran carga negativa, entendiéndose como desviado, enfermo, trastornado, y por consiguiente repudiado, por lo que muchas personas optaban, o bien por esconder aquellas prácticas que se contraponían a la norma, o directamente por reprimirse y actuar como la sociedad marcaba.

Ante esta situación de contención durante estos años, la llegada del espíritu de rebeldía que tendría lugar a partir de la década de los sesenta supondría toda una revolución y un choque generacional, que la historiadora Elaine Tyler May aborda desde una perspectiva muy interesante. Según la autora, lo llamativo no sería en sí el espíritu de rebeldía de los más jóvenes ante una actitud tan conservadora por parte de sus padres, sino todo lo contrario: lo llamativo sería el hecho de que durante las décadas de los cuarenta y cincuenta los jóvenes, en lugar de seguir con este impulso renovador y progresista imperante durante los años veinte, alimentado por la gran participación de la mujer en el mercado laboral, se volviera a retomar una vía mucho más conservadora. Es decir, que para Elaine Tyler May, lo que se da en los cincuenta no sería el desarrollo

⁹⁸ MAY, Elaine Tyler. *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era*. New York: Basic Books, 1988. Pág. 102.

natural de los acontecimientos. La introversión que sufrió toda una generación, especialmente dentro de la población femenina, tras una época de mucha mayor libertad supone un hecho insólito, por lo que los valores que retoman los jóvenes a partir de la década de los sesenta no es más que el salto generacional en el natural desarrollo de los acontecimientos, llamativamente, recogiendo el testigo del espíritu de generaciones previas.

En 1960, la FDA aprobaría el uso de la píldora anticonceptiva, aunque hasta la sentencia del Tribunal Supremo en el caso *Griswold contra Connecticut* de 1965, no se comenzaría a suministrar también a mujeres solteras. Poco a poco, esta opción daría la oportunidad a muchas mujeres de disfrutar su sexualidad sin el riesgo de un posible embarazo,⁹⁹ pese a las grandes críticas por parte de los sectores más conservadores.

Elaine Tyler May¹⁰⁰ afirma que la llegada de la pastilla anticonceptiva supuso la división entre el encuentro sexual y la concepción, lo que significaba que la mujer, por primera vez, obtuvo el control sobre su fertilidad y el poder de optar o no por la maternidad. La píldora ofrecía la opción de mantener un encuentro sexual sin cargar con el riesgo de un embarazo. Además su discreción permitía a la mujer consumirla sin que su pareja fuese conocedora, lo que le daría una gran libertad en cuanto a la experimentación sexual y a la maternidad. No obstante, como expone Sara Marie Evans, autora de *Born for Liberty: A history of women in America* (1989).:

"Al mismo tiempo que el control de la natalidad se había convertido en una práctica estándar para la mayoría de la población, los expertos se esforzaron por reafirmar el vínculo esencial entre la sexualidad femenina y la reproducción. De manera similar, los anunciantes vincularon el atractivo sexual con las perspectivas matrimoniales".¹⁰¹

⁹⁹ Ante la menor información con respecto a la actualidad de diferentes enfermedades venéreas, el embarazo se consolidaba como el mayor temor dentro de las posibles consecuencias del coito.

¹⁰⁰ MAY, Elaine Tyler. *Óp. Cit.*

¹⁰¹ EVANS, Sara Margaret. *Born for Liberty: A History of Women in America*. Nueva York: Free Press Paperbacks, 1997. Pág. 248.

A pesar de un uso extendido de la píldora anticonceptiva, el matrimonio seguía considerándose como el vínculo fundamental para la estabilidad y felicidad de la pareja, así como legitimaría las prácticas sexuales. Según Elaine Tyler May,¹⁰² la sexualidad premarital, incluso cuando esta relación terminaba en matrimonio, ponía en cuestión la reputación de la mujer, por lo que la experimentación de su sexualidad venía acompañada del sentimiento de culpa, debido al miedo y la vergüenza ante la respuesta social. Este hecho sumado a la infantilización, a la falta de información acerca de su sexualidad y de la gran cantidad de mitos y tabúes en torno a este tema, hacía que se impusiera el desconocimiento en esta faceta para muchas mujeres.

No obstante, el espíritu de rebeldía que comenzaría a dispersarse en la década de los sesenta alentaría a las nuevas generaciones a encontrar sus propias respuestas: a través de su posicionamiento a favor de la experimentación y la ruptura de las reglas, se daría el ambiente favorable para este cambio generacional. Sin embargo, a pesar de encontrar una postura mucho más permisiva entre gran parte de estos jóvenes hacia las relaciones sexuales premaritales, muchos ellos todavía idealizaban la virginidad de sus futuras esposas, por lo que la sexualidad femenina quedaba en un plano mucho más represivo que la masculina.

El gran choque entre su educación tradicional y el floreciente espíritu de rebeldía generaba sentimientos contradictorios, como afirma Elaine Tyler May,¹⁰³ existiendo una gran división en cuanto al comportamiento y la actitud frente a la actividad sexual, ya que mientras muchos sí que habían mantenido relaciones sexuales premaritales, en ocasiones las seguían condenando. Por otro lado, un gran número de jóvenes decidía contraer matrimonio para desarrollar esta faceta, poniendo muchas expectativas en la afinidad que encontrarían con su pareja en la intimidad, lo que desencadenaba en muchas ocasiones problemas en la relación, al no encontrar esta compatibilidad deseada con sus parejas. No obstante, el miedo a manchar su reputación mediante un divorcio, especialmente entre las mujeres, o a lidiar con los gastos derivados de este trámite, así

¹⁰² MAY, Elaine Tyler. *Óp. Cit.*

¹⁰³ *Ibidem.*

como a una vida sin el apoyo financiero de su compañero, en múltiples ocasiones hacía que la pareja optase por aprender a convivir con estas frustraciones.

Como explican ambas autoras, el ideal de vida americano había dado como resultado que la forma de ver la vida adulta para muchas mujeres pasase a ser el de esposa, ama de casa y madre. La gran mayoría de las mujeres en la década de los cincuenta se casaba apenas había entrado en la mayoría de edad. Normalmente las mujeres en esta época tenían de tres a cinco hijos, y como indica Sara Marie Evans,¹⁰⁴ la mitad de las mujeres que habían cursado estudios secundarios o superiores los abandonaron, por lo que la aparición de publicaciones como *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir,¹⁰⁵ y una década después, en 1963, *La mística de la feminidad* de Betty Friedan, ofrecían una nueva perspectiva para muchas de ellas acerca de su papel en la sociedad, suponiendo un éxito por la gran aceptación que tuvo entre un amplio número de amas de casa que se sentían atrapadas en una vida como madre y esposa lejos de encontrar enriquecimiento en el ámbito profesional.

Contemporáneas a estas publicaciones se darían una serie de reformas que favorecerían la situación de la mujer en la sociedad. En 1963, el mismo año que haría su aparición la publicación de Betty Friedan, John F. Kennedy firmaría la *Ley de Igualdad Salarial*, la cual estipularía el mismo pago para ambos géneros por un trabajo equivalente. Del mismo modo, la llegada del Título VII de la Ley de Derechos Civiles de 1964, en el que se impedía a los empleadores ejercer cualquier tipo de discriminación en torno a raza, género, origen o religión, avivaría los ánimos de cambio para muchas de estas mujeres.

Estas aspiraciones por la igualdad llamarían a la acción a muchas mujeres de clase media. No obstante, en un principio se desarrollarían dos vertientes diferenciadas: por un lado una perspectiva moderada, acogiendo a mujeres profesionales de clase media, quienes habrían vivido las desigualdades en su propia carne; por otro lado se daría otra

¹⁰⁴ EVANS, Sara Margaret. *Tidal Wave: How Women Changed America at century's End*. Nueva York: Free Press Paperbacks, 2004.

¹⁰⁵ La publicación llegaría a suelo estadounidense en 1953.

rama que acogería principalmente a mujeres jóvenes, graduadas, mayoritariamente de clase media, menos relacionadas con el mundo laboral, muy influenciadas por el movimiento por los derechos civiles y con una perspectiva más radical, que se centrarían en un cambio en el aspecto privado, en las relaciones dentro de la familia, entre hombre y mujer, en los roles en el matrimonio, en la crianza, en la violencia doméstica, o abordando el tema de la sexualidad o del derecho al aborto.

Como David Frum¹⁰⁶ expone, pese a que se considera la publicación de *La mística de la feminidad* (1963) de Betty Friedan como el disparador, no sería hasta finales de la década de los sesenta, entre 1969 y 1971, cuando se consolidaría el movimiento de liberación de la mujer. Este autor especifica que hubo dos motivos principales: que el nivel de mujeres con estudios había aumentado, aquellas cuyas familias eran de clase alta o se casaban con personas adineradas, las cuales tenían una vida cómoda que les permitía acceder a estos estudios; y su consecuencia, en la que la democratización de la enseñanza dio como resultado que muchas mujeres de clase media, con un título universitario, ejercieran de ama de casa, viendo sus inquietudes apartadas por las de un marido y la familia.

A finales de la década de los sesenta es cuando el movimiento por los derechos de las mujeres comienza a ganar fuerza rápidamente. Pronto se comenzaron a debatir temáticas de la vida privada: "lo privado es político", en cuanto al papel de la mujer como subordinada en el hogar. De pronto, las relaciones entre ambos sexos comenzaron a analizarse desde otra perspectiva y las mujeres comenzaron a exigir un trato igualitario tanto en las esferas sociales como en su vida privada. En cuanto a la sexualidad, comenzó a concederse visibilidad al placer femenino.¹⁰⁷

¹⁰⁶ FRUM, David. *How We Got Here: The 70's: The Decade That Brought You Modern Life - For Better or Worse*. Nueva York: Basic Books, 2000.

¹⁰⁷ En un ambiente más proclive a tratar temas que hasta entonces no habían sido comúnmente abordados, muchas mujeres comenzaron a reclamar igualdad en las relaciones sexuales, exigiendo la misma gratificación que el hombre, especialmente ante el planteamiento de la imposibilidad de la mujer de alcanzar el orgasmo, para lo que surgirían voces reaccionarias como Anne Koedt, quien en 1968 redactaría *El mito del orgasmo vaginal*.

La libertad sexual en la mujer estuvo estrechamente relacionada con la moda y la estética.¹⁰⁸ El cuerpo de la mujer había quedado oculto en años anteriores, y, con el cese del uso de fajas que lo modelaban y lo oprimían, no solo ofrecían una figura femenina en la que se acentuaban los pechos y la cintura, sino que, el laborioso acto de vestirse y desvestirse, complicaba del mismo modo el acceso al cuerpo. La revolución de la minifalda no solo suponía el destierro de las fajas, que liberaban el cuerpo aportando más comodidad, sino que dejaban un gran espacio de piel al descubierto reflejando esta actitud transgresora.

A pesar de la condena que ejercía una gran parte de la sociedad, los anticonceptivos favorecieron un cambio en la libertad de las jóvenes, muchas de ellas estudiantes, quienes veían en ella un método para disfrutar y explorar su sexualidad sin la carga de un posible embarazo. No obstante, sería en la década de los setenta cuando el sexo fuera del matrimonio tendría una mayor acogida, principalmente entre los estudiantes, como apunta Tomas Borstelmann;¹⁰⁹ no obstante, muchas mujeres dentro de agrupaciones como la SDS considerarían que esta libertad no habría supuesto una mejora de su sexualidad.

La píldora anticonceptiva promovía los encuentros sexuales, así como lo haría el sentimiento de hermanamiento dentro de la New Left, lo que motivaría muchos de estos encuentros entre camaradas, como Todd Gitlin¹¹⁰ apreciaría en el seno de las SDS. Sin embargo, muchas mujeres experimentarían que el consentimiento ante una relación sexual se había establecido como una moneda de cambio. Los encuentros sexuales de muchas de las integrantes con altos cargos de la formación era un hecho reconocido:

"A finales de la década del sesenta ya existían unas decenas de hombres que destacaban como encarnaciones de La Revolución, por lo que

¹⁰⁸ Partiendo de la pulcra estética de los años anteriores, el pelo largo en los hombres desafiaba la dicotomía masculino-femenino, dando un aspecto más andrógino, como ejemplifica la letra de *The Barbarians Are You A Boy Or Are You A Girl?*, de 1965.

¹⁰⁹ BORSTELMANN, Thomas. *The 1970s: A New Global History From Civil Rights to Economic Inequality*, New Jersey: Princeton University Press, 2012.

¹¹⁰ GITLIN, Todd. *The Sixties: Years of Hope, Days of Rage*, Nueva York: Bantam Books, 1987.

acostarse con ellos equivalía a tomar comunión política, de lo que sacaron gran provecho".¹¹¹

La común aceptación del papel de subordinación de la mujer en agrupaciones como la SNCC o la SDS hizo que muchas militantes comenzaran a sentir un techo de cristal en su propia corporación. Los puestos a los que se seleccionaba a las mujeres adscritas a la formación eran siempre las mismas: tareas administrativas o de rangos inferiores. Poco a poco un sentimiento de disconformidad fue expandiéndose entre ellas y comenzaron a expresar su descontento.

El movimiento por los derechos civiles, habría supuesto no solo un ejemplo de cambio social, sentando precedente, sino que la militancia de muchas mujeres dentro del mismo les habría facilitado conocimientos de asociación, organización y de estrategias de lucha que posteriormente podrían aplicar en su propia agrupación. La segunda ola de feminismo llegaría, al igual que la primera, de la mano de un movimiento de los derechos del pueblo negro: el primero a raíz de la lucha por el fin de la esclavitud; el segundo, a consecuencia del movimiento por los derechos civiles.¹¹²

A raíz del análisis de la realidad de las minorías en el país, estas mujeres comenzarían a establecer paralelismos entre la situación de estos grupos con respecto a la que ellas mismas se encontraban viviendo como colectivo. Un limitado acceso a la educación con respecto a los hombres blancos, diferencias en la distribución del poder y del trabajo y la diferencia salarial en trabajos similares,¹¹³ suponen solo algunos ejemplos de los muchos problemas que afectaban su vida diaria, incluso dentro de las asociaciones

¹¹¹ GITLIN. *Óp. Cit.* Pág. 372.

¹¹² ColumbiaLearn (2017). *MOOC WHAW1.2x | 17.5.2 Origins of Second-Wave Feminism with Linda Gordon*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=d1lcyt-oA5o>; ROSE, Barbara [1974]. "Vaginal Iconology". En ROBINSON, Hilary(ed.). *Feminism - Art - Theory: An Anthology, 1968 - 2000*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001.

¹¹³ Un ejemplo sería la crítica que hacía Betty Friedan durante una entrevista: "Las estadísticas muestran que el salario promedio de la mujer que trabaja fuera del hogar es aproximadamente la mitad que la del hombre; una mujer con una educación superior gana entre lo que un hombre con un octavo grado a un hombre con educación secundaria gana, y esto es así continuamente". En *Firing Line with William F. Buckley Jr.: Women's Liberation, 1971*.

contraculturales ligadas a la New Left, quienes presumían de ser mucho más comprometidas con las minorías que el grueso de la sociedad. Sin embargo, en la mayoría de los casos no consideraron las críticas que hacían sus compañeras ante su situación de subordinación en la sociedad y en sus propias asociaciones. Así, reivindicaciones como la de Casy Hayden y Mary King, mediante la publicación *Sex and Caste: A Kind of Memo* (1965), encenderían una mecha que correría por las integrantes dentro de los diferentes movimientos transmitiendo la idea de que, al igual que los colectivos oprimidos por los que luchaban, las mujeres se encontraban de igual modo componiendo una casta. Muchos de los varones dentro de estas agrupaciones no aceptaron las quejas de sus compañeras,¹¹⁴ favoreciendo el sentimiento de desapego de muchas de ellas, lo que las llevaría a desvincularse de estos colectivos para formar sus propias agrupaciones.

En 1967, en Chicago y en Nueva York, pequeñas asociaciones de mujeres provenientes de la SDS y SNCC comenzarían a juntarse en lo que fue conocido como grupos de *consciousness-raising*. Estos grupos favorecerían la conexión entre muchas mujeres con problemas similares, aspiraciones e intereses afines, así como motivaría en muchos casos el interés por las causas y estrategias que perpetuaban esta jerarquización en la sociedad en la que la sumisión de la mujer era totalmente aceptada e invisible, explorando posibilidades de acción en diferentes niveles.

Esta lucha por deshacerse de la desigualdad de género se haría especialmente evidente en 1968, cuando varias activistas se manifestaron en Atlantic City contra el concurso de Miss América, criticando la cosificación del cuerpo femenino y de cómo este tipo de eventos alimentaban y consolidaban un ideal estereotipado e irreal de la feminidad en lugar de valorar otros aspectos que ayudasen a construir una imagen de la mujer más plural y positiva. Los medios de comunicación buscaron la noticia fácil y

¹¹⁴ Las continuas críticas de y los comentarios denigrantes por parte de algunas figuras importantes dentro de los movimientos, contando con las conocidas alusiones de Elridge Cleaver, quien definiría el movimiento feminista como "*pussy power*"; la "broma" de Stockely Carmichael quien alegraría que "la única posición de la mujer en la SNCC es agachada"; o en 1968, cuando el White Panther Party, en su manifiesto declaraba: "Fuck your woman so hard till she can't stand up" alimentarían el rechazo por parte de muchas integrantes dentro de los diferentes movimientos.

aludieron a que las feministas radicales habían quemado sus sujetadores, algo que nunca ocurriría. Para Thomas Borstelmann este sensacionalismo de los medios sería una estrategia de deslegitimar la imagen de estas activistas ante la opinión pública.

La llegada de la década de 1970 supuso la consolidación del movimiento. En este año muchas universidades abrirían sus puertas a las mujeres,¹¹⁵ terminando con un largo periodo en el que se les habría negado la admisión; un hecho especialmente relevante para Thomas Borstelmann, puesto que:

"Por primera vez, los hombres y mujeres jóvenes se relacionarían como compañeros y amigos, ya no se mantendrían en esferas separadas viéndose los unos a los otros como potenciales parejas. Sería la primera vez que muchos hombres trataran con mujeres que no fuesen sus parientes o sus novias".¹¹⁶

Siguiendo la estela de los estudios afroamericanos, en la recuperación de una historia propia, las jóvenes estudiantes comenzaron a interesarse por aquellas mujeres que no habían gozado de gran reconocimiento en la historia debido al gran sesgo hacia los logros realizados por mujeres, por lo que comenzaron a juntar apoyos para la conformación de estudios dirigidos al desarrollo de estas investigaciones.

La incursión de la mujer en las macro-universidades supondría, del mismo modo, un creciente interés sobre temas que habían sido mayoritariamente abordados desde una perspectiva masculina, como el campo de la Psicología, la sexualidad, la Biología, la Teología, el Arte o la Historia entre otros. También se investigaría acerca del origen de las jerarquías sociales en base al género, lo que motivaría el análisis de las teorías acerca del matriarcado y de la posible existencia de sociedades igualitarias, retomando la línea de algunas activistas dentro de la primera ola feminista como Elizabeth Cady Stanton o

¹¹⁵ La inclusión de la mujer en institutos y universidades suponía también su incursión en actividades en las que no había estado tan abiertamente aceptada, como era el caso del deporte. Pese a parecer algo irrelevante, este hecho suponía una ruptura en cuanto a la forma de concebir lo femenino, la imagen de la mujer comenzaba a verse más fuerte, activa, agresiva, competitiva, líder; la mujer también sudaba, dejando de lado su imagen cándida para disfrutar de la actividad y pelear.

¹¹⁶ BORSTELMANN, Thomas. *Óp. Cit.* Pág. 85.

Matilda Joslyn Gage, quienes defendían la idea de matriarcado como un momento de gloria en la Historia humana basado en la supremacía de la mujer, así como a diferentes referentes en torno a esta teoría decimonónica.¹¹⁷

Estas teorías harían hincapié, no solo en la existencia de modelos sociales en los que la mujer gozaría de una posición de poder, sino que abogaban por la existencia de cultos hacia divinidades femeninas, alegando la existencia de antiguas sociedades matriarcales, en las que no solo la imagen de la mujer tenía una posición privilegiada, sino que sus atributos se encontraban relacionados con la divinidad.

Esta perspectiva critica el papel que las religiones tradicionales jugaban con respecto a la construcción de los roles de género, especialmente en el cristianismo, la religión mayoritaria en los Estados Unidos en ese momento. Estas críticas provocarían un nuevo enfoque acerca de la religión, así como del cambio necesario de los modelos femeninos que estas instituciones establecen, ya sea como madre, esposa, criada o prostituta.

La necesidad de un cambio en pro de la igualdad llevaría al desarrollo de varias propuestas muy polémicas en el ámbito legislativo, como ocurrió al retomar la admisión de la *Enmienda por la Igualdad de Derechos (Equal Rights Amendment, o E.R.A.)* en la constitución de los EEUU, iniciada por Alice Paul y Crystal Eastman en 1923. Esta propuesta alimentó un intenso debate entre las mismas mujeres, cuando desde los sectores más conservadores, en cuya cabeza se encontraría Phillis Schlafly, se alegaría que esta reforma haría peligrar la estabilidad de las mujeres casadas amas de casa blancas y de clase media.

Por otro lado, el movimiento feminista se manifestaría a favor del derecho al aborto, considerando que la privación de ese derecho suponía mantener a la mujer presa de su biología, defendiendo el vínculo de la mujer con la maternidad y condenándola a la reclusión en el hogar, por lo que la necesidad de desligar la función de madre como fin último de la mujer es considerado como un punto clave para

¹¹⁷ Véase página 112.

conseguir un cambio. En este aspecto, las mujeres adineradas que no deseaban continuar con su embarazo, buscaban la solución costeándose procedimientos fuera del país, mientras que las menos favorecidas recurrían a abortos clandestinos o procedimientos caseros que en varias ocasiones culminaban con la muerte de la mujer, un hecho atroz para muchas activistas, quienes se manifestaron por el derecho a ser asistidas de manera legal con el fin de terminar con los casos de abortos clandestinos e irregulares. Así, con la decisión del caso *Roe v. Wade*, aprobado por la corte suprema en 1973, se aceptaba el derecho al aborto en los primeros seis meses de embarazo.

A finales de la década de 1970, a medida que el movimiento evolucionaba, comenzaría su fragmentación. La necesidad de abordar aspectos más variados y más específicos que partían en muchos casos de desavenencias entre las integrantes, daría como resultado un progresivo fraccionamiento que facilitaría su declive.

Siendo este un movimiento originado por los deseos de mujeres blancas de clase media, un elemento que lo diversificaría sería la cuestión racial: las mujeres dentro de los grupos minoritarios, así como las mujeres lesbianas, no se sentían amparadas bajo la protección de este movimiento ya que no se veían reflejadas en las mismas situaciones. Del mismo modo, la lucha por los derechos del colectivo homosexual, no representaría a muchas mujeres lesbianas, quienes no se sentirían representadas por este movimiento ni por el movimiento feminista, por lo que muchas asociaciones comenzaron a desvincularse de estos bloques principales, surgiendo numerosas agrupaciones más específicas.

Así la segunda ola del feminismo comienza un declive que terminaría al finalizar la década, cerrando una época caracterizada por convertir lo personal en político, en la que se critica la posesión de la mujer por parte de su marido, que alegaría la necesidad de desbiologizar su cuerpo y conseguir el derecho a la elección de convertirse en madre; en las luchas por llevar adelante una legislación que procurase la igualdad laboral y salarial; unos hechos que hoy en día siguen en la memoria de toda una generación y que llegan a nuestros días de la mano de

numerosos documentales acerca de las vidas de mujeres relacionadas con la segunda ola del feminismo, como *I Am Woman* (2019), o la serie recientemente emitida *Ms. America* (2020), evidenciando la importancia de entender estos turbulentos años y de su gran relevancia para la Historia y la cultura occidental.

I.6. Breves anotaciones sobre el contexto artístico

La etapa de prosperidad que se vivió en los Estados Unidos de América tras el fin de la Segunda Guerra Mundial repercutió también en el arte: el gran desarrollo tecnológico proveniente de la carrera espacial favoreció la incorporación de nuevos materiales en el ámbito artístico como plásticos, tejidos industriales, acero, luces de neón, motores, monitores o cámaras de vídeo,¹¹⁸ reflejando el poder capitalista americano.

Durante esta etapa se dio una tendencia hacia los colores planos del minimalismo, el *Hard Edge*, o el *Color Field*, movimientos que buscaban la reducción a la mínima esencia de la representación; o el *Pop Art*, que ponía su atención en los procesos industriales y los bienes de consumo que proliferaban en la época dorada del consumismo. No obstante, esta imagen empezará a cambiar en la década de los setenta, cuando se da un giro hacia el realismo derivado del aura posmoderna que rodearía especialmente a las nuevas generaciones.

La década de los setenta hace aflorar un sentimiento de crítica al país, enfatizado por algunos acontecimientos como el escándalo del *Watergate*, la larga agonía de la guerra de Vietnam o la crisis del petróleo, que provocaron que muchas personas los entendiesen como el declive de esta etapa de estabilidad que se había tenido hasta el momento.

El crecimiento de los diferentes movimientos y de la contracultura favorecería una mirada crítica hacia la sociedad, que también indagaría en las bases del sistema del arte, cuestionando las tendencias artísticas imperantes y reclamando una escena del arte más pluralista y humana.

La actitud crítica de la juventud, que cuestionaba los estamentos heredados, afectaría la forma de entender y desarrollar la actividad artística. El pensamiento posmoderno influyó en el reconocimiento del artista-artesano, optando por un giro hacia el realismo, criticando la ausencia de cualquier atisbo de humanidad y de proceso artesanal en las

¹¹⁸ STREIFER RUBINSTEIN, Charlotte. *American Women Artists: from Early Indian Times to the Present*. Nueva York: Avon Books, 1982. Pág. 324.

obras donde la producción mecánica en masa se encontraba muy alejada del concepto tradicional del artista-artesano.

Muchos artistas sintieron la necesidad de reconectar con su propio arte, desarrollando una perspectiva más personal, alejándose de las doctrinas que habían permanecido incuestionables. Este hecho favorecerá la experimentación con nuevos materiales, espacios alternativos o nuevas disciplinas artísticas, como la performance, el happening, el muralismo o las intervenciones en espacios abiertos, como afirma Charlotte Streifer Rubinstein.¹¹⁹

Del mismo modo, la actitud de rebeldía que caracterizaba a las nuevas generaciones también afectaría al sistema del arte: los diferentes movimientos sociales favorecerían la asociación entre arte y activismo, que muchas de las artistas dentro del *Goddess Art* utilizarían, como es el caso de Nancy Spero o Audrey Flack; y muchas otras dentro de las filas de movimientos antibélicos, como Mary Beth Edelson o Judy Chicago, quienes también participarían activamente dentro del movimiento por los derechos civiles. Este hecho derivaría de la gran importancia que conferiría la *New Left* a la creatividad, entendiéndola como herramienta reveladora para el cambio, valiéndose del arte como instrumento de acción en las calles, como afirma Todd Gitlin:

"Junto a los *diggers*, surgió una profusión de grupos, con o sin nombre, [...] que pretendían llevar el espíritu vanguardista de las artes [...] a las calles. Su objetivo común era superar las distancias entre el arte y la vida cotidiana, los artistas y el público".¹²⁰

Con el desarrollo de la performance, directamente ligada a la teatralización reivindicativa de los grupos asociados a la *New Left*,¹²¹ las intervenciones en la naturaleza, derivadas del creciente interés por la protección del medio ambiente; o la

¹¹⁹ streifer rubinstein, *Óp. Cit.*

¹²⁰ GITLIN, Todd. *The Sixties: Years of Hope, Days of Rage*, Nueva York: Bantam Books, 1987. Pág. 238.

¹²¹ Ejemplo de ello es el *Teatro de Guerrilla*, que se inicia en el año 1965 de la mano de la *Mime Troup* de San Francisco, en California.

desmaterialización del arte, criticando los sistemas de mercantilización del mismo; podemos entender cómo las líneas entre arte y activismo, o arte y vida se desdibujaban.

"Así era el momento histórico: Vietnam y los disturbios destrozaban la imagen inocente de Estados Unidos; las drogas destrozaban lo cotidiano; la prosperidad se daba por descontada; las conexiones sociales se deshacían. Incluso la escena artística neoyorquina más amplia se llenaba de happenings, performance art, arte conceptual: la idea hecha acto".¹²²

Del mismo modo, el gran impulso que se dará a las minorías favoreció un gran eclecticismo, muy presente en la escena hippie, ampliamente relacionada con los patrones de inspiración oriental, étnicos, o en la revisión del *Art Nouveau* con unas líneas marcadamente naturales, empleando elementos ornamentales y florales. De mismo modo, la psicodelia, los colores contrastados y vibrantes asociados a los efectos de ciertas drogas, ejemplifica la etapa de gran experimentación que se daría en estos años.

Por otro lado, el despertar de la lucha feminista a partir de la década de los sesenta evidenciaría la complicada situación de la mujer para acceder al mercado del arte. Ante esta dificultad, muchas mujeres unieron fuerzas y conformaron cooperativas y asociaciones¹²³ que ayudasen a dar presencia a estas artistas y a luchar por un mundo del arte más igualitario. El difícil acceso para la mujer a la escena del arte derivaría en un importante rechazo hacia las instituciones artísticas, y tanto en la costa este como en la costa oeste se realizaron campañas y se formaron grupos que trabajarían por terminar con la desigualdad en este ámbito.

La aceptación de que la mujer no tenía cabida en los circuitos de arte tradicionales debido a su "forma de hacer", que las diferenciaba del arte realizado por varones, se convertiría en una de las inquietudes más importantes dentro del feminismo cultural:

¹²² GITLIN, *Óp. Cit.* Pág. 239.

¹²³ Algunos ejemplo son: en la costa este de los Estados Unidos en 1969 se forma W.A.R (Women Artists in Revolution), o en 1970 el Comité Ad Hoc, la A.I.R. Gallery en Nueva York, o Women's Art Avant-Garde. En la costa oeste, se formó el primer curso de arte feminista en la California State University en 1970. Este proyecto continuó en el Programa de Arte Feminista en el Instituto de las Artes de California desarrollando la Womanhouse (1972), seguido de Womanspace (1973) y la Woman's Building (1973-1991).

investigar si verdaderamente existía una forma de hacer arte propiamente "femenina". De este modo, las representaciones artísticas abordarían temáticas que homenajesen los modelos femeninos, donde afloraría el arquetipo de la Diosa.

Son varias las artistas que manifiestan esta lucha interna entre el tipo de obras que querían realizar y buscar una estética 'masculina', como Audrey Flack, quien se encontró dentro del movimiento del expresionismo abstracto, un entorno dominado por hombres. La artista, en varias entrevistas, recalca que era un entorno donde eran frecuentes los encuentros en bares: con ayuda del alcohol se exaltaba la masculinidad y se aplaudía la violencia, por lo que comenzaría firmando sus obras solo por su apellido en un intento de esconder su género; o Judy Chicago, quien ha hablado sobre estas dificultades encontradas durante su época universitaria, cuando la artista recibía continuos comentarios por parte de sus profesores asociando sus obras con pechos, úteros o vulvas, lo que supuso que ella tratase de desvincularse de esa 'forma hacer femenina' que rechazaban, tanto sus profesores, como el mundo del arte. "Me alejé de mis tendencias naturales y, para que me tomaran en serio como artista, intenté hacer un arte que no revelara que yo era una mujer".¹²⁴

Ante sus esfuerzos por ocultar cualquier signo de género en sus obras, las críticas continuas hicieron que decidiera dejar de negarse a sí misma, y volver a conectar con esa forma de hacer propia, explicando que tardaría unos dos años en conseguir reconectar con su cuerpo y con su arte:

"No era mi caso, yo no estaba haciendo ningún pecho ni útero, pero aun así Irving Bloom pensaba que mis cúpulas se asemejaban a la Venus de Willendorf. Incluso cuando traté de esconderlo, no funcionó, así que pensé ¿para qué ocultarlo? ¡Destápalo y muéstralo al mundo, nena!"¹²⁵

¹²⁴ San Francisco Museum of Modern Art (2019). *Judy Chicago: Is there a "Female Aesthetic"?*. [Video online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_rX-23tHluw

¹²⁵ Through The Flower (2012). *Judy Chicago, Pomona Lecture, Oct 9, 2011*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=BlsavJA4HO4>

Judy se volcaría en investigar sobre aquello que la había confinado a un estatus inferior en el arte, un tipo de arte esencialmente femenino, comenzando a interpretar la imagen de la vulva, y tratando de transformar estas en imágenes en universales, del mismo modo en que los elementos masculinos, fálicos, son entendidos como imágenes universales. La poca familiaridad de las imágenes que aluden al *yoni* en occidente, ponen en evidencia el peso de uno frente al otro en nuestra tradición cultural.

"Cuando empecé a intentar universalizar desde una forma base femenina convertí una forma vaginal en una cueva, una flor, una mariposa, me recibieron con gritos de horror".¹²⁶

Esta búsqueda de un arte propio de la mujer reivindicaría el empleo de aquellas labores y materiales asociados al desarrollo artístico de la mujer dentro del hogar, incorporándolos a sus obras. Así, materiales como tejidos, técnicas como el crochet, la pintura china, los encajes, o purpurinas, se emplearían como forma de reivindicar un legado femenino, rechazando el minimalismo formal y cromático en favor de un arte opulento y vibrante. Esta reivindicación de la herencia y el pasado de la mujer, será también una reivindicación de su posición de autoras y creadoras por derecho propio.

Como Lucy Lippard desarrolla en *Overlay*,¹²⁷ la tendencia de muchos artistas en adoptar una estética primitiva respondía, en parte, al rechazo al vertiginoso desarrollo tecnológico y consumista, buscando una reconexión con el entorno, con lo natural, con la vida sencilla. Esta tendencia estaba relacionada con la proliferación de movimientos alternativos como el movimiento hippie, o la revalorización que tuvieron los grupos minoritarios, especialmente los pueblos originarios americanos, de cuyo arte, leyendas y mitos beben muchas de las artistas para inspirarse. No obstante, esta mirada hacia el pasado estaría estrechamente relacionada con el interés en recuperar una historia propia de manos de la mujer, principalmente enfocada en la teoría sobre un pasado de gloria que habrían gozado los primeros pobladores, un reclamo que acompañaba la recuperación de un pasado y un legado oculto de la mujer.

¹²⁶ San Francisco Museum of Modern Art, *Óp. Cit.*

¹²⁷ LIPPARD, Lucy R. *Overlay*. New York: Pantheon Books, 1983.

Las artistas dentro del movimiento feminista emplearon el arte como herramienta de transformación, tomando el control de su propia representación y revirtiendo la forma de mostrar a la mujer, que históricamente había estado sujeta a la mirada masculina, empleando y reivindicando su cuerpo como material en la creación artística.

CAPÍTULO II: LA DIOSA COMO ARQUETIPO EN EL ARTE

II.1. Antecedentes del Goddess Art: las conexiones con el prerrafaelismo y el movimiento simbolista

"Volvemos a encontrarnos con lo místico cuando se tambalea el tiempo en su estructura"

E. Jünger, *La emboscadura*

Previamente al apogeo del Goddess Art, o arte matrístico feminista¹²⁸ de las décadas de los sesenta y setenta, son especialmente reseñables las alusiones a la Diosa que se desarrollarían en el arte de finales del siglo XIX, un periodo histórico que compartiría ciertas características con su momento de esplendor en la segunda mitad del siglo XX.

Desde mediados del siglo XIX, diferentes movimientos artísticos, como el prerrafaelismo y el subsecuente movimiento simbolista, encontrarían inspiración en el pasado, la mitología o la espiritualidad, reflejando el momento histórico de su desarrollo, en el que se pueden registrar ciertos paralelismos con lo que ocurriría en las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX: un gran impulso de la ciencia y la tecnología; el creciente interés por la espiritualidad y el ocultismo; una mirada a la naturaleza idealizada, una crítica a la sociedad industrializada; la proliferación en la arqueología de las teorías sobre el matriarcado; el surgimiento del movimiento sufragista (primera ola del movimiento feminista); o la presencia del opio y el láudano.

Esta época vería nacer el movimiento prerrafaelita, que a través de pasajes fantásticos, religiosos o mitológicos, con una gran predilección por la época medieval, colores vibrantes y escenas de carácter costumbrista, presentaría a la mujer como icono central en muchas de sus obras, siendo estas representaciones

¹²⁸ El arte matrístico feminista hace alusión a las representaciones artísticas basadas en el arquetipo de la diosa, un concepto que desarrollamos en el epígrafe II.3.

de carácter dual; es decir, por un lado la mujer frágil y de belleza delicada, la mujer virtuosa; por otro, la mujer fatal, que se acentuaría a finales de siglo.

Tanto el movimiento prerrafaelita como el movimiento simbolista (este último manteniendo una estrecha relación con la espiritualidad y el ocultismo) emplearía muchos de los seres mitológicos formados de la unión de la mujer y el animal, como la medusa, la esfinge, las sirenas, las arpías, que funcionarían como símbolo de la relación de la mujer con la naturaleza; algunos ejemplos de este tipo de obras son: *Ligeia Siren* (1873) de Dante Gabriel Rossetti; *Ulysses and the Sirens* (1891), *A Mermaid* (1900), *The Siren* (1900) *Lamia and the Soldier* (1904), y *Lamia* (1909) de John

William Waterhouse; *Medusa* (1895) de Carlos Schwabe; *Medusa* (1892) de Franz von Stuck; *El ídolo de la perversidad* (1893) de Jean Delville. Estos seres, comúnmente asociados al mal, se valen de sus encantos para atraer y devorar a los hombres, representando a la mujer desde una mirada misógina.

Estos movimientos también desarrollarían una prolífica obra en la que serán frecuentes las representaciones de diferentes Diosas; no obstante, estas manifestaciones artísticas se valdrían de la Diosa como vehículo de expresión de la belleza femenina desde la mirada masculina (male gaze), no como un arte arraigado en la perspectiva y en la experiencia de la mujer.



Fig. 4. Dante Gabriel Rossetti, *Proserpine*, 1877. Óleo sobre lienzo, 125 x 61 cm.

En ambos movimientos, pese a que la Diosa se representa como protagonista de varios relatos, sus gestos no presentan la autoridad y la libertad que si tendrán las obras matrístico-feministas del siglo XX; el poder de estas mujeres se transmite a través de su presencia, de su belleza. Ejemplos de estas obras son *Proserpine* (1877) (Fig. 4) o *Astarté Syriaca* (1877) de Dante Gabriel Rossetti.

Las imágenes de la Diosa en estos movimientos responderán al rol de heroína romántica, o de mujer destructora, así, mediante diferentes Diosas o figuras mitológicas como Lilith, Helena de Troya, Pandora o Venus, se aborda la imagen de la femme fatale.

Algunas de las obras más reconocidas en este aspecto serían *Venus Anadyomene* (1872) de Arnold Böcklin; *Helen of Troy* (1863), *Venus Veticordia* (1864-1868), y *Pandora* (1879) de Dante Gabriel Rossetti; *Palas Atenea* (1898) de Franz von Stuck; *Pallas Athene* (1898) de Gustav Klimt; *Pandora* (1896), *Circe Offering the Cup to Odysseus* (1891), *Circe Invi Diosa* (1892), *Psyche Opening the Golden Box* (1904) de John William Waterhouse.

Como vemos, el empleo de la representación de la Diosa en este aspecto responde a la mirada misógina en la que la mujer aparece como ser que lleva al hombre a la perdición, la mujer castradora. Una representación que equidista del empleo que harán las artistas dentro del movimiento feminista esencialista.

Otro célebre autor contemporáneo será William-Adolphe Bouguereau (Francia, 1825-1905), quien dentro del academicismo reinterpreto temas clásicos y pasajes mitológicos y religiosos desde una perspectiva moderna, en los que la Diosa aparecerá de manera frecuente, como *The Toilet of Venus* (1873), *La Naissance de Vénus* (1879); *L'âme parentale* (1883); *Le Printemps* (1886); *Le ravisement de Psyché* (1895); o *Pandore* (1890).

La presencia de estas representaciones en el arte del siglo XIX repercutirá en el desarrollo del arquetipo de la Diosa a mediados del siglo XX¹²⁹, ejerciendo desde el feminismo esencialista una revisión de estas representaciones, haciéndolas suyas y reinterpretándolas según la perspectiva de la mujer.

No obstante, encontramos algunas artistas que precedieron a este florecimiento del arte matrístico mucho antes.

La artista prerrafaelita Evelyn De Morgan (Inglaterra, 1855 – 1919) a pesar de mantener una estética muy relacionada con la "forma de hacer" de sus homólogos masculinos, derivado de la tradición artística y la necesidad de establecer un modelo determinado que pasase desapercibida a la crítica victoriana, sí emplea dentro de sus obras una clara intencionalidad.



Fig. 5. Evelyn De Morgan, *Cassandra*, 1898. Óleo sobre lienzo, 124 x 73,8 cm.

¹²⁹ Por poner algunos ejemplos, Audrey Flack se inspira directamente de la escultura del siglo XIX para sus esculturas basadas en diferentes diosas que desarrolla en la década de los noventa. La *Santa desconocida* (2017) de Judithe Hernandez guarda un gran parecido con la obra *Ofelia* (1852) de John Everett Millais. Las primeras obras de Buffie Johnson, como *Ariadne: Danger of Contemplation* (1942) se basan también en este estilo pictórico que estudiaría durante sus años en el internado.

A través de un rico simbolismo, las imágenes se convierten en vehículo de expresión crítica de la artista hacia una marcada sociedad androcéntrica. En muchos casos Evelyn De Morgan representará pasajes mitológicos protagonizados por una figura femenina que se enfrenta a un destino trágico, que será a manos de un hombre; estas mujeres en la mitología son castigadas, abandonadas, raptadas o condenadas. Ejemplo de algunas de sus obras en las que también hace alusión a la Diosa son: *Ariadne in Naxos* (1877), *Venus and Cupid* (1878), *Flora* (1894); *Eos* (1895), *The Dryad* (1884-1885), *Clitia* (1887), *Helen of Troy* (1898) *Cassandra* (1898) (Fig.5), o *S.O.S* (1914).

II.2. Las precursoras del Goddess Art: La Diosa en el arte de la primera mitad del siglo XX

Ya entrado el siglo XX, dentro de la tendencia surrealista encontramos artistas como Remedios Varo (España, 1908 – 1963) o Leonora Carrington (Inglaterra, 1917 – 2011), quienes desarrollarían su carrera artística en México.



Fig. 6. Remedios Varo, *Creación de las aves*, 1957.
Óleo sobre masonita, 52,5 × 62,5 cm.

Remedios Varo, quien sería apodada la hechicera del surrealismo¹³⁰, desarrolló su arte onírico medievalista, ofreciendo una visión de su mundo interior, íntimo, mágico y

¹³⁰ Del mismo modo, el trío de artistas compuesto por Remedios Varo, Leonora Carrington y Kati Horna, quienes mantendrían una estrecha relación de amistad, serían conocidas como "las tres brujas". En el libro *The Hearing Trumpet*, de Leonora Carrington, Helen Byatt, autora del prólogo, expone cómo la fascinación del grupo de los surrealistas con quienes se reunirían tanto Remedios como Leonora, por la

alquímico. Sus personajes actúan como creadores y protectores de la vida y del cosmos, como en *Creación de las aves*¹³¹ (1957) (Fig.6), *Papilla estelar* (1958), *Cazadora de astros* (1956), o *Bordando el manto celeste* (1961).

La inquietante representación de sus personajes femeninos, como aventureras, protectoras, productoras, hechiceras, las convierte en creadoras, en alquimistas; en una alegoría del poder creador de la mujer como artista, como expone Gloria F. Orenstein:

"Para escritoras y artistas feministas matrísticas como Remedios Varo, una mujer contemporánea también es, literalmente, una Creadora. Varo representa a una mujer como una Creadora Cósmica femenina alineada con la imaginación y actualizada en habilidades artísticas [...] Las artistas y escritoras feministas matrísticas están representando una ceremonia de Creación mágica o chamánica sagrada, insuflando vida a una visión animista del mundo que precedió al patriarcado y que estaba simbolizada por la Gran Diosa Creadora, Madre de todo".¹³²

Por otro lado, Leonora Carrington, desde sus obras más tempranas de su etapa en Florencia como *Sisters of the Moon*, donde representa a diferentes mujeres poderosas de los relatos inculcados desde su infancia por su madre y su haya, de procedencia irlandesa. Esta tradición folclórica que tendría Leonora Carrington desde su niñez tuvo un gran impacto en su obra, como en *Samain* (1951) o *Samhain – Skin* (1975). También se observa su perspectiva crítica con la religión católica en obras como *Fruta prohibida*

investigación de Jules Michelet en *La Sorcière* (1862), asociando a la bruja con el poder de la musa, influiría en ambas artistas.

¹³¹ En esta imagen, la figura central de la mujer-ave puede estar vinculada a la Diosa asiria-babilónica Lilit o Lilitu, por su asociación con las aves nocturnas, especialmente con el búho, pues su nombre en hebreo es "búho gritón", como explica Buffie Johnson en *Lady of the Beasts*. Esta Diosa-demonio, comúnmente citada dentro del ocultismo o la astrología, ha sido muy empleada como figura de oposición al sometimiento de la mujer.

¹³² FEMAN ORENSTEIN, Gloria. *The Reflowering of the Goddess*. Nueva York: Pergamon Press, 1990. Pág. 19.

(1959). El rechazo de Leonora Carrington hacia la religión es notable en sus obras y sus declaraciones:

"No conozco ninguna religión que no declare a las mujeres débiles mentales, impuras y, en general, criaturas inferiores a los varones, aunque la mayoría de los humanos asumen que somos la flor y nata de todas las especies. Mujeres, por desgracia; ¡pero gracias a Dios, homo sapiens! la mayoría de nosotros, espero, es ahora consciente de que una mujer no debería tener que exigir derechos. Los derechos estaban ahí desde el principio; hay que recuperarlos de nuevo, incluidos los misterios que eran nuestros y que fueron violados, robados o destruidos, dejándonos con la ingrata esperanza de complacer a un animal macho, probablemente de la propia especie".¹³³

Su interés por diferentes vías espirituales conformará una mezcla ecléctica única. Su fascinación por el tarot, el misticismo y el ocultismo está muy presente en su trabajo, como en *La maja del Tarot* (1965), o *Y entonces se apareció la hija del minotauro* (1953), la cual estaría muy influenciada por la obra de Robert Graves, *The White Goddess: a Historical Grammar of Poetic Myth*¹³⁴ (1948).

Las inquietudes en cuanto a la magia y la espiritualidad son patentes en ambas artistas y componen una parte importante en el desarrollo de su obra, como comentaría Remedios Varo en tono jocoso:

"Nosotros, es decir, la Sra. Carrington y algunas otras personas, nos hemos dedicado a buscar hechos y datos que se conservan

¹³³ Cita extraída de la web de la artista: <http://leonoracarrington.com.mx/biografia.html> [30 de abril de 2023]

¹³⁴ Esta obra también será inspiradora para artistas como Buffie Johnson.

todavía en regiones apartadas y que participan del verdadero ejercicio de la brujería".¹³⁵

Tanto Leonora Carrington como Remedios Varo, estuvieron muy influenciadas por el movimiento surrealista; no obstante, su arte bebería de un rico mundo interior influido por el interés por temas como la alquimia, la psicología analítica, los sueños, el tarot, el ocultismo o la magia. Ambas artistas presentan en sus obras una clara intencionalidad acerca de la mujer como creadora en un mundo diseñado por el hombre.

Otra interesante artista sería Louise Bourgeois (Francia, 1911 – 2010), reconocida por emplear el arte como una expresión de sus miedos, sus pasiones, su curiosidad y sus traumas de la infancia. Desarrolla un arte muy ligado a su experiencia vital y a su intimidad, a su familia y a la relación entre su padre y su madre, y la sexualidad. Estos temas se desenvuelven en diferentes niveles a lo largo de su obra y enmarcan su práctica artística; no obstante, la obra desarrollada en los años treinta y cuarenta del siglo XX, según Lucy Lippard¹³⁶ recuerdan al arte primitivo, a las alusiones a las Diosas pájaro-serpiente. Estas representaciones de inspiración primitiva aparecerán a lo largo de su carrera, así como a través del contacto con artistas muy relacionadas con la Diosa, como Mary Beth Edelson.

Harmless Woman (1969), o *Déesse fragile* (1975) son piezas que se asemejan formalmente a las figurillas neolíticas. Ambos títulos hacen referencia a una mujer vulnerable, una mujer inofensiva, no obstante, esto se contrapone al estatismo que presenta la figura, la cual se mantiene erguida, con una apariencia – a pesar de las curvas de su cintura y pecho – muy tubular, encontrando gran ambigüedad en cuanto a su relación con una figura masculina, un ente fálico. Pese a sus títulos, las piezas no parecen presentarse de forma indefensa, pues una gran fuerza emana de la propia

¹³⁵ Carta escrita por Remedios Varo a un tal Sr. Gardner (Podría ser Gerald Gardner, autor ocultista británico cuyas obras ayudarían al desarrollo de la Wicca). En VARO, Remedios. Cartas, sueños y otros textos. México D.F.: ERA. 2008. Pág. 81.

¹³⁶ LIPPARD, Lucy R. Overlay, New York: Pantheon Books, 1983.

figura y que nos remite al pasado, lo primitivo y el enigma que encierran estas imágenes, la ambigüedad en su género y su representación anónima.

Otros ejemplos más recientes serán *Le Petit Object IV* y *Le Petit Object VIII* (1996), o sus pequeñas figurillas realizadas en bronce y tituladas *Femme* (2005).

Buffie Johnson (Estados Unidos, 1912 – 2006) será otra de las autoras que comenzarán desde finales de los años 40 una obra basada en la psicología analítica y en su interés por la Gran Diosa, introducida por la egiptóloga Natacha Rambova.

Ejemplos de obras de esta época serán *Moon Goddess* (1949) o *The Middle Way / The Great Mother Rules the Sky* (1949-1959).

En su *Plant Series* (1968-1989), las imágenes botánicas se emplean como símbolo de la estrecha relación de la mujer con la naturaleza, evidenciando a través de ellas a La Señora de las Plantas, uno de los aspectos de la Gran Diosa.



Fig. 7. Buffie Johnson, *Kwan Yin*, 1977.
Óleo sobre lino, 152,4 x 182,88 cm (aprox.).

Algunas de estas representaciones están directamente asociadas con una divinidad, como *Demeter* (1974); *Triple Goddess* (1975); *Circe* (1975), *Kwan Yin*, (1977) (Fig. 7); *Meenakshi* (1978), o *Eos* (1980); otras, hacen referencia a símbolos asociados a la

Diosa, como *Labrys* (1972) o *Tree of Life* (1971). La delicadeza de las flores que la artista representa, de suaves formas y bello colorido, contrastan con el poder del mensaje que esconden.

"Las imágenes individuales frontales de formas vegetales que pinté durante los siguientes veinte años eran iconos monumentales a gran escala de la Diosa. Las grandes imágenes, de detalles botánicos, empequeñecían al espectador, situándolo todo en la perspectiva adecuada. Demostraban la abrumadora majestuosidad y el poder de los ciclos de la vida y la muerte, tan inmediatamente visibles en la flor, el fruto y la vaina moribunda llena de semillas para la siguiente generación".¹³⁷

Tanto Louise Bourgeois como Buffie Johnson en la escena americana estarían en contacto con las nuevas generaciones ávidas por encontrar referencias del poder de la mujer; y en este caso se ha querido recalcar la obra de estas artistas previas a la expansión de este arquetipo en el arte.

A través del análisis de estas aportaciones artísticas queremos reflejar cómo las contribuciones desde finales del siglo XIX, en varios ámbitos, allanaron el camino para el desarrollo de este arte matrístico feminista, y cómo muchas mujeres se interesarían a partir de ese momento por desarrollar un arte propio, cargado de espiritualidad, basado en la imagen de la Gran Diosa. Un arte que absorbería las necesidades de cambio social, y se convertiría en un icono de poder para la mujer.

¹³⁷ JOHNSON, B. "Artist Statement" [en línea]. En The Official Website of the Work and Life of The Artist Buffie Johnson. 2019. [Consulta: 15 de marzo de 2021].

II.3. El arquetipo de la *Gran Madre* de Carl Gustav Jung en el Goddess Art

La crítica de arte Gloria F. Orestein en su libro *The Reflowering of the Goddess* (1990) estudia el resurgimiento de la Diosa en el arte, donde revela su interés por conocer los motivos del auge de las representaciones de la diosa entre las artistas feministas.

A la hora de teorizar sobre una explicación ante tal interés, la primera hipótesis que barajó se basaba en la psicología analítica, afirmando que la predilección de las artistas por esta temática, de algún modo, se debía a que estaban sintonizando con uno de los arquetipos del inconsciente colectivo, el arquetipo de la "Gran Madre", que representa lo femenino en la conciencia humana.

Según Jung, los arquetipos se considerarían aquellos contenidos del inconsciente colectivo, es decir, de un estrato del inconsciente más profundo que no se origina de la experiencia, sino que es innato y universal, esto significa que es el mismo en todas partes y en todos los individuos.¹³⁸ Como el propio autor indica, el concepto de "arquetipo" ya aparece en la Antigüedad como sinónimo de la "idea" platónica. Lo que él denomina como unas "imágenes" que parten de un "conocimiento preformado" que, por decirlo de algún modo, se encuentran en nuestra psique de una forma similar al conocimiento instintivo que puede observarse en algunos animales.

Carl Gustav Jung en su libro *Arquetipos e Inconsciente Colectivo* (1970) explica:

"El concepto de «Gran Madre» proviene de la historia de la religión y abarca las más distintas configuraciones del tipo de una diosa madre. En principio no interesa a la psicología, pues la imagen de una «Gran Madre» en esa forma sólo raramente y en muy especiales condiciones

¹³⁸ JUNG, Carl Gustav. *Óp. Cit.*

aparece en la experiencia práctica. Evidentemente, este símbolo es un derivado del *arquetipo de la madre*".¹³⁹

Dentro del arquetipo de la madre (un arquetipo más amplio dentro del que se encuentra el arquetipo de la Gran Madre) encontramos, como en todos los arquetipos, innumerables aspectos, entre los que Jung destaca algunos de ellos:

"El arquetipo de la madre tiene, como todo arquetipo, una cantidad casi imprevisible de aspectos. Citando solo algunas formas típicas tenemos: la madre y la abuela personales; la madrastra y la suegra; cualquier mujer con la cual se está en relación, incluyendo también el aya o niñera; el remoto antepasado femenino y la mujer blanca; en sentido figurado, más elevado, la diosa, especialmente la madre de Dios, la Virgen (como madre rejuvenecida, por ejemplo: Demeter y Ceres), *Sophia* (como madre-amante, a veces también del tipo Cibeles-Atis, o como hija [madre rejuvenecida]-amante); la meta del anhelo de salvación (Paraíso, reino de Dios, Jerusalén celestial); en sentido más amplio la iglesia, la universidad, la ciudad, el país, el cielo, la tierra, el bosque, el mar y el estanque; la materia, el inframundo y la luna; en sentido más estricto, como sitio de nacimiento o engendramiento: el campo, el jardín, el peñasco, la cueva, el árbol, el manantial, la fuente profunda, la pila bautismal, la flor como vasija (rosa y loto); como círculo mágico (mandala como padma) o como tipo de la cornucopia; y en el sentido más estricto la matriz, toda forma hueca (por ejemplo la tuerca); los *yoni*; el horno, la olla; como animal la vaca, la liebre, y todo animal útil en general".¹⁴⁰

Jung explica la estructura de este arquetipo a partir de la relación con la "madre personal", en el contacto íntimo de la criatura con la madre, que posteriormente con el desarrollo psicológico, se encuentra con el arquetipo de la *abuela*, quien ostenta un

¹³⁹ JUNG, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Murmis, Miguel (trad.). Primera edición. Décimo segunda impresión. Barcelona: Paidós. 2021. Pág. 105.

¹⁴⁰ JUNG, Carl Gustav. *Óp. Cit.* Págs. 114 y 115.

estatus superior a la madre, pues es la madre de la madre, y es quien se asocia a la "Gran Madre":

"Al volverse mayor la distancia entre lo consciente y lo inconsciente, la abuela materna se transforma, por ascenso de rango, en la «Gran Madre», con lo cual ocurre frecuentemente que las oposiciones interiores de esta imagen se separan de ella. Surge por un lado un hada buena y por el otro una mala, o bien una diosa luminosa y otra peligrosa y sombría".¹⁴¹

Posteriormente Erich Neumann en su libro *La Gran Madre: Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*, publicado en 1955, recogía el testigo de las investigaciones de Jung¹⁴² profundizando el arquetipo de la Gran Madre.

El interés por el psicoanálisis se dispersaría en el arte americano tras la Segunda Guerra Mundial (al igual que lo hicieron las aportaciones de Freud tras la Primera Guerra Mundial y el surgimiento del movimiento surrealista), en movimientos de posguerra surgidos en los Estados Unidos de América, como el expresionismo abstracto, por parte de artistas tan relevantes como Jackson Pollock o Ad Reinhardt.

El interés por la psicología analítica de Carl Gustav Jung había impregnado la escena del arte americano, no obstante, el interés por el arquetipo de la Gran Madre, como cabría esperar, inspiró en mayor medida al colectivo de mujeres artistas. En este aspecto, Jung señala la diferente aproximación que se da hacia la imagen de la madre por parte de hombres y de mujeres: mientras que para el hombre la madre es frecuentemente idealizada (debido a su oposición, a su diferencia), la mujer sí se identifica con ella:

"El tipo uránico de imagen materna predomina en el hombre, mientras que en la mujer prevalece el tipo ctónico, la llamada *madre-*

¹⁴¹ JUNG, Carl Gustav. *Óp. Cit.* Pág. 147.

¹⁴² De hecho, en su libro publicado en 1972 por la editorial Princeton University Press, aporta una dedicatoria al comienzo a Carl Gustav Jung, en conmemoración de su octogésimo aniversario, a quien se refiere como amigo y mentor.

tierra. En una fase en la que aparece el arquetipo, se produce por lo general una identificación más o menos completa con la imagen primordial. La mujer puede identificarse inmediatamente con la madre tierra; el hombre, en cambio, no (con la excepción de casos psicóticos). Una de las peculiaridades de la Gran Madre es, como muestra la mitología, el que frecuentemente se halle apareada con su correspondiente compañero masculino".¹⁴³

Algunos de los testimonios de las artistas recogen la forma en la que conectaron con la Diosa en una primera instancia, relatándolo como una experiencia trascendental, como expresan Mayumi Oda y Monica Sjöö, quienes explican que fue a raíz de sus respectivos embarazos, y especialmente durante el parto, cuando experimentaron una vinculación con la divinidad, y que posteriormente descubrieron sobre ella.

Mayumi Oda, tras el nacimiento de su primer hijo, en plena guerra de Vietnam, vuelve a recordar los fantasmas del pasado, pues siendo niña vivió los bombardeos en su ciudad, Tokio, y los estragos de las bombas nucleares en Hiroshima y Nagasaki. Esta situación la lleva a buscar imágenes fuertes que la evadan de este gran temor. La experiencia de dar a luz a su hijo fue un momento de revelación para la artista, como ella misma expresa, descubriendo a la Diosa, y comenzando a desarrollarla en sus obras:

"Mi cuerpo estaba sufriendo la increíble transformación al dar a luz y sentí una fuerza increíble dentro de mí, y de alguna manera sentí que tenía que crearla, así que empecé a crear estas mujeres de grandes pechos, pero entonces no las llamaba Diosas".¹⁴⁴

La artista, posteriormente, al descubrir la obra de autoras como la arqueóloga lituanoestadounidense Marija Gimbutas, la artista e historiadora feminista Merlin Stone, o de la artista y chamana feminista Vicky Noble, nombra a estas imágenes como Diosas.

¹⁴³ JUNG, Carl Gustav. *Óp. Cit.* Pág. 154.

¹⁴⁴ The Goddess in Art (2015c). *The Goddess In Art TV series: Interview with Mayumi Oda*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=CKKSO2cKyyo> [30 de julio 2023].

Monica Sjöö, ha hecho alusión en varias ocasiones de la experiencia transformadora que fue el parto de su segundo hijo, y que fue el origen de su pintura *God Giving Birth* (1968):

"Mi primera iniciación a la Diosa fue durante el parto natural en casa de mi segundo hijo. [...] La cosa es que, cuando estás de parto, o dando a luz, estás caminando entre mundos, estás arriesgando tu vida trayendo otra vida, un espíritu del otro mundo a este reino [...] Por mi experiencia, durante este nacimiento vi grandes masas de negrura absolutamente radiante, caí en la oscuridad, mezclándome y cambiando, yendo adelante y atrás [...] y por supuesto esto fue en 1961, yo no sabía nada sobre de la Diosa en ese tiempo, pero todo esto vino a mi como una fuente desde la Diosa. [...] Pero de todos modos esta fue mi primera iniciación de la Diosa, cambió mi vida. Fue dos años después que encontré *La Diosa Blanca* de Robert Graves. [...] Yo estaba tratando de hacer una imagen de una mujer divina, que era de una raza específica, [...] y en ese momento yo no sabía que toda la humanidad en realidad se originó en África, y tal vez [...] los africanos son nuestros verdaderos antepasados, y la primera Gran Madre era una mujer africana, pero yo no sabía nada de eso por aquel entonces".¹⁴⁵

La obra de Jung fue muy importante para muchas de las artistas asociadas a este tipo de representaciones, especialmente en la obra de Buffie Johnson, quien tuvo contacto directo con el psicoanalista, animándola a desarrollar su investigación que culminó en la publicación de *Lady of the Beasts: Ancient Images of the Goddess and Her Sacred Animals* en 1988.

Judith Anderson, también trabajó durante varios años con un analista *junguiano*. Ann McCoy, ha empleado en su obra los arquetipos y los sueños como fuente de inspiración en sus obras. Ursula Kavanagh, dedicó una serie al símbolo *junguiano* de la

¹⁴⁵ Art Cornwall. (2004b). *Monica Sjoö pt.2*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=qLoKodSo-bM> [16 de abril 2020].

sombra en *Shadow Series* (1997). Mary Beth Edelson participó en un grupo de estudio de las teorías de Jung, durante unos cinco años, mientras se encontraba en Washington DC. Otras artistas también se interesaron por la obra del renombrado psicoanalista, como Barbara Hammer, Donna Byars, Mimi Lobell, Michele Oka Doner, Toni Putnam, o Gilah Yelin Hirsch.

No obstante, a pesar de la gran influencia de Jung en muchas de las artistas que desarrollaron los diferentes aspectos del arquetipo de la Diosa, según Gloria F. Orenstein, aceptar que su arte era producto de la presencia de imágenes arquetípicas del inconsciente colectivo, negaría la exhaustiva investigación realizada por todas ellas y la repercusión de publicaciones como las de Mary Daly, Helen Diner, o Merlin Stone;¹⁴⁶ así como la experiencia de algunas de estas artistas adquirida a través de otras actividades como sus peregrinaciones hacia aquellos lugares cuya historia estaba ligada a cultos ancestrales matriarcales, a la experimentación *in situ* con las energías que le transmitían estos espacios, o a través de sus viajes y de relacionarse dentro de las culturas locales.

Esta segunda valoración, como explica Gloria Orenstein, considera el importante trabajo de investigación de estas mujeres, del que las diferentes obras artísticas son su fruto, mientras que la aceptación de la hipótesis del inconsciente colectivo ignora este proceso de formación e investigación.¹⁴⁷

Para la autora, la aparición de un movimiento artístico basado en la Diosa es el fruto de las luchas del movimiento feminista: la investigación acerca de la figura de la mujer en el pasado histórico y en la religión, y los cambios políticos y sociales durante las décadas de los sesenta, setenta y ochenta. Estos aspectos influyeron en la

¹⁴⁶ De igual modo, Mary Beth Edelson habría tenido una estrecha relación con Merlin Stone, y habrían participado juntas en proyectos como *Heresies*, así como en varios seminarios. Profundizamos en estas y otras autoras en la página 151.

¹⁴⁷ Artistas como Mary Beth Edelson, Buffie Johnson estuvieron estudiando a Jung, así como realizaron investigaciones propias sobre los cultos a la Diosa. Del mismo modo, la relación entre ellas en diferentes grupos o vía postal era frecuente. Como ejemplo, Catherine Madsen, amiga de Judith Anderson, en uno de los correos electrónicos que nos envió afirma que Judith Anderson frecuentemente se carteaba con diferentes autoras feministas cuyos libros había leído.

conformación de un arte que ella denominaría como "matrístico feminista", término que tomaría prestado de Marija Gimbutas, quien emplea el concepto *matrístico* para designar el arte de las sociedades adoradoras de la Diosa en la Vieja Europa, al que añadiría el aspecto *feminista* que caracterizaría este tipo de arte reivindicativo.

Orenstein divide las aportaciones dentro del arte matrístico feminista en tres aspectos fundamentales: La creadora cósmica, la fertilidad y el ciclo vital, y la creación artística. No obstante, como desarrollamos en esta investigación, este arquetipo en el arte no solo se limita a estos espacios, sino que aborda toda la experiencia feminista esencialista.

Ciertamente la obra de Carl Gustav Jung es una fuente importante para el desarrollo del arquetipo de la Diosa entre estas artistas, no obstante, como apunta Catherine Madsen, amiga de Judith Anderson en una de las correspondencias que tuvo en nuestra investigación:

"Jung es una fuente importante para el arquetipo de la Diosa, pero la imaginería de la Diosa también estaba 'en el aire' generalmente en aquellos años-la publicaciones feministas (tanto amateurs como profesionales) estaban llenas de especulaciones sobre el pasado matriarcal y el futuro teológico feminista".¹⁴⁸

Este testimonio de Catherine Madsen pone en evidencia cómo estas teorías se encontraban muy presentes a través del auge del movimiento feminista y del interés de muchas autoras en estas imágenes arquetípicas

Buffie Johnson, quien para artistas como Suzanne Benton fue una de las precursoras del empleo de este arquetipo en el arte feminista, habla en su libro *Lady of the Beasts* de cómo Natasha Rambova fue quien le nombró a la Diosa en primer lugar. Natasha Rambova, nombre artístico adoptado por Winifred Shaughnessy, fue una conocida artista de cine mudo, quien también desarrolló una carrera como egiptóloga y aceptó instruir a Buffie en simbolismo esotérico y mitología durante cinco años.

¹⁴⁸ Catherine Madsen, comunicación personal.

"Fue ella quien me mencionó por primera vez a la Diosa. Por supuesto, es uno de los arquetipos de Jung, la Gran Madre, a diferencia del Anciano Sabio y los Animales. Los tres son arquetipos".¹⁴⁹

A través del contacto con Natacha y con Carl Gustav Jung, la artista desarrolla su investigación sobre la Señora de las Bestias, aunando lo que Buffie entiende como un conocimiento que asocia la intuición y el estudio, ya que ella entiende que es a través de su intuición lo que la llevaba a desarrollar imágenes sobre espíritus y figuras mitológicas femeninas, y que tras conocer a ambos mentores, lo atribuiría a las imágenes arquetípicas de la Diosa en sus diferentes manifestaciones.

La artista también defiende que a través de esta investigación, y de leer a figuras como J.J. Bachofen, Robert Briffault, Joseph Campbell, Elizabeth Cady Stanton, Michael Dames, Mircea Eliade, James George Frazer, Siegfried Giedion, Marija Gimbutas, Robert Graves, E.O. James, James Mellaart, Ashley Montagu, Erich Neumann, o Merlin Stone, entre otros autores, que su producción se enriqueció de mitos y símbolos.

Se puede afirmar que el arquetipo de la Diosa, se abordará de varias formas en el arte de las diferentes artistas. Para algunas la Diosa servirá como reivindicación de un pasado y un legado olvidado. Para otras, la asociación simbólica de la mujer y la naturaleza. Algunas de ellas lo utilizarán como exaltación de la libertad sexual. Otras lo emplearán como búsqueda y desarrollo de un camino espiritual propio asociada al despertar espiritual, como crítica a la violencia, a la cultura o a la religión. Del mismo modo, el empleo del arquetipo será frecuente en la obra de algunas artistas, casual en otras, o simplemente el producto de la interacción con otra artista vinculada a estas representaciones.

Sí es cierto que durante estas décadas el interés por los arquetipos no solo tuvo una gran aceptación en el arte, sino que autoras como Jean Shinoda Bolen, quien como analista junguiana, doctora y psiquiatra, en 1984 publica *Las diosas de cada mujer*, donde desarrolla diferentes aspectos de la imagen de la Gran Madre a través de

¹⁴⁹ Russo, Alexander. *Profiles on Women Artists*. University Publications of America, 1985. Pág. 136.

diversas diosas extraídas de la mitología clásica, como Artemisa, Atenea, Hestia, Hera, Deméter, Perséfone o Afrodita. La autora profundiza en cada una de ellas como "imágenes internas" que ayudan a comprender mejor a las mujeres sobre sus relaciones sociales y personales, sus frustraciones, o sus necesidades, a la vez que también suponen una herramienta terapéutica que deja de lado la aceptación de un único modelo de mujer, y se apoya en siete diosas para desarrollar siete arquetipos complejos que pueden manifestarse en mayor o menor medida.

"Este libro describe una nueva perspectiva psicológica de las mujeres basado en imágenes de mujeres – proporcionadas por las diosas griegas – que han permanecido vivas en la imaginación de la humanidad a lo largo de tres mil años. Esta psicología femenina discrepa de todas las teorías que definen como mujer "normal" a la mujer que se adapta a un modelo, patrón de personalidad o estructura psicológica "correctos". Es una teoría basada en la observación de la diversidad de las variedades normales que existen entre mujeres".¹⁵⁰

El arquetipo de la Diosa descrito por Jung, sin duda fue una aportación importante para el movimiento feminista, tanto en su aspecto teórico como en el artístico, y a pesar de encontrarnos con discrepancias acerca de si este conocimiento supuso el germen por el que muchas de las artistas comenzaron a trabajar con imágenes de diosas, es cierto que muchas de ellas se interesaron a lo largo de su carrera por la psicología analítica y especialmente por su desarrollo del arquetipo de la Gran Madre.

¹⁵⁰ SHINODA BOLEN, Jean. *Las Diosas de cada mujer. Una nueva psicología femenina*. Colodrón, Alfonso (trad.). Novena edición. Barcelona: Kairós, 2002. Pág. 21.

CAPÍTULO III: LA REEMERGENCIA DEL ARQUETIPO DE LA DIOSA

III.1. La Diosa: teorías arqueológicas y su redescubrimiento por el movimiento feminista

El siglo XIX vio el nacimiento de la arqueología moderna y, con ello, las teorías acerca de la existencia de sociedades matriarcales (que señalábamos en el punto I.5.6.). Estas hipótesis alimentadas con publicaciones como *El matriarcado: una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica* (1861) de Johann Jakob Bachofen; *Primitive Marriage* (1865) de John Ferguson McLennan; o *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* (1884) de Friedrich Engels, llevarían a figuras tan importantes para el feminismo como Elizabeth Cady Stanton a reflexionar sobre esta teoría en *The Matriarchate or Mother – Age*, en 1891.

El interés hacia esta hipótesis del matriarcado alimentó varias investigaciones hacia la segunda mitad del siglo XX como *Çatal Hüyük: A Neolithic Town in Anatolia* (1967) de James Mellaart; *The Great Mother: An analysis of the Archetype* (1955) de Erich Neumann, o *The White Goddess: a Historical Grammar of Poetic Myth* de Robert Graves (1948) que generarían un creciente interés dentro del movimiento feminista esencialista, alimentando sus ansias por escudriñar un pasado en el que la mujer gozase de un gran estatus y poder en la sociedad.

A raíz del crecimiento del movimiento feminista y del interés de muchas mujeres de conocer el origen de la jerarquización social en clave de género en occidente, más y más publicaciones vieron la luz tratando de dar con la explicación y posibles alternativas a este estilo de vida, retomando la hipótesis de un pasado matriarcal. Sin embargo, como indica Rosemary Radford Ruether,¹⁵¹ fueron dos las publicaciones que más influirían en el desarrollo del movimiento de espiritualidad

¹⁵¹ RADFORD RUETHER, Rosemary. *Goddesses and the Divine Feminine: a Western Religious History*. Berkeley: University of California Press, 2006.

feminista durante la década de los setenta: *The First Sex* (1971) de Elizabeth Gould Davis y *When God Was a Woman*¹⁵² (1976) de Merlin Stone.

La vinculación con el crecimiento y desarrollo de otros movimientos en la época, como el movimiento antiguerra, el movimiento por los derechos civiles, el movimiento feminista, el movimiento de espiritualidad feminista o el crecimiento de una nueva conciencia ecológica, fueron fundamentales en la reemergencia del arquetipo de la Diosa en la sociedad y en la cultura contemporánea.

Merlin Stone¹⁵³ expone que las sociedades influenciadas por las religiones abrahámicas, especialmente por el cristianismo, proyectan a los individuos desde la infancia unos relatos que organizan y perpetúan esta relación desigual en base al género. Ejemplo de ello es el libro del Génesis, donde Eva, como madre universal, desobedece e induce al pecado al primer hombre, siendo castigada por ello. La aceptación de estos relatos mantienen y fundamentan la sumisión de la mujer ante el varón dentro de la religión, estructurando jerárquicamente a las personas dentro de ella.

"A medida que consideraba el poder del mito, me resultaba cada vez más difícil evitar cuestionar los efectos influyentes que los mitos que acompañan a las religiones que adoran a las deidades masculinas tenían sobre mi propia imagen de lo que significaba nacer mujer, otra Eva, progenitora de la fe de mi infancia".¹⁵⁴

Así, la autora entiende que al analizar y comprender estos mitos que sustentan la jerarquía en base a género, se obtiene gran información que ayuda a entender cómo la religión presenta un papel fundamental en la construcción de dichas desigualdades en la sociedad.

¹⁵² Este libro se publicaría previamente bajo el título *The Paradise Papers: The Suppression of Women's Rites* (1976)

¹⁵³ STONE, Merlin. *The Paradise Papers: The Suppression of Women's Rites*. Londres: Virago, 1976.

¹⁵⁴ STONE, Merlin. *Op. Cit.* Pág. 21.

Para Merlin Stone, las sagradas escrituras, quizás con el paso del tiempo hayan perdido progresivamente su solemnidad, no obstante, su huella perdura durante los siglos en la cultura, permaneciendo muy presente y siendo la responsable de perpetuar muchos de los patrones sociales.

La falta de asociación de la mujer con la divinidad es producto de la relegación de la mujer a un estatus inferior al del varón, quien sí es valedor de su relación con la divinidad debido a su superioridad. Por este motivo, las investigaciones sobre las sociedades matriarcales, adoradoras de la divinidad femenina, fueron toda una inspiración para los primeros movimientos feministas, cuando las vertientes culturales verían en ellas los vestigios de una civilización idílica, relacionándolas con un pasado de gloria de la mujer, existiendo de forma previa a la invasión de pueblos indoeuropeos que fomentarían un rechazo hacia la mujer y hacia la naturaleza.

Estas teorías fueron objeto de estudio intensivo por parte de un gran número de teóricas, historiadoras, teólogas, artistas o escritoras¹⁵⁵, que no solo se centraron en conocer la historia y el arte de los pueblos que habitaron las regiones descritas, sino que el hecho de proponer un modelo de sociedad diferente proveía de un espacio en el que soñar alternativas posibles a la realidad social en la que vivían, un modo diferente de entender las relaciones personales, afectivas y sociales.

Estas antiguas sociedades adoradoras de la diosa, ofrecían a la mujer un imaginario que las religiones tradicionales le habían arrebatado. La conexión de la mujer con la Diosa supone su reconexión con lo sagrado y lo divino, funcionando como un icono desde el cual desarrollar nuevas imágenes de poder para la mujer.

A través de la diferenciación entre espíritu y materia, se desvincula al Dios de las religiones tradicionales con el mundo físico, considerado el supremo hacedor al que los fieles acceden en el mundo espiritual mediante el rezo y la dedicación. La Diosa, en cambio, sí posee una relación directa con el mundo físico, asociándola con la

¹⁵⁵ Por citar algunos ejemplos: Merlin Stone, Helen Diner, Elinor Gadon, Mary Daly, Carol P. Christ, Buffie Johnson, Cristina Biaggi, Mary Beth Edelson, Kyra Belán, AfraShe Asungi, Judy Chicago, Rowena Pattee Kryder, Monica Sjöö, Gerda Lerner, Marija Gimbutas, o Batya Weinbaum.

naturaleza, con el entorno y especialmente con el cuerpo de la mujer, quien encarna a la divinidad.

Esta relación de la mujer con la Diosa será especialmente desarrollada dentro de los colectivos de mujeres lesbianas, pues se encontraban doblemente estigmatizadas socialmente, por su condición de género y por su orientación sexual.

La libertad espiritual de este momento alimentaría el acercamiento a lo divino femenino desde diferentes perspectivas. Su alejamiento de instituciones religiosas consolidadas aporta una gran libertad en torno a su experimentación, configurando un movimiento ecléctico que reúne una diversa tradición cultural procedente de diferentes partes del mundo.

Este movimiento rescata el interés en torno a lo divino femenino, siendo éste un espacio muy interesante para las diferentes ramas del arte, trabajando en la conformación de un imaginario propio, en el que las representaciones de lo divino femenino ofrezcan imágenes positivas para la mujer, y expongan su perspectiva crítica y política.

III.2. Un movimiento polémico: el feminismo cultural y el Goddess Art

La falta de información acerca de las representaciones matrísticas en el arte feminista de la segunda mitad del siglo XX responde a la gran polémica que suscitaron. Uno de los factores que ayudarán a entender el motivo por el cual estas imágenes causarían gran controversia será su relación con la vertiente cultural del movimiento feminista.

Uno de los debates más acalorados que tendrían lugar dentro del movimiento feminista de segunda ola sería la dicotomía entre feminismo cultural (o de la esencia) y feminismo político (construccionista o de la diferencia)¹⁵⁶. Mientras que el feminismo político apuntaría a la sociedad como la causa de la división y el menosprecio hacia la mujer, en su diferenciación de los individuos en base al género y de la construcción de roles en base a esta diferencia, el feminismo cultural abogaba por la existencia de características propias, marcadas por la biología, que se darían en diferente medida entre mujeres y hombres.

Esta diferencia entre las posturas provocaría una gran rivalidad entre ambas facciones dentro del movimiento feminista. El esencialismo y el construccionismo son posturas polarizadas entre lo social y lo biológico, que muestran nuevamente la misma distinción entre naturaleza y cultura. La división entre naturaleza y cultura fue otra de las dicotomías enormemente estudiada y debatida como origen, no solo de la jerarquización en base a género, sino de las teorías de la devaluación del medio natural con respecto a la cultura, un debate muy analizado dentro del ecofeminismo y que serviría para relacionar las prácticas

¹⁵⁶ El concepto “diferencia” puede resultar controvertido a la hora de nombrar la vertiente construccionista, y puede encontrarse también designando al feminismo cultural (como vemos en la siguiente página con la cita de Victoria Sendón de León), sin embargo esta división la realizamos en base a los conceptos que emplea Diane Fuss, quien explica que: “Es importante destacar que el esencialismo suele definirse en oposición a la diferencia; la doctrina de la esencia se considera precisamente aquello que pretende negar o anular la propia radicalidad de la diferencia. La oposición es útil porque nos recuerda que el sujeto está constituido por un complejo sistema de diferencias culturales, sociales, físicas e históricas, y no por un conjunto de esencias humanas preexistentes”. Cita extraída de su libro *Essentially Speaking: Feminism, Nature & Difference*, Londres: Routledge, 1990. Pág.XII.

violentas hacia la naturaleza y hacia la mujer. Según Diana Fuss, autora de *Essentially Speaking: Feminism, Nature & Difference* (1989):

"Para el esencialismo, lo natural proporciona la materia prima y el punto de partida determinante para las prácticas y leyes de lo social. [...] Para el construccionismo, lo natural se plantea como una construcción de lo social. Desde esta perspectiva, la diferencia sexual se produce discursivamente. [...] En resumen, los construccionistas se preocupan sobre todo por la producción y la organización de las diferencias y, por tanto, rechazan la idea de que cualquier dato esencial o natural preceda a los procesos de determinación social".¹⁵⁷

Por otro lado, y como expresa Victoria Sendón de León, mientras que el feminismo político se centró en estudios sociológicos, las posturas marxistas, socialdemócratas o en los movimientos sociales y estudiantiles, el feminismo cultural promovería un interés por el psicoanálisis, especialmente de la obra de Carl Gustav Jung, con un mayor apego al ecofeminismo y a los grupos de espiritualidad feminista: "las de la diferencia éramos más bien ácratas, de tendencia un poco hippy, radicales, despelotadas, que todo hay que decirlo".¹⁵⁸

El limitado acceso de la mujer a los circuitos del arte era en muchas ocasiones defendido en base a la consideración de que las artistas tenían otro *savoir-faire*, considerando que las hacía menos indicadas que los artistas varones para la producción de arte de calidad. Esta valoración alimentaría el interés de muchas artistas por conocer si realmente existe una forma de hacer característica de la mujer que no se presentaba en el arte producido por hombres.

Esta búsqueda de un arte puramente "femenino" se desarrollaría dentro de la postura cultural, la cual sería fuertemente criticada dentro del movimiento feminista,

¹⁵⁷ FUSS, Diana. *Óp. Cit.* Pág. 3.

¹⁵⁸ SENDÓN DE LEÓN, V. "¿Qué es el feminismo de la diferencia?" [en línea]. En *Grup de dones de la Marxa mundial València*, 2 de octubre de 2004. [Consulta: 15 de abril de 2023]. Disponible en: <https://www.nodo50.org/xarxafeministapv/?QUE-ES-EL-FEMINISMO-DE-LA>

pues desde la rama política del movimiento se interpretaba que esta vertiente feminista actuaba en contra de sus propios intereses, defendiendo la existencia de diferencias notables entre individuos varones y mujeres, entendiéndolas como una forma de perpetuar un trato desigualitario entre individuos.

De este modo, la incorporación de colores vibrantes y de un tipo de arte opulento, la incorporación de materiales históricamente empleados por la mujer en el hogar, como las técnicas de pintura china, el bordado, funcionarían como una forma de recuperar este vínculo con una "forma de hacer femenina", muy criticada por los sectores políticos dentro del feminismo.

La tendencia esencialista que se da en la década de los setenta, se interesará en experiencias como la maternidad, las relaciones entre mujeres, la espiritualidad feminista, la búsqueda de imágenes de poder inherente en la mujer, o el arte y la escritura realizados por mujeres.

Es por este motivo que las artistas que se relacionaron con estas vertientes esencialistas se verían doblemente criticadas: por parte de una sociedad jerarquizada que no aceptaba el arte de manos de mujer, y por la rama política dentro del movimiento feminista.

III.3. Un movimiento polémico: la asociación del Goddess Art con el movimiento de espiritualidad feminista

La vinculación del arquetipo de la Diosa con el feminismo cultural y con el movimiento de espiritualidad feminista, lo relegaría de la escena política, pues estas vertientes dentro del movimiento serían muy señaladas por quienes veían en este movimiento espiritual una deriva introspectiva de la mujer hacia su espiritualidad, centrada en el desarrollo de una religión propia, considerando esta inquietud un tema trivial mucho menos prioritario que la lucha por obtener cambios para las mujeres como colectivo.¹⁵⁹ Así mismo, el surgimiento de un sentimiento espiritual o religioso dentro del feminismo sería polémico, ya que la vinculación del movimiento feminista con la espiritualidad, por muy contraria a los dogmas de las religiones convencionales que fuese, suponía el peligro de coartar las libertades de las mujeres que se encontraban en el mismo.

Despojándolas de su poder político, las religiones eran entendidas en muchos casos como un poder constrictor de la voluntad de sus seguidores, en los que sus pautas de actuación quedan, en muchos casos, sujetas a las doctrinas religiosas, produciendo que se limiten las libertades individuales. Por otro lado, la asociación de este movimiento con los neopaganismos, el empleo de rituales y prácticas mágicas, o su relación con un feminismo basado en el poder biológico de la mujer originaría numerosas críticas.

La asociación con los neopaganismos deriva de la resistencia que se daría en el medio rural al proceso de cristianización. Pagano proviene del latín tardío *pagānus*, 'aldeano', siendo estas zonas rurales mucho más reticentes a abrazar las religiones monoteístas y quedando, en muchas ocasiones, entremezcladas con tradiciones

¹⁵⁹ El reproche hacia el origen de la espiritualidad feminista, por mujeres blancas con estudios de clase media-alta, es visto por otras partes del colectivo como un despropósito, debido a que reprochaban a estas mujeres, afortunadas de encontrarse en una posición acomodada, que centraran sus esfuerzos en desarrollar una vertiente espiritual en lugar de centrar sus esfuerzos en la lucha de otras mujeres de clases más bajas o de colectivos más oprimidos.

anteriores a la adopción del nuevo culto impuesto. Los neopaganismos, aunque muy nuevos, reclamaban los saberes ancestrales que las religiones abrahámicas habían tratado de suprimir. Su reemergencia en la segunda mitad del siglo XX, su postura contraria a las religiones tradicionales, el desarrollo de una estructura que daba más cabida e importancia a la mujer, y su autoproclamación como la resurrección de un reducto religioso que el cristianismo (principalmente) no pudo destruir, los relaciona con una forma espiritual rebelde que llamaría la atención de una buena parte del feminismo cultural, deseosa por desarrollar una nueva forma de entender la espiritualidad basada en la mujer

Ciertamente, el movimiento feminista había plantado cara al sistema, convirtiéndose en un movimiento mucho más importante que aquellos que nacieron en su misma generación. Sin embargo, la aparición de la vertiente espiritual supuso un gran miedo y rechazo por parte de algunos sectores dentro del feminismo, quienes veían en ella un punto de regresión ante el progresista movimiento político, por el cual la mujer dejaría de enfocarse en el esfuerzo por realizar cambios, para centrarse en la búsqueda espiritual hermanada con el movimiento New Age.

El movimiento de espiritualidad feminista surgiría hacia la década de los setenta, dentro del feminismo cultural, o de la esencia, tratando de ocupar ese espacio vacío en las religiones tradicionales que es la identificación de la mujer con la divinidad.

Esta corriente construiría toda una contracultura que enfrentase los valores de la sociedad patriarcal, en la que el cuerpo de la mujer, así como aquello considerado femenino, fuese puesto en valor. Este movimiento bebía de múltiples fuentes, convirtiéndose en un concepto de espiritualidad muy ecléctico, absorbiendo muchas influencias que conformarían sus prácticas y ritos.¹⁶⁰

¹⁶⁰ Estas apropiaciones en algunas ocasiones no serían bien recibidas por parte de estos grupos religiosos minoritarios, ya que para ellos, suponía un último expolio, el de su propia espiritualidad, tomándose como una apropiación cultural indebida, una vez más, por mujeres blancas y de clase media, relacionándolo con una vuelta al colonialismo y al expolio de los bienes de otras culturas minoritarias.

“Si las feministas políticas han encontrado que el gobierno, la economía y el derecho son los focos apropiados de los esfuerzos feministas por el cambio social, las feministas espirituales han encontrado su foco en la “cultura”: en el arte, la música, la literatura, la lengua, la mitología, el folclore y, lo que es más importante, por supuesto, la religión. Creyendo como creen que es la religión patriarcal la que hace posible la existencia del patriarcado, es lógico que piensen que una sociedad no patriarcal no puede existir sin una religión no patriarcal que la apoye”.¹⁶¹

Este movimiento busca reelaborar los discursos de carácter espiritual desde una perspectiva feminista, rechazando todo un imaginario patriarcal en el que las imágenes de la mujer actúan como origen, encarnación, o perpetuación del pecado.

La elección de considerar el aspecto femenino de lo divino traería consigo la recuperación de aquellas divinidades presentes en la antigüedad, o en otras religiones y culturas, así como la reelaboración o recuperación de algunos mitos dentro de estas religiones tradicionales.

En su empeño por encontrar referencias del poder de la mujer, este movimiento conforma una fusión de religiones y creencias de diferentes culturas que exaltan el poder femenino, y debido a este eclecticismo se hace imposible acotar un determinado credo dentro del movimiento. No obstante, un factor reseñable en el movimiento de espiritualidad Feminista es la ausencia de una figura de autoridad. El movimiento se basa en la relación de cada uno con su propia espiritualidad, y el grupo como apoyo en el crecimiento espiritual personal, pero no como una orden que lidere y estipule la forma de experimentar la experiencia espiritual de sus seguidores.

Se trata, por tanto de un modelo espiritual alejado de la estructuración de las religiones tradicionales, en las que una figura de autoridad impone las pautas a seguir. Dentro de esta línea se genera un gran rechazo a cualquier figura dominante, en gran parte motivada por conseguir una liberación de las figuras autoritarias, tanto en el

¹⁶¹ ELLER, Cynthia. *Living in the Lap of the Goddess: The Feminist Spirituality Movement in America*. Boston: Beacon Press, 1995. Pág. 203.

terreno personal como en el terreno religioso, ofreciendo un modelo espiritual en el que la mujer pueda gozar de poder y reconocimiento. La falta de una estructura jerarquizada que determine la experiencia individual, conducta o pensamiento, posibilita que cada persona encuentre su propio camino espiritual.

Este movimiento tomaría inspiración de las emergentes religiones neopaganas y de religiones y cultos de pueblos minoritarios, adaptando muchas de sus prácticas y cultos para hacerlas propias.¹⁶² Esto daría como resultado una gran riqueza cultural que sería el caldo de cultivo perfecto para el desarrollo de disciplinas como la poesía, la música, la danza y las artes plásticas: decoración de objetos sagrados, conformación de altares y objetos dedicados a las divinidades.

Para Cynthia Eller (1995), la gran aceptación de la espiritualidad feminista entre las mujeres puede relacionarse a varios factores que les afectan especialmente: la precariedad laboral, baja autoestima, la inestabilidad social, o su sensación de desarraigo hacia una sociedad con una clara jerarquía de género.¹⁶³

A través de una experiencia espiritual inclusiva, se reevalúa el papel de la mujer en la sociedad, ofreciéndole por primera vez una imagen de la mujer como ente poderoso dentro del ámbito de la religión, sintiéndose reflejadas en su imagen e impulsando su autoestima y su autonomía.

“Si son los cuerpos de las mujeres los que han sido la base de un mito cultural que les niega el poder, entonces los cuerpos de las mujeres deben ser vistos como la fuente misma del verdadero poder. Si la sexualidad de la mujer se ha considerado peligrosa, entonces la sexualidad de la mujer debe

¹⁶² Estas apropiaciones religiosas en muchas ocasiones no serían bien recibidas por parte de estos grupos, ya que para ellos, suponía el expolio, el de su propia espiritualidad, siendo la aplicación de sus raíces religiosas una ofensa hacia sus respectivas culturas y vista como una apropiación cultural indebida, una vez más por mujeres blancas y de clase media.

¹⁶³ La espiritualidad feminista tiene un gran componente de sanación; la mujer dentro de una sociedad patriarcal que la somete y la aliena, precisa de una sanación que revierta aquellos traumas, sentimientos de remordimiento, de incapacidad, o de minusvalía que le han generado. Esta aspiración de sanación del movimiento se encuentra en común con la corriente New Age y aspira a la transformación de la mujer, convirtiéndola en una persona empoderada, emocional, mental y físicamente. Del mismo modo cobrará relevancia la figura de la "medicine woman" ("mujer medicina"), que veremos en la página 251.

considerarse la esencia de la vida. Si se considera que las cualidades emocionales de la empatía y la crianza hacen que las mujeres no sean aptas para la vida pública, entonces la empatía y la crianza deben convertirse en la base de una sociedad radicalmente reestructurada".¹⁶⁴

Como afirman Cynthia Eller y Rosemary Ruether,¹⁶⁵ el movimiento de espiritualidad feminista también busca poner en valor aquellas facultades consideradas "femeninas" culturalmente, como la receptividad, el cuidado, la paz, la protección de la vida, la protección de la naturaleza, en contraposición con los aspectos que identificaban dentro de la sociedad del momento, es decir, con los valores "masculinos": la explotación de los recursos, la agresividad, o la violencia.

Lucy Lippard¹⁶⁶ expresa cómo la religión Judía, con su ausencia de imágenes, y la cristiana, mediante el empleo de una variada iconografía, ayudaron no solo a legitimar la diferencia entre naturaleza y cultura y a fomentar una jerarquización del medio natural en pro del hombre, sino que también fue la religión la que asentó las diferencias entre espíritu-materia y mente – cuerpo, siendo la mujer asociada con la materia (naturaleza, biología) y el hombre con el espíritu (la razón y lo divino), formalizando una división y una jerarquía, pues el hombre era lo más cercano a Dios, quedando la mujer fuera de esta relación. Un hecho que, como Nancy Azara indica, provoca una falta de autoestima y de poder en la mujer:

"Mi uso de la Diosa es una metáfora de la autoestima de las mujeres. Cuando te educan como mujer para creer que las personas más importantes de tu vida son hombres -tu padre, tu hermano, tu marido, tu responsable político y tu Dios-, entonces tienes un problema de autoestima. No puedes tener un sentimiento de ilimitación, que es el medio para alcanzar la grandeza".¹⁶⁷

¹⁶⁴ ELLER, Cynthia. *Óp. Cit.* Págs. 212 y 213.

¹⁶⁵ ELLER, Cynthia. *Óp. Cit.* y RADFORD RUETHER, Rosemary. *Goddesses and the Divine Feminine: a Western Religious History*. Berkeley: University of California Press, 2006.

¹⁶⁶ LIPPARD, Lucy R. *Overlay*, New York: Pantheon Books, 1983.

¹⁶⁷ AZARA, Nancy. *Votives Sculptures*. Nueva York: Currucucú Press, 2022. Pág. 51.

Según Cynthia Eller,¹⁶⁸ parte de la crítica hacia esta nueva forma de espiritualidad derivaría del temor de que las mujeres centrasen sus esfuerzos en desarrollar un poder mágico y espiritual en lugar de conseguir el poder social real, afirmando que esta herramienta podría deteriorar su estatus en lugar de suponer un apoyo.

Para Diana Fuss,¹⁶⁹ la elección de los términos para designar las dos vertientes del feminismo: "político" y "cultural" hacían presente la disociación entre el feminismo ligado a la espiritualidad y su facción política, lo cual fue muy criticado por la rama cultural, pues consideraban mantener una postura igualmente política. Del mismo modo, y como alude Cynthia Eller,¹⁷⁰ la guerra entre política y espiritualidad que se desarrollaría en la década de los setenta provocaría gran revuelo dentro de las filas del feminismo. El desarrollo del movimiento de espiritualidad feminista favorecería el empleo de diversas prácticas asociadas al ritual dentro de sus estrategias políticas, un hecho que sería una de las primeras causas de este conflicto.

Para un gran sector dentro del feminismo espiritual, la diferenciación marcada con el denominado "feminismo político", no fue bien recibida. El feminismo espiritual sentía que una espiritualidad reforzaría los lazos entre sus integrantes, no dejando de lado su actividad política. En muchos casos esta distinción se toma como radical, sin embargo muchas mujeres militantes dentro del feminismo político, desarrollaban su espiritualidad de manera alternativa en sus hogares o incluso paralela; dicho de otro modo, la férrea división entre conceptos no interrumpe el hecho de que exista militancia compartida entre ambas facciones.

"Algunas mujeres siguen viviendo en ambos mundos. Ciertamente, hay feministas espirituales que son activistas y que están fuertemente identificadas con la política feminista. [...] Como ocurre con muchas religiones, la espiritualidad feminista se ha convertido para algunas de sus practicantes en una serie de identidades que no compiten, y que

¹⁶⁸ ELLER, Cynthia. *Living in the Lap of the Goddess: The Feminist Spirituality Movement in America*. Boston: Beacon Press, 1995.

¹⁶⁹ FUSS, Diana. *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference*, Londres: Routledge, 1990.

¹⁷⁰ ELLER, Cynthia. *Óp. Cit.*

incluso pueden alimentarse mutuamente de forma privada, [...] A pesar de las muchas mujeres que individualmente funcionan en ambas, existe una profunda división en el pensamiento feminista entre la mentalidad que podría llamarse "política" y la que se denomina "espiritual". [...] Tanto las feministas espirituales como las políticas están decididas a crear una revolución feminista, e incluso sus agendas políticas no están tan alejadas".¹⁷¹

El feminismo espiritual, denostado por el feminismo político, tiene su misma raíz. Sin embargo abarca un espectro más amplio, como es la espiritualidad, así como posee un fuerte vínculo con el medio ambiente propio del ecofeminismo.

Algunas autoras como Zsuzsanna Budapest, escritora y activista de origen húngaro, ligada al movimiento de espiritualidad feminista, y fundadora del aquelarre de Suzan B- Anthony dentro de la Wicca Diánica, sería de gran inspiración para artistas como Meg Easling, quien descubriría el grupo liderado por Z. Budapest en la década de los setenta, con quienes se uniría en varias ocasiones y cuyo libro *The Holy Book of Woman's Mysteries* (1979) sería una gran inspiración en su trabajo. Barbara Hammer también conocería a Budapest, no obstante entre ellas habría ciertas discrepancias, como comenta la artista en una entrevista realizada por Svetlana Kitto para el Smithsonian Archives of American Art.¹⁷²

Varias de las artistas que más adelante desarrollaremos compartirán un importante nexo con diferentes formas de espiritualidad en su trabajo basadas en la Diosa, como Judith Anderson, AfraShe Asungi, Kyra Belán, Meinrad Craighead, Meg Easling o Vijali Hamilton.

¹⁷¹ ELLER, Cynthia. *Óp. Cit.* Pág. 191.

¹⁷² KITTO, S. "Oral history interview with Barbara Hammer, 2018 March 15-17" [en línea]. En *Smithsonian Archives of American Art*, 15-17 de marzo de 2018. [Consulta: 21 de julio de 2023]. Disponible en: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-barbara-hammer-17555>

III.4. Orden simbólico: el arquetipo de la Diosa como icono de empoderamiento de la mujer.

El desarrollo de un arte matrístico feminista lucha contra la existencia de una dominación simbólica. Como afirma Victoria Sendón de León, es una dominación que pasa desapercibida, ya que se adentra en nuestro inconsciente. Esta dominación simbólica se revierte creando un orden simbólico en el que se configuren nuevos conceptos y significados.

"El feminismo de la diferencia es consciente de que la realidad estructural sigue funcionando y repitiéndose a sí misma porque el mundo simbólico androcéntrico continúa inalterable. Es decir, porque la dominación simbólica, agazapada, está inscrita en el inconsciente de nuestra civilización".¹⁷³

Ante la falta de unos determinados símbolos, aquellos que ofrecen una perspectiva empoderada de la mujer, que desarticulen la asociación que se ha dado culturalmente de "lo femenino", en contraposición con "lo masculino", se hace preciso encontrar herramientas que reviertan este tipo de dominación.

A través de la búsqueda de sistemas y modelos alternativos ajenos a nuestra sociedad se favorece el enriquecimiento de nuestro universo simbólico. El arquetipo de la Diosa, en su asociación con la psicología analítica, actúa como cualquier arquetipo en el campo del inconsciente, apelando a la psique instintiva, a aquellos contenidos innatos.

La llamada de la Diosa es una llamada a nuestra psique, ajena de la carga cultural occidental, trayendo de vuelta una imagen descontaminada de "lo femenino", aquella que es capaz de alzarse como símbolo de poder de la mujer.

¹⁷³ SENDÓN DE LEÓN Victoria. *¿Qué es el feminismo de la diferencia?* Grup de dones de la Marxa mundial València [en línea]. 2004. 2 de octubre de 2004 [Consulta: 15 de abril de 2023]. Disponible en: <https://www.nodo50.org/xarxafeministapv/?QUE-ES-EL-FEMINISMO-DE-LA>

Las representaciones matrísticas ofrecen nuevas imágenes que contrarresten el legado cultural androcéntrico occidental.

Poniendo un ejemplo, la artista AfraShe Asungi, desarrollará en la década de los ochenta una serie de pinturas, inspirada en diez diosas africanas, tanto modernas como tradicionales. Para la artista, la representación de la Diosa como mujer negra responde a la necesidad de honrar y de dotar de poder y autoridad a las representaciones de la mujer negra en el arte, apelando a unas raíces africanas que todos compartimos y que funcionan como nexo de unión intercultural.

Algunas de las obras dentro de esta serie son: *Oddudua: Mother of the Universe* (1982); *Ochumare: AfraGoddess™ of Rainbows* (1982); *Oya: Goddess of Change-transformation* (1988); *Isis Veiled* (s.f.); *Ochun's Praise Song II* (s.f.); *Iyafo Jade-We Can Fly* (s.f.); *Spiritual Consummation* (s.f.); *Dunham's Life Song* (s.f.); *Her Spirit is Reborn* (s.f.).

"Mi principal afirmación como artista es que el arte produce cambios.

Lo visual es un medio de cambiar y transformar el mundo".¹⁷⁴

A través del arquetipo de la Diosa, las artistas recuperan su propia representación, aportando su propia perspectiva como mujer dentro del arte. La actitud posmoderna de centrarse en el individuo, en sus propias experiencias, permite a las artistas abordar las imágenes matrístico feministas desde una perspectiva personal, utilizando el arte como un lenguaje reivindicativo y empoderante.

¹⁷⁴ Cita extraída de la web de la artista. Disponible en: <http://afrasheasungi.com/>

CAPÍTULO IV: EL GODDESS ART COMO HERRAMIENTA REIVINDICATIVA PARA EL FEMINISMO ESENCIALISTA

En este apartado nos proponemos abordar cómo el arquetipo de la Diosa refleja las principales reivindicaciones del movimiento feminista-esencialista. Las múltiples facetas de este arquetipo lo convirtieron en una herramienta ideal para reivindicar las diferentes cuestiones que se debatían en esta época. Con el fin de realizar un análisis en profundidad se han acotado varios apartados que procederemos a desarrollar a continuación. En ellos trazaremos paralelismos entre diferentes sucesos históricos, las reivindicaciones del movimiento feminista, y distintas obras de Goddess Art, de forma que sea más sencillo comprender los aspectos que lo componen, y mostrar su función como medio cohesionador de todos ellos.

Estos apartados tratan de explicar la vinculación del Goddess Art con una nueva conciencia ambiental; con la expresión de la sexualidad de la mujer; con la reapropiación del cuerpo por parte de la mujer artista; con la búsqueda de una historia propia de la mujer (*Herstory*); con la crítica hacia las diferentes formas de violencia hacia la mujer; y con la crítica hacia las religiones tradicionales.

Finalmente, todos estos apartados apoyan la construcción de un modelo contracultural de corte feminista-esencialista, así como aportan nuevas imágenes que relacionan a la mujer con el poder.

IV.1. La Gran Diosa Madre: la Diosa como reclamo de una historia propia

“No tener pasado es ser amnésico. No tener memoria de tu pasado es no tener identidad”.

Gloria F. Orenstein¹⁷⁵

La ausencia de la mujer en la Historia generó gran preocupación para el colectivo feminista, que alentado por la forma en la que el movimiento por los derechos civiles reivindicaba la necesidad de rescatar una historia propia, vería como igualmente necesario reconstruirla desde la perspectiva de la mujer. De este modo, bajo el término *herstory*¹⁷⁶ se indaga en este pasado desconocido de las mujeres.

Como argumenta Thomas Borstelmann,¹⁷⁷ esta necesidad de poseer una memoria propia derivaba del oscurantismo sufrido por la mujer en las artes, las ciencias, la filosofía o la literatura, promoviendo el surgimiento y la veloz propagación de programas específicos en estudios de la mujer, especialmente en la década de los setenta. Esta labor de recuperación del pasado fue rápidamente influenciada por las teorías sobre el matriarcado, que abrazaban la posible existencia de un pasado exento de jerarquía de género, así como de una posición de superioridad de la mujer en la estructura social, religiosa, cultural y política. Esta postura, como explicábamos anteriormente, fue muy polémica tanto desde fuera como desde dentro del feminismo, pues desde la rama política del movimiento se criticaría la poca solidez de estas teorías, acusando el gran interés que mostraba el feminismo de la esencia hacia unos vestigios arqueológicos inconclusos.

Para el feminismo político este pasado sería irrelevante, pues no repercutía en el cambio necesario en la sociedad y en la política del momento. Sin embargo, para el feminismo de la esencia, la búsqueda en torno a un “pasado de gloria de

¹⁷⁵ FEMAN ORENSTEIN, Gloria. *The Reflowering of the Goddess*. Nueva York: Pergamon Press, 1990. Pág. 131.

¹⁷⁶ Juego de palabras que relaciona *history* como *his story*, o "el relato de él", con *her story*, "el relato de ella".

¹⁷⁷ BORSTELMANN, Thomas. *The 1970s: A New Global History From Civil Rights to Economic Inequality*, New Jersey: Princeton University Press, 2012.

la mujer” ofrecía la posibilidad de abordar la identidad femenina desde una nueva perspectiva, celebrando, cultivando y reivindicando un poder que ellas entendían les había sido arrebatado.

El interés revisionista esencialista buscaba sacar a la luz aquellas aportaciones realizadas por mujeres, invisibilizadas a lo largo del tiempo, rescatando muchos nombres del olvido y confiriéndoles el lugar merecido en la Historia. De este modo se indagó en algunas etapas históricas relevantes para la mujer, como el Medievo, con su gran desarrollo de la espiritualidad y la brutal represión a la brujería (que para el movimiento espiritual se entendería como un gran despliegue de fuerza, intimidación y muerte hacia un culto antiguo temido por el cristianismo) en el que el miedo a la mujer poderosa, la bruja, habría condenado a muchas de estas mujeres.

El movimiento de espiritualidad feminista promovió un fuerte vínculo entre la brujería y el culto a la Diosa Hécate, asociando las prácticas mágicas y culturales presentes en la tradición de las rebeldes zonas rurales, mucho más cercanas a la naturaleza, como un reducto de la memoria paganas de sus antepasados.

Bebiendo del interés de la primera ola del feminismo por las teorías sobre el matriarcado, apoyadas ahora por recientes publicaciones como *The White Goddess: a Historical Grammar of Poetic Myth* de Robert Graves (1948), *The Great Mother: An Analysis of the Archetype* (1955) de Erich Neumann, o *Çatal Hüyük: A Neolithic Town in Anatolia* (1967) de James Mellaart, el feminismo de la esencia se centraría en gran medida en indagar en aquellas hipótesis asociadas a la existencia de sociedades matriarcales o matrilineales, así como a la presencia de diferentes cultos basados en el poder de la mujer y de la Diosa. De este modo, nuevas publicaciones surgieron abordando este pasado remoto, oculto por una sociedad androcéntrica.

Estas publicaciones verían la luz a final de la década de los sesenta y principios de los setenta, de la mano de autoras como Gloria Steinem (*Ms. Magazine*), Helen Diner (pseudónimo de Bertha Eckstein-Diener, quien publica en 1965 *Mothers and Amazons: The First Feminine History of Culture*), Kate Millet (*Sexual Politics*, 1970), Robin Morgan (*Sisterhood Is Powerful: An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement*, 1970), Elizabeth Gould Davis (*The First Sex*, 1971), Phyllis Chesler (*Women*

and Madness, 1972), o Merlin Stone (*When God Was a Woman*, 1976), los cuales se convirtieron en poderosos manuales de referencia para toda una generación.

Este interés por el pasado, como hemos observado anteriormente, estuvo muy condicionado por la gran crítica al desarrollo tecnológico y al miedo al desarrollo armamentístico atómico, lo que derivó en una importante tendencia, especialmente entre los más jóvenes, por interesarse por un pasado idealizado, y de promover una forma de vida más en armonía con el medio, más igualitaria y menos basada en el consumismo excesivo que exporta el modelo capitalista estadounidense.¹⁷⁸ En este aspecto, Lucy Lippard afirma en *Overlay*,¹⁷⁹ que el gran interés de numerosos artistas por la prehistoria partiría de la necesidad de entender las conexiones originales entre arte, religión y política, así como de la forma en la que la cultura contribuye a la sociedad.

Los conflictos entre naturaleza y cultura, entre conciencia histórica y la universalidad del arte son manifiestos a través de unas obras que evocan el pasado en un contexto contemporáneo. Numerosos artistas se inspiraron en la arqueología y el pasado más remoto de la humanidad, en muchas ocasiones fruto del rechazo a la sociedad, tratando de encontrar en estas fuentes un antiguo lenguaje común.

Las teorías sobre un origen matriarcal en las sociedades prehistóricas fueron de gran interés para varias teóricas,¹⁸⁰ pues defendían el carácter no jerárquico de los primeros pobladores, lo que conllevaría que en ocasiones estas hipótesis pasasen a ser aceptadas como principios fundamentales.¹⁸¹

La parcialidad del relato histórico, en la que siempre EL HOMBRE ha sido el protagonista indiscutible desde nuestros orígenes, viene derivada de la

¹⁷⁸ Esta necesidad, como ya se ha visto, sería compartida por varios grupos dentro de la contracultura que rechazaban el sistema tecnológico y capitalista americano, refugiándose en comunidades alejadas de las grandes urbes.

¹⁷⁹ LIPPARD, Lucy R. *Overlay*, New York: Pantheon Books, 1983.

¹⁸⁰ Como Merlin Stone, Elizabeth Gould Davis, Carol P. Christ, Elinor Gadon, entre otras.

¹⁸¹ Ejemplo de ello sería la hipótesis de la existencia de un pasado matrilineal de la sociedad previo a la instauración de un sistema jerárquico androcéntrico, en el que la mujer y su capacidad reproductiva no estaba regida por hombres, que se convertiría en la base sobre la que se sustenta la sagrada historia de la espiritualidad feminista.

responsabilidad del varón en perpetuar la historia a través de sus diferentes testimonios; la voz de la mujer, silenciada; su legado, oculto, narrado siempre a través de la perspectiva de aquel varón capaz de divulgar estos relatos, salvando pocas excepciones, por lo que de manera más frecuente el legado femenino se vincularía con la tradición oral, transmitido de generación en generación. Este tipo de transmisión histórica se encuentra muy enraizado en la comunidad y en la familia, donde las enseñanzas, prácticas y tradiciones femeninas se mantenían vivas, sobreviviendo al olvido a las que eran condenadas.

Esta reivindicación por la falta de una historia propia aparece en diferentes obras como la performance realizada en 1979 por Betsy Damon, *Blind Beggar Woman*, la cual es especialmente relevante dentro de este aspecto, pues la artista, cual Homero, rogaba a las personas que le compartieran sus historias: "Planteé la pregunta: ¿quiénes son las Homero, las narradoras, aquellas que custodian la historia y la memoria?".¹⁸² La artista, cubriendo sus ojos con unos parches y su cuerpo con los saquitos de harina empleados en su performance de *7,000 Year Old Woman*, hace referencia a este silencio y a la ocultación de una historia propia.

Por otro lado, la artista Suzanne Benton en sus performances se vale de sus diferentes máscaras metálicas que comienza a realizar en 1976, cada una con una identidad diferente, cada una de ellas con una historia desgarradora que contar. Benton, a través de estas máscaras se transforma en cada uno de estos personajes, adentrándonos en las vidas de estas mujeres, en unas ocasiones míticas como Ariadne, Perséfone, o Lilith; en otras, mujeres de las sagradas escrituras como Sara, una de las madres de Israel, mujer de Abraham y madre de Isaac. En este relato, Benton muestra la Historia desde la perspectiva de Sara, como una madre a quien le arrebatan a su hijo para ofrecerlo en sacrificio.

La recuperación de los relatos sobre estas mujeres en la Historia y en la cultura que realiza Benton, plantean el ejercicio de recobrar una importante parte de la cultura que ha sido olvidada o dejada de lado: el testimonio de la mujer, explorando las vidas

¹⁸² Cita extraída de la web de la artista. [Consulta 22 de mayo 2023]. Disponible en: <https://www.betsydamon.com/artworks/blind-beggar-woman>

de mujeres fuertes, mujeres valientes, o de episodios relevantes; ofreciendo la posibilidad de reestructurar estos relatos que han sido siempre aceptados desde la perspectiva masculina, ofreciendo a estas mujeres su voz para que expongan su lado de la historia.

"Creo que es muy importante que tengamos el convencimiento de que, en la historia de las mujeres, hay una fuente de poder real en algo con lo que la mujer puede identificarse, en términos de auto-identidad".¹⁸³

La idea de utilizar máscaras también es un acto reivindicativo de la artista que viene derivado de su crítica a una sociedad en la que la mujer queda en un segundo plano y de su interés por ser escuchada: "Empecé a hacer estas máscaras porque sentía que se juzgaba a las mujeres por su aspecto, así que ¿qué pasa si nos ponemos una máscara? Si no te ven, quizá te escuchen".¹⁸⁴

Del mismo modo, este interés por la máscara y sus significados, el mostrar una identidad ajena, su poder transformador sirve para introducirnos a diferentes historias, muy relacionada con la tradición oral. El hecho de emplear metal en muchas de sus obras parte de esta necesidad de rescatar a estas mujeres, y de negarse a que sean absorbidas nuevamente: "Decidí hacer máscaras en metal soldado porque son difíciles de destruir, mucho de lo que hacen las mujeres se pierde".¹⁸⁵

Suzanne también realizará piezas de mayores dimensiones como su *Throne to the Sun Queen* (1975), una escultura a modo de trono cuyo fin es que las personas se sienten sobre él y relaten sus historias, reivindicando la necesidad de perpetuar la memoria.

¹⁸³ Suzanne Benton (2013). *Suzanne Benton "Interfaith" interview and mask performance- 1982*. [Video online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=O5Gy2BZmcp4&feature=emb_rel_end [06 de mayo de 2020]

¹⁸⁴ The Westport Library (2022). *Artists in Residence (Season 2)-Suzanne Benton*. [Video online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=xn_Qc4FMuwY&list=PLRvmQu76JuZV_7E9nhxS6dOpC86Ulcc [26 de mayo 2023].

¹⁸⁵ Ellen Hackl Fagan (2019). *Suzanne Benton Master Story Teller*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=8tCIVgn0ym0> [26 de mayo de 2023].

Judith Anderson a través de su grabado de *Re-member Us* (1990) representa a una mujer que mira al cielo mientras sostiene un pañuelo que enseña al espectador. En él un hilo cruza ordenadamente la superficie, ofreciendo pequeños espacios en los que aparecen diferentes rostros. La imagen se basa en el relato del "Velo de la Verónica" o la "Santa Faz", en el que una mujer llamada Verónica, durante el calvario de Cristo, se acercó a Jesús y le ofreció un lienzo para enjuagarse el sudor y la sangre. Tras atenderle, Verónica observó que su rostro había quedado impreso en el paño de forma milagrosa. En este caso, en lugar de la cara del mesías, los que aparecen en el lienzo que muestra la mujer son los retratos de varias mujeres, conectadas a través de un hilo. El patrón de líneas verticales y horizontales que dibuja este hilo sobre la tela hace referencia al *patchwork*, una técnica que en su origen servía también como medio de unir piezas que ayudaran a recordar una determinada historia. A través de esta obra, la artista honra la memoria de muchas mujeres, conocidas y anónimas, víctimas del silencio, del horror, de la guerra, llamando a ser recordadas:

"Recuérdanos, tú que vives, restáuranos, renuévanos. Habla por nuestro silencio. Continúa nuestro trabajo. Bendice el aliento de vida. Canta los patrones ocultos. Teje la red de la paz".¹⁸⁶

El hecho de que la mujer hubiera tenido un papel activo y principal en el pasado desmantelaba el relato en el que EL HOMBRE se alzaba como único protagonista de nuestra historia, eliminando por completo el papel de la mujer en el desarrollo de estas primeras sociedades. Así, estas nuevas teorías no solo abordarían la importancia del papel de la mujer en las antiguas civilizaciones dentro de diferentes ámbitos como la política, la toma de decisiones, o el desarrollo de la ganadería y la agricultura, sino que estipula que la jerarquía patrilineal habría sido establecida posteriormente, siendo el linaje matrilineal el determinado de forma natural y reemplazado con el ascenso del varón en la estructura social y familiar.

A través de la anulación de la mujer en el pasado, de relegarla a la labor de crianza y cuidado de la familia, se elimina también su papel como sujeto activo. Este hecho

¹⁸⁶ Cita extraída de un escrito que acompañaba la obra de *Re-Member Us*, cortesía de Laura Martino.

perpetúa el rol pasivo de la mujer en la sociedad, promoviendo el silencio y el rechazo ante aquella actitud transgresora que difiera de este rol tan acotado.

Estas hipótesis plantean la necesidad de realizar una revisión del pasado, en la que cuestionar los relatos que han sido aceptados, para exponer la ocultación a la que fueron condenadas las mujeres en la Historia y a la necesidad de reconectar con la identidad femenina.

La labor de recuperación del pasado de la mujer, y su representación por parte del arte feminista cobraría una nueva dimensión con el monumental proyecto *The Dinner Party* (1974-1979) organizado por Judy Chicago.

La artista expone los motivos por los que comenzaría su estudio de la Historia de la mujer a finales de la década de los sesenta: durante sus clases en la Universidad de Los Ángeles (UCLA), tratando de conocer las contribuciones de las mujeres a la historia intelectual, tras finalizar el semestre sin haber conocido a ninguna de ellas acudió a su profesor, quien con gran desdén le contestaría que las mujeres no habían contribuido de manera relevante al desarrollo intelectual en la historia. A esto se ha de sumar que durante estos años se aceptó que ninguna mujer, pasada o futura, tenía la capacidad de equipararse artísticamente a un hombre, como expone Chicago,¹⁸⁷ por lo que se dedicó a investigar en la historia si esto era realmente así.

Judy Chicago se ha manifestado en numerosas ocasiones ante la falta de referentes y de reconocimiento a las mujeres artistas, especialmente durante sus primeros años, cuando su identidad como mujer confrontaba con un mercado del arte androcéntrico e inaccesible.

"Mi género, para otras personas, era un problema en cuanto a mi capacidad de contribuir. Entonces quise contribuir cambiando esa situación. Me centré en la educación de las mujeres más jóvenes, para que no tuvieran que pasar por lo que yo pasé, perder diez años huyendo de sus impulsos como mujeres porque sentían que algo

¹⁸⁷ Through the Flower (2022). *Revisiting The Dinner Party: Why It's Important Now* with Judy Chicago and Diane Gelon. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=K3d2tLQCl0s> [30 de junio 2023].

andaba mal con ellas por ser mujeres. Quería que supieran que tenían una Historia de la que podían sentirse orgullosas. [...] Quería contribuir en la forma en que veíamos la historia y quería revalorizar lo que significa ser mujer".¹⁸⁸

Esta obra colaborativa derivaría del proyecto iniciado junto a Miriam Schapiro en la Fresno State University, y posteriormente en CalArts y la *Womanhouse* (Los Ángeles), unos proyectos desarrollados con el objetivo de ofrecer un espacio en el que poder abordar a través del arte una experiencia propia para la mujer, explorando lo privado, el entorno doméstico, la sexualidad y la violencia sexual, la representación de su propio cuerpo, el análisis de las construcciones de la identidad femenina y masculina, el empoderamiento de la mujer, el reclamo de una herencia cultural propia, o la búsqueda de un arte propiamente 'femenino'.

Una experiencia similar tuvo Lydia Ruyle, quien participaba en grupos de recuperación de la memoria artística de la mujer, lo que le llevó a acumular una gran cantidad de material no solo de mujeres artistas, sino de imágenes de lo divino femenino en diferentes culturas alrededor del mundo. Estas imágenes son las que posteriormente utiliza en la elaboración de sus más de 300 estandartes sobre la Diosa.

No obstante, como cabría suponer, esta revisión del pasado no estaría exenta de polémica, pues exige la reelaboración del relato histórico tradicional. Gloria Orenstein,¹⁸⁹ critica los ataques dirigidos a esta empresa con el argumento de que cualquier historia es una versión parcial de los hechos ocurridos,¹⁹⁰ pues está supeditado por aquellos prejuicios ideológicos de quien lo narra. La autora afirma que el pasado queda reflejado desde una perspectiva muy acotada, que presenta los sucesos dando relevancia u omitiendo aquello que cree indicado desde una cierta perspectiva. Del mismo modo ocurre al echar la vista atrás hacia nuestro pasado, glorificando hitos y romantizando personajes, es decir, maquillando o inventando

¹⁸⁸ THOMPSON WYLDER, Viki D. *Judy Chicago: Trials and Tributes*. Florida: Florida State University Museum of Fine Arts, 1999. Pág. 12.

¹⁸⁹ FEMAN ORENSTEIN, Gloria. *The Reflowering of the Goddess*. Nueva York: Pergamon Press, 1990.

¹⁹⁰ Otras autoras como Gerda Lerner en *La creación del patriarcado* (1986) también hacen referencia a la parcialidad de los relatos históricos.

nuestra historia. Cuando la historia es concebida como una narración parcial que depende de la mirada y la perspectiva de aquel que la redacta, nos encontramos con el problema de atender a una visión fragmentada de la realidad, obteniendo solo fragmentos de un total mucho más rico y complejo que lo que una sola perspectiva puede mostrarnos. Son pues narraciones distorsionadas las que configuran nuestro pasado histórico, y puesto que no es posible conocer en piel propia aquellos acontecimientos descritos, quedamos a expensas de estos testimonios que tendemos a considerar fidedignos. A pesar de ello, y como afirma la autora, el pasado no deja de ser confiable, a no ser que sea reelaborado por una perspectiva nueva y diferente a la que nos han contado, como ocurriría con el feminismo, cuya revisión de la historia suscitaría gran controversia.

En este mismo hilo, otro de los factores polémicos sería el impulso que daría el feminismo de la esencia a los cultos dedicados a la Diosa, un acercamiento que sucedería en una época ávida por experimentar con la religión y la espiritualidad.

La teoría de que nuestros antepasados identificasen el mayor exponente divino con la mujer, estaría directamente relacionada con el hecho de que estas mujeres del pasado gozasen de un gran estatus y poder, algo por lo que se encontraban luchando las mujeres en la sociedad del momento. Así, el interés por conocer sobre estos cultos desarrollaría un grueso de teorías que estarían indudablemente impregnadas de los intereses espirituales contraculturales.

“En aquella época de la Historia –llamada convencionalmente Prehistoria– en que las mujeres participaban en la vida civil y religiosa, los signos escritos eran todavía parcialmente figurativos, no abstractos, arbitrarios, fiduciaros. En aquella época las mujeres eran representadas como Diosas: no sólo como Diosas-madres -las únicas que las épocas posteriores aceptaron-, sino también como Diosas-mujeres. Esto es particularmente evidente en el hecho de que las mujeres-Diosa son bellas, esbeltas, y su sexo está marcado por un triángulo (como en el caso de las Diosas-madre) en el que se dibujan los labios; todo esto iba

a ser borrado por lo que vino después. Su divinidad no depende del hecho de que puedan ser madres, sino de su identidad femenina".¹⁹¹

Un ejemplo de cómo el arte se haría eco de este interés es la obra de Rachel Giladi, quien, ante las recientes excavaciones en el territorio israelí en las que habrían encontrado



Fig. 8 Rachel Giladi (derecha) durante la performance *Looking for My Kingdom*, 1985.

diferentes coronas, realiza en 1985 una performance en la plaza Dizengoff de Tel Aviv, en la que, junto a varias mujeres vestidas de negro, realizaba un acto de coronación.

La artista había realizado varios tocados en papel maché en tono dorado (Fig.8), que utilizaría también para aquellas mujeres de la plaza que quisieran participar. Durante el rito se investía a las mujeres, se les daba de beber vino, y se les rociaba con agua de rosas. A través de esta acción la artista reclamaba simbólicamente el poder de la mujer en la sociedad, al reunirse en la plaza y exigir su reino, aludiendo al pasado remoto de la tierra de Israel, un pasado en el que la mujer gozase de un poder que le había sido arrebatado.

¹⁹¹ IRIGARAY, Luce, "¿Cómo podemos crear nuestra belleza?" 1990, en ROBINSON, Hilary. *Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968 – 2000*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2001. Pág. 315.

Este interés por las Diosas prehistóricas avanzaría con la búsqueda de las diferentes figuras divinas o mitológicas asociadas a la mujer en diferentes continentes, así como se criticaría la histórica asociación de las famosas “venus” con meras representaciones estéticas, o a su relación con cultos de la fertilidad, muy alejadas de lo que estas nuevas interpretaciones consideraban, concibiéndolas como los vestigios de un culto prehistórico a diferentes Diosas-animales, como afirma Merlin Stone:

"La evidencia arqueológica y mitológica de la veneración hacia una deidad femenina como creadora del universo, profetisa, proveedora de los destinos humanos, inventora, sanadora, cazadora y valiente líder en batalla, sugiere que el título ‘culto de la fertilidad’ puede ser una excesiva simplificación de una estructura teológica compleja".¹⁹²

Monica Sjöö, artista y teórica, también critica la mirada sesgada en la interpretación de los restos arqueológicos, en los que se ha fundamentado la historia de los orígenes humanos en Occidente, eliminando los vestigios de estas antiguas culturas adoradoras de la Diosa, por cultos a la fertilidad:

"Me han dicho que los arqueólogos cuentan huesos, y no tienen ninguna visión, ninguna idea de que la diosa no sólo da la vida, y de hecho, cada vez que encuentran imágenes de la diosa, las llaman "imágenes de la fertilidad" o "ídolos", sin hacer alusión a que ella no sólo proporciona vida, y es la naturaleza que la da, sino que también es la madre de la muerte".¹⁹³

Del mismo modo, Marija Gimbutas criticó el empleo del término *esteatopigia*¹⁹⁴ en estas figurillas, pues según la autora su singular morfología se debe a que es el resultado de la abstracción de las formas de la Diosa Pájaro, cuyas extremidades y cabeza se esquematizan aproximándose a la forma del ave, conservando en su vientre

¹⁹² STONE, Merlin. *The Paradise Papers: The Suppression of Women's Rites*. Londres: Virago, 1976. Págs. 8 y 9.

¹⁹³ Art Cornwall (2004a). *Monica Sjoo pt.1*. [Video online]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=MOXfg4OLbFA> [16 de abril 2020].

¹⁹⁴ Que hace alusión a la gran concentración de grasa que representaban en sus nalgas, recordando a mujeres de tribus africanas como las hotentotes.

la imagen del huevo,¹⁹⁵ lo que supone una clara evidencia de una estrecha relación entre los mitos de la creación del mundo y la capacidad de concepción de la mujer:

"Las mujeres hotentotes no tienen lugar en el arte de la Vieja Europa y es erróneo y engañoso describir las figurillas neolíticas y calcolíticas como esteatopigias. El híbrido de mujer y pájaro proporciona a las figuras una dignidad mayor, la dignidad de lo sobrenatural. Y es desafortunado que se asociara este término con las figurillas neolíticas".¹⁹⁶



Fig. 9. Judy Chicago, *Ceramic Goddesses*, 1977. Cerámica, medidas variables. Exhibidas en 2016 por la Frieze Masters en Londres por parte de Jeanne Greenberg de la galería Salon 94.

Esta relación entre las figuras prehistóricas y el culto a la Diosa pájaro también lo recoge Sigfried Giedion en su libro *El presente eterno: Los comienzos del arte* (1962), donde expone claros ejemplos de la proximidad formal entre ave y

¹⁹⁵ Esta representación minoica de pájaro negro esquemático en cuyo vientre se encuentra el huevo rojizo aparece representado en la obra *Moon Birds* (1978) de Monica Sjöö.

¹⁹⁶ GIMBUTAS, Marija. *El Lenguaje de la Diosa*. Gómez-Tabanera, J. M. (trad.). Oviedo: DOVE, 1996. Pág. 121.

mujer, como es el caso de las figurillas encontradas en Mézine (Ucrania) que apoyan la existencia de algún tipo de *Magna Mater* primitiva.

Estas figurillas estarán presentes en la obra de diferentes artistas, como Suzanne Guité, quien realiza varias esculturas aludiendo a las diosas fértiles en relación a la maternidad como *Petite Maternité* (1967). La *Siluetta Series* de Ana Mendieta también se encuentra muy relacionada con estas piezas arqueológicas, así como su serie *Esculturas Rupestres* (1981-1985) donde muestra diferentes figuras de Diosas taínas talladas en las cuevas del Parque Escalera de Jaruco en Cuba, como *Guabancex* (Diosa del viento), *Guanaroca* (primera mujer) o *Atabey* (Madre de las aguas). Judy Chicago elaboró varias estatuillas en cerámica evocando las pequeñas figurillas de las diosas prehistóricas, para conformar el espacio dedicado a la Diosa de la Fertilidad, dentro del proyecto *The Dinner Party* en 1977 (Fig.9). Algunas de las obras de Louise Bourgeois, como *Harmless Woman* (1969), *Femme Pieu* (1970), *Fragile Goddess* (1970), *Femme Couteau* (1981), o *Femme* (2005) también presentan una gran similitud a nivel formal con estas imágenes del pasado. Ursula Kavanagh, representa a varias de estas figurillas en algunas de sus pinturas dentro de su *Matristic Series* (1976-78); mientras que Mayumi Oda también hace referencia a ellas en *Mother Help Us Outgrow Our Madness and Fear* (1999), o en *Green Milk* (2005). Nancy Spero utiliza estas figuras en obras como *Hieratic* (1995). Cheri Gaulke, desarrolla la imagen de la Venus de Willendorf en su performance *Revelations of the Flesh* (1984), y en su más reciente corto *Cycle Of The Witch* (2013). Carolee Schneemann explora las figurillas cicládicas en su obra *Cycladic Imprints* (1990 – 1993) y en *Unexpectedly Research* (1992). Marlene Mountain (Fig. 10), es otra de las artistas que buscan incluir la gran variedad de estas piezas, en gran parte debido a su interés por las investigaciones sobre las primeras sociedades, y a los estudios que realiza la arqueóloga Marija Gimbutas sobre sus distintas formas, poses y su lenguaje oculto.

Como desarrolla Marija Gimbutas en *The Language of the Goddess* (1989), la asociación entre la diosa y el animal se encuentra muy presente en el arte prehistórico. Sin embargo, este nexo animal no se cerraría a la asociación con las aves, sino que se conectaría con diferentes animales, y continuaría dándose en las manifestaciones posteriores, en las diferentes culturas que irían apareciendo con el paso del tiempo, en aquellas sociedades que poblaron la actual Europa, extendiéndose y enriqueciéndose a su llegada al continente americano.

La asimilación de los primeros pueblos con la figura de la mujer como encarnación de la Divinidad, como el ente creador de vida por excelencia, relacionaría la capacidad creadora de la mujer con el ciclo vital de la naturaleza, un poder compartido con todo ser viviente, en el mundo vegetal y animal, asociado también con el paso de las estaciones, siendo éste un ciclo de vida, muerte y regeneración. Esta filosofía contrasta con la linealidad que comparten las religiones tradicionales. La Gran Diosa Madre mantiene la faceta de creadora, es quien nos trae a este mundo; así como también una asociación con la muerte, pues al final de la vida nos devuelve a su útero, donde renacemos. Esta asociación es el motivo del símbolo del útero que aparece en los templos y espacios mortuorios, tales como el bucráneo (Çatal Höyük) o el triángulo, así como a divinidades de la muerte que están representadas por mujeres, como Diana, Hela o Kali.

Algunos autores como Marija Gimbutas, Merlin Stone, o Georges Devereux han analizado a la Diosa prehistórica en su faceta de Diosa ctónica, como receptáculo que alberga a todos los seres que la habitan una vez terminada su vida, como

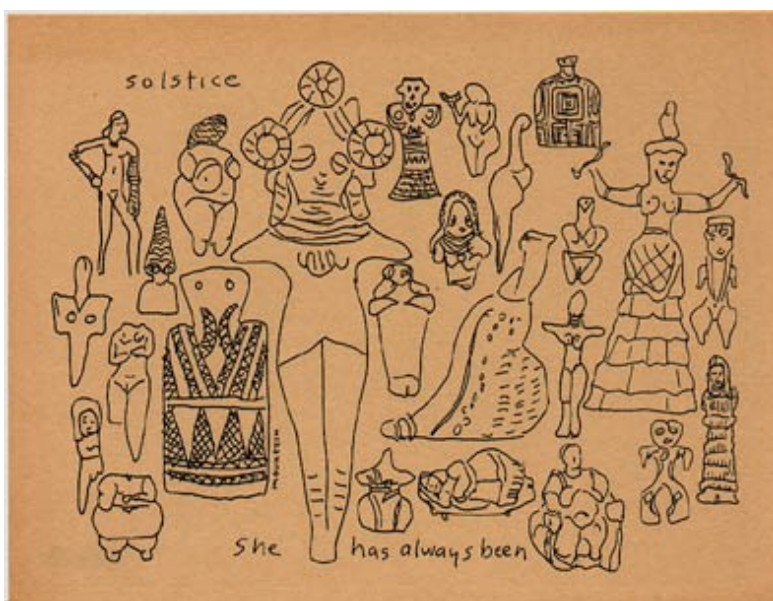


Fig. 10. Marlene Mountain, *Solstice Cards: She Has Always Been*, 1985. (S.D.)

muestra la hipótesis de Georges Devereux sobre la Gran Diosa de Çatal Höyük: "indicaría sobre todo que está dispuesta a recibir la muerte en su seno" debido a la presencia de muestras artísticas que presentan a un joven "iniciado" o moribundo "Estirado sobre la gran Diosa y haciéndole el amor".¹⁹⁷ Así mismo, las cavernas, o los antiguos templos dedicados a estas divinidades, como los templos malteses de la época megalítica, se convierten a ojos del iniciado en el propio cuerpo de la Diosa, donde debe adentrarse.



Fig. 11 Helen Redman, *Maternal Echo*, 1964. Cera pastel sobre papel, 109,22 x 76,20 cm.

Monica Sjöo hace referencia a las diosas ctónicas en obras como *The Underworld Goddess* (2000), *In The Beginning And In The End* (1997), *Ishtar-Inanna Queen Of Heaven And Underworld* (1991), o *The Goddess of Life and Death of Malta* (1999), entre otras.

Esta relación entre la vida y la muerte es sin duda un tema raíz en la obra de la artista Helen Redman, quien como estudiante de arte en la década de los sesenta, y embarazada de su primera hija Paula, comienza a realizar diferentes dibujos utilizándose a sí misma como modelo. Los cambios físicos que experimentaba eran dibujados por la artista, así como tras dar a luz a la pequeña, los diferentes dibujos de Paula se convertían en un estudio de esta relación entre madre e hija. En 1964, embarazada de cinco meses de su segunda hija, Paula fallece. Sintiendo

¹⁹⁷ DEVEREUX, Georges. *Baubo. La vulva mítica*. Del Campo, Eva (trad.). Barcelona: Icaria, 1984. Pág. 55.

un gran dolor por la pérdida en el segundo trimestre de su embarazo, es instada por familia y personal médico a dejar de lado su duelo y centrarse en llevar a término su embarazo.

La artista, en su expresionista serie *In Utero* (1964) se representa a sí misma desnuda, en los periodos de soledad en su estudio, imaginando la bebé que lleva en su vientre, empleando el arte como un medio con el que expresar este dolor por la muerte de Paula (Fig.11). Cada día hasta la llegada de Nicole, su segunda hija, realiza una nueva pintura que expresa este proceso y sus emociones, una mezcla de miedo y esperanza, de creación y de muerte. Este aspecto de su obra evoca el mito de la diosa Demeter, quien tras la muerte de su hija se refugia en su capacidad creativa con la ayuda de Baubo/Iambe, que veremos más adelante.



Fig. 12. Ursula Kavanagh, *Arethusa Series #2*, 1980-84. (S.D.)

Estas representaciones de la artista emplean el arquetipo de la madre, la mujer creadora. Redman se representa a sí misma, desnuda, embarazada, siguiendo los cambios que acontecen en su cuerpo e imaginando la nueva vida que tiene en su vientre. Algunos de los títulos que componen esta serie son: *Drawn Reflection*, *Amniotic Hub*, *Gestating*, *Blossoming*, *Bearing*, *Maternal Echo*, *Belly Full*, *Under Wraps*, o *More Than One*. Estas obras también abordan la dicotomía entre madre y artista, ya que en esta época ser madre implicaba dejar de lado las aspiraciones profesionales para volcarse en la labor de crianza. No obstante, Redman se muestra a sí misma como artista y como modelo, reclama la forma en que ella misma se

representa, relacionando la maternidad con la labor de crear una obra artística, mostrando esta capacidad de ser mujer, madre y artista al mismo tiempo, que puede observarse de manera directa en obras como *Maternal Echo*, *Centered Flux*, *Green Emotion*, *Drawn Reflection o Amniotic Hub*, donde la artista se representa pintándose a sí misma, a la vez que enmarca a su hija en su vientre como elemento central de la pintura.

Por otro lado, Ursula Kavanagh dentro de *Arethusa Series* (1980-84) realiza una obra en la que representa una Diosa ctónica feroz, con un collar de calaveras, distintivo de la Diosa Kali, rodeada de calaveras, sentada, con sus manos abriendo sus piernas, como las imágenes de las Sheela-na-Gig que veremos más adelante, mostrando su vulva como un inmenso vacío, como espacio de muerte y de regeneración (Fig. 12).

La artista chicana Linda Vallejo, aparece en el video documental *Our Lady of L.A.* (1987) de Cheri Gaulke, encarnando a la Diosa Cuatlicue, Diosa mexicana de la fertilidad (Fig.13), quien representa esta dualidad entre vida y muerte, a quien la artista la describe de la siguiente manera:

"Ella es el principio y el fin. Dentro de ella la gente muere y ella los devuelve a la tierra, y dentro de ella todos los que nacen cobran vida. Millones de seres y animales y espíritus nacen de Cuatlicue cada día. Ella no se rinde. Cuando todos nos hayamos ido y seamos huesos, ella seguirá dando a luz cada día".¹⁹⁸



Fig. 13. Linda Vallejo posa como la Diosa *Coatlicue* para *Our Lady of L.A.* 1987.

¹⁹⁸ *Our Lady of L.A.* [en línea]. Dirección: Kathleen Forrest; Cheri Gaulke; Sue Maberry. [Cortometraje]. Estados Unidos: LACE On-Line en colaboración con The Woman's Building, 1987. [Consulta 17 de mayo 2023]. Disponible en: <https://vimeo.com/576293945>

La asociación de los primeros cultos a la Diosa con el animismo fueron una gran fuente de inspiración para el feminismo de la esencia. La conexión con la naturaleza y sus ciclos presente en las primeras sociedades agrícolas habría establecido analogías con los procesos vitales: las relaciones sexuales con la siembra y la cosecha con el parto.

La existencia de ceremonias o ritos de celebración de la fertilidad de la tierra¹⁹⁹ (como el *hieros gamos*) en diferentes pueblos y épocas, se entendería como una forma menos represiva de la sexualidad.

“Muchas sociedades hortícolas celebraban ritualmente los poderes estacionales de la Madre Tierra cuyo cuerpo producía los alimentos sagrados del maíz, las judías y la calabaza. Los grupos orientados principalmente a la caza conceptualizaban con más frecuencia los poderes sagrados como masculinos, pero en algunos casos, el Guardián de la Caza aparecía como una mujer. Ella observaba los fallos de los humanos a la hora de dirigir oraciones rituales adecuadas a los espíritus de los animales y de tratar al mundo animal del que dependían con el debido respeto; también podía infligir castigos de enfermedad y hambruna”.²⁰⁰

Este vínculo de la mujer con la Madre Tierra y la recolección del grano y los alimentos, será empleado por varias artistas como Barbara T. Smith, Rowena Pattee Kryder, Mayumi Oda, Ana Homler, Lydia Ruyle (Fig. 14), o Anne Gauldin.

Barbara T. Smith, desarrolla algunas performances en base al alimento ritual o al ritual de la alimentación, como en *Ritual Meal* (1969), *Celebration of the Holy Squash* (1971), *Feed Me* (1973), o *Pure Food* (1973).

¹⁹⁹ Como explican James George Frazer en *La rama dorada: magia y religión*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016, o Mircea Eliade *Lo sagrado y lo profano* Barcelona: Planeta, 2020, entre otros autores.

²⁰⁰ EVANS, Sara Margaret. *Born for Liberty: A History of Women in America*. Nueva York: Free Press Paperbacks, 1997. Pág. 10.

En *Ritual Meal* la artista realiza una comida ritual en la que trata de conseguir una “interacción cósmica entre el cuerpo y el universo”, a través de una “cirugía mística”,²⁰¹ para la que vistió a los comensales con equipamiento quirúrgico, y proyectó en la sala videos sobre procedimientos quirúrgicos, así como diferentes alimentos crudos.

En *Feed Me*, la artista realiza una performance íntima, en la que espera desnuda dentro de un cuarto de baño, en el que solo un espectador podía entrar cada vez, poniéndole a su disposición varios elementos, como vino, alimentos o plumas con los que interactuar con la artista. Cada participante la alimentaba tanto física como simbólicamente, en una performance en la que la mujer es quien recibe las atenciones, en lugar de ser ella quien se dedique a los demás. Esta acción tan directa dio como resultado la necesidad de realizar *Pure Food*, donde Smith pasa ocho horas sentada en un campo meditando, nutriéndose de la energía de la naturaleza y de los rayos solares, que actúan para ella como un alimento de vida.



Fig. 14. Lydia Ruyle, *Corn Maiden*, 1997. (S.D.)

Como vemos en estos ejemplos, la artista, pionera en el ámbito performativo, mantiene un acusado interés por la espiritualidad, desarrollando el concepto de la nutrición y la acción de alimentar o ser alimentado en muchas de sus performances. La utilización de las reuniones en torno a la comida como una ceremonia *per se*, deriva de que para la artista la comida y las celebraciones en torno a ella son un espacio de intercambio, de compartir. Por otro lado, el cocinado es una labor casi alquímica en la que la materia prima se convierte en otro producto, que celebra, reúne, nutre y alimenta.

²⁰¹ La artista se refiere a su obra con estos términos en The Goddess In Art TV series: Interview with Barbara T. Smith. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Ah2XmOPggnA> [09 de agosto 2023].

Las reuniones en torno a la comida son también entendidas por Barbara T. Smith como otro tipo de ceremonias, donde existen unas reglas establecidas: la colocación de cierta cubertería, la disposición de los elementos en la mesa, la ubicación de las personas en el espacio, o la utilización de ciertos elementos no comestibles que se disponen en la mesa con un orden específico (velas, flores, o incluso en algunas tradiciones dinero bajo los platos). Todos estos elementos hacen que las reuniones o celebraciones en torno a la comida lleven consigo este aspecto ritual que la artista incorpora como un acto de creación, nutrición, transformación y sanación, que también se dan en las tradiciones ligadas a las religiones abrahámicas (como la cena de Navidad, Séder de Pésaj judío, o el Iftar musulmán), así como dentro de sus cultos, como la celebración de la eucaristía y la comunión en el catolicismo.

La obra *Celebration of the Holy Squash* (Fig. 15) es significativa ya que alude, en tono humorístico, a la crítica de las instituciones religiosas tradicionales, que intercambia por una religión vinculada a la tierra y a la mujer.



Fig. 15. Barbara T. Smith, *Celebration of the Holy Squash*, 1971. Instalación.

Durante una comida con amigos, Smith cocina una gran calabaza, cuya forma la cautiva, por lo que decide realizar un molde. Por su gran peso, varias personas ayudan a la artista a mover y a realizar su positivado. Al finalizar el proyecto, bautizan a la calabaza y organizan una religión en torno a ella.

"[La calabaza sagrada], es una imagen muy femenina, y como el vientre de la tierra es la creadora de la vida, y la servimos como una comida simbólica a las personas allí presentes".²⁰²

La madre nutricia, como apela Marija Gimbutas, y sus símbolos estrechamente relacionados con la fuente de alimento, el vientre, la fertilidad y la lactancia materna, son símbolo del alimento por excelencia. Así, la figura de la nutrición y los símbolos asociados aparecen frecuentemente en el *Goddess Art*, como veremos en los siguientes ejemplos.

Rowena Pattee Kryder, en su libro ilustrado *The Faces of the Moon Mother: an archetypal cycle* (1991), realiza un análisis de los patrones arquetípicos dentro de los ciclos lunares, asociándolos a diferentes aspectos de la Diosa. Cada una de las partes del ciclo, que suman un total de dieciséis, son acompañados de un poema y una ilustración sobre la diosa. La primera de las fases que la artista nombra *Mother of Galactic Space*, es una ilustración monocromática en formato rectangular que muestra en la parte central a una mujer celestial que parece emerger de una nube, arrojando luz al cielo nocturno. La diosa está representada como *polimastos*, de cuyos múltiples senos emana leche que viaja en forma de espiral construyendo la Vía Láctea. Su brazo izquierdo se alza, mientras que su brazo derecho comienza a disolverse desde sus dedos en esta espiral donde se acumulan las estrellas. Su blanca piel contrasta con su negro rostro, que evoca las representaciones de deidades como Yemanyá, como una mujer coronada de larga melena. Esta imagen se encuentra elevada en el mar, asociando el elemento agua con el fluido vital, apoyando la imagen nutricia y generadora de vida que tiene esta diosa.

²⁰² The Goddess In Art TV series. *Óp. Cit.*

"Considera la inmensidad de la Madre Galáctica, y cómo se sostiene a sí misma en el vacío del espacio oscuro. Tú puedes hacer lo mismo con su apoyo. Ábrete a su maravilla. Mirando el cielo nocturno, la diminuta apariencia de las estrellas, ríndete a la inmensidad del espacio que todo lo abarca. Vemos el pasado en las estrellas".²⁰³



Fig. 16. Nancy Spero, *The Great Mother*, 1960.
Tinta sobre papel, 41,59 x 55,88 cm (aprox.).

La imagen de la madre nutricia también aparece en *The Great Mother* (1960) de Nancy Spero (Fig. 16), donde representa a la Diosa en un fondo terroso, realizado con enérgicas pinceladas que procuran un espacio heterogéneo, a modo de mancha, donde la figura de la Diosa, como una mujer con numerosos pechos, se forma mediante unas gruesas líneas precisas que revelan su figura. La Diosa se encuentra agachada mirando directamente al espectador, en una imagen que revela una cierta animalidad.

²⁰³ PATTEE KRYDER, Rowena. *The Faces of the Moon Mother: an archetypal cycle*. Mount Shasta: Golden Point Productions, 1991. Pág. 18.



Fig. 17. Anne Gauldin como *The Great Waitress Goddess Diana* en la película de Cheri Gaulke *Our Lady of L.A.* 1987.

Otro ejemplo de la asociación con la madre nutricia es el personaje creado por Anne Gauldin, *Great Waitress Goddess Diana* (Fig. 17). La artista, aunando su experiencia como camarera con su investigación sobre las sociedades matriarcales de Europa, daría vida a este personaje, basada en la imagen de la Artemisa polimastos de Éfeso, a quien vincula con una camarera, relacionando ambas imágenes con el concepto de nutrición, señalando cómo las camareras en la sociedad occidental se convierten en esta imagen nutricia, proveedora y servicial.

Las imágenes de diosas que celebran el aspecto nutricional están muy ligadas al culto al grano (o al maíz en los pueblos indígenas americanos). La asociación de la mujer con el alimento deriva de su papel principal en la recolección y el procesamiento de las semillas, del mismo modo en que su cuerpo se transforma para ser madre y generar alimento para la criatura, como afirma Christine Downing, autora de *La Diosa: Imágenes mitológicas de lo femenino* (1981):

“El alimento asociado a lo femenino es el alimento en su aspecto misterioso, el alimento en su aspecto de sustancia transformada. A través del cultivo y la cocción, el pasto se convierte en pan. Las mujeres

representan esta transformación y encarnan este poder transformable, en esa capacidad de crear leche de su sangre y de dar a luz de sus propios cuerpos a una criatura que es completamente diferente: un varón, un hijo".²⁰⁴

Las referencias al culto al grano también aparecen en varias de las obras de Monica Sjöö, como *Harvest Mother* (2001) y *Harvest Madonna at Avebury* (1994), en las que asocia la Diosa del Grano con la Virgen María amamantando a su hijo, una alusión a las diosas nutricias y protectoras, como lo es la herencia de la virgen cristiana. *Corn Mother and Cropcircle at Silbury* (1990), *Mother Of All Cropcircles* (1991), *Spirit of the Corn Circles* (1996), o *Star Goddess of the Cropcircles* (1997).



Fig.18. Mayumi Oda, *Bread Mother*, 2004.
Grabado, 64,7 x 44,4 cm.

Otras artistas como Hannah Wilke han sido también asociadas a esta temática por algunas de sus obras como *Breastplate* (1981), o por el empleo del chicle como material artístico.²⁰⁵

El pan, como alimento básico para múltiples sociedades, ha sido utilizado también en ceremonias religiosas, asociándolo con la divinidad, como ocurría en la cultura azteca, en Egipto, en Grecia,²⁰⁶ o en algunas ramas del cristianismo dentro de la eucaristía, en la que el pan se convierte en el cuerpo de Cristo.

Lucy Lippard (1983) también hace referencia a las ceremonias de cocción del pan que, según las investigaciones de Marija Gimbutas,²⁰⁷ eran realizadas en las antiguas civilizaciones de la Vieja Europa, en las que tanto la recogida del

²⁰⁴ Christine. *La Diosa: Imágenes mitológicas de lo femenino*. Pigem, María Pau (trad.). Barcelona: Kairós, 2010. Pág. 23.

²⁰⁵ KOCHHEISER, Thomas H. (ed.). *Hannah Wilke: A Retrospective*. Columbia: University of Missouri Press, 1989.

²⁰⁶ FRAZER, James George. *Óp. Cit.*

²⁰⁷ GIMBUTAS, Marija. *El Lenguaje de la Diosa*. Gómez-Tabanera, J. M. (trad.). Oviedo: DOVE, 1996.

cereal, como su elaboración eran actos sagrados, relacionando el cultivo y la alimentación con las fuerzas femeninas naturales que proveían de alimento.

Es precisamente este producto, al que algunas de las artistas hacen referencia, como Mayumi Oda en su grabado *Bread Mother* (Fig. 18), o Ana Homler en la creación de su personaje *Breadwoman*, que emplea en varias de sus performances:

“Breadwoman parecía una campesina, como una abuela campesina. Me imaginaba a Breadwoman como una mujer que vivía en el centro de la tierra, que era tan vieja que su cara se había convertido en pan. Reunía los sonidos de las raíces de todas las lenguas y cantaba canciones. Y así fue como la relacioné con la música”.²⁰⁸

El personaje de *Breadwoman* de Ana Homler (Fig. 19) está estrechamente relacionado con el personaje de Betsy Damon *The 7,000 Year Old Woman*. Betsy Damon habla de la mujer de siete mil años como un ser atemporal:



Fig. 19. Anna Homler como *Breadwoman*.

²⁰⁸ Anna Homler entrevistada por Charlotte Goddu. Cita extraída de la web de la artista. [Consulta: 19 de febrero 2023]. Disponible en: <https://annahomler.com/>

“Ella es mi hermana, mi madre, mis abuelas, mis bisabuelas, amigas y amantes. Ella es mi línea femenina de 7000 años y ella soy yo”.²⁰⁹ La artista conformaría la imagen de esta mujer cubierta de blanco y repleta de pequeños saquitos llenos de harina que iría pinchando a medida que se desarrollaba la performance, en la que se construía la personalidad de esta peculiar mujer, y experimentaba con el tiempo pasado, presente y futuro.

Estas dos propuestas, tanto *Breadwoman* como *The 7,000 Year Old Woman*, encarnan esta historia femenina oculta. Son nuestras antepasadas remotas, testigos culturales de una época previa que se niega a desaparecer.

La aceptación de las teorías sobre un pasado de gloria de la mujer que tuvo su fin a manos de un pueblo invasor indoeuropeo beligerante (la cultura yamna), que veneraba a un Dios celeste, explicaban de qué forma se erradicaría la religión que rendía culto a la mujer y a la madre tierra. Estos pueblos guerreros, a quienes Marija Gimbutas denominaría Kurgan, masacrarían a aquellas gentes adoradoras de la diosa y les obligarían a acatar su estructura y jerarquía, despojando a la mujer de su poder para ser subordinada, arrebatándole su sexualidad y la sacralidad de su cuerpo que hasta entonces había tenido en su relación con la Gran Diosa madre y Creadora.²¹⁰

Esta hipótesis pone de manifiesto cómo a la mujer le fue arrebatado su poder, por lo que la reivindicación de la diosa, como símbolo del pasado perdido, busca recuperar la conexión con el poder de creación, y de manera específica, restablecer la relación natural de la mujer con el arte, del que había sido excluida. Por otro lado, este vínculo original entre mujer y arte funciona como un reclamo para desarrollar una voz propia, generando obras desde su propia perspectiva, sin esconderse o emular el arte producido por varones.

A través de esta búsqueda histórica, la mujer también comienza a experimentar con aquellas disciplinas artísticas relacionadas con la mujer, que tradicionalmente se

²⁰⁹ Testimonio de la artista, extraído de su web <https://www.betsydamon.com/select-writings/7000-year-old-woman>

²¹⁰ GIMBUTAS, Marija. *Óp. Cit.* Pág. XX.

habían asociado al entorno doméstico, y contemplado como un arte menor. En este aspecto, la labor de recuperación de una historia propia no puede obviar el nombre de Judy Chicago, quien dirigió una de las obras más polémicas de la época, tanto por su monumentalidad como por su contenido y repercusión: *The Dinner Party* (1974-79).

La popular obra, fue un proyecto colaborativo en el que se encontrarían más de cuatrocientas personas, principalmente mujeres, realizado entre 1974 y 1979. La instalación, convertida en una pieza icónica del arte feminista, honra la memoria de mil treinta y ocho mujeres en la historia. La obra está basada en una gran mesa triangular, de unos catorce metros de lado, en los que se disponen treinta y nueve asientos, todos ellos relacionados con cada una de las comensales. Esta mesa se asienta sobre un suelo compuesto por dos mil trescientas baldosas de porcelana pintadas a mano en las que se inscribieron los nombres de novecientos noventa y nueve mujeres, llamado el *Heritage Floor* o "suelo patrimonial". Cada ala de la mesa está dedicada a un periodo de la Historia: la primera ala se dedica al periodo comprendido entre la Prehistoria y la Roma Clásica, encabezada por la Diosa Primordial y cerrada por Hipatia; la segunda ala, comprende el periodo entre el cristianismo y la reforma, encabezada por Marcela y cerrada por Anna van Schurman; y la tercera ala, desde la revolución americana hasta la revolución de la mujer, encabezada por Anne Hutchinson, y concluida por la artista Georgia O'Keeffe.

La titánica tarea de conseguir sacar a la luz a tal cantidad de mujeres excluidas de la historia sería encabezada por Diane Gelon, a través de diferentes fuentes olvidadas en el archivo de la UCLA (Universidad de California en Los Ángeles) y de la búsqueda insaciable de su equipo en de numerosos volúmenes inspirados por la primera ola de feminismo. La investigación quedaría plasmada en este suelo, delicadamente pintado sobre cerámica, el cual a modo de flujos de nombres muestra también las conexiones entre las diferentes mujeres, tanto las representadas en la mesa como aquellas que aparecen mencionadas en el suelo. Esta parte de la instalación pone en evidencia también la labor de grupo, es decir, que para la artista, nadie puede llegar lejos sin el apoyo de otros, por lo que es esencial mostrar y celebrar este concepto de colectivo.

Este proyecto también dedicaría un espacio titulado *The Heritage Pannels*, o "paneles patrimoniales", siete paneles en los que desarrollar los nombres presentes en el *Heritage Floor*.

La obra *The Dinner Party* es también una oda al arte producido tradicionalmente por mujeres, pues Judy Chicago emplearía diferentes disciplinas para la elaboración de los diferentes espacios, como la costura, el bordado, la pintura sobre porcelana, así como otras artes consideradas como "domésticas" o artes menores, que no competían con los materiales empleados tradicionalmente. Este interés de emplear materiales y técnicas ajenas a las comúnmente utilizadas en el ámbito artístico suponía un rechazo de las mismas, a la vez que una puesta en valor de todo el trabajo artístico de tradición femenina que se realizaba mayoritariamente dentro del entorno del hogar y que siempre había sido devaluado, considerado como pasatiempo y no como arte de pleno derecho²¹¹. Nuevamente, la estética contracultural estaría muy ligada a este tipo de reivindicaciones, pues el interés por la estética "shabby", muy presente en los diferentes movimientos reaccionarios, calaría hondo en contraposición con el minimalismo que plantearía la sociedad, por lo que al igual que la contracultura se asociaría con elementos étnicos, ropa desgastada, estética orgánica y natural, el feminismo esencialista reivindicaría un arte opulento, alejado de la sobriedad imperante en el sistema del arte establecido por y para el hombre, como plantea Charlotte Rubinstein:

"En una expresión deliberada de su feminidad, las mujeres artistas empezaron a incorporar en sus obras la costura, el bordado, el tejido, las telas, la purpurina, los abalorios, los encajes, los edredones y la ornamentación de todo tipo. Rechazaron el reduccionismo frío y duro de los años 60 e introdujeron un estilo abstracto deconstructivo, rico y opulento".²¹²

²¹¹ Anne Healy, también utiliza los tejidos en grandes instalaciones como *Hecate* (1972) o *White Goddess* (1972).

²¹² STREIFER RUBINSTEIN, Charlotte. *American Women Artists: from Early Indian Times to the Present*. Nueva York: Avon Books, 1982. Pág. 378.

Es más, para cada uno de los servicios que se disponen sobre la mesa en *The Dinner Party*, se realizó un estudio exhaustivo del periodo histórico y de las técnicas que reflejasen esos determinados momentos para cada mujer, adaptando los útiles y los materiales en la conformación de cada lugar.

La investigación de estos iconos femeninos del pasado ofrece la hipótesis de la existencia de una cultura primigenia en la que la mujer gozara, no solo de una mayor representación y un mayor poder social, sino que también era la responsable de tareas que en nuestra sociedad han estado siempre ligadas al hombre, tales como la construcción de templos, poder religioso y político, incluso como precursoras de las primeras manifestaciones artísticas, o el origen de la agricultura.

Las diosas primitivas son el vestigio de un gran poder arrebatado a la mujer y una historia oculta, pero no eliminada, erigiéndose como símbolos de este pasado perdido, y como iconos de la lucha por su recuperación.

A través de estas apropiaciones, las artistas celebran su legado cultural, abrazando aquellas técnicas asociadas con la “forma de hacer femenina”, reconstruyendo un pasado que las empodera, un pasado escrito con letra de mujer, pues como afirma la artista Faith Wilding, autora de *By Our Own Hands* (1976) donde recopiló la historia del colectivo de mujeres artistas del sur de California, es necesario ser partícipe en la elaboración de un registro histórico propio, siguiendo el lema de “si queremos que nuestra historia perdure y se cuente, hemos de escribirla nosotras mismas, no hemos de dejar que otra persona la cuente por nosotras”.

IV.2. Gaia: la Diosa como acercamiento a la naturaleza

La feminización de la naturaleza es el producto de la asociación, culturalmente asimilada en Occidente, entre el cuerpo de la mujer y el espacio natural. Esta relación queda ejemplificada en la forma en que la designamos, como “Madre naturaleza”, o a través de la herencia clásica, en las representaciones de las Diosas griegas Gaia /Gea o la Tellus /Terra romana.

La ferviente preocupación por el futuro del planeta y el creciente pesimismo ante la situación del medio natural frente a las continuas agresiones por parte de industrias, la mala gestión de residuos de las cada vez más masificadas urbes, los riesgos de la superpoblación, o los ensayos atómicos, incrementaban la sensación de que la tierra se encontraba en un grave peligro y que apremiaba un cambio radical en el que primase la protección del planeta.

Así mismo, la influencia del arte en esta época ofrecía una herramienta subversiva, capaz de proponer mundos posibles y alternativas a las formas tradicionales de entender estas relaciones, por lo que muchas artistas cercanas al movimiento ecofeminista, la espiritualidad feminista, la eco-teología, y la contracultura, se valdrían de la relación de estos movimientos para la conformación de su obra mediante el arquetipo de la Diosa.

Una de las principales razones por las que muchas mujeres se involucraron en la ecología resultaría de la síntesis realizada por el movimiento ecofeminista entre la lucha por los derechos de la mujer y los derechos de la Tierra.

El movimiento ecofeminista relacionaría de manera directa las prácticas abusivas hacia la naturaleza con el abuso de la mujer por parte de la sociedad heteropatriarcal. Desde esta perspectiva se entiende que la relación de la mujer con lo natural es especialmente estrecha y manifiesta, conscientemente perpetuada dentro de la sociedad occidental, ya que funciona como una herramienta que sustenta su minusvalía frente al varón.

Artistas como Judy Chicago se manifestarían ante esta postura:

"Creo que todas las cuestiones de racismo, contaminación del paisaje, violación de los recursos naturales y falta de respeto por otras especies están ligadas y vinculadas directamente al hecho de que toda la base de nuestra sociedad no es igualitaria. Es decir, para que un hombre no perciba la humanidad de su propia hermana o de su propia esposa, para que pueda utilizarla como objeto sexual, para que ella haga un trabajo que él no puede, no quiere o que le enloquecería absolutamente si se lo pidieran, un hombre debe ser aislado de los orígenes de sus propios sentimientos. Una vez aislado, una vez que puede negar la humanidad de su propia esposa o compañera, es fácil negar la humanidad de una persona negra o vietnamita".²¹³

A través de la relación de la mujer con la naturaleza, se la enlaza con la animalidad y lo primitivo. Amparada en su condición biológica de "dadora de vida" o mediante su relación con los ciclos periódicos, se le conecta con una personalidad especialmente temperamental, desordenada, cambiante o desconcertante (como lo es la naturaleza). Esta conexión ha sido establecida a lo largo de la historia con el fin de menospreciarla y mantenerla alejada de cualquier espacio racional de poder, debido a su "naturaleza". Según Clifford Bishop:

"Desde la antigua civilización de Babilonia, el carácter caótico se ha representado como femenino: fructífero y creativo, pero necesitado de que la razón masculina lo analice, moldee y controle"²¹⁴; otros ejemplos vendrían de figuras como Francis Bacon, quien reflexionaría en torno al proceso científico aludiendo a la naturaleza como "una mujer a la que hay que reprimir, torturar y penetrar con inventos mecánicos".²¹⁵

Por otro lado, el botánico y zoólogo sueco Carlos Linneo, entre otras aportaciones, clasificaría a las plantas basándose en los órganos sexuales, siendo estos masculinos

²¹³ Through The Flower (2012). Judy Chicago, Pomona Lecture, Oct 9, 2011. [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=BlsavJA4HO4> [30 de junio de 2023].

²¹⁴ BISHOP, Clifford. *Sexo y Espíritu: Éxtasis, transcendencia, ritual y tabú*. Ibeas, Juan Manuel (trad.) Barcelona: Debate, 1996. Pág. 102.

²¹⁵ *Ibidem*

(dominantes y definatorios) y femeninos (secundarios y dependientes).²¹⁶ Estos son solo algunos ejemplos de las teorías por las cuales se ha relacionado a la mujer con la naturaleza, con las emociones y con la crianza debido a su condición biológica, apartándola de todo lo racional y relacionándola con la superstición, estipulando que lo masculino y lo femenino suponían dos aspectos opuestos y complementarios.

Con un nuevo compromiso ante la protección de la naturaleza, derivado de una situación de gran crisis de desechos junto con los nuevos movimientos feministas, muchas voces se alzarían alegando que la naturaleza personifica el mismo estado de opresión y maltrato que sufre la mujer en la sociedad occidental-capitalista.

Desde sus filas, el ecofeminismo buscaría no solo un cambio de paradigma por el cual la feminidad fuese revalorizada, sino que todo aquello considerado o relacionado como femenino habría de revalorizarse de igual modo, tal y como ocurriría con el medio natural. Esta postura ya estaría presente en algunas mujeres dentro y fuera del ámbito del arte, como por ejemplo Leonora Carrington, tal y como Gloria Orenstein refleja en el documental dirigido por Cheri Gaulke, *Gloria's Call*:

“Su idea para las mujeres era que buscaran una toma de conciencia, una experiencia interior que las llevara a la iluminación, y a través de esta iluminación las mujeres salvarían al planeta de la destrucción que hemos provocado en él. Fue una gran precursora del ecofeminismo”.²¹⁷

Esta idea de la artista Leonora Carrington se materializa en Monica Sjöö, quien a través de un peregrinaje a la colina de Silbury, en Inglaterra, un lugar sagrado donde la artista experimenta con hongos alucinógenos. Allí, Sjöö se siente en comunión con la divinidad, con el vientre de la madre, sintiendo todo el daño de la tierra, y animándola a participar como activista por la protección del medio ambiente.

²¹⁶ BISHOP, Cifford. *Sexo y Espiritu: Éxtasis, trascendencia, ritual y tabú*. Barcelona: Debate, 1996. Pág. 102 y 103.

²¹⁷ *Gloria's Call* [en línea]. Dirección: Cheri Gaulke. [Cortometraje]. Estados Unidos: ACCCA, 2018. [Consulta 17 de mayo 2023]. Disponible en: <https://vimeo.com/ondemand/gloriascall>

"Vi que la Tierra se movía, ondulaba, vivía y respiraba. Realmente lo vi, y lo sé, y eso es lo que cambió completamente mi vida porque realmente comprendí lo que la Madre Tierra necesita [...]. No fue hasta esa experiencia que me di cuenta del enorme ser cósmico creativo, dador de vida, portador de muerte que es la Madre Tierra. No me di cuenta hasta ese momento, hasta esa experiencia, así que nunca jamás dudé de que la Tierra es una energía Madre viva y consciente, nunca jamás a partir de ese momento".²¹⁸



Fig. 20. Monica Sjöö, *Mother Earth In Pain Her Trees Cut Down Her Seas Polluted*, 1996.
Óleo sobre tabla, 121,2 x 91,44 cm.

²¹⁸ Art Cornwall (2004a). *Monica Sjöö pt.1*. [Video online]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=MOXfG4OLbfA> [16 de abril 2020].

Esta experiencia marca a la artista, conectándola de manera espiritual con la naturaleza, lo que la motivó a involucrarse activamente en acciones por la protección del medio.

En *Mother Earth In Pain Her Trees Cut Down Her Seas Polluted* (1996), la artista representa a una figura femenina como elemento central, inspirada en una de las imágenes que aparece en el libro de Marija Gimbutas *The Language of the Goddess* (Fig. 20). Esta divinidad se encuentra llorando, mientras un pájaro blanco llega a ella. A su espalda, se extiende un campo con un sinfín de árboles talados, y en la parte derecha la tierra está cubierta de un manto negro que tiñe a varios animales. Este paraje desolado rodea a la diosa, quien manifiesta un gran dolor por la destrucción del paisaje. Sjöö realiza esta obra tras dos visitas a Newbury, un paraje donde catorce mil árboles iban a ser talados para construir una carretera. La artista, que había participado contra la tala, siente un gran dolor cuando comienzan el proyecto, al que se sumó un derrame de petróleo en Milford Haven, cerca del que había sido su hogar años antes.

"Sentí gran dolor y pena al crecer en el norte de Suecia, con los vastos bosques boreales de abedules y pinos que antaño procedían del bosque siberiano primordial de Taiga. Amo el bosque y sus seres mágicos, la delicia de mi infancia. Sin embargo, los patriarcas siempre odiaron el bosque, que es femenino, oscuro, húmedo e impenetrable y está gobernado por un gran espíritu femenino. Los profetas hebreos, actuando en nombre de Yahveh, que odia a la oscura Madre Tierra, talaron las arboledas sagradas de la gran diosa semítica cananea Asherah; los cristianos demolieron los recintos arbóreos de las Antiguas Madres Triples europeas en Alemania y otros lugares. Hoy en día, las grandes selvas tropicales de Brasil y la Taiga siberiana están siendo atacadas. La Tierra se convertirá en un desierto y no habrá agua ni manto vegetal si los bosques mueren. No seremos capaces de respirar".²¹⁹

²¹⁹ Cita extraída de la web de la artista. [Consulta: 22 de junio 2023]. Disponible en: <https://www.monicasjoo.net/art-gallery?pgid=khf1714p-81d3eabf-acfb-4a99-b3cf-b4a24b6568ec>

La Tierra como madre también aparece de manera clara y directa en su obra *Earth Is Our Mother* (1984), *Spirits of the Earth, Sky & Underworld* (1996), *Harvest Mother Giving Birth to the World on Silbury Mound* (s.f.), o *The Mother of all Crop Circles (Barbury Castle)* (1991).

Esta asociación de la diosa con las posturas proteccionistas hacia la naturaleza también se manifiesta con el nombre que James Lovelock utiliza para nombrar su teoría de la interrelación entre los diferentes sistemas, *Gaia*. La emergencia de lo divino femenino en el arte plantea la necesidad de revisión de los límites del 'progreso' y de la explotación voraz de los recursos naturales.

En este aspecto, Carl Gustav Jung también aborda esta imagen arquetípica con la Tierra, relacionándola con la resistencia hacia su destrucción:

"La declaración del dogma se ha producido en una época en la que las conquistas de las ciencias naturales y de la técnica, en unión con una concepción del mundo materialista y racionalista, amenazan con aniquilar violentamente los bienes espirituales y anímicos de la humanidad. La humanidad se prepara con temor y repugnancia para un terrible crimen. Podrían producirse situaciones en las que, por ejemplo se debería emplear la bomba H [...]. La madre de Dios elevada a los cielos está en la más estricta contradicción con ese fatal desarrollo de las cosas; justamente su *Assumptio* ha de interpretarse como una intencionada reacción frente al doctrinarismo materialista, que representa una rebelión de las potencias ctónicas. [...] La psicología se inclina en ver en el dogma de la *Assumptio* un símbolo que anticipa en cierto sentido la evolución indicada, y considera que las relaciones con la tierra y la materia son una propiedad inalienable del arquetipo de la madre".²²⁰

Otro ejemplo de activismo es la conformación de *Sisters of Survival* (S.O.S), un grupo que emerge de la Woman's Building, en la que convergen artistas y activistas de The Waitresses y Feminist Art Workers, que dio lugar a una coalición compuesta por Nancy

²²⁰ JUNG, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós. 2021. Págs. 156 y 157.

Angelo, Jerri Allyn, Anne Gauldin, Cheri Gaulke y Sue Maberry, que trabajaban confrontando la aniquilación nuclear a través del humor y el absurdo. Un ejemplo de sus acciones es *Leaps of Faith* (1984), una performance realizada durante el 'leap day' de ese mismo año. El leap day es el término anglosajón para designar el día 29 de febrero, entendido como un día fuera del tiempo, como día en que lo imposible puede suceder, por lo que el grupo desarrolló lo que para Cheri Gaulke sería un '*ritual público contemporáneo*²²¹'. Para este ritual, las artistas dibujaron renacuajos y ranas en el suelo, formando líneas que confluían en un cubículo misterioso pintado de verde y con los mismos símbolos que habían dibujado en el suelo. El grupo, en sus hábitos multicolor característicos, invitaba a seguir estos trazos en el suelo empleando el juego de saltar sobre el cuerpo agachado de otra persona, 'salto del potro', o 'Leapfrogs', en un proceso humorístico del peregrinaje religioso y de unión a través del juego de diferentes personas. El juego continuaba hasta llegar al cubo central, en el que se escuchaba, entre el croar de ranas, el cuento ruso de la Zarevna Rana. Al acercarse al cubo, encontraban en su interior a Cheri Gaulke como la princesa del cuento, con su cuerpo pintado de verde, con una flecha en su boca, junto con 50 ranas, como una personificación de la naturaleza.

Otra artista y activista comprometida con la protección del medio ambiente es Vijali Hamilton, cuyo proyecto *The World Wheel*, funciona como un nexo de diferentes culturas alrededor del mundo. En su primera intervención en Malibú, California, la artista organizó una performance en la que aparecía como la Diosa Gaia, con su pelo alborotado y cubierta de barro, llamando a los espectadores a seguirla hasta lo alto de una colina donde días atrás había realizado una gran instalación en el ambiente, *The Earth Wheel*, una especie de mandala circular de unos siete metros y medio de diámetro compuesta por arena de playa, guijarros pintados en diferentes tonos, y una gran piedra volcánica en el centro.

"Miré directamente a los ojos de cada persona, rogándoles que subieran la colina hasta la Rueda de la Tierra y volvieran a conectar con

²²¹ The Goddess in Art (2015b). *The Goddess In Art TV series: Interview with Cheri Gaulke*. [Video online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=H9b_nMlkGfM [13 de julio 2023].

la antigua sabiduría de que somos un organismo vivo y no seres separados y aislados. Entonces todos bailaron hasta bien entrada la noche, una alegre afirmación de la unidad de los animales, las plantas, las piedras y las personas, todas las creaciones como una sola familia terrestre".²²²

Otro ejemplo de estos rituales a favor del medio viene de la mano de la artista y chamán urbano Donna Henes, quien a través de la celebración de los solsticios y equinoccios, realiza acciones performativas rituales en las que poner de manifiesto que necesitamos recuperar y mantener este vínculo con la naturaleza, incluso en los entornos urbanos, celebrando la energía de la madre tierra y cuidándola.



Fig. 21. Fern Shaffer, *Nine Year Rituals: Third Ritual*, 9 de marzo de 1999. Fotografía de Othello Anderson.

Fern Shaffer es otra artista que emplea el ritual como medio de sanar la tierra. Asociada con el chamanismo, la artista se viste con trajes rituales realizados con fibras naturales, inspirados por los trajes chamánicos africanos. Con la ayuda del fotógrafo Othello Anderson, quien fotografía y cuida a la artista durante sus éxtasis espirituales,

²²² Cita extraída de la web de la artista. [Consulta: 22 de mayo de 2023]. Disponible en: <https://worldwheel.org/first-world-wheel/malibu/>

busca crear vórtices energéticos que ayuden a equilibrar y a sanar la tierra. Su compromiso ha sido realizar nueve rituales, realizados durante nueve años el día 9 en meses consecutivos, empleando diferentes localizaciones, y poniendo atención hacia diferentes problemáticas que afectan al medio ambiente. El primero de ellos se realizó en Illinois el 9 de enero de 1995, basado en los árboles como medio de expresar las condiciones de vida en el planeta. El segundo ritual se dio el 9 de febrero de 1996 en Big Sur, California, sobre el agua. El tercero, realizado el 9 de marzo de 1997 en Wisconsin, en la preocupación por los cultivos (Fig. 21). El cuarto el 9 de abril de 1998, en Virginia, sobre la conservación de los minerales de la tierra. El quinto, el 9 de mayo de 1999, en Death Valley, California, sobre el peligro del calentamiento global. El sexto, el 9 de junio de 2000, en Ontario, sobre la protección por los árboles centenarios. El séptimo el 9 de julio de 2001 en Mississippi, sobre las grandes masas de aguas fluviales. El octavo, el 9 de agosto de 2002, en Newfoundland, sobre la protección de los océanos. Y el noveno, realizado el nueve de septiembre de 2003 en Cashe River Basin, Illinois, sobre los humedales.

Dentro de la performance, la artista Rachel Rosenthal alude a la imagen de Gaia en varias de sus obras, como *L.O.W: in Gaia* (1986) o *Gaia Mon Amour* (1986), que abordan esta relación con la tierra y su protección. La postura ecofeminista de Rachel Rosenthal, especialmente a raíz de conectar con la teoría de Gaia de James Lovelock, plantea una conexión íntima con el planeta, identificándolo con la Madre Tierra. La artista explica sobre su performance *L.O.W. in Gaia*:

"Cuando empecé con *Gaia*, me interesaban todas esas cosas, y quería hacer una obra que tratara de la Diosa, de la Tierra, de la Gran Madre. También de forma paralela con mi madre personal. Y cómo nos relacionamos, como especie y como sociedad, con todas esas cosas. De eso trataba la pieza, y en ella hay mucha ambigüedad porque yo hago de Ella, de la Diosa. Me relaciono con el cuerpo enfermo de la Tierra y con la madre enferma, que era mi propia madre cuando estaba enferma".²²³

²²³ ROTH, M. "Oral history interview with Rachel Rosenthal, 1989 September 2-3" [en línea]. En *Smithsonian Archives of American Art*, 2 de septiembre de 1989. [Consulta 03 de Agosto de 2023].

La artista Lydia Ruyle también hace referencia a la protección del planeta a través de una imagen alquímica medieval, en la que el planeta, representado como una madre que amamanta a su bebé, es el símbolo de la madre nutricia, de la madre que nos da vida y nos protege, y como hijos suyos hemos de proteger y cuidar de ella (Fig. 22).

Según la postura eco-feminista, la relación más importante de la mujer con lo animal no es sino un remanente de un vínculo primitivo mucho más estrecho.²²⁴ No obstante, esta relación tan cercana con el medio, fue progresivamente corrompiéndose con el tiempo, concluyendo con la separación entre naturaleza y cultura, y entre espíritu y materia, como la artista Mary Beth Edelson expresa:

"No fue el patriarcado el que vinculó originalmente a las mujeres con la naturaleza, eso ya existía en la prehistoria mucho antes de que hubiera patriarcado. Lo que el patriarcado hizo por nosotras fue dar una lectura negativa, divisoria y desvalorizada a esta asociación".²²⁵

La disociación entre naturaleza y cultura ayudó a relegar a la naturaleza a un espacio de tránsito, transformándola progresivamente en aquello salvaje, embrutecido y peligroso, que se contrapondría al poblado, como el lugar habitado, seguro y regido por normas sociales.



Fig. 22. Lydia Ruyle, *Goddess Banners: Alchemy Mother Earth*, 2001. (S.D.).

Disponible en: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-rachel-roenthal-13200>

²²⁴ El cual hace alusión a las sociedades rurales que mantienen varios teóricos dentro y fuera de la corriente feminista, basados en la polémica hipótesis de un pasado matriarcal mucho más cercano a la tierra como Graves, 1948; Gould Davis, 1971; Stone, 1976; entre otros.

²²⁵ EDELSON, Mary Beth [1989]. "Male Grazing: An Open Letter to Thomas McEvilly". En ROBINSON, Hilary(ed.). *Feminism – Art – Theory: An Anthology, 1968 – 2000*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001. Pág. 594.

Esta relación de la especie humana con la naturaleza se transformaría a medida que se establecían las diferentes sociedades, dejando rastro de esta relación con el paso del tiempo en diversos artefactos, como estatuillas y cerámicas; y en diversas tradiciones, en las que incluso las barreras entre lo humano y lo animal se desdibujan.²²⁶

Estas imágenes permanecerían en la tradición oral, recopiladas en las fábulas del folklore popular acerca del bosque como hogar de diversos peligros que encarnaban las criaturas salvajes, que también emplearían autores como Franz Kafka o Piotr Ilich Tchaikovsky entre otros, utilizando las imágenes de transfiguración de hombre-animal de una manera aterradora, en la que cualquier incorporación de lo animal en lo humano resultaba fatal, concluyendo que ser humano y el reino animal forman parte de mundos separados e irreconciliables.

El feminismo cultural reclamaría esta asociación de la “mujer natural”, haciéndola suya y asumiendo ese papel natural de la mujer, dignificándolo. Esta relación entre naturaleza y mujer supuso un espacio en el que explorar diferentes formas de entender la feminidad, las relaciones personales y sociales, y en general, el giro hacia una deriva mucho más preocupada por el medio ambiente.

La serie *Shamanic Visions* (1976 – 2012) realizada en lápiz de color por la artista Kyra Belán, muestra un ejemplo de esta conexión de la mujer con la naturaleza, donde a través de diosas como Astarté, Atenea o Isis, desarrolla una serie de inquietantes imágenes chamánicas en las que la artista intercala espacios de gran colorido con zonas monocromáticas, donde representa a diferentes seres entre lo humano y lo animal.

Por otro lado, la espiritualidad feminista, movimiento que se consolida en esta misma época, aportaría una gran carga espiritual al entorno, lo que generaría una mayor controversia dentro del movimiento feminista, incluso en el mismo feminismo cultural. La relación del movimiento feminista de esta época con los movimientos subversivos y su relación con las tendencias espirituales eclécticas que vienen de la mano de la New Age y la contracultura

²²⁶ Como en aquellos casos en los que los cuerpos humanos muestran rasgos animales (muy presentes en diversos pueblos tribales), que relacionan el origen de algunos clanes con antepasados animales, o desde la herencia grecolatina que recoge esta relación en diversos mitos de transfiguración (como los que recoge Ovidio), que ejemplifican este nexo entre el mundo humano y el animal.

fomentarían el surgimiento de una forma de espiritualidad que promueve un profundo apego a la naturaleza. Del mismo modo, la revalorización de las minorías, como es el caso de los colectivos nativos americanos, provocaría un gran interés acerca de sus formas de entender las relaciones sociales y espirituales, en las que la naturaleza juega un papel importante. Esto sumado al concepto de vida hippie, responde a la necesidad vivida por toda una generación de evadirse de una sociedad que rechazan, revalorizando una idílica sociedad pastoral inspirada en el buen salvaje de Jean-Jacques Rousseau, todo ello direccionando su búsqueda hacia sociedades primitivas (previas a la conformación social occidental), culturas exóticas (con gran influencia de la filosofía y la espiritualidad oriental), así como de prácticas culturales, mágicas y mitológicas de una gran mezcla de tradiciones.

Esta inspiración promovió que las corrientes de espiritualidad feminista entendiesen el cuerpo de manera holística, eliminando el dualismo presente entre lo sagrado y lo profano, especialmente en el cuerpo de la mujer, afirmando que el cuerpo en sí, sin excepción de ninguna de sus partes, es sagrado.²²⁷ La nueva experiencia espiritual que mana del movimiento feminista celebra los diferentes momentos de la vida, especialmente de la mujer: los ciclos, los ritmos, desde el nacimiento hasta la muerte, relacionándolos con los periodos menstruales de la mujer, los ciclos incesantes de la naturaleza, las fases de la luna, los cambios en las estaciones, o la generación de vida en los reinos animal y vegetal.

Esta nueva perspectiva de la espiritualidad que celebra su relación con la naturaleza, una naturaleza salvaje, no domesticada y ajena a la clasificación humana, es por tanto ajena a la cultura (patriarcal) y por este motivo, capaz de ofrecer espacio para la reelaboración de un discurso feminista en el que el cuerpo de la mujer se desmitifique de los convencionalismos regidos por la cultura y la moral occidental.

La aceptación de la relación de la mujer con el entorno sustenta el discurso de cómo la naturaleza, al igual que la mujer, se ha encontrado sometida a lo largo del tiempo y cómo, a través de esta necesidad de reclamar el cuerpo femenino, se acompaña de la exigencia en la mejora de nuestra relación con el medio natural. Esta relación que tienen las feministas

²²⁷ El acercamiento a neopaganismos como la Wicca, entendida como la religión tradicionalmente asociada a las zonas rurales y estrechamente relacionada con la figura de la mujer bajo la representación de la bruja, como figura subversiva que se revela contra los imperativos religiosos cristianos, se convierte en una figura icónica.

espirituales con la naturaleza se acentúa con la experiencia de una religión más cercana al entorno natural, la imagen de la Diosa madre, mediante una síntesis espiritual ecléctica derivará en una relación estrecha con la naturaleza. Por esta síntesis la mujer siente la divinidad en la tierra, siendo la tierra la gran Diosa madre viviente y creadora, una manera de sacralizar el medio y por tanto, reivindicar su protección frente a las grandes amenazas que sufre constantemente. De este modo, la representación del cómputo mujer-naturaleza-divinidad, asociada a la imagen de la Diosa de la naturaleza,²²⁸ se convertiría en un elemento recurrente entre las artistas. Dos de las artistas que ejemplifican esta forma de abordar el espacio son Hannah Wilke y Judy Chicago.

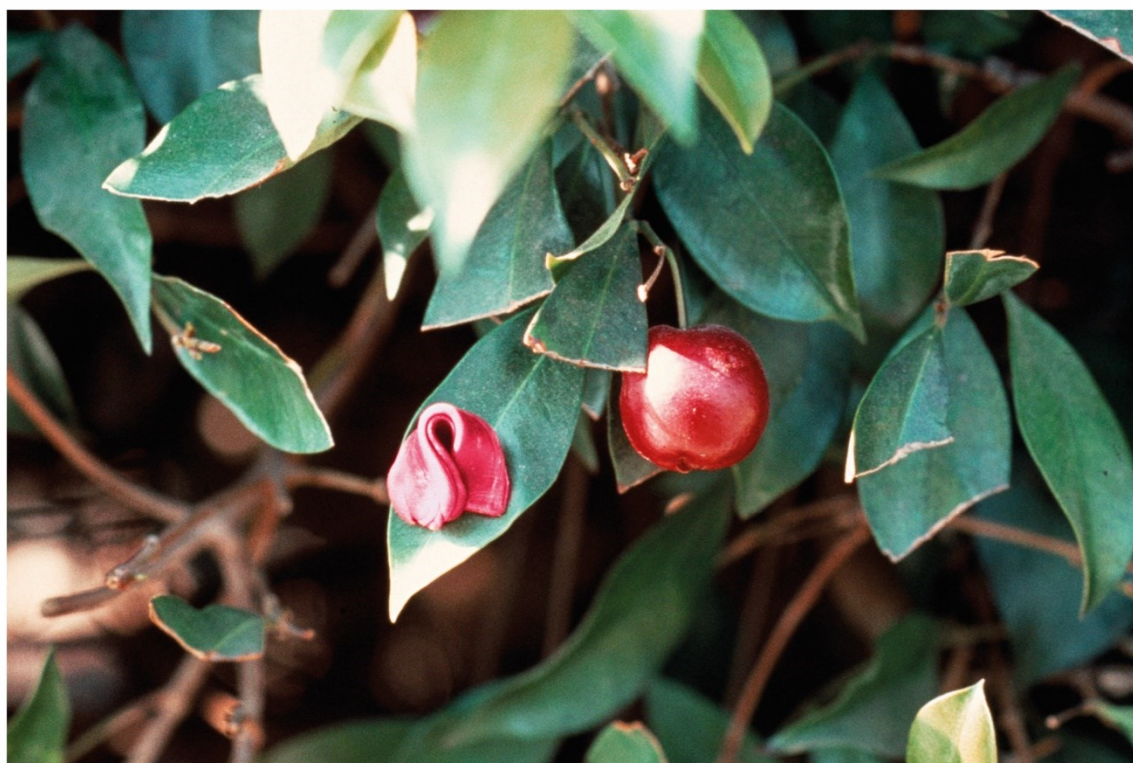


Fig. 23. Hannah Wilke, *Gum in Cherry Tre*, *California Series*, 1976.

En *California Series* (1976), Hannah Wilke utiliza sus pequeñas esculturas realizadas con chicle que asemejan vulvas, unas piezas que utiliza en numerosas intervenciones. En esta serie Wilke las coloca en diferentes partes en la naturaleza, feminizándola, reclamándola (Fig. 23).

²²⁸ En este pequeño apunte abordaremos esta figura en el contexto de sus aportaciones a la ecología, aunque estas manifestaciones aportaron también su imagen crítica en otros ámbitos.

La serie *Atmospheres* de Judy Chicago comienza en 1968, en un momento en el que todavía se encontraba muy ligada al minimalismo. Le interesa la experimentación con el color, pensando en liberarlo de los soportes tradicionales y expandirlo en el ambiente: una manera de emplear el color como un medio por el que transformar y jugar con el espacio, suavizándolo o feminizándolo, con lo que comenzó a trabajar con la pirotecnia.

A través del humo, la artista se plantea una feminización del entorno de manera no invasiva, efímera. Esta posición derivaría de su rechazo a la obra *Sawing* que Richard Serra realizó para el Museo de Pasadena en la década de los sesenta, en la que exhibió varios troncos de secuoyas rojas, una especie protegida. La artista veía en la obra de Serra el reflejo de la manera en la que el hombre ha dispuesto del entorno, especialmente en ese periodo, cuando las consecuencias de la gran explotación del medio ambiente de mano del hombre suponían una gran amenaza.²²⁹ Ante esta 'forma de hacer' masculina, la artista pensaría en un medio en el que realizar acciones en el entorno con un mínimo impacto sobre él, siendo respetuosos con la naturaleza.

Estos proyectos *site specific*, estaban cuidadosamente estudiados por Chicago, eligiendo los diferentes enclaves, la orografía del terreno, el empleo o no de personas en sus intervenciones, o el *body painting* en sus modelos. Del mismo modo, Chicago dirigía los movimientos, tratando de evocar o representar una idea específica.

La forma de usar el color en el humo, es una forma de interpretar un paisaje que se diluye en el aire. El humo de manos de Chicago es un elemento transformador, capaz de hacer desaparecer un determinado lugar, borrando las huellas de cualquier arquitectura erigida, como en *Campus White Atmosphere* (1971); prenderlo en llamas como en *Santa Barbara Museum Atmosphere* (1969); o llenar el espacio en suaves colores; reclamándolo, como en *Purple Atmosphere* (1969), *Bridge Atmosphere* (1970) o *Multi-color Atmosphere* (1970).

En los primeros estadios de su investigación acerca del pasado de la mujer que culminaría en el proyecto *The Dinner Party*, la artista se acercaría a las teorías sobre el matriarcado de finales del siglo XIX. Las hipótesis acerca de los cultos a lo divino

²²⁹ Como el presidente Lyndon B. Johnson advertía en su discurso *The Great Society* en 1964.

femenino o nuevas explicaciones del rol de la mujer ante el desarrollo de la agricultura o el descubrimiento del fuego, funcionarían como imágenes inspiradoras para acciones como *Women Creating Fire* (1970), o en su serie *Women and Smoke*; en obras como *Goddess/ Woman With Orange Flares* (1972), y *Goddess With Flares* (1972).

"Estaba investigando sobre la historia de la mujer y descubrí que todas las civilizaciones primitivas adoraban a las diosas, así que hice una serie de imágenes en las que aparecían mujeres creando fuego. Estaba empezando a desarrollar la narrativa que se convertiría en la base de *The Dinner Party* y a re-concebir la historia de la civilización occidental desde el punto de vista de las contribuciones de las mujeres, y definitivamente las mujeres y el humo surgieron de ahí: el empoderamiento femenino, la fusión de la carne y el paisaje, la naturaleza, ya sabes, sé que es esencialista, pero hay un nuevo término llamado esencialismo estratégico. Esencialismo estratégico, que es en realidad lo que yo practicaba. En realidad no creo que haya tantas diferencias entre el hombre y la mujer, excepto por el hecho de que las mujeres dan a luz, pero entonces me tacharon de esencialista, de que estaba degradando a las mujeres con mis imágenes, bla, bla, bla. Pero ahora el esencialismo ha vuelto en forma de esencialismo estratégico".²³⁰

Otra de las obras, *A Butterfly for Oakland* (1974) es otra de las referencias a la Diosa, esta vez a través de la mariposa:

"Bueno, la mariposa es un símbolo muy temprano de la Diosa, y yo estaba muy interesada en la iconografía de la diosa y la liberación, ya sabes que estaba haciendo estas piezas de *Liberation of Great Ladies*, [1971] y estábamos empezando a trabajar con la iconografía de la

²³⁰ Through The Flower (2020). *SMOKE GODDESS: Judy Chicago in conversation with Philipp Kaiser at the Nevada Museum of Art*. [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=eO5sG9IBIJM> [30 de junio de 2023].

mariposa, que se convirtió en una especie de base para la realización de los platos de *The Dinner Party*, así que puedo ver la relación de todo ello. Y también fue una imagen de transformación [A *Butterfly Atmosphere for Oakland*, 1974], que duró diecisiete minutos, comenzó, estalló, y luego murió".²³¹

La mariposa en la obra de Chicago es un símbolo que aparece en numerosas ocasiones, como en la serie *Butterfly Goddesses and Other Specimens* (1975) donde utiliza la técnica de porcelana pintada, o los platos que conforman *The Dinner Party* (1974 – 79).

Las imágenes de las Diosas madre, las Diosas de los animales, aluden a esta relación entre lo humano y lo animal, o dicho de otro modo, recogen esta dualidad inherente en nuestro ser entre lo animal y lo humano.

La relación de las antiguas sociedades agrícolas adoradoras de la Diosa,²³² con el medio natural y los procesos de cultivo y cría de animales, reforzaría un nexo muy importante con la naturaleza, que quedó impreso en su arte, del cual se originaron las teorías sobre sus posibles sistemas de creencias, como los que desarrolló Marija Gimbutas en sus investigaciones, teorizando sobre una arqueo-mitología de corte animista, en la que ciertos animales eran especialmente venerados, como el cerdo, el oso, el pájaro,²³³ la serpiente, el pez, el toro, el carnero, el ciervo, el erizo, la abeja, la mariposa,²³⁴ o la rana.²³⁵ Algunas de las artistas optarían por desarrollar obra utilizando como símbolos muchos de estos animales que recupera Gimbutas, así como explorando su propia relación con el mundo animal.

²³¹ *Ibidem*.

²³² Merlin Stone (1976) cita la antigüedad de estas comunidades devotas de diferentes divinidades femeninas en el Neolítico (7000 a.C.) o en el Paleolítico Superior (25,000 a.C), principalmente en Oriente Medio y Próximo.

²³³ El pájaro sería un animal muy presente en el culto neolítico, como afirma Marija Gimbutas, y se ven ejemplos de su uso por algunas artistas feministas como es el caso de Ana Mendieta, en *Death of a Chicken* (1972), o en *Bird Transformation* (1972), *Ocean Bird (Washup)*, (1974), o *Blood Feathers* (1974).

²³⁴ Como hemos visto la mariposa aparece en la obra de Judy Chicago en varias de sus obras, así como también es empleada por otras de las artistas como Linda Vallejo o Faith Wilding.

²³⁵ En GIMBUTAS, Marija. *Diosas y Dioses de la Vieja Europa*. Madrid: Siruela, 2014, y GIMBUTAS, Marija. *El Lenguaje de la Diosa*. Oviedo: DOVE, 1996.

En este aspecto, son reseñables las fotografías intervenidas de Mary Beth Edelson, como *Bird Transformation* (1975), *Calling Whale* (1975), o *Moon Mouth* (1975); sus collages como *Taking Off* (1975), *Fearless Brigade* (1976), *Flight of Fancy* (1976), o *Good Meeting* (1976).

Del mismo modo cabe señalar la estrecha relación de Meinrad Craighead con los animales, a quienes la artista menciona como sus espíritus guía, como la tortuga, el búho, el oso, el zorro, el lobo, el caballo o el perro. Este último es el precursor de una de las experiencias en su infancia que la artista considera como reveladoras, cuando mirando a su perro a los ojos explica que:

"Escuché el sonido del agua en mi interior, vi el rostro de una mujer y comprendí: Esto es Dios. Como era una fuerza que vivía dentro de mí, era más real, más poderosa que el 'Padre' remoto en el que me habían educado para tener fe. Nos escondimos juntas dentro de las estructuras del catolicismo institucional. A lo largo de media vida de liturgias católicas, durante los años escolares, en mi trabajo profesional como educadora, durante catorce años en un monasterio, ella vivió en mi centro más íntimo, en los cimientos de mi espiritualidad".²³⁶

La artista, que pasó una gran parte de su vida en la soledad del monasterio, y posteriormente en su rancho en Albuquerque, se sentía desde la infancia muy conectada con la naturaleza, relacionándose con la figura de Artemisa, como uno de sus espíritus guía, quedando representada como la Diosa en su obra *Sacred Hearts* (1990) y en *When Artemis Hunts* (1991).

El arte feminista también hará uso de las hibridaciones entre mujer y animal, lo que pone de manifiesto esta postura de conexión íntima con el mundo animal y la naturaleza. Mediante la asociación de los animales y el cuerpo de la mujer se realizan símiles, paralelismos, alegorías y metáforas que hacen referencia a diferentes aspectos de la vida de cada una de estas mujeres.

²³⁶ Cita extraída de la web de la artista. [Consulta: 23 de agosto 2023]. Disponible en: <https://meinradcraighead.com/about/>

Ejemplo de ello es la obra de Louise Bourgeois, quien atribuye una gran animalidad en la representación de su madre como zorra o araña, relacionándola con el papel de estos animales en la naturaleza: la astucia del zorro o la relación de la profesión materna con la araña.²³⁷ Así mismo, sus representaciones de animales con múltiples senos o sus trajes performativos nos remiten de un modo directo a las representaciones de la divinidad, en la Artemisa polimastos cuyo culto se profesaba en Éfeso.

Mediante la relación del arquetipo de la madre con la naturaleza, el entorno asimila sus cualidades de protección, de amor y de cuidado, lo que fomenta este contacto estrecho y respetuoso con la vida natural. Esta asociación es patente en varias de las obras de Monica Sjöö, como por ejemplo *Forest Beings* (1997), *Nordic Mother Of The Animals* (1995), *Neolithic Bird Goddess* (2002), *Birth from the Motherpot* (1986), o *Mother of the Ocean o Mountain Mother* (s.f.).

Las obras de la artista Charleen Touchette aúnan la estética occidental con el arte de los pueblos nativos americanos, representando el cercano vínculo de la mujer con la naturaleza, como en *Sky Mother* (1988), una obra realizada en carboncillo sobre papel donde presenta una mujer alada sin rostro, de formas esquemáticas, en el centro de un paraje montañoso.

Por otro lado, la artista utiliza en varias ocasiones la representación de la mujer ciervo, o "Deer Woman" en sus obras, como *Elk Woman at Twilight* (1988), *Elk Woman with Twin Serpents* (1988), *Elk Woman Gestating* (1988), o *Deer Mother Vision* (1987). Esta figura, asociada a protección y fuerza, aparece en la mitología nativa como símbolo de fertilidad y amor. No obstante, para aquellos que hieren a mujeres o niños se convierte en un espíritu vengativo y feroz.

En la serie *Woman in Nature* (1986 – 2007) de Linda Vallejo, las imágenes de la mujer en la naturaleza llegan a desdibujarse, como en *Seeding I* (2005), *Seedling II* (2005), creando personajes híbridos entre mujer y vegetación, que poco a poco comienzan a integrarse con el entorno, como en *Madre Celestial*

²³⁷ La araña será empleada por otras artistas, y recurrente en mitos como el de Aracne o Spider Woman



Fig. 24. Linda Vallejo, *Madre Celestial*, 1998.
Acrílico sobre lienzo, 60,96 x 60,96 cm.

(1998) (Fig. 24), *Mujer De La Jungla* (1994), *Garden of the Spirits: Knowledge* (1994), o *Woman of The Forest* (1992).

En las obras de Meinrad Craighead, *Enclosed Garden* (1963) y *Enclosed Garden* (1984) muestran esta asociación desde otra perspectiva, asociando el cuerpo de la mujer con la naturaleza en una suerte de comunión:

"Mi propia imagen del jardín, el gran árbol de la vida, basada, por supuesto, en la iconografía de nuestros propios cuerpos como mujeres, el gran árbol de la vida, anidado en su centro, la rosa roja sangre de los úteros".²³⁸

Enclosed Garden es una alegoría de la naturaleza, una mirada que también revisitaría Niki de Saint Phalle en *Pink Birth* (1964), y en su faceta más oscura por Judith Anderson *Misa Gaia: This Is My Body* (1988) (Fig. 25).

Ana Mendieta siente una conexión especial con la tierra debido al desarraigo que sufrió desde su infancia, a sus memorias del exilio, por lo que la experimentación en el ambiente es una forma de buscar sus raíces y entender la tierra como madre. La perspectiva ecofeminista en su obra es notable, así como su relación con la espiritualidad feminista, experimentando a través del sincretismo cubano, alentada por otras artistas como Mary Beth Edelson, quien también trabajó el ritual y con la que tenía una muy estrecha relación. No obstante su vinculación espiritual con el medio traza ciertos paralelismos con la hipótesis de Gaia de James Lovelock, especialmente perceptible en algunas de sus declaraciones:

"Mi arte se basa en la creencia de una energía universal que lo envuelve todo: del insecto al hombre, del hombre al espectro; del espectro a la planta, de la planta a la galaxia. Mis obras son las venas de irrigación de este fluido universal. Por ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, las acumulaciones primordiales, los pensamientos inconscientes que animan el mundo. No hay pasado original que redimir, existe el vacío, la orfandad, la tierra sin bautizar del principio, el tiempo que desde dentro de la tierra nos mira. Hay ante todo la búsqueda del origen".²³⁹

²³⁸ Meinrad Craighead Lecture Series (2022c). *Praying with Images – Lecture 3: Vegetation Deities*. [Video online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=6clfXUuz_Os [09 de junio de 2023].

²³⁹ The Met (2021). *Ana Mendieta: Fuego De Tierra, 1987 | From the Vaults*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=py4Zzdc3AzA>



Fig. 25. Judith Anderson, *Missa Gaia, This is My Body*, 1988.
Grabado al aguafuerte, 60,96 x 45,72 cm

En sus obras se explora un continuo retorno a la madre tierra, a la matriz, al útero: es la protección y a la vez el aspecto poderoso de la mujer.

Sus obras no solo nos acercan a una comunión entre el cuerpo de la artista y la naturaleza a través de diferentes performances, sino que estas experiencias se tornan rituales propios en la búsqueda de reconstruir sus raíces cubanas.

El empleo de una gran variedad de materiales extraídos del entorno, así como de la interacción de los diferentes elementos, el agua, el viento, la tierra o el fuego, aportan a la obra un aura de ritual íntimo y propio. Estas materias son a su vez elementos de transformación, ya que todas ellas se muestran en su proceso de cambio, capturadas a través del video o la fotografía, muy visibles en su *Siluetas Series*, como *Flower Person*, *Flower Body* (1975) (Fig. 26), *Anima*, *Siluetas de Cohetes* (1976), o *Volcán* (1979).



Fig. 26. Ana Mendieta, *Flower Person*, *Flower Body*, 1975.

Esta protección por el medio también se encuentra relacionada con las materias que algunas de las artistas emplean para la realización de sus obras, optando por materiales de descarte o piezas recicladas. Un ejemplo de ello son las esculturas que Jovette Marchessault realiza durante la década de los setenta y ochenta, inspiradas en los tótems y en el *art brut*, como *La Mère des herbes* (1980), realizadas con materiales

de desecho a los que da una segunda vida, aportando un significado de transformación, renovación y ciclo a la obra.

Otro ejemplo especialmente relevante en esta misma línea es la obra de la artista Nancy Azara, pues su material principal es la madera procedente de descartes de industrias, abandonadas en las calles, y que, a través de su recuperación da una nueva vida. La riqueza simbólica del árbol, que la artista emplea como un alter ego, funciona como una herramienta de expresión de su mundo interior. La artista talla, ensambla y policroma la madera empleando técnicas tradicionales como el temple al huevo o el pan de oro, ambas como un medio de vestir esta materia, asociando el dorado con la luz del sol y la fuerza vital.

Su obra *Tree Altar* (1994) es un tríptico, cuyo centro flanqueado por dos puertas doradas alberga el tronco de un árbol de navidad abandonado. Esta obra critica la tala masiva de árboles decorativos empleados en las fiestas navideñas y que son descartados año tras año.

Esta forma de rescatar estas piezas de madera de descarte es compartida por Linda Vallejo, quien entre 1980 y 1990 crea su serie *Tree People*, basada en la conexión de los pueblos indígenas con la naturaleza, procurando una segunda vida a las maderas abandonadas a través del arte como *Tonantzin* (1990), una escultura que representa a esta diosa mexicana. La preocupación de la artista por el medio es una constante en su carrera artística, encontrando otras series que lo abordan como *Woman in Nature* (1986 – 2007), o *A Prayer for the Earth* (2004 – 2012).

La naturaleza, cual madre, ha de ser celebrada y respetada, y en su momento más vulnerable, ha de ser honrada y cuidada. El daño que se inflige a la tierra nos repercute de manera directa. Si la herimos profundamente, la tierra, como cualquier otro ser, puede simplemente morir, lo que supondría el fin de la existencia de cualquier ser vivo, o puede realizar cualquier maniobra de supervivencia y reaccionar frente a aquel quien le hiere. Como Gloria Feman Orenstein afirma:

“Aquí es donde entra la Diosa o la Gran Madre Tierra en el ecofeminismo. Al afirmar que la destrucción de nuestro planeta proviene de la ilusión de que el mundo puede ser dominado o controlado por humanos, [...]. Así, el ecofeminismo considera el regreso

de la Diosa como una señal del regreso a una actitud de reverencia por la Tierra, nuestra Madre, y de una conciencia tanto ecológica como no sexista".²⁴⁰

La tierra y la naturaleza encarnan los valores de la divinidad femenina, generadora de vida y sujeta a ciclos constantes de renovación. La espiritualidad feminista ve un reflejo del poder creador de la Gran Diosa Madre, la Diosa Creadora, en la naturaleza. A través de la asociación de la naturaleza como madre, se considera a todas las mujeres como sus hijas, por tanto, poseedoras de ese nexo con la divinidad. Esta relación fomenta un sentimiento de hermandad con todas las mujeres del mundo, como hijas de la Diosa y manifestaciones vivas de su poder.

La serie *Leaf Goddess* (1976) de Faith Wilding, hace referencia a esta conexión (Fig. 27), así como también la obra de Nancy Azara *Fertile Goddess* (1991), donde el árbol funciona como imagen del vínculo entre el ser humano y la naturaleza.

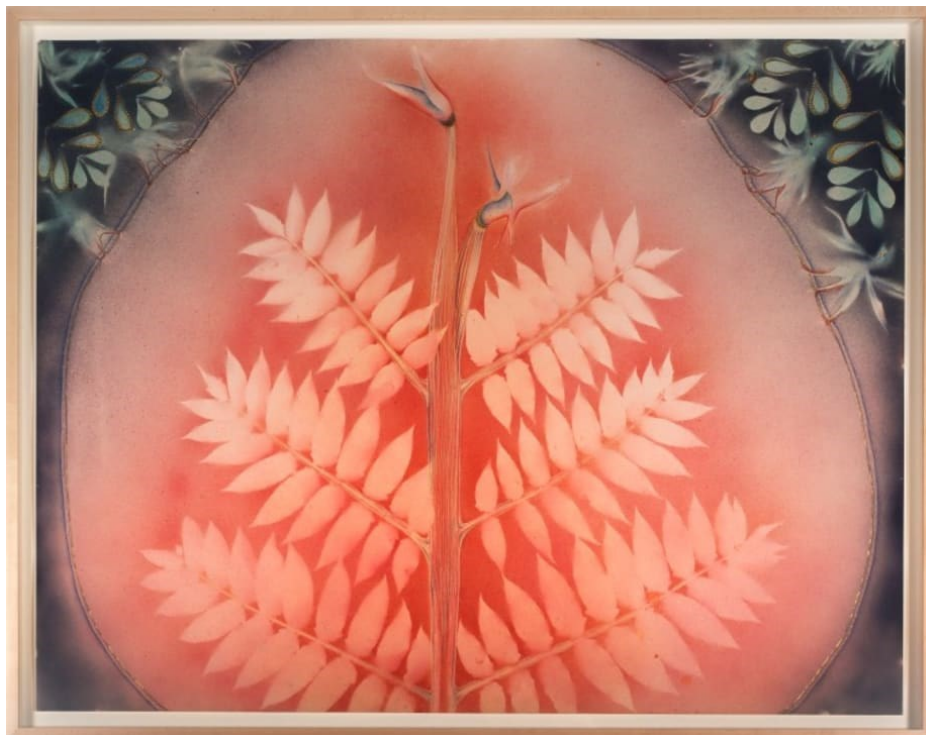


Fig. 27. Faith Wilding, *Leaf Goddesses: Venus Leafs*, 1976
Técnica mixta sobre papel, 1,05 x 1,36 m.

²⁴⁰ FEMAN ORENSTEIN, Gloria. *The Reflowering of the Goddess*. Nueva York: Pergamon Press, 1990. Pág. 14.

La artista Audrey Flack hace alusión a este aspecto a través de varias de sus obras, como *American Athena* (1989), donde la tierra, la patria, es representada mediante una mujer. Flack da forma a una pieza escultórica en la que representa una mujer con un águila sobre su cabeza (símbolo de los Estados Unidos de América), en la que también se encuentran alusiones a culturas tan diversas como la antigua Grecia, India, el Tibet, China, Japón, y los pueblos originarios norteamericanos. Esta mezcla de culturas también refleja la sociedad americana, como "el crisol de culturas". Otras alusiones a las divinidades de la tierra por esta autora es su conjunto escultórico *Civitas: Four Visions /Gateway to the City of Rock Hill* (1989), que realizó en colaboración con el arquitecto Michael Gallis; o *Victory/Earth Mother* (1990), realizada en escayola policromada.

Cristina Biaggi realizó una obra titulada *The Rebirth of Gaia* (1976), una pieza escultórica en madera que refleja el cuerpo de una mujer emergiendo del suelo. La pieza está conformada por una base oval, elevada del suelo por medio de un pie, en la que descansa una figura tallada de una mujer que parece emerger de entre la arena. Su actitud de descanso plantea el despertar de la Diosa Tierra.

Earth Goddess (1999), que se asemeja a *The Rebirth of Gaia*, fue desarrollada en Pemberton, New Jersey. Es una intervención de grandes dimensiones, de unos nueve metros por seis aproximadamente, en la que representa a Gaia emergiendo de la tierra. El cuerpo de la diosa acostado en el suelo parece despertarse y emerger del subsuelo. Para su elaboración la artista realizaría las diferentes partes anatómicas en cerámica. Esta intervención orgánica se disuelve en el paisaje, una característica en las instalaciones en la naturaleza de la artista, en las que sus piezas, basadas en sus investigaciones, adquieren este aspecto prehistórico muy próximo a la naturaleza y a los elementos naturales, integrándose en el entorno.

A diferencia de las artistas que plantean esta asociación de la naturaleza y la Diosa a través de la representación de divinidades femeninas ligadas a la tierra, Susan Schwalb en *My Creation Series* (1977 – 1996), realiza varias imágenes inspiradas en el Hagadá de Sarajevo. En ellas, la artista utiliza representaciones de elementos naturales, en lugar de imágenes religiosas, como la tierra, los astros, o las montañas. El uso de los tradicionales trípticos, como la madera estofada da como resultado unas imágenes divinas de la naturaleza (Fig. 28).



Fig. 28. Susan Schwalb, *Creation XV*, 1988.
Punta de plata, acrílico y pan de oro sobre madera, 60,96 x 81,28 cm (abierto).

La exploración de lo divino femenino en la naturaleza dio lugar a nuevas formas de entender y de experimentar el entorno, así como de investigar acerca de cuestiones como lo natural, lo femenino, lo masculino, desmontando los convencionalismos heteronormativos.

Las tempranas videocreaciones de Barbara Hammer, utilizan la naturaleza como espacio de experimentación con el cuerpo, pero también a nivel espiritual como en la película *Moon Goddess* (1976), que realiza junto a su amiga y amante, la artista Gloria Churchwoman; o en *Dyketactics* (1974), donde relaciona la mujer con el entorno a través de una suerte de evocación pastoral, en el que la naturaleza se explora como espacio seguro donde celebrar el cuerpo de la mujer y su sexualidad.

Dyketactics es un corto que se divide en dos partes. La primera parte del proyecto se llevó a cabo con un grupo de mujeres, con las que la artista viajó al campo un fin de semana en un lugar conocido como 'Witches land' en el condado de Napa, California, donde las dirigiría en sus filmaciones. Las mujeres, desnudas, se muestran en la naturaleza de manera idílica a través de tonos cálidos y pastel, manteniendo una actitud hedonista. Acompañando las imágenes, se escucha de fondo un sonido suave y

agudo. Las imágenes ofrecen una perspectiva de la naturaleza como espacio de libertad, en la que el cuerpo de la mujer se funde con los elementos naturales, en un ambiente de disfrute y recreo. La segunda parte del video se centra en un encuentro íntimo entre la artista y su compañera sentimental en ese momento.

A pesar de que la crítica tachó a *Dyketactics* de pornográfica, esta no era la intención de la artista. El corto es la forma de Hammer de experimentar el mundo a través del sentido del tacto, que se enfatiza a través de la técnica de superposición de diferentes texturas y de la palpabilidad de las imágenes que filma, como los pies en la hierba, las manos sobre la piel, o el cabello.

Esta obra de Barbara Hammer estará muy relacionada con la asociación que hace Jean Edelstein de la mujer, la danza, la espiritualidad y la naturaleza. En su serie *The Sacred Dance* (1986), realiza diferentes imágenes de mujeres danzantes que reflejan la celebración de la vida. Sus cuerpos desnudos en la naturaleza hacen alusión a la mujer como fuerza creativa por excelencia.

"Hoy siento que mis pinturas son mi código, es el momento de que todas las mujeres emerjan, para evitar un futuro desastre para el planeta. Hemos estado calladas durante demasiado tiempo".²⁴¹

Otra de las videocreaciones de Hammer es *Stone Circles* (1983), un film que hace referencia a los diferentes monumentos prehistóricos, encontrados principalmente en las islas británicas, como el conocido *Avebury Stone Circle*, y los monumentos megalíticos.

El video comienza con una *voz en off* distorsionada que juega con los diferentes emplazamientos como Avebury, Silbury, Stonehenge y Stone Circles, que da paso a una fotografía de la artista en la que aparece la frase "envíame a Inglaterra", que se va cubriendo con diferentes sellos. Los ojos de la artista se cubren también con ellos, una imagen que da paso a los diferentes emplazamientos megalíticos como Stonehenge o el montículo de Silbury. Estos enclaves se solapan con imágenes de espirales y círculos de piedras, semillas, cuentas, hilos. Estas piedras finalmente son empleadas por la

²⁴¹ The Goddess in Art (2015a). *The Goddess In Art TV series: Interview with Jean Edelstein* [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=4BoVBtngz3o&t=335s> [06 de julio 2023].

artista sobre su cara, en una acción que recuerda a la performance realizada por Betsy Damon, *Meditations with Stones for the Survival of the Planet* (1983).

Como vemos en estos ejemplos, la naturaleza conforma un espacio seguro, alternativo, propio, donde realizar estas búsquedas sobre la identidad, el poder, la sexualidad, donde experimentar con el propio cuerpo y su representación, donde relacionarse con el poder primigenio de las culturas matriarcales.

La asociación de la mujer con la naturaleza, como señala Catherine M. Roach, no estaría exenta de polémica, encontrando ciertas desavenencias dentro del movimiento feminista ante esta asociación, pues mientras que la perspectiva cultural aceptaba esta relación, la rama política la criticaría como legitimadora de la diferenciación en base al género, existiendo una tercera vía que atribuía el problema a la oposición entre naturaleza y cultura.

Ante estas tres vías,²⁴² la autora critica que la relación de la naturaleza con el arquetipo de la Buena Madre, pueda ser empleada para desacreditarla, argumentando:

“Con un sistema de valores ambientalista, pospatriarcal, en el que se otorgaba un alto valor a la naturaleza y a las mujeres [...] podríamos recuperar la asociación y promoverla como enriquecedora y empoderante. Las imágenes de la naturaleza como Buena Madre pueden ayudar a hacer exactamente eso”.²⁴³

Mediante la supresión de los dualismos jerarquizados que establece el sistema patriarcal hombre-mujer/ naturaleza-cultura, es decir, a través de la eliminación del binarismo que entiende un concepto como opuesto del otro,²⁴⁴ y promoviendo una manera de entender estos conceptos muchos más flexibles, una conciencia ecológica de protección del medio y los recursos, es que se puede construir una nueva asociación entre los individuos y el medio ambiente.

²⁴² Que Catherine Explora en ROACH, Catherine M. *Mother / Nature: Popular Culture and Environmental Ethics*. Bloomington: Indiana University Press, 2003.

²⁴³ ROACH, Catherine. *Óp. Cit.* Pág. 41.

²⁴⁴ Como son: blanco sobre negro, hombre sobre mujer, cultura sobre naturaleza, civilizado sobre salvaje, heterosexual sobre homosexual.

Las imágenes que aluden a lo divino femenino, al haber sido excluidas de la cultura y las religiones tradicionales, están exentas de cargas culturales, y son espacios en los que analizar muchos aspectos para la construcción de identidades, relaciones o realidades que no han sido representadas. Su relación con las sociedades primitivas y tribales ofrece una gran carga crítica hacia un sistema capitalista y tecnológico liderado por una élite masculina y blanca a quien hacen responsable del declive del medio, reivindicando un cambio de paradigma en la asociación de todos los individuos con el planeta.

IV.3. Baubo: la Diosa como imagen de libertad sexual

El cuerpo de la mujer ha sido objeto de las más represivas prácticas con el objetivo de controlar su conducta y su sexualidad, obteniendo con ello un individuo obediente que se niega su propio placer, su autoconocimiento y su libertad sexual.

Durante mucho tiempo la sexualidad se ha encontrado supeditada al interés masculino. Las mujeres no disponían de información sobre su cuerpo y su genitalidad, siendo considerados tabú y obscenos en la sociedad. La sexualidad femenina se encontraba confinada en un lugar muy remoto y relacionada con la necesidad de dotar de descendencia a la pareja, donde el deseo y el placer en la mujer estaban acompañados en muchos casos de un fuerte sentimiento de culpabilidad.²⁴⁵

La revolución sexual que se da entrada la segunda mitad del siglo XX responde a dos factores fundamentales: el ambiente social hambriento de cambios y la llegada de la píldora anticonceptiva. La aparición en el mercado de la píldora, que comienza a suministrarse de manera común, supuso una revolución de la sexualidad para la mujer, debido a que este medio ofrecía la posibilidad de impedir el embarazo de una manera discreta, liberando la sexualidad de la concepción. La sexualidad pasaba de estar dedicada a la pareja y a la procreación, a convertirse en una actividad placentera más allá de sus fines reproductivos. Este sentimiento de liberación sexual tendrá su reflejo en la moda: el fin de las fajas y la llegada de la minifalda, reflejo del despertar sexual y de una nueva visión acerca del cuerpo femenino.

No obstante, este ambiente de libertad sexual daría como resultado que con frecuencia el sexo se convirtiera en una moneda de cambio. En los círculos de la New Left y los movimientos estudiantiles, el techo de cristal fomentaría este tipo de intercambios, en el que las promesas de ascenso o una mayor representación pasaran por consentir encuentros sexuales esporádicos con altos cargos dentro de las agrupaciones.²⁴⁶

²⁴⁵ ROBINSON N., Marie. *The Power of Sexual Surrender*. [en línea]. New American Library: Nueva York, 1959.

²⁴⁶ GITLIN, Todd. *The Sixties: Years of Hope, Days of Rage*. Nueva York: Bantam Books, 1987.

Por otro lado, pese a este nuevo sentimiento de apertura y conquista de un terreno hasta entonces vetado, la sexualidad todavía tendría que enfrentarse a las normas de moral tradicionales en Occidente, especialmente tras la instauración del modelo de familia nuclear en los Estados Unidos.

La moral y los valores promovidos en la década de los cincuenta motivó una amplia oposición dentro de los sectores más conservadores, los cuales entendían esta nueva forma de ver la sexualidad como un ataque a los pilares fundamentales de la familia y del estilo de vida estadounidense.

La sexualidad era un punto clave en el organigrama de la lucha feminista. Durante la década de los setenta, una de las reivindicaciones fundamentales del movimiento era la desmitificación de la sexualidad femenina. La expansión del movimiento feminista favorecería la formación de agrupaciones herederas del *consciousness-raising*,²⁴⁷ que ofrecían espacios en los que las mujeres podían abordar cualquier tema que les preocupase en un entorno receptivo, seguro, y en el que no serían juzgadas. Estas reuniones favorecerían la identificación de problemas, temores o situaciones comunes a muchas de ellas y que serían de gran importancia ya que ofrecerían testimonios reales acerca de miedos o situaciones compartidas entre las asistentes.

Desde las filas del movimiento de liberación de la mujer se entiende la concienciación de la sexualidad femenina y la liberación de estereotipos ligados a la sexualidad de manera que la mujer sea dueña de su propio placer y libre de disfrutar del mismo modo que puede hacerlo un varón. Estos estereotipos se encuentran muy arraigados a la cultura occidental, en la que diferentes mitos y prácticas han obstaculizado (y siguen obstaculizando)²⁴⁸ el vivir una vida sexual plena para muchas mujeres.

²⁴⁷ Muchas artistas emplearían estas estrategias, especialmente aquellas dedicadas a la enseñanza, como Judy Chicago, Anne Gauldin, Cheri Gaulke, Eunice Golden o Jane Gilmor. Esta última realizaría una hibridación de las sesiones de *consciousness raising* con acciones performativas.

²⁴⁸ Como prueba el uso del término *slutshaming*, utilizado para criticar la culpabilización de la mujer hacia su vida sexual, que aparece en campañas y redes sociales con el objetivo de sensibilizar hacia esta problemática.

La gran desinformación, los miedos, los tabúes, las costumbres, la religión, así como otros factores sociales han hecho mella en la sexualidad de la mujer y han promovido una serie de actitudes represivas, incluso por parte de las propias mujeres, hacia su propio cuerpo y su sexualidad.

La introducción de la píldora, junto con la sentencia del caso *Roe contra Wade* en enero de 1973, que reconocía el aborto como un derecho constitucional federal, fueron dos factores fundamentales que ayudaron a revertir el índice de crecimiento de la población que se dio con el "baby boom". No obstante, como David Frum explica, la situación de la mujer había cambiado y sus preferencias, también:

"Fueron las preferencias de las mujeres, y no las técnicas anticonceptivas, las que cambiaron en la década de 1970. Las mujeres de los años setenta querían familias pequeñas; a menudo, no querían ninguna familia".²⁴⁹

El gran acercamiento por parte de los más jóvenes hacia la New Left y la contracultura favorecería también un acercamiento a diferentes posturas alejadas de la moral más conservadora, hacia una tendencia mucho más experimental.

La revolución sexual que tendría lugar durante los sesenta produciría un gran interés por el cuerpo humano, especialmente por el cuerpo de la mujer por parte del movimiento feminista, interesándose por la perspectiva de la mujer a la hora de explorar el cuerpo, y experimentar su propia anatomía:

"A medida que la nueva izquierda se expandía hasta convertirse en un movimiento de masas, la "revolución" llegó a equivaler para algunos a cualquier cosa, desde la música rock hasta la desnudez pública o el uso de drogas alucinógenas. Teniendo en cuenta esta evolución política, esta sección se centrará en dos prácticas: en primer lugar, un renovado

²⁴⁹ FRUM, David. *How We Got Here: The 70's: The Decade That Brought You Modern Life – For Better or Worse*. Nueva York: Basic Books, 2000. Pág. 108.

interés por el cuerpo como lugar de la revolución sexual, el deseo y el placer, y, en segundo lugar, la idea de comunidad".²⁵⁰

El cuerpo era el campo perfecto en el que experimentar con temáticas tan contemporáneas como la libertad individual, el deseo, el placer, la belleza, o la imagen.

La gran diferenciación entre la forma de vivir la sexualidad entre hombres y mujeres es manifiesta en nuestra cultura y sigue patente en la actualidad.

A lo largo de la Historia el hombre ha disfrutado de una mayor libertad para disfrutar su sexualidad plenamente. Este legado incluso ha conferido de un mayor "estatus" a aquel que no tenía problema de disfrutar de encuentros sexuales con frecuencia y así, desde la Antigüedad, se han dispuesto lugares de recreo sexual para el varón. En la mayoría de las culturas la sexualidad masculina está bien vista, mientras que no ha sido así en el caso de la mujer. Su sexualidad siempre ha estado relacionada

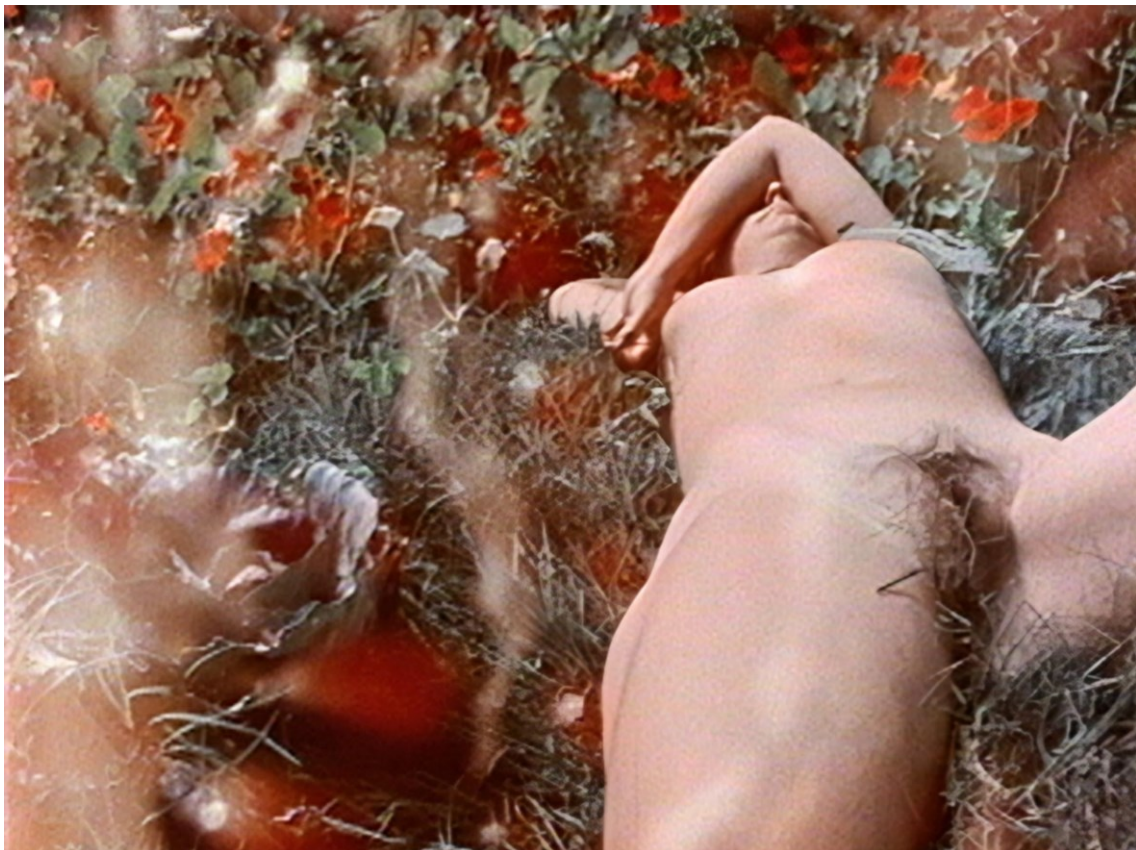


Fig. 29. Barbara Hammer, fotograma de *Dyketactics*, 1974.

²⁵⁰ DEZEUZE, Anna [2006]. "The 1960s: A Decade Out-of-Bounds", en JONES, Amelia (ed.). *A Companion to Contemporary Art since 1945* [en línea]. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. Pág. 48.

con el matrimonio y con fines reproductivos. Según Marie N. Robinson, autora de *The Power of Sexual Surrender* (1959), la diferencia entre la sexualidad masculina y la femenina está estrechamente ligada a la reproducción: el hombre necesita tener un orgasmo para poder concebir, sin embargo el orgasmo para la mujer no es necesario para la concepción.²⁵¹ Este hecho ha denostado el valor del orgasmo femenino, asumiéndolo como menor al del hombre o incluso inexistente.

Barbara Hammer, en su película *Dyketactics* (1974) (Fig.29), una obra relacionada con la experiencia táctil, profundiza en la segunda parte del metraje en la sexualidad de la mujer. Este corto funciona como su forma de experimentar el mundo, y como su perspectiva de abordar la sexualidad, basándose en las ideas de Carl Gustav Jung. Tras identificar que la primera parte del metraje no trataba en profundidad el contacto con el cuerpo, busca ayuda en Chris Saxton y su pareja en ese entonces, Poe Asher, ahondando en este aspecto de la sexualidad entre ambas:

"Este trabajo se hizo a partir del sentido del tacto [...] Jung lo identificó como uno de los cuatro tipos principales de inteligencia, se llama sensación [...] lo que sientes en tu cuerpo, y esa es la forma en que principalmente experimento el mundo. También está la intuición, está la inteligencia, y está la alegría de sentir, pero una inteligencia emocional. Así que empecé a estudiar el sentido del tacto y me sorprendió descubrir que sólo había un libro en la biblioteca de Ashley Montagu sobre el tacto, y al leerlo descubrí - no me sorprendió demasiado- que el clítoris constituye la mayor parte del área de nuestro cerebro dedicado al sentido del tacto, junto con los dedos primarios, y el pene, y otras áreas del cuerpo, pero constituye un área enorme de la que no creo que seamos conscientes".²⁵²

²⁵¹ Según Juan Luis Arsuaga en su libro *El primer viaje de nuestra vida*, expone que el orgasmo femenino está ligado a la condición bípeda del ser humano. Su teoría afirma que al mantener una posición erguida, la mujer experimenta un orgasmo con el objetivo de permanecer un tiempo en una posición recostada, de modo que su posición vertical y la acción de la gravedad no dificulten la fecundación.

²⁵² Whitney Museum of American Art (2018). *The Art of Dying or (Palliative Art Making in the Age of Anxiety)* | Live from the Whitney. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FMeoAx9dZkl>

Esta obra de Hammer derivó en algunos cortos que también abordan el cuerpo de la mujer como *Menses* (1974) o *Multiple Orgasms* (1976) basadas en el cuerpo y en aquellos temas tabú, o poco desarrollados, tanto social como artísticamente.

La gran tradición que condena la sexualidad femenina y la falta de conocimiento de las necesidades sexuales de la mujer, habían coartado su libertad sexual por un periodo de tiempo increíblemente largo, incentivada por la represión religiosa del placer y la auto exploración, así como la aceptación de la falta de placer en la mujer durante sus relaciones sexuales como algo normal.

La negación del placer femenino, solo podía conducir a que un número muy alto de mujeres no encontrara satisfactorios sus encuentros sexuales. Esto derivaba en un problema de "frigidez", suscitado por la poca información acerca de los centros del placer en el cuerpo de la mujer. Así mismo, las mujeres que experimentaban este problema, en muchas ocasiones no lo transmitían a sus parejas, debido a que era común aceptar que cuando algo no andaba bien era debido a que algo en ellas estaba fallando, sin atender a que las relaciones no se establecían tomando en consideración las necesidades de ambos integrantes de la pareja por igual, sino única y exclusivamente en pro del placer del varón. Anne Koedt, en su libro *El mito del orgasmo vaginal* (1970), argumentaba:

“Pero el daño más severo no se produjo en el ámbito de la cirugía, donde los seguidores de Freud rondaban absurdamente tratando de cambiar la anatomía femenina para que se ajustara a sus básicas conjeturas. El peor daño se produjo en la salud mental de las mujeres, que o bien sufrían en silencio con la autoculpabilización o acudían en masa a los psiquiatras buscando desesperadamente la oculta y terrible represión que confería su destino vaginal”.²⁵³

Sin embargo, según la autora, el problema no derivaba del desconocimiento de la fuente de placer femenino, sino en las restricciones morales sobre el placer en la mujer, dando como resultado la gran insatisfacción presente en una gran mayoría de

²⁵³ KOEDT, Anne. [1970]. “The Myth of the Vaginal Orgasm”. En SOCHEN, June (ed.). *The New Feminism in Twentieth-Century America*, Lexington: Heath, 1971. Pág. 143.

mujeres, que aun cuando rechazaban este diagnóstico de frigidez, no disponían de la información o las pautas para revertir su situación.

El célebre Sigmund Freud aseguraba en sus estudios que la búsqueda del placer en la estimulación clitoriana respondía a una falta en el desarrollo normal de la mujer, una práctica infantil que debía ser corregida, pues defendía que el centro de placer de cualquier mujer adulta se encontraba en la vagina. Del mismo modo, su identificación de la presencia o ausencia del falo en la construcción de la identidad como individuo (el temor a la castración en los varones y a la envidia del pene en las mujeres) sentaría cátedra y favorecería la aceptación de que la ausencia de placer en la mujer responde a un problema en su desarrollo.

Ante este panorama, autoras como Anne Koedt se dispusieron a refutar estos argumentos:

"Es importante destacar que Freud no basó su teoría en un estudio de la anatomía de la mujer, sino en sus suposiciones sobre la mujer como apéndice inferior al hombre, y su consiguiente papel social y psicológico".²⁵⁴

Del mismo modo, como remarca la autora, la ausencia de una estimulación clitoriana y la falta de interés por sus parejas producían que muchas mujeres quedasen igualmente excitadas e insatisfechas tras un encuentro íntimo, lo que afectaba a la salud mental de las mujeres, quienes entendían que esta insatisfacción era producto de un problema en ellas. Así, la frigidez se convertiría en un motivo más para acudir a las consultas de especialistas que tampoco les ofrecían remedio para tal "dolencia".

"Una vez más, quizá uno de los resultados más exasperantes y perjudiciales de toda esta farsa ha sido que a mujeres que estaban perfectamente sanas sexualmente se les enseñó que no lo estaban. Así que, además de ser privadas sexualmente, a estas mujeres se les dijo que se culparan a sí mismas cuando no merecían ninguna culpa. Buscar

²⁵⁴ *Ibidem.*

una cura para un problema que no se tiene puede llevar a una mujer a un camino interminable de odio a sí misma e inseguridad".²⁵⁵

Anne Koedt concluye que las causas por las que el mito del orgasmo vaginal han seguido perpetuándose a lo largo del tiempo son varias: primero por la preferencia masculina a la penetración vaginal; segundo: por la no aceptación de la mujer como un participante más del juego sexual, atendiendo éste, solo a las necesidades masculinas; tercero: por la definición del pene como epítome de la masculinidad, y éste a su vez, como antagónico al clítoris, como punto de referencia del placer en la mujer. Por tanto, con este paralelismo, se trata de ignorar el clítoris en pro de la vagina con tal de afirmar su superioridad frente a la mujer; cuarto: porque una mayor aceptación del clítoris como centro del placer sexual en la mujer en detrimento de la vagina implicaría la aceptación de la superfluidad de la penetración en ese aspecto, lo que convierte la penetración en algo prescindible; quinto: como una forma de control de la mujer, en la que mediante la negación de su principal punto erógeno, se le niega su capacidad de disfrutar en los encuentros sexuales en un afán de controlarla; sexto: en el que el papel protagónico del pene en el orgasmo vaginal se contrapone a su poca utilidad en el orgasmo clitoriano, lo que fundamentaría la elección de una mujer como amante en lugar de un hombre, haciendo de la homosexualidad una opción totalmente válida atendiendo al disfrute sexual de la mujer.

Del mismo modo, la aparición de numerosas publicaciones feministas en la época y el impulso del feminismo favorecieron la generación de contenido centrado en aportar luz hacia esta problemática, como el movimiento del autoexamen, que ayudó a muchas mujeres a familiarizarse con su genitalidad, un conocimiento al que no habían tenido acceso por diversos motivos.

Una de las principales causas de la represión sexual en la mujer es el valor conferido a la virginidad. La virginidad se relaciona especialmente en la mujer con la pureza y con lo inmaculado, aludiendo a que, tras la iniciación sexual, la persona, excepcionalmente la mujer, se torna sucia, manchada, con todas las connotaciones que dicha suciedad presenta en la cultura, la cual supone que esa persona queda

²⁵⁵ KOEDT, Anne. *Óp. Cit.* Pág. 146.

relegada a un nivel inferior tras su primera experiencia sexual, ya no ostenta su valor inicial de pureza y de idealización.

Otra de las acepciones empleadas para referirse a la mujer que todavía no se ha iniciado en el terreno sexual, es “entera”, es decir, como si su primer contacto con la sexualidad supusiera el deshacerse de una parte de ella misma, una pérdida, un cambio irreparable que la hace perder esa condición de perfección que disponía con anterioridad, o como identifica Clifford Bishop, una acción de transformación:

"Incluso en las sociedades más modernas y laicas, la pérdida de la virginidad está considerada como una forma de iniciación, un cambio en la naturaleza fundamental del propio ser. En muchos códigos religiosos representa la caída irreversible desde un estado de perfección. La virgen es inmaculada, está todavía llena de potencial y – algo fundamental para una muchacha – está entera o intacta".²⁵⁶

Del mismo modo se pierde la inocencia, la cual se emplea para describir la virginidad o los estadios más tempranos de la vida de cualquier persona, la relación con la niñez, cuya pérdida se relaciona con el crecimiento y la sabiduría, con el conocimiento de la fuente de la vida, de los misterios que suponen la creación y la concepción.

La sexualidad puede encontrarse relacionada con el conocimiento, no solo de los misterios de la vida y de la concepción humana, sino que ciertas personas relacionadas con una intensa vida sexual, como la prostituta, serían poseedoras de un conocimiento prohibido. Siendo que el conocimiento ha sido apartado de la mujer por siglos, este tipo de saberes secretos, ocultos o tabú la relaciona con este halo de misterio, engaño, pecado y, en general con aquello maligno.

En la performance *Virgin* (1987) (Fig. 30), Cheri Gaulke aborda su proceso de convertirse en madre siendo lesbiana, sin haber mantenido relaciones sexuales con un hombre, con la figura de la Virgen María, desarrollando y explorando el tema de la virginidad.

²⁵⁶ BISHOP, Clifford. *Sexo y Espíritu: Éxtasis, transcedencia, ritual y tabú*. Ibeas, Juan Manuel (trad.) Barcelona: Debate, 1996. Pág. 20.



Fig. 30. Cheri Gaulke y Christine Papalexis en *Virgin*, 1987.

"Empecé a identificarme con la Virgen María por primera vez en mi vida, y con lo que debió de ser para ella, pero también analizando el concepto de virgen en su totalidad, ya que virgen como cristiana es algo extraño: por un lado tus amigos te presionan para que no seas virgen, y por otro tus padres te presionan para que seas virgen y todas estas cosas de niña buena. Sin embargo, este concepto para la Diosa se relaciona con las Diosas Vírgenes, mujeres por sí mismas, esto significa un tipo de independencia y libertad de elección, y realmente creo que muchas mujeres están optando por explorar esa alternativa en sus vidas en este momento, así que eso es lo que la pieza se trata, analiza el nacimiento virginal desde el ángulo del cristianismo, la mitología, las cigüeñas suministrando bebés de la naturaleza, me refiero a que hay muchas creencias primitivas acerca de las mujeres en la naturaleza y como fuente de fertilidad".²⁵⁷

²⁵⁷ The Goddess in Art (2015b). *The Goddess In Art TV series: Interview with Cheri Gaulke*. [Video online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=H9b_nMlkGfM [13 de julio 2023].

Existe una considerable diferencia entre el valor de la virginidad de la mujer y la del varón. No obstante, el concepto de virginidad ha sido un tema de amplio debate, en cuanto a qué se considera "ser virgen" y de las prácticas tradicionales para conocer si una mujer lo es o no. Es importante recalcar la imposibilidad de conocer la existencia o no de un primer contacto sexual, debido a que la rotura del himen, principal elemento relacionado con dicha virginidad, puede romperse por accidente de múltiples formas; del mismo modo es posible que tras la primera experiencia sexual, éste quede intacto. Solo en el caso de la mujer, la pérdida de la virginidad se torna un rito significativo que no sucede en el caso del varón, funcionando como un medio de controlar su cuerpo, viendo cómo en el origen de nuestra cultura, esta "falta" era gravemente condenada. Por ello se inventaron múltiples artimañas para asegurar un sangrado durante el primer coito que asegurase la honra de la mujer ante el varón y su entorno.

Las religiones abrahámicas tienen mucho que ver con el gran peso que ha tenido la virginidad en la cultura occidental,²⁵⁸ así como han contribuido a mantener esta relación de la genitalidad con lo impuro o avergonzante.²⁵⁹

Algunos de los pasajes del Pentateuco explican la importancia de la pureza y la virginidad, y de cómo la falta de éstas es motivo de repudio y castigo de la mujer, como ejemplifica el siguiente, extraído del libro del Deuteronomio (24, 1-4):

“Si un hombre se casa con una mujer y luego no le gusta por haber encontrado en ella algo indecente, le dará por escrito un certificado de divorcio y la echará de casa. Una vez fuera de casa, esta mujer puede

²⁵⁸ Dentro del Pentateuco encontramos varios ejemplos del valor de la virginidad y de la represión sexual. El libro del Levítico acoge el siguiente pasaje acerca del supuesto de que un joven cuestione la virginidad de su esposa, "Si la acusación es verdadera y no se ha encontrado en la joven las pruebas de la virginidad, la sacarán fuera de la casa de su padre y toda la ciudad la matará a pedradas" Lev 22, 20. Del mismo modo, en el Deuteronomio aparece la condena a muerte a aquellas novias incapaces de demostrar su virginidad mediante la lapidación, Dt 22, 13-20, o la necesidad del sumo sacerdote de tomar una virgen como esposa: "Tomará para esposa mujer virgen. No tomará ni viuda ni divorciada, ni violada ni prostituta; una virgen de su pueblo será su mujer. De esta manera no profanará entre los suyos su descendencia, pues yo soy el Señor, que lo santifica", en Lev, 21, 13-15.

²⁵⁹ La mujer es impura tras la menstruación y ha de permanecer apartada hasta que su cuerpo se purifique por un periodo de siete días como aparece en Lev 15, 19-30. Tras el parto este proceso se alarga cuarenta días si la criatura es varón, y ochenta si es mujer, en Lev, 12, 2-6.

casarse con otro. Si también el segundo marido la aborrece, le da el certificado de divorcio y la echa de casa, o si este segundo marido se muere, el primer marido no podrá volver a casarse con ella, pues se ha vuelto impura; sería una cosa horrenda ante el Señor, y tú no debes manchar con pecados la tierra que el Señor, tu Dios, te da en heredad".

Este es un claro ejemplo del estigma que conlleva el sexo para la mujer, porque a diferencia del varón, la mujer se torna impura tras una relación sexual con otro hombre, sucia. El pasaje no describe que para la mujer el varón se vuelva del mismo modo deshonoroso por haber pernoctado con otra mujer, un hecho que pese a los pasajes que afirman que la mujer ha de tratarse con respeto,²⁶⁰ refleja un sistema que reprime la sexualidad de la mujer.

No obstante, las teorías sobre la sexualidad en las sociedades primitivas, en las que su relación con la fertilidad del entorno, así como los matrimonios sagrados que representan la unión de las dos fuerzas, masculina y femenina, se relacionaban con las fuerzas causantes de la regeneración de los reinos animal y vegetal.²⁶¹ Del mismo modo, la prostitución religiosa, en ocasiones constituía una práctica común en ceremonias de fertilidad, siendo éste un acto meramente religioso y mediante el cual la mujer no recibía esta carga despectiva que sí han tenido las prostitutas siglos después en Occidente. Sir James George Frazer hace alusión a estas prácticas en su libro *La rama dorada: Magia y religión* (1890), manifestando que las sacerdotisas y fieles de algunas Diosas como Ma, Analtis, Astarté o Afrodita, entre otras, en ocasiones empleaban la prostitución ritual para ganarse los favores de la divinidad:

²⁶⁰ Las sagradas escrituras recogen un cómputo de leyes entre las que se aborda el papel de la mujer, sobre sus derechos y obligaciones; no obstante, la transcripción de estos relatos refleja la posición inferior que ostentaba la mujer en la sociedad de la época, así como las numerosas represiones hacia ella.

²⁶¹ La pérdida de la virginidad no siempre ha supuesto una condición permanente. En ocasiones la virginidad se contemplaba como un valor que podía ser retomado nuevamente, como expone Christine Downing: "De forma ritual, Hera renueva anualmente su virginidad al sumergirse en el manantial de Cánatos, cerca de Nauplia". En DOWNING, Christine. *La Diosa: Imágenes mitológicas de lo femenino*. Pigem. Barcelona: Kairós, 2010. Pág. 116.

“Estas mujeres se convertían en prostitutas de por vida o por un periodo de años en algún templo: dedicadas al servicio de la religión se las investía de una personalidad sagrada, y su vocación, lejos de considerarse infame, por mucho tiempo fue tenida por el laicado como el ejercicio de algo más que simple virtud, y recompensada con un tributo en el que se combinaban asombro, reverencia y piedad, de forma muy parecida al que todavía en algunas partes se le rinde a aquellas mujeres que buscan honrar a su Creador de una manera alternativa, renunciando a las funciones naturales de su sexualidad y a las relaciones humanas más entrañables”.²⁶²

La gran diferencia en el desarrollo de la sexualidad en las diferentes sociedades, así como la forma de entender las prácticas sexuales dentro del sistema de creencias religiosas, pone de manifiesto su importancia y complejidad dentro de las diferentes culturas, ya sea mediante su celebración o como su rechazo (abstinencia).

Las interpretaciones de los textos bíblicos en Occidente han promovido un rechazo a la sexualidad, elevando la vida de celibato y abnegación como la vía a seguir en la búsqueda de un sendero espiritual, debido a que los placeres de la carne suponen el riesgo de caer en el exceso, en la lujuria y, por tanto, apartar a la persona del camino del bien. Del mismo modo aparecen en varias ocasiones las figuras de mujeres pecadoras, como adúlteras o prostitutas, las cuales son redimidas de sus grandes pecados por el salvador, Jesucristo, al mostrar claro arrepentimiento, por lo que claramente se apela al sexo o a la sexualidad como una práctica significativamente dañina, la cual hay que reprimir con el fin de no romper la comunión con Dios.

²⁶² FRAZER, James George. *La rama dorada: magia y religión*. Campuzano, Elizabeth y Campuzano, Tadeo I.(trad.). Tercera edición. Segunda reimpresión. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016. Pág. 241.

Dentro del Pentateuco también se recoge el rechazo al conocimiento del misterio de la vida, como ocurre en Gen 3, 22: "¡He ahí al hombre que ha llegado a ser como uno de nosotros por el conocimiento del bien y del mal! ¡No vaya ahora a tender su mano y tome del árbol de la vida, y comiendo de él viva para siempre!"; o Lev. 20, 18: "Si uno se acuesta con una mujer durante el periodo de su menstruación y tiene relaciones sexuales con ella, descubre la sangre de la mujer en su fuente y la mujer descubre la fuente de su propia sangre; los dos serán extirpados de en medio de su pueblo".

Con la aparición del sangrado la mujer pierde la inocencia, ya no es pura, ya no es niña, pasa a ser adulta, con la animalidad que ello conlleva. La llegada de la primera regla es el despertar de su fertilidad, el comienzo de su sexualidad. Tanto el sexo como la menstruación han sido objeto de represión, tildados de obscenos, pecaminosos e incorrectos.

El culto a la fertilidad presente en muchas culturas de la Antigüedad también servirá de apoyo para subvertir esta imagen de suciedad y desagrado que se ha dado a ciertos aspectos de la biología femenina en la cultura de Occidente. Como desarrolla Hoffman Reynolds Hays en *The Dangerous Sex: The Myth of Feminine Evil* (1964), se ha construido todo una serie de mitos y tabús, compartidos en todo el mundo, hacia los procesos biológicos de la mujer, como lo son la menstruación, el parto o la menopausia.

Estos cambios que experimenta el cuerpo en relación al sangrado han sido el origen de gran variedad de mitos, incluso la excusa para declarar a la mujer impura. La gran carga simbólica que posee la sangre como fluido vital y su asociación con los procesos menstruales y el parto suscitarían la aparición de teorías y mitos a su alrededor. Hoffman Reynolds Hays hace referencia a la menstruación como herida sangrante, cuya periodicidad en el sangrado se asocia a una "herida sobrenatural"²⁶³ que no sana, y que no supone la muerte para la mujer, y que según el autor despierta el temor al contagio, por eso, al

²⁶³ HAYS, Hoffman Reynolds, *The Dangerous Sex: The Myth of Feminine Evil* [en línea]. Nueva York: Putnam, 1964. Págs. 42 y 43.

igual que el enfermo, la mujer es recluida, se evita el contacto con ella. En el mundo anglosajón, la menstruación se denominaba "la maldición" (*the curse*), lo cual apela a la carga heredada del pecado bajo la perspectiva judeocristiana.²⁶⁴

Lo mismo ocurre tras el nacimiento de la criatura, tras lo que la mujer queda apartada, pues es considerada impura. Clifford Bishop (1996) apunta: "Según San Agustín, en las «heces y orina» del parto los hombres podían advertir la estrecha relación de las mujeres con todo lo vil y corruptible".²⁶⁵

La gran cantidad de asociaciones de los procesos biológicos de la mujer con lo animal, lo sucio o lo impuro, favorecieron el surgimiento de múltiples mitos en torno a ello, perpetuando esta relación de la sangre menstrual con lo impuro, o con aquello que ha de ser escondido porque causa desagrado. No obstante, con el objetivo de revertir esta herencia cultural, se consideró la necesidad de dotar nuevos conceptos y nuevas formas de entender el cuerpo de la mujer, desligándolo de esta herencia.

Así, sectores como el feminismo cultural y la nueva espiritualidad feminista, basándose en los neo-paganismos y la asociación con lo divino femenino, ofrecerían una nueva perspectiva hacia la comprensión del cuerpo como sagrado, en el que la condición biológica de la mujer como generadora de vida pase de ser un factor que la hace impura a ser un principio de celebración.

De este modo, los ciclos lunares, la sangre menstrual (también su llegada y su fin), el parto, el posparto o la menopausia, son celebrados como momentos de transformación, importantes en la vida de toda mujer y, por tanto, reverenciados.

La sangre menstrual para este movimiento adquirirá la connotación de fluido sagrado y símbolo de poder, el poder de dar vida, lo que las relaciona con la divinidad:

²⁶⁴ Véase Gén. 3,16 y Lev. 15, 19-31.

²⁶⁵ BISHOP, Clifford. *Óp. Cit.* Pág. 87.

"Tenemos la capacidad de concebir, gestar y dar a luz. Somos divinas. Las mujeres se anuncian a sí mismas como poseedoras de la capacidad de «sangrar sin morir», de participar en «los misterios de la transformación de la mujer» y de incorporar el poder de los cuerpos celestes a sus propios cuerpos".²⁶⁶

La sangre cobra un nuevo significado, es el vínculo entre mujeres, el fluido vital, es venerada y es temida. La unión de la mujer con la sangre es manifiesta, y representada especialmente por la artista Ana Mendieta en varias de sus performances. La sangre para la artista es el vínculo con su tierra a través del folklore, relacionándola con el *ashe*, la fuerza vital, de las prácticas de la santería cubana. Este empleo de la sangre puede observarse también en *Bird Transformation* (1972), *Sweating Blood* (1973), *Body Tracks* (1974), y en varias de sus *Siluetas Series*.

La artista también hace alusión a la menstruación de manera directa en su relieve *Guacar, Our Menstruation* (1981), dentro de su serie *Esculturas Rupestres* (1981 – 1985) realizadas en el Parque Escalera de Jaruco en Cuba.

Las alusiones a la sangre en el Goddess Art, aluden a la fertilidad y a lo sagrado, a la aceptación y exaltación de su identidad como mujer, a la reclamación de su sexualidad, o al reconocimiento de su placer. Estas manifestaciones artísticas se desarrollan como respuesta a los dogmas y tradiciones perpetuadas en Occidente que han sustentado la dicotomía entre mujer santa o puta, han traducido la falta de placer a un defecto físico o un problema psíquico, han relacionado su cuerpo y sus ciclos con lo sucio y lo impuro, y la han desvinculado de cualquier asociación con la divinidad.

²⁶⁶ ELLER, Cynthia. *Living in the Lap of the Goddess: The Feminist Spirituality Movement in America*. Boston: Beacon Press, 1995. Pág. 85.

En sus obras más tempranas, la artista Barbara Hammer aborda el cuerpo de la mujer tratando de explorar sobre estos aspectos que han permanecido ocultos en la cultura occidental. Su película *Menses* (1974) (Fig.31), explora la menstruación en un tono crítico y humorístico, empleando los cuerpos desnudos de varias mujeres en una ladera en California. En esta videocreación, la artista, que creció en la conservadora sociedad americana de los cincuenta, muestra los diferentes dramas que experimenta la mujer en torno a sus ciclos: la sangre menstrual es asociada al pecado en la religión, es lo oculto, lo sucio, el dolor; pero al mismo tiempo es la comunión entre ellas, el lazo de sangre, la fertilidad, la vida y la renovación.



Fig. 31. Barbara Hammer. Fotograma de la película *Menses*, 1974.

La libertad sexual de la mujer ha sido uno de los aspectos más reprimidos por la tradición social en Occidente. A lo largo de los siglos las conductas sexuales, alejadas de la procreación dentro del matrimonio, han sido reprimidas ofreciendo solo dos posibilidades para la mujer, la virgen o la prostituta, que se han consolidado no solo en la sociedad, sino en la cultura, tal y como explica Gloria F. Orenstein:

“Las académicas feministas contemporáneas, tanto literarias como interdisciplinarias, han demostrado sin lugar a dudas que la representación de las mujeres en la literatura patriarcal las reduce sistemáticamente a dos simples estereotipos: la virgen y la puta, mujeres retratadas como asexuadas o como excesivamente sexuales (según los estándares religiosos patriarcales, por supuesto)”.²⁶⁷

Según la autora, las representaciones de la mujer promovidas por la tradición cultural de Occidente se han basado en modelos de mujer faltos de poder, alejadas de cualquier relación con la autoridad, fuerza o liderazgo, reflejo de una jerarquización perpetuada en los diferentes ámbitos: dentro del hogar, las relaciones sociales o las religiones tradicionales. El máximo exponente de autoridad divina ha sido también relacionado con la masculinidad, dejando a la mujer fuera de una posible asociación con lo numinoso.

La imagen de María en el cristianismo ha supuesto la referencia para la mujer, siendo esta un símbolo de pureza, perfección y entrega desinteresada a los deseos del padre celestial. No obstante, las características de su persona la hacen totalmente ajena a cualquier comparación con lo terrenal. María mantiene su condición de pureza desde el mismo vientre materno, ella es la inmaculada, que la aleja del pecado original arrastrado en la condición de mujer que comparten todas las herederas de Eva. Del mismo modo, la exclusión de cualquier atisbo sexual producto de la concepción del salvador supone la negación absoluta de su sexualidad, la cual recae en la figura de María Magdalena. Esta dualidad entre María y María Magdalena, siendo la primera el icono de la perfección, y la segunda la imagen de la redención de la mujer pecadora mediante el abandono de sus impulsos y la dedicación de una vida al servicio de otros, ofrece una polaridad exacerbada en su relación con la sexualidad.

En este aspecto, la obra *Crucifixion* (1965) de Niki de Saint Phalle es la representación de una mujer de piernas desproporcionadamente grandes y desnudas mostrando su sexo mientras el pecho se compone de una maraña de flores, juguetes y

²⁶⁷ FEMAN ORENSTEIN, Gloria. *The Reflowering of the Goddess*. Nueva York: Pergamon Press, 1990. Pág. 129.

figuras de bebés. Una imagen grotesca que critica esta dualidad entre madre y prostituta.

Clifford Bishop, en *Sexo y Espíritu: Éxtasis, transcendencia, ritual y tabú* (1996) expone la ambigüedad con la que la iglesia católica abordaba el tema de la prostitución:

“Para la iglesia medieval, las mujeres solteras eran o vírgenes o prostitutas, y el culto a María Magdalena creció en paralelo al de la Virgen María. Como prostituta redimida, [...] la figura de la Magdalena recalca claramente la identificación eclesial de la mujer con la tentación carnal y el pecado, manteniendo al mismo tiempo la penitencia”.²⁶⁸

Ante la negación de la mujer como sujeto sexual de pleno derecho, el feminismo cultural trata de ofrecer alternativas al binarismo entre María, como símbolo de pureza, y María Magdalena, como el ejemplo de la lujuria reprimida. Así, resurgen diferentes diosas asociadas a cultos de la fertilidad donde la sexualidad supone un aspecto celebrado, ofreciendo nuevas formas de entender la sexualidad femenina y fomentando una actitud más positiva y saludable, como propone Cynthia Eller:

“Diosas como Afrodita, Artemisa y Oshún se utilizan como representaciones de una sexualidad femenina positiva e indómita. Las feministas espirituales han reinterpretado la “virginidad” (como la que se atribuye a Artemisa) en lo que llaman “un sentido pagano” según el cual la virginidad no es inocencia sexual, sino auto-posesión sexual: las Diosas vírgenes son aquellas que son libres de relacionarse sexualmente con quien quieran”.²⁶⁹

La utilización del arquetipo de la diosa en este aspecto parte también de la necesidad de unificar la faceta sexual y materna, un hecho que muchas mujeres consideraban dos aspectos irreconciliables. No obstante, las imágenes de la divinidad

²⁶⁸ BISHOP, Clifford. *Sexo y Espíritu: Éxtasis, transcendencia, ritual y tabú*. Barcelona: Debate, 1996. Pág. 88.

²⁶⁹ ELLER, Cynthia. *Living in the Lap of the Goddess: The Feminist Spirituality Movement in America*. Boston: Beacon Press, 1995. Pág. 138.

apoyan esta reconciliación, pues la Diosa embebe las cualidades de sujeto sexual y maternal.²⁷⁰ No obstante, dentro de esta gran cantidad de imágenes se abordan distintas formas de ver la sexualidad en la mujer alejada del aspecto materno, un hecho que es muy importante para Gloria Feman Orenstein (1990), quien afirma:

"Una de las tareas más importantes fue nombrar nuestra sexualidad desde una perspectiva femenina. Hoy en día, cuando las mujeres nombran el mundo, también nombran nuestra propia cosmogonía, y ven la sexualidad femenina en relación con una historia de creación matrística. El movimiento hacia la visión de la energía sexual femenina como relacionada con los ciclos del cosmos y de la naturaleza abraza a la Diosa como el emblema de nuestro reposicionamiento de los humanos con la naturaleza, como hace el Ecofeminismo".²⁷¹

La relación de la sexualidad con la perspectiva ecofeminista se encuentra en el concepto de ciclo, en la regeneración, presente en la consecución de las estaciones o en los procesos menstruales. Esta relación con lo cíclico tiene su base en las religiones paganas, cuya conexión con el medio es muy estrecha, celebrando el ciclo como continua regeneración, el continuo movimiento entre vida-muerte-vida.²⁷² En este aspecto la fertilidad, condición que permite la continuación de este ciclo infinito, supone un valor fundamental, convirtiendo la sexualidad en un aspecto esencial y sagrado por el cual se permite dicha regeneración.

Uno de los ejemplos más representativos de la sexualidad como aspecto sagrado se daba en el ritual del *Hieros Gamos*, o matrimonio sagrado, mediante el cual se celebraba la unión entre el aspecto masculino y femenino, exaltando la fertilidad y los ciclos vitales de renovación constante del reino animal y vegetal.

²⁷⁰ PATRICK, T. E. [1993]. "The Reemergence of the Goddess Image in Contemporary Art" [Undergraduate honors thesis]. Western Michigan University. Pág. 11.

²⁷¹ FEMAN ORENSTEIN, Gloria. *The Reflowering of the Goddess*. Nueva York: Pergamon Press, 1990. Pág. 27.

²⁷² Entre ellas, las Tesmoforias en honor a Demeter o las celebraciones en honor de Dionisio.

Clifford Bishop, en *Sexo y Espíritu: Éxtasis, transcendencia, ritual y tabú* hace referencia a varios relatos en los que aborda la sexualidad de algunas diosas como la sumeria Inanna, quien representaba la faceta virginal como estrella de la mañana y la prostituta divina como estrella de la tarde. Del mismo modo, Clifford Bishop explica que los matrimonios sagrados se remontan a los santuarios de Çatal Höyük, de unos ocho mil años de antigüedad, como una unión entre las divinidades que se representaba por una sacerdotisa y un rey, quienes encarnaban a la pareja divina. Ejemplo de estas celebraciones se daría entre los sumerios Inanna y Dumuzi, o en Eleusis en el culto a Demeter, permaneciendo en algunas fiestas europeas, en las que pervive el rol del Rey de Mayo, que encarna el sacrificio y regeneración, y su pareja, la Reina de Mayo".²⁷³

Del mismo modo, Bishop aborda la posible existencia de prostíbulos eclesiásticos durante el pontificado de Julio II en Roma, en el que las mujeres se dedicaban a la atención de los clientes y a tareas religiosas.



Fig. 32. Betsy Damon, *Maypole Ritual*, 1976.

²⁷³ En un ejemplo reciente, se hace alusión a la "Reina de Mayo" en la película *Midsommar* (2019).

Esta alusión a la fertilidad está muy presente en la performance *Maypole Ritual* de la artista Betsy Damon, quien la ejecutaría en dos ocasiones, en 1972 y en 1976 (Fig. 32). Estas acciones, basadas en las celebraciones realizadas en diferentes países del mundo, son un rito arraigado en las regiones del este de Europa que acompañan a la primavera, en los que un tronco de madera, de cuya cúspide cuelgan diferentes cintas de colores, son trenzadas en un baile en celebración de la fertilidad.

"Imagino un tiempo en que los ritos del mayo, que son los más antiguos y sensuales de la fertilidad, serán realizados anualmente por mujeres para mujeres y todos recordaremos su origen".²⁷⁴

La performance *Maypole Ritual* de Betsy Damon está estrechamente relacionada con la película de Barbara Hammer *Women's Rites* (1975), realizada en California, como una celebración del cuerpo de la mujer y la naturaleza, en relación con los primitivos ritos de la fertilidad, y la primera parte de *Dyketactics* (1974).

Como también apunta Clifford Bishop, la Virgen María en ocasiones ha sido asociada con rasgos sexuales provenientes de divinidades paganas anteriores, relacionándose con la fertilidad: "En los países católicos, todavía presenta reminiscencias de la Reina de Mayo (derivado de Maia, ninfa griega y Diosa de la fertilidad)".²⁷⁵

El aspecto sexual que sí encuentran otras diosas fuera de las religiones tradicionales en Occidente, aportan un nuevo enfoque para entender la sexualidad desde una perspectiva diferente, ajena al estigma religioso. A través de manifestaciones de la divinidad más vinculadas con su aspecto sexual como Oshún o Afrodita, las imágenes de la mujer se nutren de estos aspectos obviados en la religión y en la cultura occidental, convirtiéndose en un ejemplo alternativo. Según Clarissa Pinkola Estés, estas Diosas ayudan a recuperar la sacralidad de la sexualidad femenina, ayudando a desligarla de los tabúes que presenta en

²⁷⁴ Cita extraída de la web de la artista. [Consulta: 20 de febrero 2023]. Disponible en: <https://www.betsydamon.com/artworks/maypole-ritual>

²⁷⁵ BISHOP, Clifford. *Óp. Cit.* Pág. 88.

nuestra sociedad y nuestra cultura: "Desde tiempos inmemoriales existen arquetípicas Diosas salvajes de la sexualidad sagrada y de la naturaleza de la Vida/Muerte/Vida".²⁷⁶

Desde los albores de la Humanidad, los genitales femeninos han generado gran expectación debido a su conexión con la capacidad de engendrar vida, apareciendo representados a través del arte desde tiempos remotos.²⁷⁷

El gran interés de muchas artistas por las imágenes prehistóricas de la fertilidad vendrían de la mano de publicaciones como *Female Fertility Figures* (1934), de Margaret Murray, que exploraba imágenes tan misteriosas como las Sheela-na-Gig, representaciones románicas grotescas, oriundas de gran Bretaña e Irlanda, que exponen su vulva de manera frontal y explícita; o Baubo/lambe, divinidad caracterizada por exhibir su sexo con el objetivo de aliviar a Demeter. Estas imágenes han ofrecido todo un campo de representación al arte feminista-esencialista en el ámbito de la sexualidad debido a su esquematismo y rotundidad en la representación de los genitales femeninos.

Esta celebración y exposición de la genitalidad está también presente en el mito de Baubo²⁷⁸/Lambe: ante la desesperación de la Diosa Deméter por la pérdida de su hija Perséfone,²⁷⁹ Baubo se levanta su peplos enseñando su vulva, acción que hace reír a Deméter. Este mito Devereux lo analiza de manera magistral en *Baubo, La Vulva Mítica*, del que podemos extraer dos ideas de gran interés: por un lado, que Baubo enseña su vulva como modo de hacer recordar a Deméter su naturaleza fértil y su capacidad de engendrar una nueva vida: el acto de la Diosa es en sí la manifestación jovial del poder generador inherente en el

²⁷⁶ PINKOLA ESTÉS, Clarissa. *Mujeres que corren con los lobos*. Primera edición. Vigésimo primera reimpresión. Barcelona: Ediciones B, 2014. Pág. 471.

²⁷⁷ Un ejemplo cercano a nosotros es la cueva de Tito Bustillo en Asturias, y su conocido camarín de las vulvas, aunque es solo un ejemplo de las múltiples manifestaciones que denotan la fascinación que los órganos reproductores femeninos han tenido en la Historia de la Humanidad.

²⁷⁸ Baubo, cuyo significado es vulva.

²⁷⁹ Este mito también se ha relacionado con otras Diosas como Bebt e Isis y la pérdida de su esposo-amante u otras como Hathor, quien enseña su sexo al dios Prê-Harakhti, lo que sugiere un origen anterior o un mito que se repite en diversas mitologías.

cuerpo de la mujer. Por otro lado, el autor hace referencia a las connotaciones de dicha acción, relacionando este acto con el insulto o la intimidación, un dato que está conectado con la temida vulva y el miedo del hombre a la castración.

“Cuando una mujer exhibe su sexo, de modo burlón, a un hombre, su primera intención es la de tratarle de cobarde y de eunuco. A veces intenta también intimidarle, recordándole que él también podría estar «castrado»”.²⁸⁰

La imagen de Baubo es una figura que trata de subvertir la presencia del falo en la cultura. La irreverencia de este gesto expone de manera explícita su sexo, que queda reflejado en su propio nombre, “la Diosa vulva”. Las alusiones a Baubo en el arte feminista ponen de manifiesto la necesidad de exponer la sexualidad de la mujer, de equiparar el placer de la mujer al placer masculino, de desmitificarla y reivindicarla en una sociedad en la que la preminencia del falo es manifiesta.²⁸¹

El mito de Baubo está recogido en el corto experimental escrito, dirigido y editado por la artista Cheri Gaulke, *I Am Be* (2016), adaptando el mito a un relato contemporáneo que aborda la violencia sexual y el proceso de empoderamiento.

Las imágenes del *yoní*, como representación abstracta de la Diosa hindú Shakti, la energía o elemento femenino, en imágenes "vulvares", o las imágenes de las Sheela-na-Gig no solo ofrecen una crítica acerca de la necesidad de exponer la sexualidad, sino que con su descaro reclaman la importancia de mostrar su sexo, de sacarlo a la superficie, reivindicando el conocimiento por parte de las mujeres de su propio cuerpo, para que de este modo la sexualidad de la mujer y sus genitales pasen de ser entendidos como obscenos y tabú, a ser un signo de celebración.

Mary Beth Edelson (1933 – 2021), realizó numerosas obras basadas tanto en Baubo como en las Sheela-na-Gig. Algunos ejemplos son: *Sheela Plays Kali* (1973), *Sheela's Delight* (1973), *Jumpin' Jack Sheela* (1973), *Trickster Body* (1973),

²⁸⁰ DEVEREUX, Georges. *Baubo. La vulva mitica*. Del Campo, Eva (trad.). Barcelona: Icaria, 1984. Pág. 39.

²⁸¹ DEVEREUX, Georges. *Óp. Cit.* o TYLER MAY, Elaine. *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era*. [en línea]. New York: Basic Books, 1988.

Sheela's High (1975), *Buffie Sheela* (1976), *Let the Games Begin* (1977), *One Blue Eye Eager Beaver* (1978), *Trick or Treat* (1978), *Three Muses* (1978), *More Surprises for Sheela's Groom* (1979), *Sheela's Glaze* (1981), *Subject as Other* (1996), *The Question of Subject* (1996), *Master Signifier* (1996), *Typical Example* (1996), *Permitted to Laugh* (1996) o *Level of Fantasy* (1996). Al igual que Carolee Schneemann, el humor es un recurso muy utilizado por la artista, que, amparado por las imágenes de Baubo y de las Sheela-na-Gig, ofrecen una perspectiva muy interesante para sus collages.

Lydia Ruyle hace alusión a la Sheela en diferentes culturas dentro de sus estandartes, como *Pele Honua Mea* (1996-1997) donde representa un símbolo yónico que representa la fertilidad de la hawaiana Pele como tierra volcánica, aludiendo a su fertilidad a través de esta imagen. En *Erotica Mama* (s.f.) representa una Sheela peruana que sujeta su vulva de la que caen tres gotas de agua que simbolizan el agua de la vida. También hace alusión a estas imágenes en *Toci* (s.f.), donde representa una sheela mexicana a través de la imagen de Toci, una diosa Mexica, llamada la abuela, creadora de todo desde su vulva sagrada (1999-2000). Otros ejemplos son



Fig. 33. Lydia Ruyle. *Goddess Banners: Hereford Sheela-na-Gig*, 2000. (S.D.).

Scythian Sheela (1998), o *Hereford Sheela-na-Gig*, (2000) (Fig. 33). Para Ruyle, las Sheelas son imágenes de la Gran Madre, asociadas a la vida y la muerte, como aquellas que da la vida y la que recoge las almas al morir.

Monica Sjöö también realiza alusiones a esta imagen en algunas de sus obras como *Sheela Gateway to Faerie* (1992), o *Sheela Na Gig Creation* (1978). En *Aspects of the Great Mother* (1971) Baubo aparece tímidamente como símbolo de una de las facetas de la Diosa Triple, y en *Pagan Cornwall* (2000) y *Sheela Na Gig Creation* (1978) utiliza a las Sheelas como figura central:

"La Sheela Na Gig era una monstruosidad. En efecto, es una poderosa imagen de la feminidad autónoma, con una sexualidad activa y dinámica, la misma sexualidad que la Iglesia había declarado tabú y fuera de los límites. En su lugar, defendió la imagen no sexual de la Virgen María, un recipiente pasivo a la espera de las órdenes de un Dios Padre, visto ahora como el verdadero creador de la vida, que da a luz a su "salvador" sin haber experimentado nunca el placer sexual. Para la Diosa, sin embargo, todas las formas de sexualidad no dañina son sagradas. Las prácticas sexuales extáticas forman parte de sus ritos. Varias imágenes de Sheela Na Gig han permanecido ocultas durante muchos años en el sótano del Museo Nacional de Dublín".²⁸²

La artista de origen irlandés Ursula Kavanagh las emplea en *Arethusa Series #2*, donde representa a una divinidad regeneradora, y *Arethusa Series#7*, con una estética que la relaciona con el folclore irlandés. Enmarcada por unas líneas verdes serpenteantes sobre fondo negro se delimita un espacio rectangular en el que aparece una mujer desnuda, con sus manos abriendo su vulva sobre un arroyo que crece por debajo de sus pies. El fondo montañoso totalmente verde y las flores de las orillas del río evocan esta asociación con la fertilidad, así como los ritos y celebraciones de la antigüedad, que se refleja en un monumento megalítico circular en la parte central derecha.

Nancy Spero hace referencia a las Sheela-na-Gig en *Sheela and Vulture Goddess* (1992), *Sheela and Wilma* (1985), o *Chorus Line* (1985), donde representa a varias de estas figuras que se disponen de manera horizontal entrelazando sus brazos formando una cadena de diosas burlonas que muestran su sexo.

El estudio de los genitales femeninos por parte de las diferentes autoras supone una reflexión acerca de una parte de su cuerpo que ha sido considerada

²⁸² Monica Sjöo, cita extraída de su web, en *Sheela Na Gig, Creation*, 1978. Disponible en: <https://www.monicasjoo.net/art-gallery> [22 de mayo 2023].

tabú. Este abandono de la sexualidad y la biología de la mujer ha alimentado a lo largo de los siglos el surgimiento de múltiples mitos que lo han relacionado con lo obscuro, lo mágico, lo sucio, o lo peligroso, alimentando todo un corpus teórico lleno de alusiones a su impureza y desprecio. Estas asociaciones han sido señaladas por autores como Barbara Rose²⁸³, quien afirma que el verdadero temor hacia los genitales femeninos deriva de su exclusión, lo que ha favorecido una respuesta de desagrado y horror cuando es exhibido; o Hoffman Reynolds Hays,²⁸⁴ quien argumenta que el temor hacia los genitales femeninos viene derivado de toda una serie de prejuicios que se retraen en el tiempo y que los han convertido en una suerte de Pandora, cuya maligna caja/útero es capaz de desatar los males entre los hombres.

Es por tanto que la reiterada alusión a la genitalidad en el arte feminista de esta época responde a la necesidad de abordar la sexualidad desde una perspectiva de la psicología profunda, en la que se relaciona el desprecio hacia los genitales femeninos con el rechazo a la totalidad de su ser, la misoginia, por lo que sacar a la luz estas intervenciones artísticas pone de manifiesto la necesidad de eliminar estas creencias y tabús que todavía se resisten a desaparecer.

Con la llegada de los setenta la lucha por la libertad sexual había conseguido ciertos cambios. No obstante, pese a ello, muchas mujeres se enfrentaron a los intentos de censura, así como a feroces críticas hacia un arte que trataba de mostrar un lenguaje propio, basado en sus propias experiencias. Ejemplo de ello es la obra *The Dinner Party* (1974-79) comentada en los puntos anteriores, que se enfrentó a un gran escarnio público el 26 de julio de 1990 cuando fue acogida por la Universidad del Distrito de Columbia (Washington). El republicano Robert Kenneth Dornan, miembro portavoz del Estado de California en la Cámara de Representantes de los Estados Unidos, se referiría a

²⁸³ ROSE, Barbara [1974]. "Vaginal Iconology". En ROBINSON, Hilary(ed.). *Feminism – Art – Theory: An Anthology, 1968 – 2000*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001.

²⁸⁴ HAYS, Hoffman Reynolds, *The Dangerous Sex: The Myth of Feminine Evil* [en línea]. Nueva York: Putnam, 1964.

ella como “arte pornográfico”, “mesa asquerosa” o “basura”.²⁸⁵ El hecho que molestaba a Robert K. Dornan y que repetía una y otra vez era la representación de la vulva, factor que pone de manifiesto cómo la genitalidad de la mujer produce tal rechazo y desagrado. Judy Chicago utilizó estos platos-vulva-mariposa debido a que la vulva, en cada uno de los asientos, suponía el motivo de la ausencia de cada una de las mujeres invitadas a la celebración: su condición de mujer. Este es solo un ejemplo de la gran opresión que vivirían muchas autoras en este momento, quienes con el objetivo de abordar el tema de la sexualidad, se tuvieron que enfrentar a una gran crítica y a la censura, como ocurrió también con Monica Sjöö y su obra *God Giving Birth* (1968).

El empleo del término *Cunt-Art* derivaría de la motivación por deslegitimar estos mitos y prácticas que reprimen la sexualidad de la mujer y que promueven su invalidez, con un objetivo educativo. Las representaciones de la vulva suponen, por tanto, una reconexión con esta parte de su biología, así como la reivindicación y re-posesión de su sexualidad, del necesario conocimiento de su propia anatomía, y del derecho legítimo del goce de su propio cuerpo, como expone Barbara Rose:

"Para dignificar la ‘diferencia’ femenina, ¿qué debe glorificar el arte feminista? [...] La respuesta es obvia, y aunque el arte feminista no lleve eslóganes que proclamen ‘el poder del pubis’, de eso se trata esencialmente. Porque gran parte del arte feminista que ha sido etiquetado como “erótico” porque representa o alude a imágenes genitales no es nada de eso. Está diseñado para excitar a las mujeres, pero no sexualmente”.²⁸⁶

²⁸⁵ C-SPAN, User Clip: Congressman discussing The Dinner Party, 26 de julio de 1990. Disponible en: <https://www.c-span.org/video/?c4603955/user-clip-congressman-discussing-dinner-party> [23 de julio de 2022]

²⁸⁶ ROSE, Barbara. *Óp. Cit.* Pág. 576.

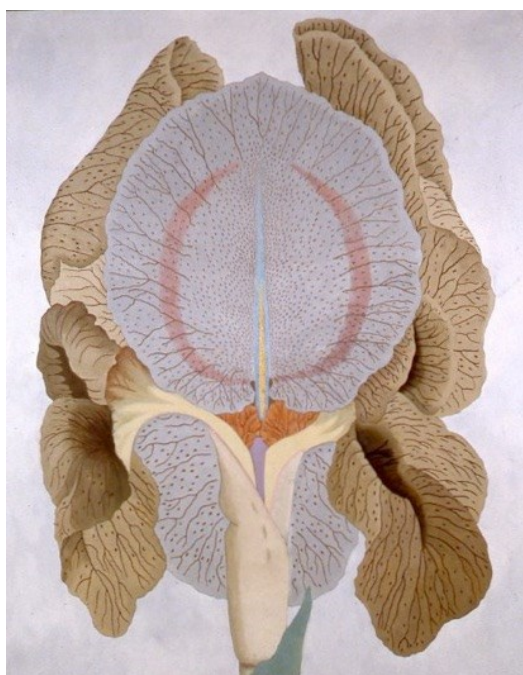


Fig. 34. Buffie Johnson, *Iris*, 1973.
Óleo sobre lino, 208,28 x 165,10 cm (aprox.).

Al representar estas vulvas, las artistas hacen alusión a la pérdida sufrida por parte de la mujer de esta conexión con su cuerpo, al entenderse de manera cultural y bajo la moral cristiana y católica, como un elemento exclusivamente relacionado con la vida, dentro del sacramento del matrimonio, no como una parte más de la experiencia como individuo.

Mediante la representación de las formas anatómicas de la vulva y su relación con bellos motivos florales, en ocasiones estas imágenes

se convertían en hibridaciones artísticas entre vulva y mariposa, vulva y semilla o vulva y flor, siendo esta última una de las más empleadas entre las artistas. Estas mezclas entre conceptos dotaban de una mayor riqueza conceptual a las obras, así como ofrecían una manera de evadir la censura.

Un ejemplo de artistas que emplearían estas hibridaciones sería Buffie Johnson, cuya *Plant Series*, desarrollada entre 1968 y 1979, está dedicada a diferentes representaciones florales, como en sus obras *Lapis* (1970), *Iris* (1973) (Fig. 34), o *Pasiphae* (1976). La artista emplea plantas y frutos asociados a diferentes Diosas, como en *Pomegranate* (1971), donde la granada es una clara alusión a Perséfone.

Muy similar a la línea de Buffie se encuentran las obras de Susan



Fig. 35. Susan Schwalb, *Orchid Transformation #2*, 1978. Punta de plata y punta de cobre sobre papel, 60,96 x 45,72 cm.

Schwalb, quien utiliza en sus primeros dibujos la técnica de la punta de plata, empleando la orquídea como símbolo de la mujer. Estas detalladas imágenes de orquídeas vuelven a poner de manifiesto la asociación entre la flor y la vulva, que se acentúa con el uso de las sombras que utiliza la artista en la parte superior e inferior de las obras (Fig. 35).

"Estos dibujos de orquídeas son muy personales para mí. El simbolismo del desdoblamiento es un sentimiento y un simbolismo personal. Son flores, pero también son símbolos de la mujer. Sí, he estado esquivando este tema, porque creo que el trabajo tiene que verse por lo que es. Quiero que lo veáis. No quiero decir lo que es. Pero para mí son símbolos de la mujer, de su belleza, de su lucha, su determinación y su independencia".²⁸⁷

Kyra Belán, también dedica una de sus series a la representación floral en su asociación con la Diosa, titulada *American Beauty* (2013 – 2017).

Judy Chicago realiza esta asociación en el diseño de los platos dentro de *The Dinner Party* (1974-79) como flor, mariposa y vagina; en su serie *Butterfly Goddesses and Other Specimens* (1975); o en obras como *Butterfly Goddess as Mother of the Harvest*, en la que realiza veintinueve pequeñas miniaturas en cerámica pintada para su exposición titulada *Metamorphosis*.

Hannah Wilke también utiliza este recurso en piezas como *San Antonio Rose* (1966), *Pink Champagne* (1975), o *Melancholy Mama* (1975), obras ante las que la artista manifiesta: "creo que se puede llamar a estas cosas pétalos, o escultura en capas, o también podríamos mirarlas como flores o genitales de mujer. Mi arte es erótico".²⁸⁸

También la serie *Alchemy* (1987) de Beth Ames Swartz trabaja formas que se encuentran entre la figura humana andrógina, la flor y la mariposa, como un

²⁸⁷ MILLER, Lynn F y SWENSON, Sally S. *Lives and Works: Talks with Women Artists* [en línea]. Metuchen: Scarecrow Press, 1981. Pág. 191.

²⁸⁸ *Reclaiming the Body*. Dirección: Michael Blackwood. [Película documental]. Estados Unidos: Blackwood Productions, 1995.

modo de expresar el balance entre lo masculino y lo femenino que compone cada ser, a través del proceso alquímico como un método de comprender y controlar el mundo natural; o en *Return of the Chalice y Dreams for the Earth* (1989-1990), inspirada en las teorías de Marija Gimbutas y Riane Eisler, con una clara postura proteccionista hacia el medio ambiente²⁸⁹.

Estas imágenes ayudarían a que las artistas exploraran su cuerpo y su sexo desde una óptica mucho más abierta, así como ofrecían una bella representación de la vulva, criticando todo el imaginario formado a su alrededor.

La artista Gilah Yelin Hirsch realiza en 1974 su obra *Shakti* (Fig. 36), una obra en formato circular, inspirada en formas orgánicas que representa a la diosa hindú.



Fig. 36. Gilah Yelin Hirsch, *Shakti*, 1974
Óleo sobre lienzo, 45,72 x 45,72 cm.

²⁸⁹ También se ha de hacer alusión a la obra de Kyra Belán, quien realizará la serie *American Beauty* (2013-2017), un estudio de la flor de hibiscus, flor muy ligada al la zona tropical del país americano, que según las palabras de la artista, "*la simbología de la flor es muy interesante, simboliza la belleza de la mujer, simboliza lo sagrado de la feminidad*". En Kyra Belan (2017). *Kyra Belan at Spectrum-Miami 2016* [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZcMZs9psV5I> [22 de octubre 2020].

Meg Easling realiza a partir de 1978 diferentes piezas en cemento, tituladas *Yonic Sculptures* y *Yonic Meditation Sculptures*. Estas obras de diferentes dimensiones, a modo de rocas o huecos, hacen referencia a la celebración de esta energía. Algunas de ellas se plantean como espacios transitables de meditación y de recogimiento, como un retorno a la matriz, al origen y a la comunicación con las energías femeninas.

La obra *Birth* (1976) de Charleen Touchette es una representación del nacimiento donde la vulva actúa como un portal que trae al mundo una

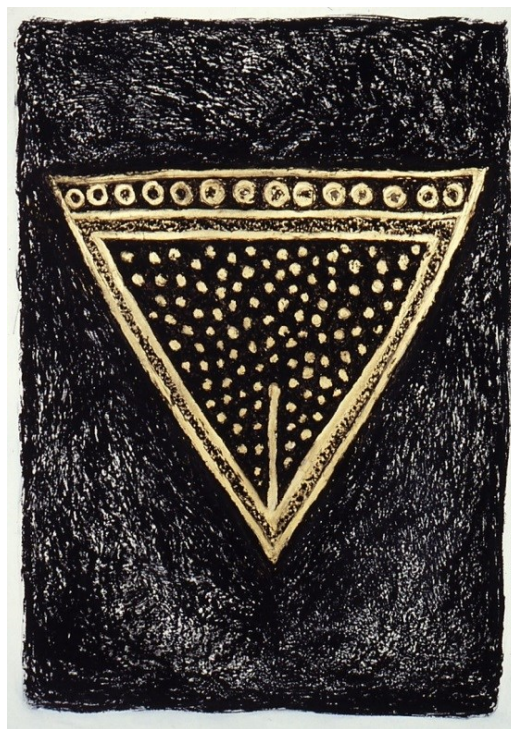


Fig. 37. Ursula Kavanagh, *Graven images Series # 2*. 1980.



Fig. 38. Ana Mendieta, *La vivificación de la carne*, 1982.

nueva vida. Las formas anatómicas se convierten en detalles ornamentales, en una obra simétrica y misteriosa en la que la vagina adopta la forma de una máscara que expulsa de su boca al bebé, como el umbral que separa el mundo físico del espiritual.

Ursula Kavanagh realiza una alusión al *yoní* en *Graven Images Series* (1980), que realiza tras varios viajes alrededor de Europa visitando yacimientos arqueológicos de época neolítica en Bretaña, Italia, Malta, Gozo, Cerdeña y el sur de Francia, reflejando las imágenes encontradas en estos lugares (Fig. 37).

Ana Mendieta realiza una serie de obras tituladas *El Laberinto de Venus* experimentando con la silueta a través de su repetición y de la unión con otros símbolos



Fig. 39. Carolee Schneemann, *Vulva's Morphia* (1995)
Técnica mixta, 243,8 x 152,4 cm.

como la espiral. En *La Vivificación de la carne* (1982) (Fig. 38), el esquematismo de la silueta, reproducido de manera múltiple, una dentro de otra, da como resultado la representación del *yoni*.

Carolee Schneemann también emplea la imagen del *yoni* en *Vulva's Morphia* (1995) (Fig. 39), una serie de treinta y seis imágenes organizadas en seis filas de seis imágenes cada una, en las que se muestra desde dibujos hasta fotografías intervenidas en relación con la iconografía vaginal.

Marlene Mountain, artista reconocida por sus obras poéticas centradas en el haiku de una línea simple, se inspira en la palabra para la creación de sus diferentes obras. A través de su interés por Marija Gimbutas y sus investigaciones sobre la Vieja Europa, compone en 1983 un alfabeto llamado *female: axe is for a*, compuesto por diferentes símbolos basados en los hallazgos de Marija. Este lenguaje aparece representado dentro de su serie *Solstice Cards* (que inicia en 1981), concretamente en una de sus obras (de esta serie) realizada en 1983, donde la composición de los diferentes caracteres forma el símbolo esquemático del *yoni* (Fig. 40).

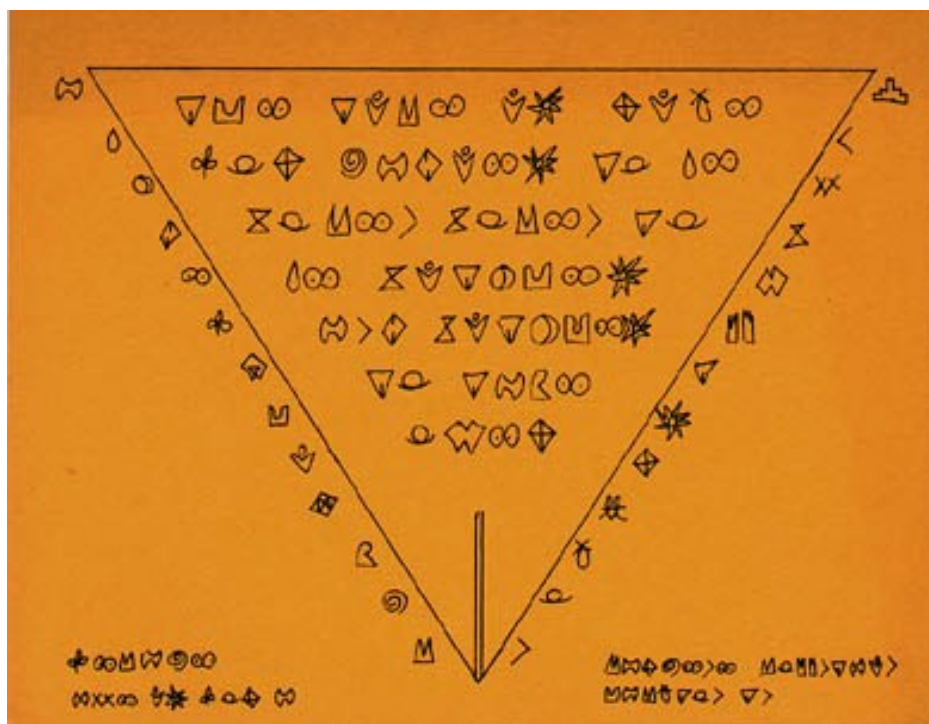


Fig.40. Marlene Mountain, *Solstice Cards: witchmas/female: axe is for a*, 1983. (S.D.).

Faith Wilding hace alusión a la vulva en varias de sus obras, como *Burst Chrisalys* (1974), *Imago Femina* (1978), *Flesh Petals* (1972), *Cracks In the Carapace II* (1974), *Blue Flower* (1974), o *Extinction Wound* (2013). Sus imágenes sugerentes están inspiradas en la naturaleza, en las flores, frutos, plantas, crisálidas o insectos. El útero también es representado de este modo, aludiendo a las semillas o a los frutos como en su obra *Womb* (1971).

Hannah Wilke también realiza pequeñas esculturas de vulvas realizadas en diferentes materiales como la cerámica pintada en *Baby Blue* (1977), *Sweet Sixteen* (1978), *159 One-Fold Gestural Sculptures* (1974), que habitualmente dispone en el suelo de los espacios expositivos, lo que da una sensación de vulnerabilidad (exposición, o peligro) de la pieza. No obstante, los vibrantes colores que la artista emplea en estas pequeñas piezas atraen la atención del espectador, así como la singularidad de cada una de ellas, pues a pesar de su gran número, cada pieza es única, con características propias, y cuenta una historia individual. Estas piezas por tanto, manifiestan esta dicotomía entre la identidad, la belleza, la sexualidad y la fuerza, con la vulnerabilidad de su tamaño y el lugar que elige la artista para su exposición.

"Desde 1960, me he preocupado por la creación de un imaginario formal específicamente femenino, un nuevo lenguaje que fusiona mente y cuerpo en objetos eróticos que son identificables y al mismo tiempo bastante abstractos. Su contenido siempre ha estado relacionado con mi propio cuerpo y mis sentimientos, reflejando tanto el placer como el dolor, la ambigüedad y la complejidad de las emociones".²⁹⁰

El uso de este símbolo por la artista dentro del minimalismo es también una crítica a la geometría fría de este movimiento dominado por hombres, utilizando unas imágenes que provocan atracción y rechazo al mismo tiempo, y que reflejan el placer y el dolor de la mujer.

²⁹⁰ Información extraída de su Pág. web: <http://www.hannahwilke.com/id15.html> [consulta 13 de agosto 2023]

Estas pequeñas vulvas realizadas mediante otros materiales experimentales como goma de borrar blanda, aportan nuevos significados a las piezas, como su serie *Kneaded Erase-Her* (1974), cuyo título juega con el nombre de este tipo de borrador (kneaded eraser), al que añade una H, sonando muy similar a “Necesitaba borrarla a ella”, que hace alusión a los esfuerzos por recuperar la memoria de muchas mujeres que habían sido ‘borradas’ de la historia, así como por su lucha como artista de permanecer en el sistema del arte y en una sociedad de marcado carácter androcéntrico.

Otro material innovador en la conformación de estas pequeñas piezas es el chicle, que utiliza sobre diferentes soportes, incluso adhiriéndolos en la naturaleza, como en *California Series* (1976), o en su propia piel como en *S.O.S. Starification Object Series* (1974). En esta última el chicle actúa como la metáfora de una herida psicológica, como cicatrices sociales que se hacen visibles, derivadas de aquellas situaciones hirientes causadas por los estereotipos de género, marcadas con estas pequeñas vulvas.

El chicle para la artista es un material maleable tras la acción de los dientes y la saliva que lo impregna, por lo que tiene parte de aquella persona que lo mastica. Lo utiliza en acciones en las que ofrece a los espectadores que mastiquen unas piezas de chicle que luego incorpora en la obra, como en *My Count-ry' tis of Thee* (1976). Por otro lado, las formas vaginales realizadas en este material son para la artista una metáfora de la utilización de las mujeres como objeto de consumo, como un producto de usar y tirar.

A raíz del movimiento sufragista, a mediados del siglo XIX, se daría también una revisión de la mujer como ser erótico y terrible. Cabe destacar la gran presencia de lo siniestro en las imágenes femeninas mitológicas y divinas en nuestra tradición cultural, entre las que aparecen demonios femeninos, en muchas ocasiones vinculadas a la sexualidad: Lilith, Empusa, Lamias, Sirenas, brujas o vampiras; imágenes nocturnas, ocultas, que en múltiples ocasiones se basan en sus encantos para engatusar, engañar y atraer a los hombres a un destino trágico. Ellas son las que seducen, las que traicionan, son seres malvados y por tanto temidos.

La relación de estos mitos con la sexualidad se encuentra muy presente en estos relatos: las brujas se relacionan sexualmente en sus aquelarres con el demonio en unos ritos de danzas desenfrenadas; Lilith, quien es expulsada del paraíso por negarse a subordinarse a los placeres de Adán; las sirenas, quienes atraen con sus cantos a marineros para ahogarlos y engullirlos; o las vampiresas, quienes obtienen su poder a través de un erótico mordisco en el cuello, son solo algunos ejemplos en los que el sexo se encuentra muy relacionado con la perversión en la mujer.

Del mismo modo, existen otros mitos como el de Eva o Pandora, quienes exponen cómo la feminidad es el origen de los males por su irrefrenable curiosidad, ilustrando en buena medida el porqué no se ha de dejar asuntos de cierta importancia en manos de mujeres. Estos mitos y relatos han sido analizados exponiendo cómo a través de ellos se explica y mantiene la represión sexual femenina.

Pandora, como explica Hoffman Reynolds Hays, es un mito que, contrariamente a la creencia popular, está muy relacionado con la imagen de la divinidad prehistórica, con la Diosa Cibeles o incluso con divinidades anteriores, siendo ésta un icono del peligro de la sexualidad femenina, haciendo referencia a una anterior designación de la caja como jarra, la cual estaría relacionada con la tierra, con la imagen del útero o la caverna, lo que denotaría esta relación con las divinidades de la tierra y de la fertilidad. Por lo tanto la apertura de dicha jarra/caja sería una metáfora de la iniciación sexual, por la cual es castigada, o en palabras del mismo autor:

"En realidad, no es la curiosidad de la mujer la que provoca la apertura del frasco (rotura del himen), sino la curiosidad del hombre proyectada sobre ella. El castigo por la curiosidad sexual es, en última instancia, la muerte".²⁹¹

Es por este motivo por el cual muchos mitos exponen la sexualidad como peligrosa y como un acto vergonzoso, solamente aceptable bajo la necesidad de concebir. El disfrute de la sexualidad quedaría relegado al pecado (lujuria), siendo objeto de castigo y deshonra. Para el autor, el mito de Pandora está fuertemente relacionado con el mito judeo-cristiano de Eva.

²⁹¹ HAYS, Hoffman Reynolds, *The Dangerous Sex: The Myth of Feminine Evil* [en línea]. Nueva York: Putnam, 1964. Págs. 86 y 87.

"Dado que Eva había tentado a Adán en el jardín del Edén, las mujeres estaban consideradas como receptáculos de pecado, que se transmitía con la concepción".²⁹²

El libro del Génesis narra cómo la serpiente²⁹³ convence a Eva para comer del árbol del conocimiento, la fruta prohibida, y a partir de este momento sienten vergüenza por primera vez y proceden a cubrir sus genitales. Es por tanto que la sexualidad juega un papel claro en este mito: la primera pareja descubre su sexualidad y el consecuente poder de generar vida que se encuentra en su propio ser. En este mito, en ocasiones se ha relacionado a la serpiente con el antiguo culto a la Diosa, así como con la feminidad, la sexualidad, la muerte o el renacimiento; como símbolo de lo cíclico y la inmortalidad.

Una de las principales artistas que ligaría su arte con una conciencia de compromiso con la liberación sexual, sin duda, sería Carolee Schneemann. El espíritu burlón de las obras de Schneemann y su interés por desmitificar la sexualidad de la mujer jugaría un papel fundamental en la forma de entender el discurso político feminista en relación con la sexualidad.

Carolee Schneemann comienza a explorar las posibilidades de trabajar con su propio cuerpo tímidamente al principio, pero progresivamente va cobrando un mayor peso en su discurso. A pesar de su identificación como pintora, la artista entendería esta disciplina desde una perspectiva holística, en la interacción de la



Fig. 41. Carolee Schneemann, *Eye Body*, 1963.

²⁹² BISHOP, Clifford. *Sexo y Espíritu: Éxtasis, transcendencia, ritual y tabú*. Barcelona: Debate, 1996. Pág. 78.

²⁹³ Según Bernia Mitjans Altarribia, la serpiente estaría conectada con la figura de Lilith en el mundo cristiano. En MITJANS ALTARRIBIA, B. *El Renacer de Lilith: Representaciones populares contemporáneas*. [en línea] VII Congreso Internacional de Análisis Textual Trama y Fondo: Las Diosas. Madrid, 25 – 27 marzo 2015.

pintura con la tridimensionalidad, y con las posibilidades que aporta el cuerpo como herramienta y como materia en la configuración pictórica: así su cuerpo desnudo será un elemento más en sus obras, cuyas implicaciones sexuales son manifiestas.²⁹⁴

El interés de Carolee Schneemann por el arquetipo de la Diosa es perceptible y recurrente en sus aportaciones y en su relación con artistas como Mary Beth Edelson.²⁹⁵ La elección de la serpiente en su obra *Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera* (1963) (Fig. 41), está muy relacionada con el vínculo de este animal con el pecado para la tradición judeo-cristiana. La imagen de la mujer desnuda acompañada de la serpiente evoca la imagen de Eva, así como también conecta con las antiguas representaciones de la Diosa serpiente minoica.

“En el Neolítico solían representar a las Diosas de la Tierra portando serpientes, antiguos símbolos de la curación y la fertilidad. Sin embargo, las Diosas serpientes fueron destronadas cuando los panteones dominados por divinidades masculinas invadieron las creencias centradas en la Tierra. [...] Cuando se incluyen en los mitos [...] los dragones y las serpientes suelen ser una alegoría subliminal que se refiere a la antigua religión matriarcal”.²⁹⁶

En la Biblia este ofidio es acusado de embaucar a Eva. No obstante, el conocimiento que les otorga ha sido visto por el feminismo esencialista como el conocimiento de los misterios de la concepción, y la sexualidad, pues el relato expone que tras morder la manzana se dan

²⁹⁴ Ejemplo de ello sería su performance *Meat Joy*, la cual, a modo de bacanal, ofrece una experiencia hedonista que refleja esta perspectiva imperante en los sesenta de goce y disfrute de la vida y del placer; o en *Up to and Including Her Limits*, 1973-76, en el que la artista, en un diálogo con el action painting, experimenta con el estado de suspensión y los límites corporales en la transformación del entorno mediante la pintura.

²⁹⁵ Alusiones en FEMAN ORENSTEIN, G. “The Reemergence of the Archetype of the Great Goddess in Art by Contemporary Women”, En *Heresies: The Great Goddess*. Nueva York: Heresies Collective, Inc., 1978; EDELSON, Mary Beth [1989]. “Male Grazing: An Open Letter to Thomas McEvilley”. En ROBINSON, Hilary (ed.). *Feminism – Art – Theory: An Anthology, 1968 – 2000*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001; LIPPARD, Lucy R. *Overlay*, New York: Pantheon Books, 1983; ELLER, C. “Divine Objetification: The Representation of Goddesses and Women in Feminist Spirituality”. En *Journal of Feminist Studies in Religion*, 2000.

²⁹⁶ LEIGH MOLYNEAUX, Brian. *La tierra Sagrada: Paisajes que reflejan el poder espiritual de la Tierra*. Cavándoli, Margarita (trad.). Barcelona: Debate, 1996. Pág. 21.

cuenta de que están desnudos y pasan a taparse sus genitales, es decir, que tras morder el fruto del conocimiento toman consciencia de su sexualidad.

Así mismo, la serpiente, los cultos matriarcales la relacionan con su papel de creadora y de regeneradora.

La obra de Schneemann explora estos símbolos que han sido empleados con el objetivo de deslegitimar a la mujer, y los utiliza junto a su propio cuerpo, que funciona como materia artística, de manera que legitima su papel como creadora a la vez que como artista, ofreciendo unas imágenes que aportan una visión del cuerpo de la mujer como sagrado:

“Cubierto de pintura, grasa, tiza, cuerdas, plástico, establecí mi cuerpo como territorio visual. No sólo soy una creadora de imágenes, sino que exploro los valores de la imagen de la carne como materia elegida para realizar la obra. El cuerpo puede seguir siendo erótico, sexual, deseado, deseante, pero también es votivo: marcado, escrito en un texto de trazo y gesto descubierto por mi voluntad femenina creativa”.²⁹⁷

Según Lucy Lippard, la obra de Carolee Schneemann trata de mostrar una “despreocupación primitiva por el cuerpo”,²⁹⁸ relacionándola con el mito de Baubo. El tono jocoso de la artista, que ofrecía en su arte y sus interacciones, se encuentra en este aspecto muy unido a la despreocupación que muestran estas representaciones artísticas históricas de Baubo/lambe o las grotescas Sheela-na-Gig.

Otras obras de la artista donde se evidencia esta misma postura es *Interior Scroll* (1975), una performance que está inspirada en un sueño de una mujer con sus piernas separadas sacando un rollo de su vientre. La artista desarrolla esta idea a través de la performance como modo de expresar un conocimiento interior, como una voz que emana desde dentro, a la vez que es una parte viva del cuerpo de toda mujer:

²⁹⁷ Información extraída de la web de la artista: Carolee Schneemann, 1979 "Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera, 1979" Disponible en: <https://www.schneemannfoundation.org/writing/on-eye-body-36-transformative-actions-for-camera> [27 de julio de 2022]

²⁹⁸ LIPPARD, Lucy R. *Óp. Cit.* Pág. 67.

"He estado luchando por la experiencia sexual de la mujer de forma íntegra, por la aceptación del cuerpo femenino en toda su riqueza y complejidad, y todos los tabúes que la cultura masculina ha construido históricamente, de forma que cuando crecemos ni siquiera sabemos de dónde viene un bebé, así que la profundidad de esta repulsión y supresión ha sido muy inspiradora para mí, y diría que parte de mi regalo sería para todos los coños".²⁹⁹

La hegemonía de los relatos moralizantes que condenan y cuestionan a la mujer y su sexualidad le aportan una gran carga de culpabilidad a la mujer, aceptando su naturaleza más ignorante, sugestionable, o más proclive a ser engañada que en el hombre, apoyando y sustentando su subordinación y minusvalía con respecto al varón.

Hoffman Reynolds Hays explica que "el demonio femenino"³⁰⁰ (*the female demon*), es un concepto misógino aparentemente relacionado con la idea de "la maga negra" primitiva, así como a los diferentes demonios y espectros femeninos creados alrededor del poder femenino de la destrucción del hombre.

Uno de los iconos más representativos y que ha suscitado un gran interés es la figura de Lilith, quien representa más notablemente este miedo a la mujer que se rebela, que se subleva a la autoridad, la imagen de la lascivia y de la sexualidad y por tanto, a quien se condena como monstruo, como ser demoniaco y peligroso.

"Lilith es un espectro nocturno y/o una Diosa ancestral que proviene originariamente de la Antigua Mesopotamia, pero que es adquirida por la religión hebraica, resurgida al final del siglo XIX por los prerrafaelitas y el simbolismo, en la pintura y en la literatura, y convertida por sus

²⁹⁹ MMK (Museum Mmk Für Moderne Kunst) (2017) Ausstellungsfilm: Carolee Schneemann. Kinetische Malerei [Video online] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=bsl_KDii8po [27 de Agosto de 2020].

³⁰⁰ HAYS, Hoffman Reynolds. *Óp. Cit.* Pág. 142.

características en la madre de la femme-fatale y de la mujer vampiro de la literatura posterior europea".³⁰¹

Lilith, junto con otros demonios y monstruos como la esfinge, las sirenas, lamias, ondinas, nereidas, furias, son todas imágenes de mujeres atroces, crueles, perversas y maliciosas, caracterizadas por atraer con sus encantos a pobres incautos de los que se aprovechan y, generalmente, devoran.

El interés por la figura de Lilith por parte de artistas e historiadoras es una acción reivindicativa de la independencia que refleja esta figura mitológica. Como ejemplo, Suzanne Benton dedica una de sus máscaras a esta figura, a quien da vida a través de su performance.

“Lilith tiene una línea en la Biblia, ‘Dios creó al hombre y a la mujer del polvo de la Tierra’ y yo creo que probablemente este es un personaje que no ha recibido demasiada atención porque ella era una mujer independiente, y ella fue la primera mujer, ella fue anterior a Eva, por lo que creo que es bastante emocionante cuando empezamos a mirar hacia atrás y encontramos y desenterramos a estas personas, porque no puedes desenterrar a Lilith porque ella es inmortal”.³⁰²

Judy Chicago, en una de sus primeras obras hará alusión a esta imagen demonizada de la mujer, de una manera sutil, en una obra que refleja la estética de sus comienzos. La obra escultórica, compuesta por tres formas triangulares carentes de base, de diferentes tamaños, superpuestas unas a otras y lacadas con colores suaves, es una obra que expresa los estereotipos negativos de la mujer, y especialmente en el momento en el que Judy Chicago se encontraba, tratando de esconder su identidad como mujer para ser aceptada en los circuitos de arte.

³⁰¹ MITJANS ALTARRIBIA, B. *Óp. Cit.* Pág. 1.

³⁰² Suzanne Benton (2013). *Suzanne Benton “Interfaith” interview and mask performance- 1982*. [Video online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=O5Gy2BZmcp4&feature=emb_rel_end [06 de mayo de 2020]

Kiki Smith en su intrigante obra *Lilith* (1994) (Fig. 42) muestra una imagen atrayente y misteriosa de este demonio aferrada al muro, boca abajo, desnuda, en una postura imposible, animal. La figura dirige su mirada hacia el lateral, ocultando su rostro a primera vista. No obstante, cuando nos encontramos frente a ella, sorprenden sus penetrantes ojos azules de cristal, que miran de forma directa y desafiante al espectador, mostrando esta dualidad entre lo salvaje y lo humano. Lilith se muestra como una mujer salvaje, libre y poderosa, desafiando las representaciones tradicionales de la mujer en el arte.



Fig. 42. Kiki Smith, *Lilith* (detalle), 1994.
Bronce con ojos de cristal, 83,8 x 69,9 x 48,3 cm.

Sandra Stanton hace referencia a Lilith en *Lilith* (1994) (Fig. 43), donde la representa como una mujer alada sentada a la orilla del mar, cerca de un muro donde también aparece su representación sumeria. Sandra imagina a Lilith, relajada, sola, como la diosa sumeria – babilónica Belit – Iti, quien se niega a subyugarse a Adán, y huye con sus grandes alas al refugio del Mar Rojo.



Fig.43. Sandra Stanton, *Lilith*, 1994.
Óleo sobre lino, 101,6 cm de diámetro.

Sylvia Sleigh también le dedica su intervención para el proyecto colaborativo *The Sister Chapel*, en *Lilith* (1976). La artista, conocida por sus pinturas de desnudos en los que invierte los roles en la representación, elige a Lilith como icono subversivo, demonizada por su insaciable sexualidad, y la representa como una persona andrógina, fusionando un cuerpo masculino y uno femenino, rodeada de enormes flores que llenan la pintura de vibrantes colores.

El interés de Sleigh por Lilith aparece también en 1975 cuando responde al proyecto de The Woman's Building: ¿Qué es el arte feminista?, mediante un poema titulado *Song of Lilith*, que comienza así:

<i>Freedom to live and love like a woman,</i>	<i>Libertad de vivir y amar como mujer,</i>
<i>Freedom to think and to be,</i>	<i>Libertad de pensar y de ser,</i>
<i>Freedom to use all my gifts, nature given,</i>	<i>Libertad de usar todos mis dones, dados por naturaleza,</i>
<i>Freedom to feel and to see.</i>	<i>Libertad de sentir y de ver.</i>
<i>Created unique from water and earth,</i>	<i>Creada única del agua y la tierra,</i>
<i>Not from the rib of another:</i>	<i>No de la costilla de otro,</i>
<i>I am not yours: I am mine.</i>	<i>Yo no soy tuya: soy mía,</i>
<i>I am not you: I am me.</i>	<i>Yo no soy tú: Yo soy yo</i>

Mediante estas obras, las artistas buscan exponer de manera manifiesta y efectiva un discurso político en torno a la sexualidad de la mujer, hacia los condicionantes existentes en la cultura occidental, los cuales todavía persisten en la actualidad, ofreciendo unas imágenes que nos aportan gran carga simbólica y que llaman a la reflexión, aportando imágenes basadas en la legitimidad de la sexualidad femenina. Lo cierto es que la represión sexual no sólo ha sido un tema tabú en nuestro entorno, sino que sigue siéndolo aún en nuestros días cuando nos consideramos liberados de estereotipos y normas represivas, por lo que estas imágenes se encuentran todavía muy vigentes, aportando mediante el humor una nueva perspectiva para desligar la sexualidad femenina de la herencia judeocristiana del pecado y del horror, ofreciendo una alternativa mucho más flexible y respetuosa en las figuras de las Diosas.

IV.4. Afrodita y Venus: la Diosa como reapropiación del cuerpo de la mujer

“Pocas personas se atreven a afirmar que las imágenes pueden por si solas engendrar la violencia o la idea de la mujer-objeto. Pero también muy pocas sostienen que las imágenes no sean el fruto de una cultura, ni un instrumento que sirva para perpetuar las desigualdades que esta cultura ha creado entre las identidades del hombre y de la mujer”.³⁰³

Anne Higonnet

En este punto nos proponemos explicar cómo el arquetipo de la Diosa en el arte constituye una simbología reivindicativa hacia la apropiación del cuerpo de la mujer y su representación.

La relación del arquetipo de la Gran Madre con el poder creativo funciona como un reclamo en la lucha por asumir su rol activo como artista, y desligarse del eterno papel de musa. Del mismo modo, supone un medio por el que luchar contra los estereotipos ligados a su cuerpo en las representaciones artísticas y en la cultura.

En la década de los setenta el cuerpo cobra un gran protagonismo dentro y fuera del ámbito artístico, debido a la influencia de la posmodernidad y la situación social y política. Desde el movimiento feminista se politiza el cuerpo de la mujer, utilizándolo como una herramienta reivindicativa. Dentro del campo del arte esta experimentación con el cuerpo cobra una nueva perspectiva con el auge de la performance o el happening, donde se exploran sus límites y se analiza su representación por la tradición artística.

Como hemos abordado en puntos anteriores, en la tradición cultural de Occidente, el cuerpo de la mujer ha sido objeto de múltiples teorías que afirmaban su posición de subordinación frente al varón. Del mismo modo, a través de los siglos han perdurado numerosas prácticas y normas culturales que han favorecido su descrédito en la

³⁰³ HIGONNET, Anne [1993]. “Mujeres, imágenes y representaciones” en DUBY, Georges (dir.) y PERROT, Michelle (dir.). *Historia de las mujeres: El siglo XX*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1993. Pág. 388.

sociedad y en la cultura, todas ellas basadas en aspectos de su biología. Sin embargo, la experimentación que se da en los años sesenta y setenta ofreció el momento idóneo para trabajar con el cuerpo y la identidad, especialmente en la mujer.³⁰⁴

Así mismo, como hemos visto al comienzo de este capítulo, el creciente interés del feminismo cultural por las teorías acerca del matriarcado, la recuperación o relectura de diferentes figuras mitológicas y bíblicas, y el arte de antiguas civilizaciones sirvieron de inspiración para construir nuevas formas de representar a la mujer.

El afán por recopilar el arte de sociedades pre-patriarcales derivaba en parte en el interés por conocer de qué forma estas representaban a la mujer, aportando ejemplos alternativos de cánones de belleza y de formas de representación alejadas de la tradición artística occidental, de aquellas reglas e ideales estéticos en los que se acusaba el peso de la mirada masculina, especialmente en la representación de la mujer. Por este motivo muchas mujeres artistas que se encontraban en este momento interesadas por encontrar aquella “forma de hacer propiamente femenina”, se inspirarían en este arte primitivo para desarrollar nuevas formas de representación, tanto de su propio cuerpo como de otras mujeres, en una labor de reapropiación de su cuerpo en la representación.

Para ello el cuerpo se estudia, se fragmenta, se revalúa, se resignifica, como un medio de investigar sobre la identidad y sobre lo que implica ser mujer.

Dentro del movimiento feminista, esta nueva focalización en el cuerpo propicia la crítica hacia el canon de belleza, cuya repercusión se vería en una de las movilizaciones más representativas en la historia de la lucha por los derechos de la mujer: la protesta contra el concurso Miss América en Atlantic City en 1968. Esta reivindicación puso de manifiesto el rechazo a un concurso centrado en la búsqueda

³⁰⁴ Derivada de la revolución sexual y los cambios sociales y culturales, la transformación del vestuario y la estética contracultural (que no solo favoreció una ruptura con la estética conservadora, sino que ponía el énfasis en el individuo, funcionando como una forma de expresión individual), la lucha por la despenalización del aborto (que ofrecía a la mujer el control sobre la maternidad), el surgimiento de movimientos que buscaban la reconexión con el propio cuerpo (como el movimiento de potencial humano y otros grupos en el área de California), las experiencias naturistas de los hippies, el amor libre, la preocupación por la salud y la alimentación.

de la mujer (blanca) que encarnase el ideal de belleza americano, regido por unos cánones centrados en la mirada masculina, impulsando una serie de características como la docilidad de carácter y una actitud grácil y delicada. Las críticas hacia este concurso se cernieron en el hecho de que las mujeres, cual ganado, eran valoradas conforme a sus atributos físicos, sin apreciar otros aspectos o características menos frívolas como la inteligencia o los méritos de las candidatas.

Así, desde el movimiento feminista, este concurso se veía como un medio de perpetuar una conducta maleable en la mujer y una feminidad forzada, en la que se premiaba la juventud y la belleza, valores representativos de un ideal de “mujer americana”, pero que a su vez suponía una muestra de su propia futilidad y obsolescencia, siendo reemplazadas año tras año por una nueva aspirante.

Esta crítica hacia el concepto de belleza imperante propició un cambio hacia la revalorización de la mujer, liberándola de la importancia de la imagen de mujer socialmente aceptada, rechazando las reglas y cánones que rigen el atractivo físico desde una perspectiva masculina, y alegando que la elevación de la belleza como cualidad femenina había confinado a la mujer al papel de musa o de mero componente estético, en lugar de sujeto activo y capacitado.

Del mismo modo, este concepto de belleza en Occidente respondía exclusivamente a la mujer blanca. A lo largo de los siglos la historia del arte ha ofrecido una gran variedad de imágenes de mujeres que encarnan la belleza, siguiendo el modelo clásico, excluyendo las representaciones de mujeres raciales de esta asociación con lo bello y lo deseable.

En este aspecto es interesante la elección de la artista Shirley Gorelick en sus modelos, mujeres alejadas de este canon, procedentes de los suburbios, que se alejan de esta imagen impresa en la cultura occidental. A través de sus múltiples obras de desnudos, la artista estudia los diferentes cuerpos, realizando un minucioso estudio tonal de la paleta, representando a estas mujeres de manera detallada, exaltando la belleza de sus cuerpos divergentes en medio de un clima de protestas y de levantamientos de los diferentes movimientos minoritarios en pro de sus derechos y de su dignidad.

La predilección de la artista por realizar varias vistas de un mismo cuerpo, o representar a varias mujeres en sus obras, especialmente en grupos de tres, como en los retratos de las hermanas Rakower, *Untitled/Rakower sisters* (1974), *Untitled/Study for Three Sisters IV* (1974), *Westchester Gauguin I* (1974); u otras mujeres que representa de la misma forma: *Tess Three Times* (1981-82), está directamente relacionado con su serie de pinturas tituladas *Tres Gracias*, referenciando las representaciones tradicionales de las tres gracias en la historia del arte.³⁰⁵

Estas imágenes mitológicas, inspiradas en el arte clásico, hacen referencia a las Caritas o Gracias griegas: tres mujeres jóvenes, hijas de Zeus y Eurínome, y cuyos nombres eran Aglaia, Eufrosina y Talía. Estas tres deidades se asociaban al amor, la naturaleza, la creatividad, la alegría y la fertilidad, por lo que se convirtieron en un tema frecuente en la historia del arte³⁰⁶ representando un canon de belleza determinado, con muy pocas variaciones a lo largo de los siglos, y siendo siempre inmortalizadas como mujeres blancas, el culmen de la belleza universal. Sin embargo, Shirley Gorelick, decide romper con esta regla y utilizar especialmente a su modelo fetiche y amiga Libby, a quien representa en *Three Graces IV* (1969), *Three Graces V/Three Graces Black* (1969) (Fig. 44), *Untitled/3 more views of Libby* (1969), o *Four Graces* (1969).

Gorelick representa el cuerpo de Libby en diferentes poses dentro de la misma obra, a modo de estudio. A diferencia de la mayoría de los artistas, Gorelick decide utilizar a Libby, una mujer negra de mediana edad, que dibuja desnuda, en la cotidianidad de su hogar, estudiando sus formas y las delicadas tonalidades de su piel, exaltando su cuerpo y su belleza, dignificándola.

La relación de la artista con sus modelos parte también de su postura política. Como mujer judía experimentó la discriminación en sus propias carnes, lo que la lleva a acercarse a los grupos minoritarios, militando en el movimiento por los Derechos

³⁰⁵ Por citar algunos ejemplos ilustrativos: Rafael de Urbino *Las tres gracias* (1504-05), Lucas Carnach *The Three Graces* (1531), Pedro Pablo Rubens *Las tres Gracias* (1630 – 1635), Antonio Canova *The Three Graces* (1814 -17), Pablo Picasso, *Las tres Gracias* (1923).

³⁰⁶ La artista Fern Shaffer también hace alusión a estas figuras mitológicas en *Three Graces* (1987), dentro de su serie *Pathways*.

civiles. Esta conexión con diferentes personas la hace interesarse por dotar a sus obras con un nivel de significado más profundo, estudiando la psicología del personaje, con lo que no son meros modelos a los que representar. Del mismo modo, Gorelick también se interesa en reflejar otros aspectos como la enfermedad o la discapacidad, elaborando unas imágenes que realmente muestren a estas personas excluidas.

La postura de Gorelick es también visible en su elección de Frida Kahlo para su aportación a la obra colaborativa *The Sister Chapel* (1976).

Mediante la toma de control por parte de las artistas de su propio cuerpo y de su representación se da el cambio de musa a creadora.



Fig. 44. Shirley Gorelick, *Three Graces V / Three Graces Black*, 1969.
Acrílico sobre lienzo, 203,20 x 177,80 cm.

A lo largo de la historia del arte, las representaciones del cuerpo de la mujer han sido realizadas principalmente por artistas varones, presentándolo desnudo y

completamente estereotipado, fijo dentro de parámetros de belleza, idealizado, vulnerable, a modo de herramienta que plasmase los intereses del artista. Ulrike Rosenbach en *Reflections on the Birth of Venus* (1976), critica estas representaciones tradicionales de la mujer a través de la obra *El nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli, que proyecta en una pared. Rosenbach, vestida con un mono cuya parte delantera es blanca y la parte trasera negra, juega a colocarse en la misma postura que la diosa, mientras va girando sobre su mismo eje. A medida que gira, va enseñando la parte de su mono en negro, y la figura desaparece de la representación, mientras que cuando vuelve a adoptar la pose frontal y muestra el lado blanco Rosenbach encarna a la diosa, apoderándose de la imagen.

Jane E. Gilmor, quien aborda en sus obras el humor y el absurdo de las situaciones cotidianas, durante la década de los setenta desarrollaría un proyecto conceptual feminista sobre los concursos de belleza de gatos, concursando en ellos con su gata, a quien llamó Ms. Kitty Glitter. La artista confeccionaría diferentes atuendos criticando el modelo de mujer dentro de la cultura estadounidense, como ama de casa, gogó, joven india, *cheerleader*, o novia, entre otros. Ms. Glitter ganó varios concursos y llamó la atención de la prensa. Este proyecto llevaría a la artista a idear un *alter ego* en 1976, a partir de una máscara de gato e inspirándose en la teatralidad y la expresividad del cuerpo de la bailarina Isadora Duncan, y de sus investigaciones sobre el arquetipo de la Diosa y las antiguas representaciones de la mujer y los felinos.

Durante finales de la década de los setenta y principios de los ochenta desarrolla su serie *Great Goddesses*, donde Gilmor, junto con algunas de sus estudiantes visitó varios lugares en Grecia, Turquía, Egipto e Italia, realizando diferentes performances rituales con estas identidades felinas, para componer después fotografías escenográficas basadas en la deconstrucción y construcción de mitos en torno a la mujer.

Sus acciones con este alter ego animal, funcionan como un medio con el que parodiar los roles de género, deconstruir la imagen de la mujer, su identidad, y su historia, construyendo unas imágenes míticas que realizan bailes, movimientos u ofrendas, en ocasiones absurdas e histriónicas, que la artista compara con la

naturaleza de las religiones, convirtiendo lo cotidiano en extraordinario, evidenciando lo absurdo y lo significativo en la raíz de todo culto.

Durante los años ochenta, estas imágenes pasarán de reivindicar el pasado al espacio urbano. En colaboración con Kathi Pudzuvelis, quien encarna a un personaje llamado Erma como 'la mujer moderna', realizando rituales cotidianos donde la Diosa-gato ejerce de sombra de este personaje cuestionando las diferentes representaciones.

La artista Nancy Spero, realiza una búsqueda de imágenes de la mujer ajenas a la cultura occidental, acumulando una gran cantidad de ellas procedentes de diferentes culturas, que muestran su papel activo y poderoso, como en *Goddess Nut* (1989), *Sky Goddess* (1985), *Minerva Sky Goddess* (1991) o *Rebirth of Venus* (1985), una composición que utiliza como imagen central a una atleta corriendo hacia delante, flanqueada por dos torsos femeninos en color azul con espirales grabadas en su cuerpo que aluden a representaciones prehistóricas. Esta obra utiliza la asociación con la diosa prehistórica como inspiración a modo de renacimiento en la cultura occidental contemporánea.

"La idea era que nosotras, las mujeres, controláramos nuestro propio cuerpo, disfrutáramos la libertad de nuestro cuerpo y pudiéramos movernos por este mundo con la misma independencia que un hombre. En cierto modo era un exorcismo. Sacar todo lo negativo y hacer lo contrario".³⁰⁷

Muriel Castanis, a través de sus obras con tejido, no solo plantea una revisión del arte clásico, sino que juega con el misterio de la identidad de estas figuras. Castanis en sus inicios comenzó a experimentar con impresiones que adhería a tableros de fibras mediante pegamento Elmer's, un proceso que llamaría su atención, interesándose por las nuevas propiedades que este adhesivo confería a la tela tras el secado, por lo que comenzó a experimentar con diferentes adhesivos y telas. Empezó a cubrir con estas mezclas diferentes elementos como sillas, bañeras o mesas. Estas telas trabajarían

³⁰⁷ The Museum of Modern Art (2019). *Nancy Spero: Paper Mirror | MoMA EXHIBITION*. [Video online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Ux3e_gWK5W8 [10 de agosto 2023]

como una especie de registro de aquello que envolvía, pues tras el proceso de secado, la forma de la tela permanecía sólida, registrando la forma de aquello que anteriormente habría cubierto.

A partir de la década de los setenta la artista realiza una serie de trabajos con tejidos relacionándolos con la figura humana, inspirándose en la escultura clásica. Para ello utilizaba maniquíes específicamente contruidos para cada una de estas piezas, que procedía a cubrir con sus telas, y tras el secado retiraba, quedando solamente el tejido como registro del cuerpo. Poco a poco iría sumando otras técnicas como el bordado en este tipo de obras, como en *Cleopatra's Needle* (1976), un monumento a las artesanas anónimas que trabajaban con el tejido; o en *Flatbush Floogies* (1996), una obra en bronce situada en una de las paredes andén de la parada Avenida Flatbush–Brooklyn College en el metro de Nueva York, una pieza que realiza con la misma técnica y que luego reproduce en bronce para una mayor durabilidad. *Flatbush Floogies* plantea una composición simétrica, cuyo elemento central es un paño de encaje circular muy ornamentado, en cuyo centro convergen dos figuras etéreas desde los laterales de la composición.



Fig. 45. Muriel Castanis, *Corporate Goddesses*, 1982.
Fibra de vidrio, 3,66 m de altura cada una.

El interés de la artista por el uso del tejido deriva de su reivindicación por las "artes femeninas", como el bordado, y las piezas de tejido artesanales. Sus piezas, mayoritariamente de aspecto femenino (aunque esto queda un poco dentro del misterio) son relacionadas con guardianes, ángeles, diosas, ninfas, o espíritus etéreos. La similitud con la tradición escultórica grecolatina, con su gran cuidado y minuciosidad en los detalles del cuerpo y los tejidos, se ven reflejados en la obra de la artista, en la que los pliegues, las caídas del tejido y el movimiento permanecen como único elemento. La falta de identidad definida de sus obras mantiene al espectador en una constante intriga, pues en el vacío de esta corporalidad reside el misterio. Su proyecto más importante, *Corporate Goddesses* (1982) (Fig. 45), compuesto por doce figuras, separadas en grupos de tres que se sitúan alrededor de la cornisa del edificio 580 California Street en San Francisco (1983-1984), intervención solicitada por Philip Johnson, arquitecto del edificio.

La proyección de un determinado modelo de mujer en la sociedad occidental estaría fuertemente ligado al gran peso de los roles de la familia nuclear, los iconos hollywoodienses, y los diferentes medios de comunicación, que alimentarían un modelo de feminidad y un canon de belleza específico. El constante bombardeo publicitario consolidaría estos modelos estéticos, que serían mucho más restrictivos en las mujeres que en los varones.

La aceptación del rol femenino como madre y esposa, desligada del ámbito laboral, la hacía dependiente de su pareja, por lo que ser considerada dentro de unos estándares aceptables de la "feminidad" se convertiría en una necesidad para muchas de ellas. La búsqueda de este ideal de belleza tan acotado suprimía la variedad de formas de entender 'lo femenino' y la belleza de una manera plural, lo que en muchas ocasiones suponía una gran frustración al no pertenecer a aquel pequeño grupúsculo de las consideradas bellas. Este impulso de la belleza a través de los medios ha favorecido la necesidad de conseguir cuerpos irreales e imposibles de alcanzar, derivando en una gran cantidad de problemáticas procedentes de una relación insana con la propia imagen.³⁰⁸

³⁰⁸ Hoy en día nos encontramos en la búsqueda de nuevos modelos de belleza más plurales, así como se generan movimientos por una mayor autoestima. Las firmas comienzan a hacerse eco de las necesidades de tallajes para cuerpos más normalizados, no obstante, las redes sociales y sus numerosos filtros ofrecen una imagen irreal que afecta especialmente a los consumidores más jóvenes.

El concepto de belleza en Occidente encuentra su esplendor en la juventud, por lo que el temor al proceso de envejecimiento,³⁰⁹ y la llegada de los primeros signos de la edad suponen el origen de una ardua batalla contra los efectos del paso del tiempo. La juventud se convierte, por tanto, en un factor efímero mediante el cual la mujer es validada, por lo que cuando esa juventud comienza a perderse, también lo hace el valor de la mujer. La asociación en la cultura occidental de la juventud con la belleza y lo positivo; y la vejez con lo feo y lo negativo, ha dado como resultado que contemos con una gran variedad de remedios de todo tipo que aseguren una 'eterna juventud', y que aportan unos enormes beneficios económicos en el sector de la cosmética.

En una sociedad en la que la falta de juventud es sinónimo de invisibilidad, la figura de la anciana ha sido objeto de varias conexiones con lo negativo, retratada en nuestra mente como la bruja, asociada a la mujer sabia y, por tanto, peligrosa.³¹⁰ La anciana es una figura que tiene asimiladas las características de experiencia y conocimiento, dos aspectos controvertidos cuando se habla de una mujer, ya que durante mucho tiempo las mujeres se han encontrado privadas del acceso al conocimiento, por lo que este tipo de sabiduría en la anciana se presuponía oscuro o malicioso, cargado de connotaciones negativas y empleado en el imaginario colectivo en cuentos en el que la vieja encarna una de las representaciones del mal. En la cultura occidental, la vejez nos acerca a la temida experiencia de la muerte, hacia el paso a lo desconocido, siendo la anciana aquella que se encuentra más cercana a este cambio, a este misterio de la vida. Ella nos recuerda que el tiempo pasa y se convierte en un espejo de lo que nosotros mismos seremos en un futuro, como afirma Gloria Feman Orenstein: "El viaje a la Anciana (Crone) es el más difícil de todos, pues es el que más tememos".³¹¹

No obstante, esta relación con la vejez no es así en otras culturas en las que la edad es asociada a la sabiduría de una forma positiva, siendo esta etapa vital reverenciada por su asociación con la

³⁰⁹ En la cultura contemporánea todavía persisten estos miedos que se instauran principalmente en la mujer por la pérdida de la belleza y de la juventud. Ejemplo de ello es la elección de este tema como base de la trama de películas de terror como *La abuela* (2021) de Paco Plaza, o *X* (2022) de Ti West.

³¹⁰ Las conexiones entre la figura de la anciana (Crone) y la bruja aparecen en los diferentes cuentos infantiles donde la bruja malvada puede verse, por medio de las artes oscuras, como una bella joven, pero su apariencia real es la de una anciana de nariz pronunciada y una fealdad característica. Otro ejemplo en nuestra literatura es la figura de la Celestina.

³¹¹ FEMAN ORENSTEIN, Gloria. *The Reflowering of the Goddess*. Nueva York: Pergamon Press, 1990. Pág. 121.

experiencia y el conocimiento. La necesidad de honrar a las mujeres en todas las etapas de su vida fue impulsada desde el feminismo cultural y la espiritualidad feminista mediante la Triple Diosa,³¹² símbolo de los tres aspectos de la mujer, como joven (luna creciente), madre (luna llena), y anciana (luna menguante).³¹³ Esta imagen tríptica valora los diferentes aspectos de la mujer: la libertad de la niña, la capacidad creadora de la madre, y la sabiduría de la anciana, lo que pone de manifiesto la necesidad de revalorizar el proceso vital en su conjunto.

Con la asimilación de las etapas de la mujer se deslegitima la visión despectiva de la anciana como desechable, siendo venerada bajo el sobrenombre de “Crone”. Esta reevaluación de la vejez parte de la asociación con el concepto cíclico de la vida en contraposición al concepto lineal promovido por las religiones abrahámicas.



Fig. 46. Barbara Hammer, fotograma de *The Great Goddess* (1977).

³¹² Alusiones a la Triple Diosa aparecen también en la obra de Hannah Wilke *Venus Pareve: Monument to Replace the Statue of Liberty* (1982-84), proyecto escultórico en el que se representan tres representaciones de sí misma que conforman un círculo enfrentando sus espaldas.

³¹³ Las diosas triples aparecen frecuentemente en la mitología antigua, como las Matronae en el norte de Europa, las Erinias y las Gorgonas griegas, las Parcas romanas, las Nornas nórdicas, o la diosa Hécate, las cuales han sido introducidas en los neo-paganismos como deidades principales en sus panteones.

La mujer de triple aspecto está representada en la película de Barbara Hammer *The Great Goddess* (1977) (Fig. 46), basada en la imagen de la espiral como elemento cíclico que alude a la regeneración, imagen que dibuja en la arena y en los cuerpos desnudos de varias mujeres. En esta obra hace referencia a las tres edades de la mujer, representadas por la imagen de la niña, la adulta y la anciana. Del mismo modo esta asociación con la vida, el paso de tiempo y lo cíclico se encuentra representada a través de unas hilanderas, a modo de moiras, que simbolizan el hilo de la vida y las conexiones entre las diferentes personas.



Fig. 47. Sandra Stanton, *Hécate*, 1998. Óleo sobre lino, 73,66 x 58,42 cm.



Fig. 48. Sandra Stanton, *Madonna of the Earth*, 2001. Óleo sobre lino, 76,20 x 60,96 cm.

La triple diosa y el culto a la figura de la Anciana (Crone), aparece también en varias de las obras de Sandra Stanton, como en *Hécate* (1998) (Fig. 47), donde representa a la Diosa a través de una mujer de cabello blanco, que contrasta con la oscuridad de la imagen. La diosa aparece alumbrada por una antorcha en el cielo nocturno, vestida de azul oscuro y acompañada por tres perros, sus atributos. En el fondo se encuentra una escultura que representa la diosa tricéfala y parte de su altar en Pérgamo.

En *Shekhiná* (1999), representa a una mujer anciana en el medio de la noche, cubierta por un manto azul oscuro que deja ver sus ropas doradas debajo. La Shekhiná para la artista es una figura alada que cuida del árbol de la vida, que se encuentra representado a su espalda, así como también guarda el globo terráqueo, que aparece en la esquina inferior derecha. Una paloma blanca se acerca a esta figura como símbolo del espíritu. La Shekhiná, la energía femenina de Dios, es representada como una diosa. La Diosa del conocimiento no podía ser representada de una mejor manera que a través de la anciana (*Crone*), como símbolo de la sabiduría.

En *Madonna of the Earth* (2001) (Fig. 48) representa a la Virgen como una manifestación de la antigua Diosa Madre, vinculando a María con un linaje de Diosas Madre protectoras de la vida. La artista representa a la Virgen de manera similar a las anteriores obras citadas, bajo el cielo nocturno, con el árbol de la vida a sus espaldas, la paloma como símbolo del espíritu posándose en una de sus manos, mientras que en la otra sostiene el globo terráqueo.

Estas representaciones aparecen también en *The Three Norns* (2001), donde hace alusión a las tres divinidades escandinavas, guardianas del árbol de la vida o Yggdrasil; o en *Triple Goddess* (2002), donde aparecen representadas las tres edades de la mujer.

Esta mención a las tres edades de la mujer también aparece en la obra de Monica Sjöö *Maiden Mother Crone At Glastonbury* (1996), o en *Maiden, Mother, Crone* (2012) de Donna Byars.

Mediante esta legitimación del proceso de envejecimiento como un elemento más del proceso vital, así como de su relación con el poder, la divinidad femenina en su aspecto de triple Diosa, se ha dotado de dignidad a dicha imagen, aceptándola como un paso más en el proceso vital, y ofreciendo un nuevo significado más poderoso a la figura de la anciana, alejándola de su aspecto peyorativo. Las obras de Nancy Azara *Changes* (1998 – 2006) y *Passages* (1999) hacen referencia a esta transformación, explorando el envejecimiento como un ciclo.

Audrey Flack utiliza en sus vanitas múltiples alusiones al paso del tiempo, como en *Wheel of Fortune* (1977-78), *Gambler's Cabinet* (1976) o *Queen* (1975-76), que se

muestran a través del empleo de diferentes elementos como las frutas secas, los relojes, las flores, fotografías. Símbolos de un elemento capturado en el tiempo pero que indudablemente, no podrán escapar de él.

El proceso de envejecimiento también será abordado por Mary Beth Edelson en su performance *Just Looking: Mary Beth Shops for a new Mate*, en la que, en tono satírico expone la devaluación de la mujer en la sociedad a través del proceso de envejecimiento.

Esta misma postura la aborda la artista Helen Redman, quien en la década de los noventa, con la llegada de la menopausia se decide a utilizar el arquetipo de la vieja (*Crone*) como un renacimiento creativo. La artista, influida por autoras como Jean Shinoda Bolen (*Goddesses in Everywoman*, 1984), Barbara G. Walker (*The Crone: Woman of Age, Wisdom, and Power*, 1985) o Gail Sheehy (*The Silent Passage*, 1992), aborda este tema a través de series como *Menopause*, y posteriormente en *Birthing the Crone*, explorando desde su propia experiencia este momento presente en la vida de la mujer, obviado por la sociedad, investigando a través de su arte nuevas formas de expresión, nuevas texturas, colores e imágenes que desarrollen una nueva etapa vital en el que el fin de la etapa fértil física da lugar a una amplia fertilidad creativa:

"Es importante saber que la palabra *Crone*, a menudo utilizada peyorativamente para significar "vieja bruja" tiene orígenes nobles. *Hag* solía significar "santa", del griego *hagia*. Estoy aprendiendo conscientemente a amar a mi anciana, a mi vieja bruja, a reformular y reencaminar este antiguo arquetipo".³¹⁴

Del mismo modo, no podemos obviar la representación de los estadios últimos de la vida que realiza Hannah Wilke en la serie *Intra-Venus* (1992-1993). Wilke, quien fue muy criticada por su belleza y por la recurrente exposición de su cuerpo desnudo en sus obras, ofrece el crudo retrato de su cuerpo consumido por la enfermedad en el final de su vida, y lo categoriza como hermoso en su asociación con la Diosa de la belleza.

³¹⁴ Cita extraída de la web de la artista [Consulta: 21 de mayo 2023]. Disponible en: <https://helenredman.com/menopause/>

La artista también documentó la enfermedad de su madre en *Portrait of the Artist with her Mother, Selma Butter* (1978-81), en la que se da un importante juego entre la atracción y el rechazo, entre la juventud de la artista y el cuerpo consumido por el cáncer de su madre, Selma Butter.

A través de estas dos obras la artista hace una reflexión en torno al cuerpo, representado como bello, como efímero, reflexionando acerca de su vulnerabilidad.

Por otro lado, la búsqueda de la reapropiación del cuerpo femenino pasa por una reevaluación del erotismo en la cultura, un sector que se ha valido de la representación del cuerpo de la mujer como objeto de deseo para la mirada masculina. La década de los setenta experimentaría un remarcable crecimiento en la industria del erotismo: la pornografía, clubes masculinos como Playboy, magazines, y diversas ramas del entretenimiento que florecerían en un momento de gran apertura sexual, y que recibirían un gran rechazo por parte de los sectores feministas.³¹⁵

La necesidad de aportar imágenes desvinculadas de esta hipersexualización acusada en la cultura occidental pasaba por la reclamación de nuevas formas de experimentar y de plasmar el cuerpo, para lo que el arte feminista cuestionaría estas imágenes y aportaría nuevas formas de abordar las representaciones del cuerpo más allá de la hipersexualización característica de la industria del entretenimiento en sus diferentes ámbitos.³¹⁶

Como expone la artista Mary Duffy, la regulación y retención de la sexualidad de la mujer se da al mismo tiempo que la asimilación de que su cuerpo encarna la sexualidad y el erotismo, convirtiéndolo en un producto más en la sociedad de consumo, en el que el sexo (principalmente femenino) es el que vende:

³¹⁵ Gloria Steinem, se infiltraría en el Club Play Boy de Nueva York en 1963, y trabajaría como *conejita* investigando el trato que se daba a las trabajadoras dentro de estos centros.

³¹⁶ Ejemplo de ello sería *Fuses*, película realizada por Carolee Schneemann en 1967, en la que la artista mantiene un encuentro sexual con su pareja James Tenney. La cinta, se basa en una grabación casera, sin guión, sin la intervención de actores o actrices reconocidos, en la que no se da una objetificación o posesión de la mujer, sino que la artista pretendía mostrar un encuentro entre iguales, de una manera muy pictórica debido a la manipulación de la cinta mediante diferentes métodos: quemada o intervenida con pintura; ofreciendo la grabación de un encuentro sexual desde la perspectiva de la mujer como sujeto activo que decide de qué manera quiere ser representada.

“Argumentaré que uno de los principales objetivos del desnudo femenino ha sido la contención y regulación del cuerpo sexual femenino. Las formas, las convenciones y las poses del arte han funcionado metafóricamente para apuntalar el cuerpo femenino, para sellar los orificios y evitar que la materia marginal transgreda la frontera que divide el interior del cuerpo y el exterior, el yo del espacio del otro”.³¹⁷

En *Cutting the Ties That Band* (1987), Mary Duffy, artista que nació sin brazos a consecuencia de la talidomida, trabaja con la célebre escultura de la *Venus de Milo*. La obra se compone de varias fotografías en las que ella se representa como la encarnación de la divinidad, reivindicando su cuerpo como bello, dignificándolo y relacionándose con esta imagen de poder y de belleza: “He estado rodeada toda mi vida de imágenes de una cultura que valora enormemente la belleza física y la totalidad, una cultura que niega la diferencia”.³¹⁸ A través de las diferentes instantáneas, en un comienzo la artista se muestra totalmente cubierta por una tela blanca, que poco a poco comienza a

quitarse, reconstruyendo la icónica imagen de la reconocible escultura. Esta obra critica



Fig. 49. Mayumi Oda, *Aphrodite*, 1973.
Grabado, 58,42 x 81,28 cm.

cómo la sociedad niega a los cuerpos que se alejan de la norma la capacidad de identificación con lo bello. A través de este tipo de obras la artista busca crear nuevas imágenes que celebren los cuerpos que no aparecen en los medios.

Mayumi Oda es sin duda un ejemplo de las artistas que buscan ofrecer imágenes positivas de la mujer en la cultura.

³¹⁷ DUFFY, Mary [1987]. “Disability, Differentness, Identity”. En ROBINSON, Hilary (ed.). *Feminism – Art – Theory: An Anthology, 1968 – 2000*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001. Pág. 565.

³¹⁸ DUFFY, Mary. *Óp. Cit.* Pág. 564.

A través de sus diferentes pinturas, especialmente en su *Goddess Series*, donde utiliza las diferentes Diosas como un reflejo de sus propias experiencias, muestra imágenes de mujeres activas, creativas y poderosas. En *Aphrodite* (1978) (Fig. 49) la artista se representa como la Diosa del amor y la belleza, evidenciando esta relación directa de la mujer con la divinidad, reclamando su propio cuerpo en la representación, y manteniendo una postura positiva en la relación a éste, algo que contrasta con la continua búsqueda de la perfección en la cultura occidental.

"¿Qué cómo me aproximo a Afrodita? Me doto de piel dorada y larga cabellera negra y soy la mismísima Afrodita. Dejo que el mar Egeo y el viento del Sur me arrastren hasta Chipre. Todos creamos nuestras propias leyendas".³¹⁹

La artista Audrey Flack, se basa en la imagen de Marilyn Monroe en dos vanitas fotorrealistas, *Marilyn (Vanitas)* (1977) (Fig. 50) y en *Marilyn: Golden Girl* (1978). Ambas obras muestran un texto en la parte central, relatando una anécdota de Norma Jean de niña, cuando se escapó del orfanato un día de lluvia y fue encontrada por unos policías que la devolvieron de nuevo a la institución. Allí su cuidadora, Ms. Dewey, en lugar de castigarla y reprenderla, le cambió su ropa mojada, y abrazándola le dijo que era muy bella, y le empolvó la nariz y las mejillas. Esta anécdota sería recordada por Norma con gran nostalgia, explicando que en ese momento se sentiría por primera vez amada y apreciada por alguien.

En *Marilyn (Vanitas)*, a través de unas imágenes repletas de artículos de belleza, y pinturas hace una relación entre la creación del personaje de Marilyn por Norma Jean y la creatividad artística. El maquillaje simboliza la construcción del personaje, la búsqueda de Norma de una identidad que la hiciera brillar en la escena hollywoodiense como Marilyn, su *alter ego*, ahora representada de la mano de Flack, quien también aparece en la escena en una fotografía junto a su hermano.

³¹⁹Cita extraída de la web de la artista [Consulta: 09 de abril 2023]. Disponible en: <https://mayumioda.net/products/aphrodite>

La fotografía de la actriz según Thalia Gouma–Peterson (1992) hace alusión a la objetificación y a la mirada masculina (*male gaze*), a la que se refiere Laura Mulvey,³²⁰ en la que la imagen de la actriz, tomada desde la perspectiva del observador (masculino) es transformada por ambas artistas: es el *alter ego* de Norma Jean, Marilyn, y es la representación de Audrey Flack en su obra. El espejo que aparece a la izquierda es otro medio por el que se transforma la imagen, pues ofrece un reflejo distorsionado de la actriz simbolizando la deformación de la imagen y de la identidad de la propia Norma Jean. La disposición de los elementos en la imagen sobre un paño rojo, la vela roja prendida, la presencia de flores y frutas sugiere una especie de altar de celebración, erigido para Marilyn como icono sexual y símbolo de feminidad, y es reclamado por Audrey Flack, representándola conmemorándola y celebrándola.



Fig. 50. Audrey Flack, *Marilyn (Vanitas)*, 1977.
Óleo sobre acrílico sobre lienzo, 243,84 x 243,84 cm.

³²⁰ MULVEY, Laura [1975]. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". En MAHER, Jennifer (ed.). *Understanding Gender & Sexuality in Popular Culture* [en línea]. Indiana: Cognella, 2016.

En *Marilyn: Golden Girl*, encontramos una imagen menos recargada que la anterior, pero con la que guarda ciertas similitudes. En ella aparecen nuevamente el espejo, los pintalabios: uno que enmarca su retrato junto a una vela roja encendida, y otro en la esquina superior izquierda. En la parte inferior, sobre un paño rojo, aparecen unas aguadas de colores vibrantes e intensos, que se ven proyectados en un arcoíris que cruza la imagen en la parte superior, y unos pasteles en la esquina inferior izquierda. El pincel y el maquillaje en ambas obras se convierten en un medio por el que mostrarse y representarse. En este aspecto tanto el maquillaje como la pintura son dos herramientas con las que la mujer toma el control de su representación, eligiendo cómo se muestra en la sociedad, por lo que Flack los expone en la obra como un símbolo de transformación y de poder.

Este acercamiento por lo divino femenino en el arte de Audrey Flack puede verse también en otras de sus obras pictóricas, como en sus autorretratos, *Self-Portrait* (1980) y *We Are Light and Energy* (1981), donde la artista se representa a ella misma, desde una perspectiva activa, alejada de la representación de la mujer en el arte tradicional. Son retratos que exploran su personalidad, que reflejan su carácter. Son imágenes psicológicas que muestran una personalidad fuerte, que van más allá de la representación de la belleza del cuerpo de la mujer canónica. La artista bordea su cabeza a modo de nimbo, que la vincula con la figura divina, así la luz envuelve su figura en reflejos dorados, símbolo de energía y vitalidad, reclamando su rol como artista y creadora.

Otras alusiones que realizará en la pintura en referencia a este papel activo de la mujer son sus obras *Hannah* (1982), realizada a partir de un poema de Joe Pintauro, que Flack escoge al evocarle a la divinidad femenina, utilizando a su hija Hannah como modelo para la obra. Flack representa a Hannah como una Diosa-heroína, como una mujer fuerte y poderosa.

Un año más tarde, la artista realiza su obra *Isis* (1983), en la que para la representación de la Diosa egipcia, Flack se valdría de una antigua mascarilla funeraria, en un intento de

recuperar y representar a una mujer del pasado. Ambas obras anticipan su interés por la Diosa que desarrollará durante las décadas de los ochenta y noventa en la escultura.

La toma de contacto que Audrey Flack tuvo en la década de los setenta con el auge de las representaciones de la Diosa en el arte feminista, así como su experiencia con la imaginería religiosa española sería fundamental para el desarrollo de su actividad escultórica.

La artista, tras un viaje a Sevilla conocería *in situ* la obra de la escultora Luisa Ignacia Roldán Villavicencio, conocida popularmente como 'Luisa la Roldana', cuyas imágenes, como la Esperanza Macarena de Sevilla (s. XVII), mueven a grandes masas de fieles, que la veneran como a una Diosa. Este amor y devoción por estas representaciones de lo divino femenino la impulsaron a realizar diferentes esculturas centradas en las representaciones de Diosas, que ofrecen imágenes de mujeres independientes y poderosas, retratadas desde su perspectiva como mujer:

"Mis mujeres, las mujeres que esculpo, tienen cuerpos poderosos, me gusta que luzcan bellas, como si realmente hubieran hecho un trabajo maravilloso. Tienen buenos músculos y no se avergüenzan si están desnudas. Cuando piensas en lo que hay ahí fuera... si piensas en Maillol o Gaston Lachaise, o si vas al Museo de Arte Moderno... hay un Lachaise de talla 84 con pechos triple X, una cintura tan pequeña, caderas gigantes, pies diminutos, como los pies vendados de las mujeres chinas, no, ¿quién quiere tener ese aspecto? ¡Yo no quiero verme así! De modo que desde Rodin en adelante tienes una imagen de lo que es una mujer, y no hay esculturas hechas por mujeres. ¡Camille Claudel sí que lo hizo! ¡ella era magnífica!".³²¹

La artista bebía de fuentes tan diversas como las imágenes devocionales barrocas españolas, ricas en adornos textiles, joyas, ojos y lágrimas de cristal que aportan un enfoque kitsch a la obra, a la vez que ofrecen recursos expresivos que van acordes al

³²¹ CUNY TV (City University of New York TV). (2014). *Eldridge & Co.: Audrey Flack-Painter, Sculptor*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hvI2vfJ3Rno> [20 de abril de 2020].

momento de experimentación con el material que se da a partir de la década de los sesenta. Otra importante fuente de inspiración será el arte clásico, la escultura renacentista, o los escultores de finales del siglo XIX, como Jean-Léon Gérôme o Alfred Gilbert, cuya minuciosidad en la anatomía, los aderezos, y ricas policromías pueden verse reflejadas en las diferentes esculturas realizadas por la artista. Sus esculturas son, al igual que sus pinturas, un pastiche ecléctico y barroco que absorbe influencias de varias culturas y sociedades en diferentes periodos históricos, que reflejan la imagen de la mujer poderosa y su asociación con la divinidad.

En *Islandia: Goddess of the Healing Waters* (1987), Flack presenta a una Diosa alada con el pecho al descubierto, con un tejido que le cubre la mitad inferior del cuerpo, con ciertas similitudes con la Venus de Milo o la Victoria de Samotracia. Su rostro, alas y ropas, son en colores dorados y simbolizan esta asociación con lo numinoso. La inspiración de la imaginería religiosa española en esta obra queda reflejada en el uso de diferentes elementos como su pendiente, su collar de coral o la caracola de mar que sostiene en su mano.

Para su escultura titulada *Diana* (1988), Flack busca plasmar la imagen de una mujer delgada, casi andrógina, a la que representa totalmente desnuda, levantando sus brazos, en una posición atlética que sugiere el estado de estiramiento previo a comenzar su cacería, mostrando su definida anatomía, enfatizando su trabajada musculatura. La elección de la modelo, una atleta, sería fundamental para la artista, capaz de mostrar en sus movimientos y su cuerpo una imagen de fortaleza, física e intelectual. El tratamiento en bronce dorado de la obra le aporta un cariz divino, de Diosa áurea.

Su obra *Egyptian Rocket Goddess* (1990) es otro ejemplo de la representación de la mujer poderosa. La imponente Diosa se presenta erguida, con una postura que asemeja las koré griegas, pisando con firmeza. Su cabeza altiva, decorada con un tocado a modo de *afnet* egipcio, le aporta un tono solemne. Dos grandes serpientes recorren sus brazos. Una de ellas extendiéndose hacia su pecho, donde se encuentra una imagen de un escarabajo alado. La serpiente, muy utilizada por la artista cobra protagonismo en esta imagen, que confiere a la Diosa una imagen poderosa, amenazante y majestuosa. Flanqueada por imágenes de diminutos misiles y aviones de guerra que actúan como

elementos fálicos que decoran su cuerpo y la base donde se asienta, la imagen de la Diosa aparece colosal y triunfal como icono femenino poderoso, imagen de la fertilidad, de la vida y de la muerte.

Eunice Golden es otra de las artistas que tratan de revertir esta mirada masculina imperante en la historia del arte, y ella lo hace a través de la representación del desnudo masculino en sus pinturas,³²² a modo de paisaje, postulándose como artista figurativa ante la hegemonía minimalista y del pop art, desarrollando imágenes de torsos masculinos sin rostro que simbolizan la masculinidad universal. Golden ante la gran crítica del empleo del hombre en sus representaciones expondría:

"Veo al hombre como un paisaje que me rodea, que me recuerda a diario que soy producto de una cultura orientada al hombre. Se trata de una doble vertiente para mí, porque también tengo fantasías y necesidades eróticas, y mis paisajes reflejan esa dicotomía de poder, pero también muestran la noción de vulnerabilidad, porque cuando la mirada femenina se dirige al varón, creo que el hombre puede sentirse incómodo cuando se le mira del mismo modo que se mira a las mujeres".³²³

Artistas como Eunice Golden o Sylvia Sleigh se aventurarían en el empleo de modelos masculinos en sus estudios del desnudo, exponiendo este cambio en los roles entre artista y modelo, ofreciendo la mirada de la mujer con respecto a la representación del hombre, una postura muy polémica en la época, pero que mostraba esta gran apertura que se vivía en estas décadas.

Del mismo modo, el cuerpo desnudo de la mujer se estaba desligando del ámbito erótico, como afirma Catharine Stimpson: "El cuerpo desnudo de la mujer ya no estaba

³²² Esta postura también será compartida por Sylvia Sleigh, quien también se caracterizaría por su interés por emplear modelos masculinos en sus representaciones. Shirley Gorelick también realizará algunos desnudos masculinos.

³²³ Eunice Golden, apoyándose en un artículo escrito en el *Women's Art Journal* (1982), en LTV East Hampton (2018).

reservado a la pornografía, sino que el cuerpo era una fuente de orgullo y de salud. El cuerpo debía celebrarse y disfrutarse".³²⁴

Gran parte de la libertad de la mujer derivó de las victorias sobre la despenalización del aborto y la comercialización de la píldora anticonceptiva. Sin embargo, este tema no solo dividía a la sociedad entre las personas a favor de estas libertades y las personas en contra (como continúa ocurriendo hoy en día), sino que también fue especialmente polémico dentro de la línea del feminismo cultural y del movimiento de espiritualidad feminista, como explica Cynthia Eller:

“Las feministas espirituales sienten una necesidad particular de enfatizar el derecho al aborto, dado que su teología e historia sagrada dependen en gran medida de las glorias del parto. Las feministas espirituales están deseosas de asegurar que la capacidad de las mujeres para reproducirse no requiera que lo hagan realmente, y ciertamente no cuando no han elegido esto”.³²⁵

Estos movimientos, centrados en la esencia y en la experiencia de la mujer fueron muy criticados por ofrecer gran importancia a la capacidad de su cuerpo de engendrar vida, cuestionando que estos argumentos amparaban una imagen de la mujer esclava de su cuerpo y de una postura en contra de su capacidad de decidir sobre su maternidad. No obstante, la celebración de los ciclos y del poder generador del cuerpo de la mujer no era sinónimo de que este proceso fuese una condición ajena a la voluntad de la mujer, sino todo lo contrario. La tendencia dominante dentro de estos grupos era la de defender la capacidad de la mujer de elegir sobre su propio cuerpo, haciendo alusión a la tradición de las “*Medicine Woman*” o “mujeres medicina”. Estas mujeres eran portadoras de un conocimiento ancestral, transmitido de generación en generación, que les hacía conocedoras del medio natural y de los usos y propiedades de las diferentes plantas y frutos, basándose en una comprensión y una relación mucho más cercana con la

³²⁴ *Feminists: What Were They thinking*. Dirección y producción: Johanna Demetrakas. [Película documental]. Estados Unidos: Crazy Wisdom Productions, 2018.

³²⁵ ELLER, Cynthia. *Living in the Lap of the Goddess: The Feminist Spirituality Movement in America*. Boston: Beacon Press, 1995. Pág. 194.

naturaleza, que les posibilitaba preparar diferentes remedios para curar y aliviar dolencias, así como un conocimiento de aquellas plantas que favorecían la concepción o permitían interrumpir un embarazo no deseado.

Del mismo modo, dentro de la celebración de los ciclos dentro de esta línea, los dolores menstruales se celebran como un parto simbólico, en el que la mujer en lugar de dar a luz a una criatura, se da a luz a ella misma, eligiendo entregarse a sí misma su tiempo y dedicación.

“El aborto es una prerrogativa de la Madre Oscura; ella nos aborta mensualmente; se llama menstruación. La sombra de la maternidad es el aborto, que también es nuestra responsabilidad, lo que hace que la elección de la vida y la muerte sea tan propia de la Diosa como su buena naturaleza vivificante”.³²⁶

Esta herencia que propone el feminismo cultural y el movimiento de espiritualidad feminista exponen que, frente a aquellas posturas religiosas y éticas en las que el embarazo es sagrado y un crimen el interrumpirlo, para el feminismo espiritual, es un derecho de la mujer y parte de una sabiduría transmitida de generación en generación.

Del mismo modo, la aceptación de que la mujer solo puede sentirse realizada dentro del hogar, y bajo su rol de madre y esposa, presuponen un carácter de dedicación y de cuidado "natural" en ella, especialmente hacia sus hijos. La crítica del feminismo a esta relación entre la mujer y el cuidado se fundamentaba en el vínculo entre la madre y sus hijos, aunque importante, no la hace esclava de la casa y de su progenie, exigiendo una mayor diversidad en las formas de entender la maternidad, y la total oposición hacia la aceptación de que su autorrealización personal se fundamente únicamente en este estilo de vida.

La artista Niki de Saint Phalle fue una voz muy reivindicativa en este aspecto. Su educación estricta y su juventud como modelo, la habían encasillado en el papel de una joven mujer bonita, contra lo cual se rebelaría enormemente. Durante la década de los sesenta, la artista realizó una serie de obras en las que abordó estas asimilaciones sociales

³²⁶ Budapest, Zsuzsanna. *The Grandmother of Time* en ELLER, Cynthia. *Óp. Cit.* Pág. 194.

y culturales de la mujer, como esposa o madre, y cuya perversión de estos valores la convierte en bruja, devoradora de niños o prostituta.

La artista realiza dos imágenes grotescas tituladas *La Mariée* (1963) y *Crucifixion* (1965) que serán el anticipo de sus Nanas. En ambas obras utiliza el ensamblaje de objetos para componer parte de su cuerpo: en *Mariée*, la artista presenta una figura vestida de novia, cuyo cuerpo se compone de elementos infantiles como zapatos de bebé, ropa, muñecos o flores. En *Crucifixion*, también puede verse este nexo entre la sexualidad de la mujer y su rol de madre en el que la exhibición de su sexualidad contrasta con su pecho enmarañado compuesto por flores, juguetes y figuras de bebés.

La Diosa, por tanto, aunque se encuentra asociada con el arquetipo de la Gran Madre de Jung (y por tanto supone una relación manifiesta e indisoluble de su aspecto maternal), se reformula por parte de la corriente feminista cultural-espiritual, apelando a que esta representación de la Diosa es uno más de sus aspectos.³²⁷ La Diosa Madre no supone la única expresión de lo divino femenino, del mismo modo que estos movimientos se desvinculan de la imagen exclusiva de “la buena madre”. Las múltiples manifestaciones de la Diosa abordan diferentes aspectos de la misma, y como bien reflejan las tres edades de la mujer, también apelan a la virgen (como mujer libre), a la anciana (como la mujer sabia), así como a su faceta oscura a través de las diosas ctónicas, relacionada con la muerte y la renovación. Estas asociaciones ofrecen distintas formas de entender la relación de la mujer con el arquetipo de la diosa más allá de su aspecto materno.

La diosa se erige como símbolo del poder creativo de la mujer en un momento en el que busca desligarse de su papel de ama de casa y madre, que le hace muy complicado el acceso al mundo del arte. En muchas ocasiones su condición de mujer sería tomada como la razón por la cual era inservible como artista, ya que era ampliamente considerado que el arte producido por mujeres presentaba una menor calidad que el producido por hombres. Muchas artistas han hecho referencia a algunas de sus experiencias vividas en este sentido, cuando su trabajo era criticado por su condición de mujer.³²⁸

³²⁷ Como sí refleja Jean Shinoda Bolen en su análisis.

³²⁸ Por poner solo algunos ejemplos: Beth Ames Swartz, Betsy Damon, Judy Chicago, Monica Sjöö, Carolee Schneeman o Leonora Carrington.

Judy Chicago expone de manera frecuente en sus entrevistas cómo en numerosas ocasiones tuvo que enfrentarse a comentarios como “no puede ser artista y mujer al mismo tiempo”, o la anécdota vivida con Walter Hobbs, el comisario artístico más importante en la década de los sesenta en el sur de California, quien fue a visitar el estudio de Chicago justo cuando ella acababa de finalizar su obra *Rainbow Picket* (1965), pero el crítico se negó a verla. Años más tarde se reunieron en Washington y Hobbs le dijo:

"Pero tienes que entender, Judy, que en los años sesenta las mujeres artistas o eran *groupies* o eran esposas de artistas, así que ¿qué se suponía que tenía que hacer yo con el hecho de que tú estuvieras haciendo un arte más potente que el de los hombres? Era como mirar a una mujer que se subía la falda y se bajaba los pantis, ¡tenía que esquivar la mirada!"³²⁹

Una explicación que Chicago entendería como la afirmación de que esta postura describía lo que el mundo del arte había tratado de hacer con ella durante mucho tiempo.

Carolee Schneemann también explica una anécdota de cuando se encontraba estudiando arte: "Mis compañeros, los otros pintores, me robaban los pinceles y los libros, y me decían: 'Nosotros necesitamos esto más que tú'"³³⁰.

Betsy Damon en tono jocoso afirma que ante las críticas de que no podía ser madre, esposa y artista a la vez, decidió quedarse como artista y madre. Muriel Castanis en un artículo en *The Village Voice*, titulado “Behind Every Artist There’s a Penis” (*Tras todo artista hay un pene*), critica: "Si las imágenes registradas de la historia son creadas y controladas por hombres, así como la elección de los temas y su interpretación, y se compran con dinero masculino, ¡solo tienes la visión parcial de un único sexo!".

³²⁹ Through The Flower (2020). *SMOKE GODDESS: Judy Chicago in conversation with Philipp Kaiser at the Nevada Museum of Art*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=eO5sG9IBIJM> [30 de junio de 2023].

³³⁰ MMK (Museum Mmk Für Moderne Kunst) (2017) *Ausstellungsfilm: Carolee Schneemann. Kinetische Malerei* [Video online] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=bsl_KDii8po [27 de Agosto de 2020].

Esta aceptación de la incapacidad de la mujer de producir un arte de calidad enfureció a las artistas, quienes reivindicaron arduamente su lugar en este mundo masculino, como explica Carolee Schneemann:

“Históricamente se suponía que yo estaba confinada en un lienzo, enterrada, de hecho, como una imagen. Así que la sensación de que estaba autenticada como creadora de imágenes, que también tenía un cuerpo representado, era una cuestión enorme para mí, y esa cuestión era: ¿podía tener autoridad en una cultura en la que no había ningún pronombre que tuviera autoridad en aquellos años excepto “él”?: el artista “él”, el estudiante “él”. El hombre y sus imágenes”.³³¹

Artistas como Carolee Schneeman o Hannah Wilke, quienes emplearon sus cuerpos desnudos en acciones tanto performativas como en fotografía, vieron cómo su condición de mujeres jóvenes y bellas les conllevó ser objeto de numerosas críticas dentro y fuera del movimiento feminista,³³² ya que sus cuerpos correspondían al canon de belleza imperante, y para muchos, estas acciones artísticas, lejos de expresar la libertad creativa individual, suponían una ruptura con los principios del movimiento, que buscaba la no-cosificación de la mujer. Hannah Wilke habitualmente comentaba este tipo de críticas que recibía:

“Siempre hay un problema en cuanto a que Hannah Wilke se muestre a sí misma o muestre su arte. Creo que ese es el problema básico que han tenido la mayoría de las mujeres, hacer cosas. La gente prefiere mirar a las mujeres que al arte. Y creo que tal vez por eso he hecho un arte que es hermoso; se trata de la seducción”.³³³

³³¹ *Reclaiming the Body*. Dirección: Michael Blackwood. [Película documental]. Estados Unidos: Blackwood Productions, 1995. [Consulta: 12 de enero de 2020]. Disponible en: <https://vimeo.com/ondemand/feministart>

³³² Ejemplo de ello sería que tras un encuentro de Hannah Wilke con Judy Chicago en el que Wilke le mostraría algunas imágenes de sus obras, Chicago criticaría en su diario la forma en la que Wilke vestía y se maquillaba, exponiendo cómo esto iba en detrimento de su identificación como persona y artista. En LEVIN, Gail. *Becoming Judy Chicago: A Biography of the Artist*. [en línea]. New York: Harmony Books, 2007. Págs. 164 y 165.

³³³ *Reclaiming the Body*, Óp. Cit.

Tanto Carolee Schneemann como Hannah Wilke pusieron un gran énfasis en desvincular el cuerpo de la mujer de las formas de representación tradicionales. Ellas ceden su cuerpo y su imagen a la representación. Sus cuerpos se tornan material plástico, experimentando con las formas de expresión y representación, transformándolo, mostrándolo desde su propia perspectiva, reclamándolo, y construyendo con él imágenes alternativas a la representación tradicional de la feminidad en la historia de Occidente.

El vínculo de Wilke con la diosa Venus, diosa romana del amor y la belleza, podría considerarse una alusión que critica y expone la polémica surgida en torno a su cuerpo como medio artístico. La artista se representa como Venus, una asociación en la que se produce una mezcla entre la exaltación del ego y la ironía:

“Los hombres posan igual que las mujeres. Creo que la única diferencia es que nosotras estamos sometidas a sentirnos inferiores si posamos demasiado, que somos tontas si somos bellas, a lo que siempre me opuse. Después de tres exposiciones, decidí documentarme: Yo existo. Creo que el arte tiene que ver con ese cambio y con asumir ese riesgo, y con arriesgarme a lucir bien y mostrar mi cuerpo. El cuerpo de un artista también puede tener buen aspecto y seguir siendo un intelectual”.³³⁴



Fig. 51. Hannah Wilke, *Venus Pareve*, 1982-84.
Escayola y acrílico, 25,1 × 13,2 × 8,4 cm cada una.

La artista utiliza esta diosa en varias obras a través de diferentes disciplinas, como en *Venus Pareve* (1982 – 1984) (Fig. 51), donde realiza un autorretrato escultórico de su torso que copia en escayola en varios colores y también en chocolate. La elección de la representación de su cuerpo desnudo, exento de brazos y piernas, ofrece una imagen

³³⁴ Hannah Wilke habla sobre su obra en *Reclaiming the Body. Óp. Cit.*

vulnerable de su cuerpo, que asociado a la diosa del amor y la fertilidad, aporta una connotación crítica a la mujer como objeto de consumo. La palabra *pareve*, proviene del hebreo como una forma de designar el alimento que no contiene carne ni leche, por lo que es más fácil su consumo según las leyes judías.

Estas imágenes también son empleadas en su propuesta de monumento para reemplazar la Estatua de la Libertad, para la que dispone tres de estos bustos colocados de espaldas unos con otros que recuerdan a las diosas triples paganas, en el evento performativo de 1974 titulado *Life Sculpture*, en *Sculpture Now* de Nueva York, y poco después, en 1975, en *White Sheets and Quiet Dots* en la Galería Max Hutchinson, ambas performances organizadas por Lil Picard, donde posa como una estatua viviente de la diosa Venus, o en *Super-t-Art* (1974) donde combina la representación de las esculturas grecorromanas y la imagen de Jesucristo. Otro ejemplo es su obra *Intra-Venus* (1992-1993) que realiza al final de su vida.

La artista toma el control de su cuerpo y de su propia representación, es un sujeto activo que se enorgullece de su cuerpo, criticando el descrédito al que éste ha sido sometido a lo largo del tiempo, como afirma Barbara Rose (1974). La búsqueda de la igualdad trae consigo la necesidad de exaltar el cuerpo de la mujer y su sexualidad, con el objetivo de deslegitimar aquellas teorías que sustentan su subordinación, como la freudiana envidia del pene. Esta perspectiva también la recoge Hannah Wilke y la transforma en "la envidia de Venus": "Cualquier mujer que haya tenido un orgasmo no tiene necesidad de envidiar el pene. [...] La envidia del pene equivale a la envidia de Venus [Venus envy]".³³⁵

El concepto de "Venus envy" de Hannah Wilke también lo apoyaría Carolee Schneemann, quien lo comenta en una conversación con su amiga Mary Beth Edelson:

"Hannah tenía razón con la envidia de Venus. Es la misma proyección falocrática [que] motivó mis imágenes y textos vúlricos. La vagina está

³³⁵ KOHL, Jeanette [2015]. "Intra-venus". En En BERRESSEM, Hanjo, BLAMBERGER Guenter y GOTH, Sebastian. *Venus as Muse. From Lucretius to Serres*. Rodopi: Amsterdam/New York, 2015. Pág. 18.

viva, es activa, y es la definición que da forma, que moldea. Es el fondo y lo que envuelve las determinaciones falocéntricas".³³⁶

Por otro lado, las fotografías realizadas por Mary Beth Edelson ponen de manifiesto esta intencionalidad, de mostrar su cuerpo como una entidad completa, sin ninguna "falta":

"Mis primeros trabajos corporales, de pie con las piernas separadas, desafiaban la noción de que no tener pene equivale a carecer de él. Me presenté como una persona poderosa y autodefinida en este cuerpo".³³⁷

Para Mary Beth Edelson, la fotografía se convirtió en una potente herramienta con la que jugar para capturar sus acciones rituales. Mediante la realización de diferentes instantáneas de su cuerpo desnudo en distintos emplazamientos, normalmente en la naturaleza, genera un material que le sirve como base para experimentar a posteriori, transformando su cuerpo a través de diferentes técnicas como el dibujo, la pintura, o el collage, ofreciéndole múltiples variaciones de una misma imagen.

Edelson trabaja con una misma imagen fotográfica que posteriormente interviene y que actúa como material base para abordar múltiples interpretaciones, a modo de identidades, actitudes y posiciones fluidas, jugando con el concepto de su propio cuerpo como un 'objeto encontrado' en el que mediante esta intervención artística transforma el cuerpo en un 'sujeto encontrado'.

A través de obras como *Fashion Plate* (1973), *Trickster Body* (1973), *Virgin Head* (1975), *Red Kali* (1973), o su *Transformation Series* (1975), la artista reclama su propio cuerpo:

"Estaba totalmente comprometida con la re-presentación del cuerpo femenino de acuerdo con mis propios significados socialmente construidos. Cuando presentaba mi cuerpo, estaba reconfigurando mi feminidad, haciendo que el cuerpo de la mujer fuera visible a través de mi mirada como mujer y en mis propios términos".³³⁸

³³⁶ EDELSON, Mary Beth. *The Art of Mary Beth Edelson*. Nueva York: Seven Cycles, 2002. Pág. 174.

³³⁷ EDELSON, Mary Beth. *Óp. Cit.* Pág. 174.

³³⁸ EDELSON, Mary Beth. *Óp. Cit.* Pág. 173.

El cuerpo era el campo perfecto en el que experimentar con temáticas tan contemporáneas como la libertad individual, el deseo, el placer, la belleza, o la imagen.

Dentro de la esfera feminista, y siguiendo el ejemplo del uso del cuerpo en los movimientos sociales, el cuerpo dentro del feminismo se convierte en espacio de acción, y dentro del ámbito artístico es reinterpretado, puesto en primer plano y analizado. Las artistas abordan el cuerpo como una forma de empoderamiento, en el momento en que la mujer decide cómo representarse y representar a otras mujeres, expresando su propia mirada y tomando el control de su propia representación. El cuerpo, por tanto, toma una nueva dimensión, empleándose incluso como materia misma de la obra artística, como es el caso de Mary Beth Edelson, Carolee Schneemann, Hannah Wilke o Ana Mendieta, modificándolo, interviniéndolo, analizando cómo su cuerpo se relaciona con el entorno, cómo se ve afectado por la sociedad, la cultura, o la historia. Todo ello en busca de una representación alejada de la hegemonía de la mirada masculina.

El desarrollo del arquetipo de la Diosa en el arte ofrecía una nueva perspectiva para abordar formas alternativas de representación del cuerpo de la mujer. En una sociedad donde las imágenes de lo femenino se encuentran impregnadas de la mirada patriarcal, altamente sexualizadas, objetificadas y jerarquizadas, el arquetipo de la Gran madre ofrece un gran apoyo para la representación de nuevos modelos de mujer que se alejen de las representaciones tradicionales, siendo ésta un modelo nuevo al que mirar, un referente ajeno a la construcción social androcéntrica, mediante la que la mujer pueda liberarse de estos estereotipos de género y construir un nuevo concepto de feminidad, como Mary Beth Edelson describe:

"Al utilizar mi propio cuerpo como un ente sagrado, rompí con el estereotipo de que el género masculino es el único género que puede identificarse de forma directa con el cuerpo y, por extensión, con la mente y el espíritu de un ser sagrado primario. Además, estas imágenes rituales estaban conectadas directamente con la Diosa como una imagen ampliada de la mujer como ser universal y no limitada al estereotipo de la mujer como 'lo otro'".³³⁹

³³⁹ EDELSON, Mary Beth [1989]. "Male Grazing: An Open Letter to Thomas McEvilley". En ROBINSON, Hilary(ed.). *Feminism – Art – Theory: An Anthology, 1968 – 2000*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001. Pág. 596.

Mediante la introducción de este arquetipo, las artistas obtienen una herramienta idónea para abordar diferentes cuestiones basadas en la reapropiación del cuerpo de la mujer a nivel simbólico. Por un lado, estas imágenes ofrecerían un espacio inexplorado: la falta de representación de deidades femeninas dentro de las religiones abrahámicas suponía la necesidad de realizar toda una búsqueda acerca de cómo éstas eran representadas por otras religiones y culturas. Del mismo modo, la gran carga cultural de estos iconos ofrecía un rico sustrato en el que comenzar a construir nuevas imágenes. Así, la asociación de ciertos aspectos con lo “femenino”, como la belleza, la delicadeza, o la debilidad, serían reemplazadas por otros como la fuerza, el poder, o incluso la agresividad.

Una gran fuente de inspiración para abordar nuevas formas de representar el cuerpo de la mujer vendrá de la mano de las figurillas prehistóricas, identificadas como Diosas Madre primitivas, a las que muchas artistas hicieron alusión como crítica a las formas tradicionales de representación de la mujer y a los cánones de belleza de Occidente. Ejemplo de ello son las tomas de video que Cheri Gaulke realiza a Sue Maberry, quien aparece como la Venus de Willendorf en *Revelations of the Flesh* (1985) (Fig. 52).

La imagen de la Diosa es un icono que representa su poder creativo. Dentro del ámbito del arte, este arquetipo devuelve a la mujer su valor en la creación artística, como uno más de sus múltiples atributos. La Diosa, de este modo, sustenta y pone en valor a la mujer artista, legitimando su papel en la sociedad y



Fig. 52. Sue Maberry como la venus de Willendorf en *Revelations of the Flesh*, 1985.

ejerciendo de apoyo en su lucha por su inclusión en el mercado del arte, tanto en su faceta de creadora como de consumidora.

El arquetipo de la Diosa dentro de este espacio, supondría una imagen de poder que absorbería esta necesidad de recobrar el poder perdido en el cuerpo de la mujer. El empleo de las diferentes Diosas procedentes de varias partes del mundo, no solo manifiesta su existencia en las diferentes sociedades, sino que es un canto a la hermandad de culturas y a la multiplicidad de formas de ver y representar el cuerpo de la mujer y de entender la belleza. El arquetipo de la diosa ofrece una imagen de empoderamiento en la representación, especialmente como crítica a los estándares de belleza occidentales, reprochando la hipersexualización en las representaciones del cuerpo desnudo de la mujer, y su marginalización al papel de musa, exigiendo su rol como creadoras por derecho propio.

IV.5. María: la Diosa como crítica a la institución religiosa

"Estamos cambiando hasta los profundos ecos y resonancias de la iconografía religiosa, que ha sido tan despótica y patriarcal que nos ha hecho adorar a la clase dominante; algunas de nosotras la rechazamos por completo y otras la sustituimos por símbolos femeninos, pero en cualquier caso, nos estamos quitando al enemigo de la cabeza".

*Gloria Steinem*³⁴⁰

Llegados a este punto, es imprescindible tratar el carácter religioso que claramente poseen las representaciones del arquetipo de la Diosa, un aspecto que resulta innegable, y que plantea un claro y firme enfrentamiento a las religiones patriarcales.

Desde esta perspectiva, el uso de este arquetipo por el movimiento de liberación de la mujer, nos habla de una revolución espiritual, la revolución que se daría en una época de gran inestabilidad, especialmente para los más jóvenes. Según varios autores,³⁴¹ a partir de la década de los setenta se dio un resurgimiento fundamentalista de las religiones monoteístas (cristianismo, judaísmo e Islam), provocada por diferentes factores como el rechazo hacia una sociedad cada vez más secular, científica y vacía; una reacción de introspección frente a las presiones de la vida diaria; la sensación de abandono por parte del estado; el clima de inestabilidad en las calles; la crítica al avance científico y su consiguiente daño al medio ambiente; las tensiones políticas con el exterior; la búsqueda de valores inmateriales en una época de gloria consumista; la actitud abierta del presidente Jimmy Carter sobre su fe; o las estrategias de las instituciones religiosas por captar a los más jóvenes.

Esta situación favorecería un incremento del interés de muchas personas por cultivar la espiritualidad, como también repercutiría en un aumento de personas afiliadas a partidos

³⁴⁰ Discurso de Gloria Steinem en "Forum for the Future" en *The Velvet Sledgehammer*: September 20, 1978.

³⁴¹ Ejemplo de ello: CARROLL, Jackson W. JOHNSON, Douglas W.; MARTY, Martin E. *Religion in America: 1950 to the Present*. San Francisco: Harper & Row, 1979; FRUM, David. *How We Got Here: The 70's: The Decade That Brought You Modern Life – For Better or Worse*. Nueva York: Basic Books, 2000.; BORSTELMANN, Thomas. *The 1970s: A New Global History From Civil Rights to Economic Inequality*, New Jersey: Princeton University Press, 2012.

políticos, asociaciones estudiantiles, y tendría un impacto en el número de personas que buscaban la experimentación con drogas recreativas.

Esta búsqueda espiritual también favorecería el crecimiento de otros grupos, que florecerían especialmente en la zona de San Francisco, como diversas formas de Budismo, las prácticas espirituales de los Pueblos Originarios, o los neopaganismos y nuevos cultos sincréticos.³⁴² David Frum³⁴³ afirma que a diferencia de otras épocas en la historia del país americano, el crecimiento de estas nuevas agrupaciones no se daría en las zonas más pobres, sino que la mayoría de seguidores de estas corrientes estaba compuesta por jóvenes provenientes de la nueva y amplia clase media, quienes también estarían influidos por la relación de estas tendencias con figuras mediáticas como los Beatles.

Este resurgir religioso fue muy polémico dentro de las filas del movimiento de liberación de la mujer, pues cuestionaban la jerarquización de género en el seno de las religiones tradicionales y de cómo esta estructura sustentaba un sistema en el que la mujer se encontraba subordinada y dedicada a las labores de servicio. Del mismo modo, autoras como Elizabeth Gould Davis, Mary Daly o Merlin Stone, hacen referencia³⁴⁴ a la relación que se da dentro de las sagradas escrituras entre la mujer y el pecado, lo marginal o lo innecesario. Pese a que en el Pentateuco aparecen varios personajes femeninos, estos tienden a sostener un rol muy pasivo, a excepción de la reina de Sabá.³⁴⁵ No obstante, la mujer sí aparece en varios pasajes actuando de forma activa para ejercer algún mal (Eva y la expulsión del jardín de Edén; Dalila y la traición a Sansón; Herodías y Salomé, las asesinas de Juan el Bautista; o María Magdalena la pecadora natural de Magdala). Estos relatos son solo el reflejo de la marcada jerarquía de género que se encuentra en la base de las religiones abrahámicas y que ha sido mantenida hasta la actualidad, en la que todavía no

³⁴² Robert Wuthnow, sociólogo estima que desde mediados de los sesenta hasta mediados de los setenta, habrían surgido más de trescientos nuevos movimientos religiosos en la zona de la Bahía de San Francisco, en CARROLL, Jackson W. JOHNSON, Douglas W.; MARTY, Martin E. *Religion in America: 1950 to the Present*. San Francisco: Harper & Row, 1979. Pág. 25.

³⁴³ FRUM, David. *How We Got Here: The 70's: The Decade That Brought You Modern Life – For Better or Worse*. Nueva York: Basic Books, 2000.

³⁴⁴ GOULD DAVIS, Elizabeth. *The First Sex*. Maryland: Penguin Books Inc, 1971; DALY, Mary. "The qualitative leap beyond patriarchal religion". En *Quest, New Visions of Spiritual Power*, 1975; STONE, Merlin. *The Paradise Papers: The Suppression of Women's Rites*. Londres: Virago, 1976.

³⁴⁵ La reina de Sabá aparece en una de las obras de Monica Sjöö, *Queen Of Sheba Meets Madonna* (s.d.)

puede optar al mismo estatus y reconocimiento que el varón. Ejemplo de ello es el pasaje la Tentación y caída, dentro del libro del Génesis, que advierte de cómo la mujer se genera y se mantiene subordinada al varón, y relaciona a la mujer con el pecado y al hombre con la salvación, como explica la filósofa feminista Mary Daly:

"El mito de la maldad femenina expresada en el pasaje de la tentación y la caída, se ve reforzado por el mito de la salvación/redención por un único ser humano de sexo masculino. La idea de una encarnación divina única en un varón, el Dios-hombre de la "unión hipostática", es inherentemente sexista y opresiva".³⁴⁶

A pesar de que en las sagradas escrituras existen ciertas discrepancias acerca del aspecto de diferentes seres celestiales, la representación de ángeles y enviados divinos tienden a representarse como hombres pese a que no se rigen por las mismas concepciones humanas. Del mismo modo, la aceptación de la masculinidad de Dios es manifiesta y aparece en diferentes representaciones artísticas, así como también se le relaciona de este modo dentro del relato bíblico, como en el libro del Génesis, en el que Dios crea a Adán, el primer hombre, a su imagen y semejanza, o las fórmulas empleadas para designarle, como "Señor Dios", "el Creador", o "Padre",³⁴⁷ son un claro reflejo de la asociación de Dios con la masculinidad. En este sentido, la aceptación de la representación de la divinidad en la tradición cristiana se ejemplifica en *La creación de Adán*, un fresco realizado por el artista Miguel Ángel Buonarroti en 1511 que decora la Capilla Sixtina, una de las obras de arte más conocidas y reproducidas del mundo. Esta representación de la creación por parte del Dios Padre, debido a su popularidad, se han encontrado en el punto de mira del movimiento feminista.

Una de las artistas que arremeterá contra esta imagen es Ann Grifalconi, quien en *And God Created Woman in Her Own Image* (1970), modifica la representación del relato del Génesis por una cosmogonía matrística, en la que una Diosa, representada por una mujer negra (quien se estima que sea Fran Ross, amiga o amante de Ann) rodeada de seres celestiales, insufla vida a la primera mujer, revertiendo esta representación androcéntrica del origen humano (Fig. 53).

³⁴⁶ DALY, Mary. *Óp. Cit.* Pág. 20.

³⁴⁷ Ejemplo en Gén 2, 7-8 y Gén 2, 18.

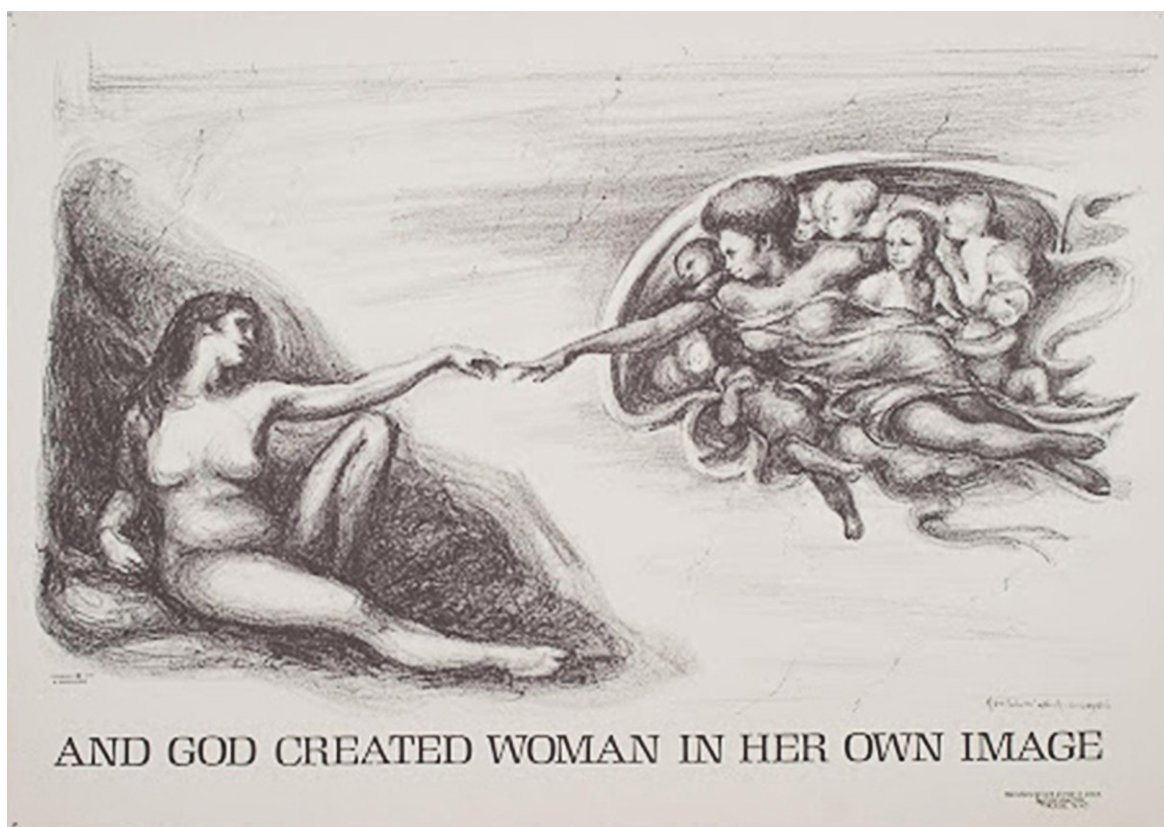


Fig. 53. Ann Grifalconi, *And God Created Woman in Her Own Image*, 1970.
Litografía offset sobre papel, 50,48 x 71,12 cm.

Otra de las artistas que reelaboraron el discurso de la creación en la tradición abrahámica es Monica Sjöö a través de *God Giving Birth* (1968), donde representa a Dios como una mujer negra dando a luz (Fig. 54). La presentación de esta imagen estuvo envuelta en polémica, pues fue duramente rechazada y censurada. La representación de la creación divina mediante una imagen de una mujer en el momento del parto suponía explorar una temática prácticamente inexistente en la historia del arte en Occidente, y su relación con la figura de Dios le valió un duro rechazo, como la misma autora declara:

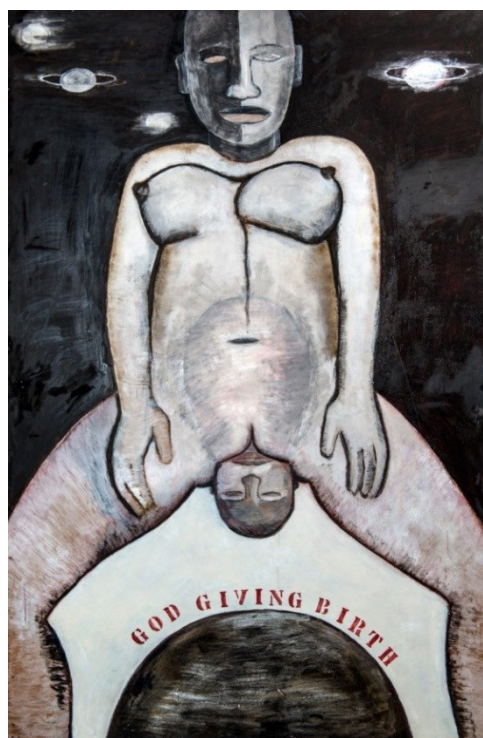


Fig. 54. Monica Sjöö, *God Giving Birth*, 1968.
Óleo sobre tabla, 185 x 125 cm..

“Supuestamente, God Giving Birth era ‘obscena y blasfema’. Yo diría que porque ‘Dios’ está representado por una mujer no blanca de gran dignidad, de frente, sin sonreír, con una criatura saliendo de su útero, entre sus piernas, es inquietante. [...] Del mismo modo, si la hubiera llamado ‘Diosa,’ entonces habría pasado por una de las muchas Diosas y/o imágenes de la fertilidad, no como el poder creador que quería expresar. La pintura ataca el absurdo mito de que la fuerza creadora es masculina y fálica. Yo quería dejar claro que cuando la gente dice que no ve la divinidad con un sexo específico, se asume claramente que es hombre, al no haber creado el cosmos y el mundo mediante un nacimiento real de sangre, sino de manera abstracta, mediante ‘aliento’ o ‘palabra”.³⁴⁸

Esta aceptación de la creación masculina, como critica la propia artista, es manifiesta, mientras que la representación de Dios como mujer, mediante el parto, como un símbolo de la capacidad creativa de la Diosa, se convierte en un acto polémico que provoca el rechazo y la censura de la obra durante varios años.

Por otro lado, y como aborda Sjöö en la cita anterior, la polémica deriva de la asociación del Dios abrahámico con la representación de una maternidad, pues de haber empleado el término Diosa, su relación con las diferentes representaciones sobre la fertilidad no habría tenido el mismo impacto. Esto se debe no solo a la deslegitimación del cuerpo de la mujer y su biología en la cultura, sino también a la gran ausencia de imágenes del parto en la historia del arte occidental.

Las representaciones de parturientas en el pasado, asociadas a cultos de diferentes Diosas eran más frecuentes, como recopila Marija Gimbutas en *El lenguaje de la Diosa*, donde muestra algunas de las figurillas encontradas en Tesalia (Grecia), en la cultura Vinča (antigua Yugoslavia), en Malta, o Çatal Höyük (Turquía), así como posteriormente también se darían en las representaciones de Diosas asociadas al parto como Carmenta (en la antigua Roma), Ilitía (Grecia), Hathor (Egipto), y Tlazoltéotl (en la cultura mexicana).

³⁴⁸ Sjöö, Monica, 1980. ‘Art is a Revolutionary Act’ en ROBINSON, Hilary, 2001. *Feminism – Art – Theory: An Anthology*, 1968 – 2000. Pág. 591.



Fig. 55. Betty LaDuke, *New Guinea Series. Cassowary's Baby*, 1979. Aguafuerte en color, aguafuerte de fondo blando y aguatinta sobre papel, 56,20 x 37,46 cm

La recuperación de estas imágenes por parte de varias artistas que celebran el poder creador de la Diosa, el poder creador del cuerpo de la mujer, critican la asimilación tradicional de Dios como varón.³⁴⁹

Toni Putnam hace alusión a la diosa egipcia Hathor en *Hathor* (s.f.), una pintura rectangular en la que representa a la Diosa a través de su símbolo, una vaca, pintada de perfil. El animal exhala de su boca una llamarada de fuego que también emerge de entre sus patas traseras. Sus colores amarillos y anaranjados contrastan con la gama de azules predominante en el cuadro. El nexa con el origen egipcio de la diosa, lo resuelve asentando la figura en la amarilla arena del desierto, colocando tres

pirámides entre sus patas. Otros toques dorados resaltan al animal con un tinte místico, añadiéndole este color en sus cuernos, las luces del cielo en la parte superior derecha, y salpicando su cuerpo y el cielo nocturno con estrellas de este mismo color.

"Esta es Hathor, y es una vaca. Ella es Dios del cielo. Ella absorbe en su interior el sol por la noche y luego da a luz al sol por la mañana".³⁵⁰

Otro ejemplo son las obras de Betty LaDuke, quien se inspira en estas representaciones a lo largo de sus viajes por el mundo, incorporándolas en sus obras, como *New Guinea Series: Birth Rite* (1979), *New Guinea Series: Cassowary's Baby* (1979) (Fig. 55),

³⁴⁹ Uno de los ejemplos más recordados sería cuando Helen Reddy, al recoger su premio a la mejor performance pop femenina por *I Am Woman*, en la entrega de premios Grammy en 1973, declararía, "Me gustaría dar las gracias a Dios, porque ELLA lo hace todo posible"

³⁵⁰ UPTV6 (The City of Urbana's Public, Education, and Government Access TV Station) (2014). *Art Now!- Episode #9-Toni Putnam* [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=77ccK817BUE> [01 de agosto 2023].

New Guinea Series: Cormorant Lady (1979), *New Guinea Series: Rite of Passage* (1979), o *Borneo: Iban Birth Rite* (1981).

Cuando a la divinidad (monoteísta) se le atribuye una clara representación masculina, al igual que Dios es varón, como afirma Mary Daly, "el varón es Dios",³⁵¹ la mujer queda fuera de la ecuación. Esta asociación ha influido no solo en la estructuración del credo, sino dentro de la cultura y la sociedad.

Ante esta negación de la mujer, artistas como Judy Chicago, a través de obras como *Heaven Is for White Men Only* (1973), o *Did You Know Your Mother Had a Sacred Heart?* (1976) manifiesta cómo la mujer ha quedado excluida de esta asociación con la divinidad. En su obra *The Creation* (1984), ejecutada por Audrey Cowan, muestra un gran dibujo sobre papel de algo más de nueve metros de largo, acompañado por un texto en el que Chicago reimagina el mito del Génesis.

"Yo también tuve mi ración de *fake news*,³⁵² empezando por la Capilla Sixtina. Hay un dios masculino. Extiende su dedo. Crea hombres. La humanidad está representada por el hombre, ¡*Fake news*! ¿Cuántos millones de personas han interiorizado esas *fake news*? Esta obra, que se llama *La Creación*, es una especie de respuesta a esa mitología, que da la vuelta a la realidad. Porque aquí está la Tierra femenina, y una deidad femenina, creando a todas las criaturas del mundo, y luego crea a la mujer. Así que es otro tipo de *fake news*, pero ésta me gusta más".³⁵³

El relato bíblico fundamenta una asociación de la mujer con la falta de juicio, el engaño, la traición, la pasividad, la manipulación³⁵⁴ o la maldad, una visión distorsionada que afecta en la forma en la que mujer puede verse reflejada en la sociedad y en la cultura, como desarrolla Merlin Stone:

³⁵¹ DALY, Mary. *Beyond God the Father*. Londres: The Women's Press, 1986. Pág. 19.

³⁵² *Fake news* es un término que se refiere a "noticias falsas", también utilizado como bulo o la proliferación de contenido cuyo objetivo es la desinformación o una perspectiva parcial de un tema o situación.

³⁵³ Art Basel (2019). *Meet the Artists | Judy Chicago | The Birth Project*. [Vídeo online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=O8ouH6zhl_8 [30 de junio 2023].

³⁵⁴ Gen 19, 6-9; Lev 21, 9; Dt. 22, 20.

“A medida que consideraba el poder del mito, me resultaba cada vez más difícil evitar cuestionar los efectos influyentes que los mitos que acompañan a las religiones que adoran a las deidades masculinas tenían sobre mi propia imagen de lo que significaba nacer mujer, otra Eva, progenitora de la fe de mi infancia”.³⁵⁵

La sociedad americana tiene una clara vinculación con la fe monoteísta, que puede apreciarse a través de la relación de grandes líderes políticos del momento con diferentes grupos religiosos,³⁵⁶ o en su lema nacional, *In God We Trust* (en Dios confiamos), instaurado a mediados de los cincuenta durante el mandato de Dwight D. Eisenhower. Los arraigados valores cristianos, afianzados en la década de los cincuenta con el impulso del modelo de familia nuclear, y el sistema capitalista y cristiano promovido por el país, encontrarían en el nuevo movimiento de liberación de la mujer un obstáculo. El feminismo de segunda ola abordaría la necesidad de emancipación de la mujer de su rol servicial como ama de casa y madre, un rol que Simone de Beauvoir expondría a través de la dialéctica Hegeliana del amo y el esclavo, que sentaría catedra en el discurso feminista.

Ejemplo de la defensa de esta postura son las declaraciones de Clare Boothe Luce, en una entrevista realizada por William F. Buckley Jr. en 1975, para el programa *Firing Line*, quien desarrolló esta hipótesis exponiendo cómo la religión afianza la jerarquía de dominación, manteniendo a la mujer en su base:

“Para ser amo, hay que tener un dominado: el esclavo hace al amo, así como el amo hace al esclavo. Por eso, a pesar de la clara evidencia del Nuevo Testamento, desean conservar la estructura jerárquica que hizo del hombre el amo de la mujer”.³⁵⁷

Claire Boothe Luce, en un discurso muy relacionado al que Mary Daly desarrolla en *Beyond God the Father* (1973), expone que los cargos eclesiásticos en las diferentes

³⁵⁵ STONE, Merlin. *The Paradise Papers: The Suppression of Women's Rites*. Londres: Virago, 1976. Pág. 21.

³⁵⁶ Martin Luther King Jr. era pastor evangélico, Malcolm X se convertiría al Islam; John Fitzgerald Kennedy y Robert Francis Kennedy, católicos.

³⁵⁷ *Firing Line with William F. Buckley Jr.: Feminism* [en línea]. Director: Warren Steibel. [Programa de televisión]. Episodio 179, emitido el 31 de marzo 1975. Estados Unidos: PBS, 1975. [Consulta: 05 de febrero 2020]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=SKd6eSaWcZY>

instituciones dentro del cristianismo realmente no entendieron el mensaje que aparece en la Biblia, debido a que las enseñanzas y modos de actuar de la figura de Cristo ofrecían un trato más igualitario para la mujer. Sin embargo, la parcialidad en la exégesis de la doctrina religiosa, llevó a una interpretación de la biblia y del mensaje de Jesucristo de manera más jerarquizada, protegiendo esta subordinación de la mujer con respecto al hombre:

“Cualquier feminista que lea el Nuevo Testamento se preguntará por qué los teólogos no desarrollaron una teología de la mujer, y por supuesto la respuesta es muy sencilla, ellos solo querían que la mujer continuara sirviéndoles”.³⁵⁸

No obstante, esta posición de la mujer como inferior al varón, aparece como la maldición que Dios puso sobre Eva y todas sus descendientes mujeres, que se encuentra en Gen 3, 16: "A la mujer le dijo: «Multiplicaré los trabajos de tus preñeces. Con dolor parirás a tus hijos; tu deseo te arrastrará a tu marido, que te dominará»". De este modo, desde las primeras páginas, la mujer queda relegada al dominio de su marido por castigo divino. A través de la jerarquización de la familia que las tradiciones abrahámicas poseen en su raíz, se promueve que la mujer es la responsable de servir al marido, a sus hijos y a aquellas personas dentro del hogar, supeditando sus necesidades por el interés del resto, en un acto de sacrificio personal.

Al servir al varón, éste se convierte en figura de adoración. La mujer ha de aspirar a ser una buena esposa, siguiendo fielmente a su esposo, cuidarle y apoyarle, darle hijos y servirle, cual fiel sigue a su dios. Así como Dios tiene poder sobre el hombre, y el hombre sobre la mujer, sobre sus posesiones y sobre la naturaleza.

Esta relación de pertenencia, como apunta, Paula Stern³⁵⁹ aparece reflejada también en la tradicional ceremonia matrimonial protestante, donde la mujer es “entregada” al marido, a quien promete obedecer.

³⁵⁸ *ibidem*.

³⁵⁹ STERN, Paula [1971]. “The Womanly Image”. En SOCHEN, June (ed.). *The New Feminism in Twentieth-Century America*, Lexington: Heath, 1971.

Esta postura crítica hacia la opresión que la mujer ha sufrido por las religiones tradicionales, especialmente por el cristianismo, estará presente en el arte a través de una recontextualización de la imagen de Eva, la primera mujer en el libro del Génesis, de parte de artistas como Audrey Flack.

Audrey Flack realiza una escultura basándose en la imaginería española titulada *Eve* (2006–12), en la que representa a Eva emulando las imágenes de santos y mártires (Fig. 56). Esta escultura rescata la imagen de la primera mujer como mártir, pues se convierte en un chivo expiatorio en la que recae el peso del pecado y que, como primera mujer, condena a todo su linaje, que se pervierte y maldice. No obstante, la obra de Flack eleva esta imagen a categoría de santa, como la mujer que quiso acceder a un conocimiento que le era negado, una imagen de rebeldía que la artista eleva a figura de devoción.

La artista Rachel Giladi, en su performance *Looking for my Kingdom* (1985), también hace referencia a Eva como la mujer estigmatizada por el relato bíblico, aludiendo a esta imagen a través de un tocado en forma de serpiente que vincula el mito de Eva con la demonización de la mujer a través de diferentes culturas y en su asociación con la serpiente.

Otro ejemplo es la obra de Cheri Gaulke, quien creció en el seno de una familia religiosa, siendo su padre sacerdote luterano, siguiendo un legado familiar de tres generaciones.



Fig. 56. Audrey Flack, *Eve*, 2006-12. Escultura, 91,44 cm de alto.



Fig. 57. Cheri Gaulke como Eva en *This is My Body* (1982).

Gaulke desde pequeña recibió una educación conservadora y fundamentada en la religión, aprendiendo muchos símbolos que rechazaría más adelante, y abordándolos en varias de sus performances, como en *This is My Body* (1982), donde se basa en las sagradas escrituras para representar a varios personajes en diferentes pasajes, como Eva en la Tentación y Caída, o Jesucristo crucificado (Fig. 57). La artista a través del juego audiovisual proyectado en el escenario interactúa con las diferentes imágenes, encarnándolas y reescribiendo el relato desde su perspectiva como mujer:

"This Is My Body era en cierto modo una lección de historia. Se trataba de ver cómo el cristianismo ha traicionado al cuerpo, o a la carne, a lo largo de la historia, en particular observando los símbolos de la serpiente y el árbol, porque tal y como yo lo veo, la serpiente en el árbol es una imagen del paraíso, y ambos símbolos están asociados a la Diosa. Pero lo que el Cristianismo ha hecho con esa imagen es que a través de la historia la ha convertido en el Cristo muerto colgando de la cruz, que es, por supuesto, la fuente de vida de la serpiente, siendo ahora la carne muerta, y la cruz, convirtiéndose en un árbol cortado y desmembrado".³⁶⁰

³⁶⁰ The Goddess in Art (2015b). *The Goddess In Art TV series: Interview with Cheri Gaulke*. [Vídeo online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=H9b_nMlkGfM [13 de julio 2023].

Otro de los ejemplos en los que la artista emplea este símil con Eva es en su obra *Burning the Bush* (1992), donde emplea el árbol de la vida como símbolo de su herencia familiar (Fig. 58).

El empleo que realiza Cheri Gaulke del templo es otro acto reivindicativo, pues en varias de sus performances escoge este espacio como lugar donde desarrollar sus propuestas, como en *The Malta Project* (1978) o en *Revelations of the Flesh* (1984). A través de esta reivindicación la artista hace alusión a la estrategia de la iglesia de absorción de antiguos cultos, festividades o enclaves telúricos en su afán de expansión territorial, dando lugar a cultos sincréticos o a una experiencia devocional que deja entrever los rasgos de la cultura anterior:



Fig. 58. Cheri Gaulke en *Burning the Bush*, 1992.

"Me gusta [realizar performances en iglesias] porque es una especie de recuperación de esos lugares espirituales. De hecho, lo que ocurrió en toda Europa fue que los espacios de culto pagano, los lugares donde se celebraban rituales, cuando llegaron los cristianos, para hacer que los paganos acudieran a sus iglesias, las construyeron justo encima de sus antiguos lugares de culto. Así que, en cierto modo, creo que debajo de cada iglesia cristiana hay un lugar de culto pagano, que lo es, porque debajo está la tierra, y es ahí donde adorábamos".³⁶¹

Estas alusiones a la religión pueden observarse también en la obra de Cristina Biaggi, quien realiza una serie de trípticos en los que la mujer adopta el rol de Cristo,

³⁶¹íbidem

simbolizando cómo ésta ha sido el objetivo de la represión por parte de las religiones tradicionales:

“En mi primer tríptico, representé a un Cristo femenino en la cruz y utilicé como modelo a mi pareja de entonces, Virginia Dare. [...] El mensaje parece ser que la Mujer ha estado, por así decirlo, en la cruz desde la llegada del Patriarcado hace cinco mil años. [...] En la segunda crucifixión, el Cristo femenino (Virginia) aparece totalmente desnudo, sin avergonzarse de su hermoso cuerpo y, sin embargo, vulnerable. En esta versión, se la representa como la Diosa en todo su esplendor físico y, sin embargo, sigue en la cruz. [En la tercera crucifixión, Virginia/Cristo aparece en negativo. [...] En esta crucifixión, la figura central (Virginia/Cristo) no aparece como víctima, sino como fuerza inspiradora. [...] En mi cuarta crucifixión representé a una mujer negra en la cruz. Las mujeres negras fueron las más victimizadas durante la época de la esclavitud y las mujeres de color siguen siendo las que más sufren en todo el mundo, [...] La quinta y última crucifixión se llama Crucifixión animal”.³⁶²

Hannah Wilke, en su performance *Super T-Art* (1974) (Fig. 59), documentada de manera fotográfica, muestra un juego de imágenes para las que la artista se vale solamente de una sábana. Wilke va poco a poco descubriendo su cuerpo desnudo, mientras adopta diferentes posiciones que van construyendo una narrativa donde interpreta una transformación entre la virgen y la prostituta, para terminar emulando a Jesucristo crucificado. De manera sutil este juego con su cuerpo y el tejido se convierte en una obra cargada de crítica y simbolismo, en la que la artista experimenta la asociación con la divinidad mediante la performance.³⁶³

³⁶² BIAGGI, Cristina [2015]. “Early Artistic Work Inspired by My Activism in the 1970s”. En ROBBINS DEXTER, Miriam (ed.) y NOBLE, Vicki (ed.). *Foremothers of the Women’s Spirituality Movement: Elders and Visionaries*. Nueva York: Teneo Press, 2015. Págs. 252-254.

³⁶³ En 2022, Paul Tschinkel publicó un vídeo en la plataforma de Youtube donde muestra a Hannah Wilke trabajando en el concepto detrás de los movimientos en *Super T-Art*. [Consulta: 22 de junio 2023]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hTg9u2MUjzc>



Fig. 59. Hannah Wilke, *Super T-Art*, 1974.

A través de las artes plásticas, la poesía, la performance, o de diversas publicaciones feministas,³⁶⁴ se comienzan a cuestionar estos mitos y la representación de la mujer dentro y fuera de la institución religiosa. En ocasiones estas investigaciones trataban de acudir a la raíz, a las sagradas escrituras, investigando estos relatos en su lengua original.

³⁶⁴ Como Ms. Magazine, Lady-Unique-Inclination-of-the-Night, Chrysalis: A Magazine of Women's Culture, o Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics, entre otras.

Este análisis provocó la crítica de la parcialidad en la interpretación de las escrituras que las religiones habían mantenido, como alega Savina J. Teubal, quien en su libro *Sara, la sacerdotisa: La primera matriarca del Génesis* (1984), advertiría de ciertos errores en las traducciones de los relatos bíblicos que omitían información, así como realizaban interpretaciones sesgadas de los diferentes pasajes. La crítica de Teubal señalaba la repercusión de estas traducciones en la conformación de una jerarquía y unos dogmas que limitan la posición de la mujer dentro de la institución religiosa, imposibilitándole acceder a ciertos puestos eclesiásticos, despojándola de la capacidad de actuar en la conformación de nuevas formas de vivir la fe y entender la religión, y relegándola a un papel de obediencia y servitud.

En relación con estas investigaciones se encuentra la serie *Israel Revisited* (1980-81) de Beth Ames Swartz, un proyecto que honra tanto la *Shekhiná*, como a diferentes mujeres que recoge el Pentateuco, como la Reina de Sabá, y grandes matriarcas como Rebeca, Raquel, Deborah, Miriam, Beruriah o Hulda.

Suzanne Benton también alude a las mujeres en el Pentateuco en sus máscaras, como Sara, Lilith, o Esther, que posteriormente emplea en sus performances, donde estos personajes cobran vida y se dirigen directamente al espectador.

La relación del aspecto femenino de Dios en el judaísmo será común en otras artistas como Bruria Finkel y Gilah Yelin Hirsch, quienes reflexionan ante esta línea mística y esotérica. La Kabbalah, como Z'ev Ben Shimon Halevi introduce: "es el nombre medieval judío de la enseñanza esotérica que se encuentra en el corazón de toda tradición espiritual, sea primitiva o altamente desarrollada".³⁶⁵

Thomas Borstelmann (2010) argumenta que aunque el judaísmo es una de las religiones abrahámicas, ciertos factores como la gran tragedia vivida décadas atrás, y su minoría en comparación con el cristianismo, la religión imperante en el país americano, limitaba los ataques que el movimiento feminista le destinaba, centrándose más ferozmente en el cristianismo.

³⁶⁵ HALEVI, Z'ev ben Shimon. *Introducción al Mundo de la Kabbalah*. Harari Ontiveros, Cristina y Harari Ontiveros, Julieta (trad.). Primera edición. Segunda reimpresión. Madrid: Arkano Books, 2021. Pág. 19.

Pese al importante rechazo a las religiones tradicionales, no se ha de pasar por alto aquellas facciones de corte feminista dentro de estas religiones, como el feminismo cristiano, el misticismo, el feminismo musulmán, el feminismo judío, los cuales no se encuentran identificados con la figura de la Diosa, sino que presentan un acercamiento a la parte femenina de lo divino, ofrecen una perspectiva espiritual más centrada en la posición de la mujer en la institución, sin salir completamente de las directrices de estas religiones, una propuesta criticada por algunos sectores feministas, como ejemplifica el testimonio de Mary Daly:

“Podemos encontrarnos con un fenómeno problemático que el sociólogo Henri Desroche denomina “cruce”. El “cruce” se refiere a una tendencia notable entre los grupos oprimidos a intentar cambiar o adaptar las herramientas ideológicas del opresor, de modo que puedan utilizarse contra él y a favor de los oprimidos [...] Algunas mujeres líderes religiosas dentro de la cultura occidental en los tiempos modernos han realizado algo parecido a una operación de “cruce”, [...] al subrayar el aspecto “maternal” de la divinidad”.³⁶⁶

El ataque que se hace desde el feminismo hacia el cristianismo, como la religión más extendida en los Estados Unidos en esta época, se fundamenta en el cuestionamiento de cómo la religión legitima la opresión hacia la mujer, y cómo esta constituye un pilar fundamental que mantiene su subordinación en la sociedad, apelando a la perversión de sus raíces, afirmando que sus valores, en origen universales, serían estructurados y jerarquizados con el paso del tiempo, confiriendo un gran tinte misógino que dista de sus propósitos iniciales. Muchas de las integrantes del movimiento ven en la figura de Jesucristo un adelantado a su tiempo, como toda una figura feminista que equidista de la perspectiva de la institución.

El interés acerca de las diferentes formas de espiritualidad desarrolladas en la historia, desenterraría derivas tan interesantes como las que se darían durante los siglos XII-XIV en las figuras de diferentes místicas, como las representadas por Meinrad Craighead en su

³⁶⁶ DALY, Mary. *Beyond God the Father*. Londres: The Women's Press, 1986. Pág. 32.

serie *The Mystics*, compuesta por: *Hildegard of Bingen* (2009), *Julian of Norwich* (2009), *Catherine of Siena* (2009), *Clare of Assisi* (2009), *Teresa of Avila* (2009), *Brigid of Kildare* (2009) y *Mechtilde of Hefta* (2009), y en *Painting with St. Hildegard* (2001), *The Seeing of st. Hildegard* (2001) y *In the Lap of St. Hildegard* (2001), o Faith Wilding en *Propagations: Hildegard and I* (1985).

Esta asociación también se encuentra en la obra de Audrey Flack, quien inspirada por la figura de Santa Teresa realiza la obra escultórica *Saint Theresa's Ecstasy* (s.f.), y *St. Teresa AHHH OH* (2014). Esta asociación con el misticismo y las representaciones del éxtasis (como el *Éxtasis de Santa Teresa* (1647-52), o el *Éxtasis de la beata Ludovica Albertoni* (1671-74) de Gian Lorenzo Bernini en el arte italiano) y la imaginería religiosa en España, le inspiraron en la realización de obras como *Receiver of the Sun: Sun Goddess* (1989-90).

Flack también se inspira en la confluencia entre diferentes derivas espirituales, como las de los pueblos originarios norteamericanos y las religiones tradicionales. En su obra *Receiver of the Sun: Sun Goddess* (1989-90) muestra a una mujer desnuda, con sus brazos abiertos, portando ciertos elementos rituales como unas plumas en su antebrazo derecho, unos collares de cuentas en la mano izquierda, y dos cinturones rodeando su cintura. La mujer asemeja a una curandera o hechicera que se encuentra en el momento de meditación o de iluminación; o, como su nombre indica, recibiendo un baño de la energía solar. Su cuerpo desnudo no sexualizado, es una mirada sacralizada al cuerpo de la mujer.

Por otro lado, sus obras: *Black Medicine* (1981-82), realizada en arcilla y *Medicine Woman* (1989), en bronce, comparten ciertas similitudes, presentando a una mujer-chamán, que aparece semi desnuda, portando elementos rituales de diferentes culturas, así como piezas de joyería, plumas y otros elementos que se repiten, como el rayo, símbolo de fertilidad, de energía, de creación y destrucción.

Estas obras son piezas que representan a mujeres atemporales y universales que encarnan la energía creativa, la sanación y el conocimiento. Cada una de ellas nos lleva de vuelta a un pasado remoto, a una herencia espiritual compartida, presente también

en la tradición cultural de los pueblos originarios americanos, como una mujer que camina entre el mundo espiritual y el mundo físico. Como expone Susan P. Casteras, las Diosas para Audrey Flack son imágenes devocionales cuya presencia es capaz de calmar y confortar a los espectadores, son "guardianas de la iconografía y la sabiduría secretas, que tienen el poder de trascender las épocas y de curar y reconfortar".³⁶⁷

La mirada al Medievo trajo consigo el interés por la bruja, que emergió como símbolo de insurgencia. La bruja estaba asociada a la hechicera o a la sacerdotisa, relacionándola con los cultos paganos y a la veneración de la diosa. La bruja, entonces, se erige como la mujer poderosa, que niega al dios cristiano y se asocia al poder de lo divino femenino.

La presencia de la bruja puede verse reflejada en obras como *Proposal for: Memorials to the 9,000,000 Women Burned as Witches in the Christian Era*, de Mary Beth Edelson, realizada en la A.I.R. Gallery en 1977 durante la celebración de Halloween.

Cheri Gaulke También hace referencia a la figura de la bruja en su obra *Revelations of the Flesh* (1984), representando a una mujer en el patíbulo a punto de ser ajusticiada. Gaulke hace referencia al proceso inquisitivo de caza y condena hacia muchas mujeres en el Medievo, que para la artista no es sino el resultado de la división entre espíritu y materia dentro de la cultura occidental, donde el odio al cuerpo, la carne, la materia, la tierra, la sexualidad, y a través de su asociación, la mujer, es menospreciada, condenada y perseguida. En *Cycle Of The Witch*, corto que realiza en 2013, donde aborda el impacto de su educación cristiana y su rechazo a los relatos que las religiones tradicionales mantienen con respecto a la posición de subordinación de la mujer y al control sobre su sexualidad, desarrolla un gran interés por aquellas prácticas espirituales disidentes, en un proceso de transformación y de investigación en torno al cuerpo, la identidad, la sexualidad y la protección del medio ambiente.

Este análisis de cómo la religión habría evolucionado a lo largo de la Historia, adoptando una postura más permisiva o represiva hacia la mujer dependiendo de las

³⁶⁷ CASTERAS, Susan P. [1992]. "Breaking the Mold: Audrey Flack Sculptures". En GOUMA PETERSON, Thalia (ed.). *Breaking The Rules: Audrey Flack, A Retrospective 1950-1990* [en línea]. Nueva York: Harry N. Abrams Inc, 1992. Pág. 112.

diferentes etapas, investigaría también los orígenes de la aceptación de un Dios (masculino) celestial. En este sentido, las aportaciones de la arqueóloga lituano-estadounidense Marija Gimbutas sobre la cultura 'Kurgan' (llamada así por los túmulos circulares donde enterraban a sus muertos) fueron de gran interés. La hipótesis que Gimbutas barajaba era que esta cultura neolítica proto-indoeuropea, surgida en la cuenca del río Volga, se habría expandido debido a varios factores: ser una cultura guerrera, haber domesticado el caballo, y haber desarrollado armas de guerra. Estas características habrían ayudado a sus miembros a abrirse paso a través de Europa, poniendo fin a la cultura gylánica³⁶⁸ que hasta entonces primaba en la Vieja Europa, reemplazando su estructura social y sus sistemas de creencias. Este periodo de transición entre las sociedades gylánicas y las jerarquizadas, Gimbutas lo data aproximadamente entre el 4300 y 2800 a.C.

De este modo se explicaría el fin de los pueblos de la Vieja Europa, una cultura matrilineal, pacífica, sedentaria, centrada en la tierra, adoradores de diferentes diosas y dioses, e impulsora de las artes y de la arquitectura; de qué forma se realizaría un cambio a un sistema patrilineal, con un gran dominio de la domesticación de los animales, el armamento, y la guerra; y de cómo se impondría el culto a un Dios masculino y celestial.

Las investigaciones de Marija Gimbutas sobre la Vieja Europa supondrían toda una inspiración para muchas de las artistas, como Cristina Biaggi, Nancy Azara, Buffie Johnson, Vicky Noble, Meg Easling, Mary Beth Edelson, especialmente a través de su libro *Goddesses and Gods of Old Europe: Myths and Cult Images* (1974). Las ideas de Marija Gimbutas distaban de las de muchos de los arqueólogos y teóricos del momento, aclamando el culto a una diosa ancestral, expresando en mayor medida la relación de la mujer con la divinidad.

³⁶⁸ Término acuñado por Riane Eisler está compuesto por *gy*, como la raíz griega de *gyne*, mujer, junto a *andros*, hombre, unidos por la letra "l" que se asocia a la palabra inglesa *link*, como unión, o a *lyen* o *lyo* griegas, que significan resolver o liberar. Esta palabra se refiere a una sociedad colaborativa exenta de jerarquías de género. En EISLER, Riane. *The Chalice & The Blade: Our History, Our Future*. Nueva York: Harper One, 1988. Págs. 105 y 106.

Esta imagen del Dios patriarcal que despoja a la mujer de cualquier relación con la divinidad está presente en la obra de Hélène de Beauvoir, quien en su pintura *Dieu le père chasse les déesses* (1982), representa al Dios cristiano expulsando del cielo a diferentes Diosas, entre las que destacan la Diosa de las serpientes minoica, la egipcia Hathor, Cibeles, Artemisa, Atenea o Afrodita, mientras que unas mujeres que presencian la escena en la esquina inferior izquierda, entre las que se encuentra Hélène representada, lloran su pérdida. La artista comenta lo siguiente sobre esta obra:

"Dios padre ahuyenta a las diosas, grandes y pequeñas, mientras yo lloro, en primer plano. En la época de las diosas y de la gran diosa, las mujeres eran mucho más felices. En el antiguo Egipto, gozaban de una buena posición social, y algunas incluso llegaron a ser faraonas. En las tres religiones donde existe un 'dios padre', Alá, Jehová y Dios, las mujeres quedan reducidas a la nada. El patriarcado ha aplastado a las mujeres".³⁶⁹

Sin embargo, también habla de la recuperación de esta unión con lo divino femenino en *Second Encounter With the Great Goddess* (1982), donde realiza una pintura en la que muestra un paisaje donde una mujer desnuda, con sus manos en alto, en las que lleva dos serpientes, se dirige hacia la Diosa de las serpientes minoica, como una recuperación de este pasado perdido.

Esta reclamación también la lleva a cabo Suzanne Benton, quien organizó una procesión de máscaras y una exposición en Nueva York en 1971 tituladas *Celebrating the Second Coming of the Great Goddess*. Estas acciones se hicieron en honor de Elizabeth Gould Davis y la publicación de su libro *The First Sex* ese mismo año. Benton también escribe el siguiente poema:³⁷⁰

³⁶⁹ NIEDZWIECKI, Patricia. *Beauvoir peintre*. [En línea]. París : côté-femmes, 1991. Pág. 110.

³⁷⁰ Poema cortesía de Suzanne Benton, publicado originalmente en BURLEIGH, Mutén (ed.). *Return of the Great Goddess*. Boston: Shambhala, 1994.

*Clouds out of darkness,
Pillow white, they float,
As dawn slides open.
Slowly, the kinswoman
Parachutes gentle free
Arriving with gravity,
Cleaving, to earth,
As Seagull does to nest.*

*Nubes que surgen de la oscuridad,
Blancas como almohadas, flotan,
Mientras el amanecer se despliega.
Lentamente, la antecesora
Paracaídas delicadamente liberados
Llegando con gravedad,
Aferrándose a la tierra,
Como la gaviota al nido.*

*Oracle of all dreams,
Chalice, shelter, wing,
Harvesting molten treasure,
Flowing through sun gold
Feathers and life air of Anatolia*

*Oráculo de todos los sueños,
Cáliz, refugio, ala,
Cosechando el tesoro fundido,
Fluyendo a través del oro del sol
Plumas y aire de vida de Anatolia.*

*Ancient fire haired druid, mariner,
Tiamat, Diana, moon world goddess,
Eating the ripe sea, the sensuous air,
Gleaning and swelling the life source
Into a vivid, retina burning, sun flood.
Drenching all completeness with desire
To search sweet for inner seed,
Kindling, bringing to light what is
Herself, the kinswoman.*

*Antiguo druida de pelo de fuego, navegante,
Tiamat, Diana, diosa del mundo lunar,
Comiendo el mar maduro, el aire sensual,
cosechando e inflamando la fuente de la vida
En una vívida, cegadora, inundación de sol.
Empapando toda la plenitud con el deseo
Para dulcemente buscar la semilla interior,
Prendiendo, sacando a la luz lo que es
Ella misma, la antecesora.*

La década de los setenta del pasado siglo XX supone el gran momento de experimentación a nivel espiritual, derivado de los valores de la posmodernidad que impulsan al individuo a centrarse en sus propias necesidades e inquietudes, buscando su realización personal y llevando un estilo de vida más hedonista y abierto al pluralismo cultural. Esta postura favorecerá un mayor acercamiento a nuevas líneas de pensamiento, que llegaban desde los pueblos marginados, las minorías, o mediante el intercambio cultural con Asia.

En este aspecto, la figura de Beth Ames Swartz es de especial mención, pues la obra de la artista está compuesta por diferentes series basadas en la filosofía y la tradición de diferentes sistemas religiosos, como expresa la autora:

“Cada serie tiene un comienzo, un desarrollo y un final. Tiene una base filosófica, conceptual, basada en una filosofía, ya sea el Budismo; ya sea la Cábala, el misticismo judío; ya sea el Taoísmo; ya sean los rituales de curación indios; el sistema de los Chackras; el Cristianismo... todos dicen lo mismo: la esencia es celebrar la vida”.³⁷¹

Esta postura receptiva y la necesidad de búsqueda de alternativas al modelo de vida capitalista estadounidense, supondrá una situación favorable para el crecimiento de las emergentes religiones neopaganas, donde el aspecto femenino de la divinidad era también celebrado. Del mismo modo, las aportaciones de autoras como Jane Ellen Harrison o Esther Harding, ofrecieron un nutrido sustrato para teorizar sobre los cultos prehistóricos hacia diferentes diosas.

La *tealogía*, del griego θεά, *thea*, "diosa", y λόγος, *logos*, "estudio", apareció como un término que se postulaba en contra de la teología. Como apuntan 'Lolana y Hope³⁷² englobaría aquellas prácticas, normativas y no normativas, dentro del ámbito de la espiritualidad que abogan por la re-sacralización de la mujer, o del aspecto femenino de

³⁷¹ Declaración de la artista en *Reminders of Invisible Light*. Dirección: Suzanne D. Johnson. [Película documental]. Estados Unidos: Odyssey Film, 2016. [Consulta: 22 de noviembre de 2021]. Disponible en: <https://bethamesswartz.com/pbs-film>

³⁷² 'IOLANA, Patricia(ed.) HOPE, Angela (ed.), GRENIER, Bobbie (ed.) et al. *Goddess Thealogy: An International Journal for the Study of the Divine Feminine*. Vol. 1, núm 1.

lo divino. La teología buscaba evidenciar las múltiples formas en las que la mujer se ha relacionado con lo sagrado: corrientes dedicadas a una divinidad que es exclusivamente femenina; tendencias en las que la divinidad se compone de un aspecto femenino y un aspecto masculino, que funcionan de manera simultánea como fuerzas complementarias, en las que una no se encuentra por encima de la otra; la asociación de lo femenino con la divinidad como estrategia política, para subvertir los paradigmas que establecen la preminencia de la masculinidad por encima de la feminidad, entre otras. Todas ellas buscan eliminar la jerarquización existente dentro del ámbito espiritual, que excluye el aspecto femenino con el fin de imponer el dominio de lo masculino.

Esta riqueza cultural alimentará un imaginario que ofrecerá una gran inspiración para muchas mujeres. Las restricciones vividas en las religiones tradicionales, darán paso a una gran libertad artística que se desarrollará dentro de esta corriente espiritual feminista.

El movimiento de espiritualidad feminista celebrará la capacidad creadora de la mujer, tanto biológica como artística, lo que hace de este movimiento un medio muy apropiado para el desarrollo de las artes. La aproximación de las diferentes artistas a este movimiento será igualmente ecléctico, ya sea desde el activismo, el movimiento feminista, ecologista o espiritual. Dentro del arte ligado al movimiento de espiritualidad feminista, uno de los primeros nombres a los que se ha de hacer referencia es a Monica Sjöö, artista, feminista, activista ecológica que, junto a Barbara Mor, escribiría uno de los libros más representativos del movimiento, *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth* (1987).

La espiritualidad feminista también funcionará como motor por el cual muchas mujeres comienzan a crear y a aceptar su valor como artista, utilizando el arte como medio de expresión y recipiente de su propia experiencia espiritual. En este aspecto el arte se pone en manos de la espiritualidad como vehículo, como medio que propicia la búsqueda, la autoexploración y la expresión de las experiencias individuales, y se impregna de este sentido espiritual y religioso, por lo que cada pieza de arte se convierte en icono.

Monica Sjöö realizó numerosas obras relacionadas con esta nueva deriva espiritual, como *Queen of Sheba Meets Madonna* (2002), en la que la representación de la Reina de

Sabá, como imagen central, se encuentra relacionado con la imagen mariana y su origen prehistórico, que aparece representado bajo una estatuilla de aspecto cicládico en la izquierda de la representación; *Celtic Mysteries—St Non’s Well* (1997), que aborda el sincretismo entre la tradición celta y cristiana; *Nuestra Señora de Guadalupe At Tepeyac* (2000), en la que aborda el culto sincrético de la virgen de Guadalupe con los cultos prehispánicos; *African Heritage, Black Madonna* (1997), donde relaciona los cultos a las Vírgenes negras con su herencia cultural africana; *Maltese Goddess on Serpent Mound* (s.f.) donde emplea la imaginería destinada a la Virgen María asociada con la simbología de la serpiente y la espiral propia del movimiento espiritual feminista; o en *Lunar/Serpent Power* (1994) donde señala la asociación del culto mariano con la luna, a la cual la artista relaciona con la serpiente y con los cultos prehistóricos.

Otros ejemplos de este interés por abordar estas ideas son varias de las obras de Judy Chicago, quien a través del proceso de documentación que iniciaría para *The Dinner Party* (1974-79), se toparía con las teorías sobre las antiguas sociedades matriarcales adoradoras de la Diosa. Chicago, junto con Diane Gelon, quien en ese entonces era estudiante de historia en la Universidad de California, se convertiría en su colaboradora en su tarea de sacar a la luz a aquellas mujeres olvidadas de la historia. En una ponencia que ambas realizaron en las instalaciones de *Through The Flower* (Nuevo México) el 5 de noviembre de 2022, exponen el duro proceso de conseguir este material en los fondos de la biblioteca de la universidad y del hallazgo de un compendio de seis volúmenes encontrados por Gelon, titulado *Female Biography*, escrito por Mary Hays en 1803, influenciada por la obra de Mary Wollstonecraft. Estos volúmenes, explica Gelon, no habían sido revisados en unas seis décadas. La obra de Mary Hays y de otros escritos publicados en la época, a finales del siglo XIX y principios del XX serían fundamentales para comenzar a recabar información sobre esta historia perdida de la mujer, así como proveerían material sobre las anteriormente mencionadas teorías sobre el matriarcado, en las que Chicago encontraría gran inspiración:

"Una de las cosas que encontré, que hoy en día ha quedado establecido, pero entonces no se sabía en absoluto, es que la Historia era simplemente ajustada para encajar en los mitos patriarcales. Entonces aprendí que en

todas las sociedades primitivas veneraban a las diosas. Los primeros dioses no eran masculinos, los primeros dioses eran femeninos. Es una trayectoria fascinante, en la que los mitos cuentan la historia de deidades masculinas y femeninas que gobernaban juntas, entonces la deidad masculina literalmente destruye el cuerpo de la deidad femenina, como en el mito de Tiamat, que era babilónica, creo, y crea el universo a partir de su cuerpo, y entonces el Dios masculino triunfa, y a todos nos educan con la idea de que Dios es masculino, con la memoria borrada de que en algún momento Dios fue mujer. Y creo que es realmente importante entender que el hecho de que la Divinidad resida en el varón desfavorece a las mujeres desde el principio, nos hace menores, así que esa es una de las razones por las que *The Dinner Party* empieza con las primeras diosas matriarcales, y también porque siempre me encantó la diosa serpiente cuando estudiaba Historia del Arte, y posteriormente descubrí todo eso".³⁷³

El descubrimiento de estas teorías sobre los primeros cultos a diferentes diosas tuvo un gran impacto en la artista, eligiéndolas para representar los primeros puestos dentro de su gran instalación, y que posteriormente desarrollaría en sus series *Atmospheres* y *The Birth Project*.

El corredor que da acceso a la monumental instalación *The Dinner Party*, cuelgan seis estandartes que reciben al espectador y lo acompañan a la gran sala. Estos tapices realizados mediante la técnica del tapiz Aubusson,³⁷⁴ son elementos introductorios a la narración de la obra. La artista escribiría en cada uno de estos espacios una frase, que al leerlos en su conjunto, componen un pequeño texto que adentran al espectador a un mundo igualitario, en el que la Diosa está presente, haciendo un claro guiño al libro del Génesis:

“Y reunió a todos ante ella.

³⁷³ Through the Flower (2022). *Revisiting The Dinner Party: Why It's Important Now* with Judy Chicago and Diane Gelon. [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=K3d2tLQCl0s> [30 de junio 2023].

³⁷⁴ Un tipo de tapiz muy popular durante el renacimiento, y escogido como técnica dentro del proyecto *The Dinner Party* debido a que en esa época las mujeres tenían prohibido trabajar en este tipo de telares.

Y ella les hizo una señal para que vieran.

Y he aquí que tuvieron una Visión.

A partir de ese día, iguales en todo.

Y entonces todo lo que había estado dividido se fusionó,

Y entonces todo fue Edén de nuevo”.

Ya dentro de la instalación, en el primer ala, que corresponde al periodo entre la prehistoria y la Roma Clásica, el primero de los servicios de mesa está dedicado a la Diosa primordial, *Primordial Goddess*, que hace referencia a las primeras sociedades que veneraban a la Diosa. Mediante una asociación con la carne y la piedra la artista hace una conexión con estas sociedades primitivas. El suelo también recoge a diferentes divinidades que surgen como ríos a partir de esta Diosa primordial, como Ajysyt, Aruru, Atira, Eurynome, Gaea, Gebjon, Ilmatar, Nammu, Neith, Ninhursaga, Nut, Omeciuatl, Siva, Tefnut o Tiamat.

El segundo espacio está dedicado a la Diosa de la fertilidad, *Fertile Goddess*, para la que realizaron agujas de hueso y emplearían fibras y tejidos que podrían haber sido empleados en este momento histórico, recreando las conocidas figurillas de las Diosas neolíticas. Este espacio celebra el poder creador de la mujer, asociándola con la semilla, con el pecho y con la vulva. Entre los nombres que surgirán en el suelo a partir de este servicio de mesa se encuentran: Bona Dea, Brigid, Cardea, Danu, Freya, Frija, Hera, Juno, Macha, Madderakka, Nerthus, Ninti, o Tellus Mater.

El tercer lugar, dedicado a *Ishtar*, identificada con la Reina de los Cielos en la antigua Mesopotamia, era una diosa asociada con el amor, la sexualidad y la fertilidad, pero no como Diosa madre. Como Diosa asociada al sexo podría haber sido venerada a través de ceremonias de *hieros gamos* o prostitución sagrada, siendo una Diosa que reconoce y celebra una sexualidad activa en la mujer. Los nombres que fluyen desde su puesto son: Amat-Mamu, Anahita, Anath, Aphrodite, Arinitti, Asherah, Ashtoreth, Astarte, Baranamtarra, Blodeuwedd, Cerridwen, Cybele, Encheduanna, Hannahanna, Hathor, Itani, Inanna, Isis, Kubaba, Shibtu, Shub-Ad of Ur o Tanith.

El cuarto servicio es para Kali como una manifestación de la madre oscura, la destructora. Es una Diosa ambivalente, pues también está asociada a la fertilidad, representando los ciclos de la naturaleza. Los nombres que aparecen a sus pies son: Alukah, Arianhrod, Coatlicue, Ereshkigal, Hecate, Hel, Irkalla, Morrigan, Nephthys, Rhiannon, The Furies, The Norns, Valkyries o Tuchulcha.

El quinto espacio, dedicado a la Diosa serpiente, *Snake Goddess*, relacionada con las imágenes descubiertas en Knossos (Creta), a las que la artista hace alusión en la cita anterior. Estas pequeñas figurillas que sujetaban serpientes en sus manos, se convirtieron en imágenes icónicas que representaban a antiguas divinidades minoicas. En este caso, el plato vuelve a retomar el simbolismo de la semilla como alusión a la fertilidad. En él predomina el empleo de los tonos tierra y dorados, y la ondulación que presenta el camino de mesa está inspirada en las formas de la falda de la figurilla más reconocida, que se encuentra en el Museo Arqueológico Heraklion, en Creta, y que data de 1650 – 1550 A.C.

A través de esta amplia labor de recuperación del pasado histórico que hace la artista junto con Diane Gelon y su equipo, especialmente la investigación sobre el aspecto femenino de la divinidad, supone un hecho crucial para teóricas como Gloria Feman Orenstein,³⁷⁵ ya que el desarrollo del arquetipo de la Diosa planta cara a la supremacía masculina en el que el Dios abrahámico se convierte en el *alter ego* del varón: “los hombres son vistos como los padres de la creación con toda la potencia cósmica de la imagen de un Dios masculino detrás de ellos”.³⁷⁶

La capacidad creadora de la Diosa compite directamente con este Dios creador, criticando la negación del aspecto divino en la mujer, especialmente en su identificación con la creación, como hace referencia la autora, que la religión y la cultura han atribuido en exclusiva al varón, en su identificación con la divinidad.

“Atrapadas en una visión masculinista del mundo que no tenía la imagen de un Creador femenino, las mujeres artistas tenían que identificar su propia

³⁷⁵ FEMAN ORENSTEIN, Gloria. *The Reflowering of the Goddess*. Nueva York: Pergamon Press, 1990.

³⁷⁶ FEMAN ORENSTEIN, Gloria. *Óp. Cit.* Pág. 39.

creatividad con una autoimagen de marca o sufrir las consecuencias de un choque irreconciliable entre su talento y su sexo".³⁷⁷

La erradicación de la Diosa por parte del cristianismo, como observa Mary Daly,³⁷⁸ queda ejemplificada en la Trinidad, compuesta por el Padre, el hijo y el Espíritu Santo, suprimiendo por completo la acción de cualquier figura femenina, eliminando a la Diosa Madre, tan presente dentro de la dualidad divina perenne en las tradiciones antiguas.

A través de la relación entre los tres aspectos (todos ellos masculinos) dentro de Dios, Padre, Hijo y Espíritu Santo, se elimina la cualidad reproductiva de la mujer, la tradicionalmente encargada de dar a luz a su hijo en su rol como Diosa Madre creadora de vida, en favor de la actividad de un padre, supremo hacedor y todopoderoso, creador y destructor de la vida; un aspecto que en la Antigüedad era ámbito correspondiente de la Diosa madre generadora y destructora.

Ante esta negación de la Diosa Madre, paralelamente se realiza una devaluación del poder de su imagen carnal, la mujer, la cual se encuentra supeditada al varón, tal y como lo hace la figura divina. María pierde su aura sagrada y no es hasta el siglo XX cuando se le ven reconocidos ciertos privilegios ante el fervor de los creyentes.

“Como ha señalado Phyllis Chesler, la historia de la Virgen María, preñada por Dios para dar a luz a su único Hijo, es el clásico mito patriarcal de la violación y el incesto. La Virgen no tiene una hija divina, es más, como dice perspicazmente la misma autora, renuncia al placer sexual, a la proeza física y al poder económico e intelectual para convertirse en “madre” de su hijo “divino”. Y este es el principal modelo a seguir por las mujeres en nuestra cultura”.³⁷⁹

³⁷⁷ *Ibidem*

³⁷⁸ DALY, Mary. “The qualitative leap beyond patriarchal religion”. En *Quest, New Visions of Spiritual Power*, 1975.

³⁷⁹ DALY, Mary. *Óp. Cit.* Págs. 26 y 27.

No obstante, a pesar de la negación de la divinidad de María en el cristianismo, que incluso en la actualidad³⁸⁰ se mantiene firme en la Iglesia católica, es patente el fervor que su imagen ha mantenido en diferentes partes del mundo, siendo esta equiparable a la devoción que se tiene a su hijo divino. Ante este hecho, María también se erige como icono de rebeldía, como abordarían artistas como Audrey Flack o Marcia Grubb.

Audrey Flack, tras recibir una postal de la Esperanza Macarena, una talla realizada en madera del s. XVII por Luisa Roldán (La Roldana), se quedó tan impactada que decidió contemplar la imagen *in situ*:

"Cuando llegué a Sevilla vi esta estatua de madera policromada de tamaño natural de la Macarena. Es una gran obra de arte. La talla de la cara, la pátina, o las mejillas rosadas que son absolutamente hermosas. Anduve preguntando quién había hecho esta estatua y cuando me enteré de que había sido realizada en el siglo XVII por una mujer, Luisa Roldán, ya te puedes imaginar lo que sentí. También otro aspecto de esta escultura que me flipó fue que desde el siglo XVII la gente la venera. En su túnica de cuerpo entero han incrustado esmeraldas, le han puesto anillos en los dedos, ensartado perlas alrededor del cuello, le han pegado encajes, la han besado, la han tocado, y todo ese amor se ha unido a esta estatua y forma parte de su grandeza. En esta estatua está la esencia de la humanidad, los sentimientos de millones de personas. Toda esa cursilería, todo ese amor vertido en ella. No es sólo kitsch de pacotilla y no quiero que la gente se ría de ello. "³⁸¹

³⁸⁰ Como muestra la catequesis titulada *Rezar en comunión con María*, del 24 de marzo de 2021, donde el Papa Francisco aclararía que la virgen María no es Diosa ni corredentora, sino madre de cristo, y por extensión madre de la humanidad.

³⁸¹ NEMSER, Cindy. *Art Talk: Conversations With 15 Women Artists* [en línea]. Nueva York: Icon Editions, 1995. Págs. 270 y 271.

Esta conexión con la Esperanza Macarena de Sevilla la llevó a interesarse por la imaginería religiosa católica, inspirando obras como *Macarena of Miracles* (1971) (Fig. 60), *Macarena Esperanza* (1971), *Lady Madonna* (1972), o *Dolores of Cordoba* (1971) dedicada a Nuestra Señora de los Dolores Coronada de Córdoba, un descubrimiento que realizó en un momento en el que las manifestaciones sobre la gran Diosa comenzaron a propagarse por el arte feminista, y que ofrecieron a la artista la evidencia de la presencia y devoción a lo divino femenino, permanente en la cultura y la sociedad.

La artista veía en 'La Roldana' un modelo inspirador de mujer artista, capaz de realizar imágenes que conmuevan al espectador, lo transformen. Imágenes sanadoras y devocionales que exaltan el poder de la mujer, y que sentarán las bases de su serie escultórica desarrollada desde finales de los ochenta y durante los noventa.

Cheri Gaulke, en su performance *Virgin* (1987), que comentábamos anteriormente, explora satíricamente el proceso de quedarse embarazada sin ayuda del hombre, como parte de la búsqueda que ella y su compañera sentimental Sue Maberry compartían de ser madres, documentando este proceso que alude a la figura de María.



Fig. 60. Audrey Flack, *Macarena of Miracles*, 1971..
Óleo sobre lienzo, 167,60 cm × 116,80 cm.

La imagen de María también será en estas décadas muy representada a través de la Virgen de Guadalupe por el colectivo de artistas chicanas, como Yolanda López; y posteriormente por artistas como Alma López o Judithe Hernández. La representación de Guadalupe como símbolo de poder de la mujer racial, de la mujer mestiza, es una forma

de abordar las representaciones de estas mujeres relacionándolas con un icono de devoción como lo es esta imagen.

Yolanda López, quien desarrolló la imagen de la Virgen de Guadalupe en su proyecto de Máster en la Universidad de San Diego, California, y que se convirtió en un icono recurrente en su obra, realiza una de las imágenes más características, un tríptico titulado *Guadalupe series* (1978), en las que representa a su madre, *Margaret F. Stewart: Our Lady of Guadalupe*, a su abuela, *Guadalupe: Victoria F. Franco*, y a sí misma, *Portrait of the Artist as the Virgin of Guadalupe*, como la virgen, realizando actividades cotidianas para ellas, como en su representación corriendo, su madre cosiendo, y su abuela retratada sentada. Son representadas realizando labores cotidianas, pero de forma que las dignifica, empoderándolas, unas imágenes que se distancian de las formas típicas de representación religiosa.

Tanto Kira Belán como Marcia Grubb trabajan con la imagen de María como Diosa pagana a la que la religión no ha conseguido erradicar. Kyra Belán escribió *The Goddess in Art: From Medieval to Modern* (2005), donde explora la transformación de María desde la Diosa hasta la Madre de Dios. Marcia Grubb realizó varias performances, en ocasiones en compañía de otras artistas como Betsy Damon, encarnando a su *7,000 Year Old Woman*.

"Llevo aproximadamente un año trabajando con la imagen de María, la última de las grandes diosas. La imagen aparece en mis dibujos, esculturas y grabados. Para mí, la Santísima Virgen simboliza la opresión de la mujer tal y como siempre la hemos conocido y sentido. María consigue elevarse por encima de la opresión con su fuerza suprema para perdurar. Ha cautivado a un público que la adora, admira y respeta por encima de cualquier santo varón, Jesús o el propio Dios. Es una diosa, es Isis, Diana, Ruth, Marilyn, Ishtar, Willendorf, Afrodita y Nuestra Señora de Guadalupe. Ella es yo, tú, ella es la última gran madre incorporada a la religión cristiana. Antaño reina de los hombres, reina de las estrellas, reina de los cuernos, reina de los fuegos, reina de la tierra, ha sido reducida a los salpicaderos de los coches para apaciguar a la cultura pagana. Los nuevos patriarcas cristianos se han burlado de nuestra religión, han destruido

nuestros rituales, han robado nuestra cultura y han violado nuestros matriarcados. La imagen de María ha soportado esta evolución. A través de las herramientas de mi arte, pretendo mostrar quién es realmente, no sólo la madre cristiana, sino la gran madre en sí misma".³⁸²

Esta declaración de Marcia Grubb pone de manifiesto cómo la artista aborda la figura de María como la prueba de un culto a la Gran Madre, que la religión cristiana no pudo erradicar. La artista, en su performance, encarna la figura de María, vestida con una larga túnica y velo, sobre un pedestal, leyendo pasajes sobre María. Tras la lectura, la artista comenzaría a dispensar bendiciones a los espectadores que se le aproximaban. Poco a poco el público se acercaría a recibir estas bendiciones, lo que le generaría una intensa sensación de poder. Como expone la propia artista, "no estaba actuando, sino que realmente me convertí en la intermediaria de María".³⁸³ Tras esta acción, la artista se iba despojando de sus ropajes, dejando ver un maillot al que había pintado serpientes, haciendo alusión a la Diosa serpiente, una de las formas más antiguas de veneración de la Gran Diosa, para mostrar la dualidad de María como santa y como Diosa pagana.

Esta reivindicación de María, como icono de resistencia de un culto matriarcal, es un acto de negación al Dios padre, como afirmaría Mary Daly:

"El feminismo radical no es la reconciliación con el Padre. Empieza por decir "No" al Padre, que intenta erradicar a nuestra Madre y transformarnos en mutantes forzándonos a "renacer" (ya sea de la cabeza de Zeus, de la costilla de Adán o de la "gracia" bautismal). Más que esto: feminismo radical significa decir "Sí" a nuestro nacimiento original, al movimiento-surgimiento original hacia la vida".³⁸⁴

María, como otras diosas, se erige contra la única asociación del hombre con Dios, y frente a la aceptación de la subordinación de la mujer en la cultura, devolviendo a la Gran Madre al estatus de diosa que a pesar de los esfuerzos de la religión, permanece viva en la psique colectiva.

³⁸² Cita extraída de la web de Betsy Damon. [Consulta 12 de mayo 2023]. Disponible en: <https://www.betsydamon.com/passages-rites-and-rituals>

³⁸³ Íbidem

³⁸⁴ DALY, Mary. *Óp. Cit.* Pág. 26.

IV.6. Kali: la Diosa como crítica a la violencia hacia la mujer

“Did you hear about the Midnight Rambler?”

Midnight Rambler

The Rolling Stones, 1969

El surgimiento de la segunda ola del movimiento feminista en los Estados Unidos estaría marcado notablemente por el gran problema de criminalidad que se había instaurado en el país. Los altos niveles de delincuencia en muchas ocasiones sumieron el territorio en un clima de extrema violencia, siendo la inseguridad en las calles uno de los principales puntos a tratar en la agenda política.

El desarrollo del movimiento feminista en estas mismas décadas abordaría esta cuestión desde la perspectiva de la mujer, señalándola como un sector poblacional desprotegido, debido a las diferentes formas de violencia aceptadas socialmente. Estas acciones reivindicativas se servirían de múltiples medios para abordarla y plasmarla, siendo uno de ellos el arte.

En este aspecto, el arquetipo de la Diosa aportaría a estas artistas un nuevo enfoque hacia la problemática de la violencia: la Diosa, desde esta perspectiva, ofrece una imagen alejada de la representación estereotipada y objetificada del ideal de mujer americana. Mediante el empleo del arquetipo de la Diosa, las artistas ofrecen una imagen del cuerpo de la mujer como organismo sagrado. Esta asociación de su cuerpo con lo divino critica la subordinación a la que ha sido condenada a lo largo de los siglos, que ha sustentado en gran medida la aceptación y persistencia de muchas actitudes violentas.

En este análisis abordaremos los mecanismos que perpetúan este comportamiento, así como los acontecimientos que funcionarían como disparadores de esta asociación del arquetipo de la Gran Madre con la lucha por el fin de la violencia hacia la mujer.

En primer lugar, como ya avanzábamos, durante este periodo concreto se dio un incremento de la violencia y la inseguridad en las calles. A medida que nuevas corrientes surgían de la estela del movimiento por los derechos civiles, también lo hacían los grupos decididos a bloquear y sofocar su alzamiento. Del mismo modo, la dura represión policial

sufriría un importante recrudecimiento con el paso del tiempo, resultando en verdaderas batallas. La oleada de violencia produciría una gran cantidad de imágenes que mostrarían el horror, como las tácticas por la erradicación de la segregación racial en el sur; las duras imágenes que provenían del suelo asiático en la campaña en Vietnam; la escalada de violencia que siguió a los diferentes magnicidios (como en el caso de la muerte de John Fitzgerald Kennedy en 1963, Malcolm X en 1965, Martin Luther King en 1968, o Robert Kennedy en 1968); el recrudecimiento y radicalización de los grupos estudiantiles (el nacimiento de los Black Panthers y del grupo terrorista The Weather Underground); así como de las masivas protestas estudiantiles cuyo punto álgido se vería en el suceso de Kent State (1970), que para muchas personas se convertiría en la prueba de que la guerra había llegado a casa.

No obstante, pese a todos estos componentes, el alto nivel de inseguridad en las calles no solo estaba sujeto a las acciones de estos grupos, sino que otros factores serían trascendentales, como el flujo constante de personas (a nuevas áreas residenciales que se construían en el extrarradio y a las zonas rurales); el continuo movimiento de jóvenes (tanto estudiantes a las nuevas macrouniversidades, como de “floaters” a diferentes comunidades); la progresiva emancipación de la mujer (el aumento de los divorcios y un incremento de mujeres en el mercado laboral); o los estallidos de violencia explosiva, como los disturbios y los saqueos producidos tras manifestaciones, magnicidios o concentraciones multitudinarias. Todos estos fueron factores que, sumados a unas limitadas técnicas policiales para esclarecer los diferentes crímenes, y a la multiplicidad de los mismos, suponían el momento idóneo para el desarrollo de las actividades delictivas.

Los medios de comunicación también jugarían un papel fundamental en este aspecto. Por un lado la Televisión funcionó como un canal que ofrecía una enorme cantidad de información sobre los diferentes sucesos a diario. Por otro lado, la cobertura de los medios influyó en la atención ciudadana ante los altos niveles de criminalidad, es decir, que incluso en las zonas con menor índice de delincuencia, la constante presencia en los medios de estos delitos alimentaba esta sensación de inseguridad.

La violencia se había establecido en los Estados Unidos, como anunciaba la frase de H. Rap Brown en 1967, “la violencia es tan americana como la tarta de cereza”,³⁸⁵ que ejemplifica cómo esta situación se había normalizado. Para Peter Vronsky, autor de *Serial killers: The Method And Madness Of Monster*, sería la muerte de John Fitzgerald Kennedy³⁸⁶ la que marcaría el comienzo de etapa de gran brutalidad, una experiencia que describe de la siguiente manera:

“Tras el asesinato de Kennedy el mundo definitivamente se tornó espeluznante para siempre. [...] Los tiempos que siguieron fueron hiperviolentos. La gente era asesinada en todas partes: en sus casas, en la iglesia, en el trabajo, en las calles, en la guerra en el extranjero, en los arrozales, en los campus universitarios, en los pantanos del cinturón de algodón, en los centros comerciales, en los disturbios”.³⁸⁷

Este sustrato de violencia estaría también relacionado con la aparición de una nueva figura del horror: el “asesino serial posmoderno” como califica el autor, inmortalizado en personajes tan mediáticos como Ted Bundy o Charles Manson entre una larga lista. Esta nueva amenaza alcanzarían su momento álgido durante las décadas de los sesenta y ochenta, época en la que se convertirían en todo un referente para la construcción de un género de terror, el *slasher*, que crearía nuevos personajes inspirados en estos monstruos reales, que salpicaría las salas de cine con films en los que las mujeres serían su víctima predilecta.³⁸⁸

³⁸⁵ GITLIN, Todd. *The Sixties: Years of Hope, Days of Rage*, Nueva York: Bantam Books, 1987. Pág. 316.

³⁸⁶ El asesinato del presidente americano sería el primero capturado por las cámaras, así como el de su ejecutor Lee Harvey Oswald, quien también sería asesinado, atacado frente a las cámaras durante su traslado a prisión.

³⁸⁷ VRONSKY, Peter. *Serial killers: The Method And Madness Of Monsters*. Nueva York: Berkeley Books, 2004. Pág. 4.

³⁸⁸ Para tomar en consideración la enorme cantidad de asesinos seriales en activo entre los sesenta y setenta, ejemplificaremos con los principales nombres de aquellos cuyos ataques estaban dirigidos principalmente a mujeres en ese periodo de tiempo: Rodney Alcalá, Howard Allen, Joseph Baldi, Jerry Brudos, Thomas Bunday, Henry Busch, Ricardo Caputo, Carroll Cole, Nathaniel y Anthony Cook, John Norman Collins, Richard Cottingham, Joseph James De Angelo, Edwards Edwards, Bobby Jack Fowler, Gerald Gallego, Carlton Gary, Harvey Glatman, Kenneth Granviel, Robert Hausen, Gary Heidnik, Philip Joseph Hughes Jr., Phillip Carl Jablonski, Charles Jackson, Edmund Kemper, Roger Kibbe, Joseph Metheny,

Esta inclinación por emplear a la mujer como víctima en el cine es solo una consecuencia directa del proceso de cosificación a la que ha sido sometida a lo largo del tiempo, y que se ha visto intensificada en los medios de comunicación y en la publicidad, en los que el cuerpo de la mujer, ya sea completo o fragmentado, figura no como una identidad, sino como objeto de consumo. La preocupación por la utilización del cuerpo de la mujer y su relación con la cultura de la violencia se desarrollaría con el auge de la nueva ola de feminismo y que trajeron consigo la necesidad de entender cómo se perpetúan estas relaciones de poder entre hombre y mujer.

Laura Mulvey, teórica de cine feminista, en su artículo “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, de 1975, se vale del psicoanálisis para determinar en qué medida el cine es un arte que refleja estas estructuras del patriarcado, siendo constantes las representaciones de la mujer como sujeto pasivo. Este medio, según la autora, funcionaría como una ventana para el espectador, relacionándolo con la freudiana escopofilia, o el placer de observar a otra persona, quien pasa a ser percibida como un mero objeto para el público. Para ella, los roles de los personajes masculinos y femeninos funcionarían de manera polarizada, siendo representado el hombre como sujeto activo y símbolo de poder, con el cual el espectador se identifica, mientras que la mujer asume el rol de sujeto pasivo, amenazante, o fetiche a merced de la mirada masculina (o *male gaze*). La hegemonía de la perspectiva masculina en las producciones cinematográficas, así como en los medios de audiovisuales de comunicación y entretenimiento, alimentaría esta diferenciación de roles, un hecho que no pasaría desapercibido para Jean Kilbourne, quien sería una de las primeras personas en estudiar cómo estas imágenes presentes en la publicidad son, a su juicio, una herramienta educacional que promueve una serie de necesidades y valores específicos para mujeres y hombres, así como representan modelos distorsionados de lo masculino y lo femenino, siendo el primero representado como invencible, activo y poderoso, y ella como culmen de los valores patriarcales de la feminidad: joven, bella, delicada y vulnerable.

Stephen Morin, Kenneth McDuff, Thor Nis Christiansen, Lawrence Bittacker y Roy Norris, Richard Macek, Dennis Rader, David Parker Ray, Charles Schmid, Tommy Lynn Sells, Lemuel Smith, Gerald Stano, Carl Eugene Watts, Karl Werner, Thomas Whisenant, Robert Lee Yates, entre otros. Según Vronsky, este hecho recae en un deseo de dominación y control sexual de la víctima, a quien normalmente desconocen.

“A un nivel más profundo, creo firmemente que la imagen negativa y distorsionada de la mujer afecta profundamente no sólo a lo que los hombres sienten por las mujeres, sino a lo que los hombres sienten por todo lo que se identifica como femenino en sí mismo, y esto para mí es un punto muy importante. Ciertamente menosprecian a las mujeres en nuestra sociedad, no hay duda de ello, años de investigación lo documentan. También hay desprecio por todas las cosas consideradas femeninas, y las cualidades humanas, cualidades que todos compartimos, que todos necesitamos, y que todos tenemos el potencial de desarrollar, se dividen, se polarizan y se etiquetan como masculinas y femeninas, y entonces lo femenino se devalúa sistemáticamente, lo que hace que las mujeres nos desvaloricemos a nosotras mismas y a las demás, y hace que el hombre desvaloricé, no sólo a las mujeres, sino también a todas esas cualidades que son etiquetadas como femeninas por la cultura”.³⁸⁹

Para Kilbourne, la desvalorización de la mujer en la tradición cultural de Occidente se ve reforzada por un uso negligente de las imágenes que nos rodean en la publicidad. El gran impulso que tomaría la publicidad en esta época vendría derivado del momento de esplendor del modelo capitalista estadounidense, que quedaría reflejado en el Pop Art, donde la industria y la repetición se habían consolidado, alcanzando el ámbito del arte.

No obstante, este bombardeo constante de información publicitaria está siempre dirigido a objetivos concretos: las necesidades de los consumidores, hombres y mujeres. Del mismo modo la autora pone en evidencia la asimilación por parte de la publicidad de la sexualidad masculina como activa y brutal con la pasividad de la sexualidad y del deseo de la mujer. De este modo el cuerpo de la mujer se convierte en una mercancía, no solo un objeto, sino un objeto que puede comprarse, que puede poseerse, una asociación constante que se trivializa y que actúa como un potente analgésico para el espectador,

³⁸⁹ Still Killing Us Softly: Advertising's Image of Women. Jean Kilbourne, 1987 Cambridge Documentary Films.

que no se extraña al observar en la publicidad alusiones a mujeres sin vida,³⁹⁰ inconscientes, humilladas, o vejadas. Unos recursos que con el paso del tiempo han sido más y más condenados por el público y asociaciones feministas, exponiendo la degeneración de la cosificación de la mujer en este ámbito. En palabras de la autora, "Convertir a un ser humano en un objeto es el primer paso hacia la justificación de la violencia hacia esa persona".³⁹¹

Como afirma Thomas Borstelmann,³⁹² en la década de los setenta, el movimiento feminista cuestionó las diferentes formas de violencia a las que se enfrentaba la mujer, como el acoso laboral, callejero, el feminicidio, o las violaciones en las calles³⁹³ y dentro del matrimonio,³⁹⁴ así como su lucha por eliminar la vergüenza que se asociaba a las víctimas de este tipo de agresiones.

Según el Instituto Nacional de Justicia de los Estados Unidos,³⁹⁵ durante las décadas de los setenta y ochenta, el mayor número de reportes de violaciones no se realizaba a través de las víctimas, sino de amigos o familiares, siendo los casos en los que las víctimas sí decidían acudir a denunciar cuando el agresor era una persona de su entorno. No obstante, estos solo serían los casos de agresiones resultantes en denuncia, considerando que sumando los asaltos no denunciados, las cifras reales se elevarían en gran medida.

En muchas ocasiones las víctimas decidían no denunciar debido al aprieto que suponía acudir a las autoridades: el temor a las represalias del asaltante; la reticencia a interponer

³⁹⁰ Véase Cochrane, K. "How female corpses became a fashion trend" publicado en The Guardian, <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/womens-blog/2014/jan/09/female-corpses-fashion-trend-marc-jacobs-miley-cyrus> [17 de enero 2023]

³⁹¹ Still Killing Us Softly: Advertising's Image of Women. Jean Kilbourne, 1987 Cambridge Documentary Films.

³⁹² BORSTELMANN, Thomas. The 1970s: A New Global History From Civil Rights to Economic Inequality, New Jersey: Princeton University Press, 2012.

³⁹³ Dentro de la espiritualidad feminista, algunas activistas como Zsuzsanna Budapest, desarrollarían campañas de vigilantes con el fin de ayudar a las mujeres en las calles.

³⁹⁴ Que antes de 1976, la violación en el matrimonio no constaba como delito en los Estados Unidos, debido a que el matrimonio era entendido como el contrato en el que la mujer daba su consentimiento a los encuentros sexuales con su marido.

³⁹⁵ TAYLOR, Lauren R. "Has Rape Reporting Increased Over Time?" [en línea]. En National Institute of Justice, 1 de julio de 2006. [Consulta 22 de septiembre 2022]. Disponible en: <https://nij.ojp.gov/topics/articles/has-rape-reporting-increased-over-time>

una denuncia formal debido a la falta de empatía hacia la víctima; la hostilidad de los interrogatorios, en los que en algunos casos se le increpaba; el rechazo en su entorno tras conocer que había sido agredida sexualmente; el hecho de que la víctima debía asumir el coste de un examen médico que probase dicha agresión; o la poca confianza en el sistema judicial, el cual además de todos estos inconvenientes, en algunas ocasiones declaraban falso el relato de la mujer a falta de indicios físicos como sangrados, hematomas, laceraciones o arañazos suponían

Zsuzsanna Budapest, explica en su artículo “LA Story” su experiencia sobre estos ataques en Los Ángeles en 1971,³⁹⁶ contando que era frecuente encontrar testimonios de mujeres violadas que en muchos casos decidían no acudir a la policía debido a los múltiples interrogatorios en los que se cuestionaban factores como la actitud de la víctima, la hora en la que ocurrieron los hechos, el lugar, o la forma en que iba vestida, sugiriendo que había sido ella la que habría incitado el ataque.

Las grandes concentraciones que condenaban la desprotección de la mujer ante estos asaltos, la formación de grupos de apoyo, y de ayuda a las víctimas de agresiones sexuales, así como la crítica desde el movimiento ayudaría a darle una mayor visibilidad a este problema. Desde comienzos de la década de los sesenta se daría un cambio en la actitud por parte de la sociedad hacia la víctima de violación, así como se establecería una red de centros de atención para estos casos. Desde el movimiento feminista se apoyaría la necesidad de prestar atención específica ante este tipo de agresiones. Del mismo modo se definiría la “sexual battery” especificando las diferentes formas en las que un cuerpo puede ser transgredido, asegurando así el derecho a preservar la intimidad de la víctima, y se le eximía de cubrir el coste de su examen médico.

Esta preocupación por este tipo de agresiones estaría presente en la obra de artistas ligadas al movimiento, algunas de ellas habiéndolas sufrido en sus propias carnes, utilizando el arte como catarsis y como medio de sanación, como Beth Ames Swartz; o a

³⁹⁶ BUDAPEST, Zsuzsanna, [2015]. “LA Story”. En ROBBINS DEXTER, Miriam (ed.) y NOBLE, Vicky (ed.). *Foremothers of the Women’s Spirituality Movement: Elders and Visionaries*. Nueva York: Teneo Press, 2015.

través de la crítica y la visualización de este problema, como Betsy Damon y Anne Gauldin; o a través de la deriva espiritual como Batya Weinbaum.

Audrey Flack criticó abiertamente la gran aceptación de la violencia en la tradición artística a través de un artículo titulado "Rape at the MET", en el que ponía de manifiesto la aceptación de las imágenes que representan escenas de violaciones en museos y galerías:

"Vas al MET y vas a ver cuadros de violaciones, y nunca piensas en ello: El Rapto de las Sabinas, El Rapto de Europa; Zeus era un gran violador y tiene como treinta y nueve. Viola a todo el mundo [...] vemos estas cosas y nunca nos lo planteamos. Es la glamourización del arte. Las mujeres no harían esas pinturas".³⁹⁷

Este tipo de violencia dentro de la mitología clásica es utilizado por la videoartista Silvianna Goldsmith, quien representa el mito de Perséfone en su corto *The Transformation of Persephone* (1973), fragmento de *Orpheus Underground* (1975). El corto *Orpheus Underground* fue rodado en diferentes enclaves de Nueva York, como Coney Island o el Lower East Side, narra la historia de Orfeo, hijo de Apolo y Calíope, enamorado de Eurídice, quien muere. Orfeo ante la pérdida de su amada viaja a las profundidades del Averno para rescatar a Eurídice. Tras lograr que el barquero Caronte le permitiese cruzar las aguas y llegar al inframundo, se reúne con Hades y su esposa Perséfone, rogándoles que le devuelvan a su mujer. Perséfone, conmovida por las palabras de Orfeo, recuerda el momento en que Hades la rapta y la viola, transformándose en la reina del inframundo, pidiendo a Hades que le devuelva a Euridice. El dios acepta, con la única condición de que Orfeo no podrá girarse a ver a su amada hasta que haya abandonado su reino. Orfeo duda de que su mujer siga sus pasos y se gira, viendo como su mujer cae muerta ante sus ojos. Ante la pérdida de su amada vaga por la tierra desconsolado. Las Bacantes trataron de seducirle, pero ante su rechazo, se lanzaron hacia él despedazándolo. Orfeo, de este modo, se reúne con su amada

³⁹⁷ CUNY TV (City University of New York TV). (2014). *Eldridge & Co.: Audrey Flack-Painter, Sculptor*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hvI2vfJ3Rno> [20 de abril de 2020].

Eurídice en el Hades donde pasarán juntos la eternidad. El viaje de Orfeo al inframundo, donde se encuentra con Perséfone, simboliza el viaje al inconsciente, a los recuerdos reprimidos, y a la dualidad presente entre el disfrute y el castigo de la sexualidad para la mujer.

El extracto del film que se convierte en el corto de *The Transformation of Persephone* muestra cómo las palabras de Orfeo emocionan a Perséfone, quien recuerda el momento de su violación, que Goldsmith muestra de manera explícita. Sus intentos por deshacerse del dios no impiden que la tire al suelo, la despoje de su ropa y la viole. En este momento, imágenes de granadas aparecen simbolizando la fertilidad y su condena a permanecer con su marido. La Diosa, rendida, siente en este momento su transformación a la reina del averno, su transformación en Diosa ctónica. Las imágenes de granadas se solapan con su cuerpo, evocando su poder como Diosa de la vida. La Diosa ya no es víctima, sino una energía poderosa, equiparada con Hades, que se centra en su cuerpo, experimentando su sexualidad y su poder como Diosa de vida-muerte.

El gran número de testimonios sobre estas agresiones sexuales muestran la gran cantidad de situaciones con las que se enfrentaban las mujeres en este momento, incapaces de compartir estas experiencias por miedo al rechazo, unas situaciones que se convertirían en bastante comunes para muchas de ellas.

Judy Chicago ha expuesto en algunas de sus entrevistas que fue víctima de acoso cuando acudió a una empresa de pirotecnia como aprendiz para ser capaz de ejecutar ella misma sus proyectos, tal y como había realizado en otras ocasiones para conocer diferentes técnicas. Chicago explica la complicada situación que vivió en esos momentos:

"Había sido aprendiz en una empresa de fuegos artificiales, que era como te convertías en pirotécnico, y en ese momento no había mujeres pirotécnicas en California, y tenía dos retos: no conseguía apoyo para crecer, que era lo que quería hacer, y estaba siendo acosada sexualmente por el dueño de la empresa de fuegos artificiales, y ese era el único camino para ser pirotécnica".³⁹⁸

³⁹⁸ Through The Flower (2020). *SMOKE GODDESS: Judy Chicago in conversation with Philipp Kaiser at the Nevada Museum of Art*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=eO5sG9IBIJM> [30 de junio de 2023].

La performance de Betsy Damon encarnando a la *7,000 Year Old Woman*, desarrollada en De Appel Art Centre en Amsterdam (1979), tendría un importante enfoque hacia la violencia hacia la mujer. A diferencia del resto de las acciones en las que presentaría este personaje, en esta ocasión la artista se mostraría desnuda, solo cubierta con las pequeñas bolsitas cubiertas de harina que al rasgar con un cuchillo irían dejando su cuerpo cada vez más expuesto, cada vez más vulnerable. El círculo que delimitaba el espacio donde se desarrollaba la performance, estaría conformado por varias mujeres con quien la artista habría trabajado previamente con el concepto de recuerdos de violación, por lo que las mujeres acompañarían a la artista en una suerte de coro emitiendo sonidos, llantos, gritos que acompañaban el ritmo de la performance. A través de esta acción, la artista desarrolla sus propias emociones, pues encontraría esta difícil situación dentro de su matrimonio. La falta de un texto que asistiese esta performance hace referencia, según la comisaria Monika Fabijanska,³⁹⁹ a la vulnerabilidad, al silencio en esta problemática, a las memorias reprimidas o a la falta de voz de las víctimas de este tipo de violencia en la sociedad, a quienes se silenciaba.

De forma similar, Anne Gauldin, quien sería alumna de Suzanne Lacy en la *Woman's Building*, realizaría junto con una compañera llamada Melissa Hoffman, un ritual performativo privado donde exponían sus experiencias de violación. Posteriormente, durante su estancia en Italia junto a las *Sisters of Survival (S.O.S.)* realizó otra performance titulada *Sono Stata Violentata (Yo fui violada)*, en 1983.

Por otro lado, destaca también la performance de 1977 realizada por Suzanne Lacy y Leslie Labowitz titulada *In Mourning and in Rage*, en rechazo de los crímenes cometidos por el llamado "Hillside Strangler",⁴⁰⁰ quien había raptado, violado, torturado y asfixiado a diez mujeres y que tuvo en vilo a la población del área Los Angeles en California entre 1977 y 1978. La performance formó parte del grupo *Ariadne: A Social Art Network*, en el que también se encuentra su proyecto *Take Back the Night (1978)*.

³⁹⁹ Monika Fabijanska Contemporary Art Projects (2022a). *BETSY DAMON. PASSAGES: RITES AND RITUALS-exhibition walkthrough with curator Monika Fabijanska*. [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZL10HSq9oPY> [10 de junio de 2023].

⁴⁰⁰ Los nombres tras este apodo serían los de Kenneth Alessio Bianchi y Angelo Buono Jr., posteriormente conocidos como "The Hillside Stranglers".

Take Back the Night fue el título que llevaron diferentes movilizaciones a lo largo del país, denunciando la violencia sexual y exigiendo, como Thomas Borstelmann expone:

"Las marchas "Take Back the Night" en los campus universitarios y en ciudades de todo el país proclamaron la determinación de las mujeres, junto con hombres que las apoyaban, de denunciar el mal de la violencia sexual y de organizar y promover la lucha común de las mujeres por la seguridad personal frente a la depredación sexual que la mayoría de los hombres daban por sentada".⁴⁰¹

La performance *Take Back the Night* (1978), fue una acción pública para la Women against Violence and Pornography in the Media (WAVPM),⁴⁰² para la Primera Conferencia Anual de Perspectivas en la Pornografía de San Francisco (California). Suzanne Lacy y Leslie Labowitz entenderían esta conferencia como una oportunidad para incluir la perspectiva artística en la organización política del movimiento, para lo que la conformación del grupo Ariadne serviría para originar diferentes acciones con artistas invitadas. En esta ocasión, organizarían una acción para tres mil mujeres,⁴⁰³ que marcharían desde la conferencia hacia el distrito pornográfico de San Francisco, que marcharían acompañando una carroza en la que se encontraba una virgen, a modo de paso de semana santa, adornada con flores y velas. En su parte posterior había un cordero tricéfalo vestido de corista de cuyas entrañas emanaban imágenes pornográficas, alusión al sacrificio en la tradición Cristiana, y a la Diosa Hécate.

Otra de las acciones de Suzanne Lacy sería *Three Weeks in May*, una performance realizada entre el 8 y el 24 de mayo de 1977, en protesta contra el gran número de violaciones en la ciudad de Los Ángeles. La artista colocó un gran mapa de la ciudad en uno de los muros de un centro comercial, y durante estos días acudió a la comisaría de policía para conocer los reportes de las agresiones de este tipo que habían ocurrido en la

⁴⁰¹ BORSTELMANN, Thomas. *Óp. Cit.* Pág. 94.

⁴⁰² Mujeres Contra la Violencia en la Pornografía y en los Medios de Comunicación, fue un grupo activista feminista anti pornografía que se originó a finales de la década de los setenta del siglo XX en San Francisco, y que fue muy activo hasta su disolución a comienzos de la década de los ochenta.

⁴⁰³ Dato recogido de la web de la artista, no obstante Z. Budapest apunta a que la cifra de los integrantes, tanto hombres como mujeres ascendería a los diez mil. En BUDAPEST, Zsuzsanna. *Óp. Cit.* Pág. 182.

ciudad el día anterior, señalando estos casos en el mapa. Posteriormente acudía a la dirección donde se habían perpetrado los crímenes y con una tiza roja escribía los detalles del suceso en el suelo.

Esta problemática también estaría presente en las obras de Ana Mendieta, quien en 1973 y en respuesta a la violación y asesinato de Sarah Ann Ottens, estudiante en la Universidad de Iowa de veinte años, realizaría su conocida *Rape Scene*. Otra obra de ese mismo año es su película de super 8 *Moffitt Building Piece*, que mostraba la reacción de los transeúntes al observar una gran mancha de sangre y vísceras en una acera.

Ana Mendieta, una década más tarde, fallece en extrañas circunstancias. Su muerte fue un duro golpe para todas las artistas dentro del movimiento feminista, y tras la absolución de su pareja, el también artista Carl Andre, a quien se encontró sospechoso de su muerte en primera instancia, se sucedieron varios boicots a sus exposiciones utilizando su imagen bajo el lema *Where is Ana Mendieta?* Otras artistas realizaron obras y homenajes en su honor, como Carolee Schneemann, quien realiza *Hand-Heart for Ana Mendieta* (1986). Betsy Damon también escribió:

"No puedo olvidar esta muerte. No puedo olvidar la deshumanización de los hombres que causa la brutalización de las mujeres. No puedo olvidar la inhumanidad de una sociedad que no reconoce que la opresión de un miembro de esa sociedad por otro nos perjudica a todos. No puedo olvidar que esto es lo que tememos cada día".⁴⁰⁴

Otra artista que fallece en esta misma década es Suzanne Guité, a manos de su segunda pareja, en 1981.

Los esfuerzos por erradicar la violencia partirían de numerosos colectivos, abarcando las diferentes formas en las que la mujer se veía desprotegida en la sociedad: el incremento del crimen en las calles; la baja condena de las situaciones de acoso en el entorno laboral; el uso de la mujer-objeto por la publicidad y la pornografía; la violencia doméstica, obstétrica; las agresiones sexuales; la infantilización constante, o el

⁴⁰⁴ BLOCKER, Jane. *Where Is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*. Durham: Duke University Press, 1999. Pág. I.

femicidio; así como la crítica a la “solución” que se daba socialmente a estos ataques, como expone Cynthia Eller,⁴⁰⁵ el “ser una buena chica”: el hecho de ser el objetivo de una de estas agresiones, muchas veces venía de la mano de la condena social, de ser, de algún modo, responsable de dicha situación, por haberse desviado de la norma de “buena conducta”. Al igual que Eva comiendo la manzana, la mujer estaba predeterminada a la desobediencia y al pecado, por lo que la fuerza en algunas ocasiones era considerada como una herramienta que perpetuase una conducta “deseable”.

Mediante el binarismo de género patriarcal y la asociación de lo masculino con la violencia, el poder y la dominación; y lo femenino con la debilidad y la sumisión, se mantiene una clara distorsión de los géneros, en los que el sujeto se reconoce en contraposición de un “otro”,⁴⁰⁶ una disociación que establece su oposición. De este modo se establece lo considerado como masculino o femenino.

La herencia cultural ofrece un estatus superior al hombre, por lo que directamente la mujer pasa a obtener una posición inferior, dependiendo de éste. Así las relaciones de poder entre ellos son desiguales, alterando todos los estratos de la sociedad y la cultura, celebrando la supremacía de uno frente al otro y repitiendo patrones que solidifican dicha relación.

El análisis que realiza Kilbourne sobre el poder de las imágenes y su efecto en la construcción y mantenimiento de roles, deriva de la preminencia de imágenes en las que el hombre ostenta poder y la mujer es objeto de la mirada, representada como un ser pasivo. Así, en una sociedad llena de imágenes que fomentan la relación de la mujer con el objeto, se convierte en una práctica necesaria ofrecer representaciones que reviertan dicha relación. Las imágenes que fomentan el poder de la mujer, en contraposición con aquellas que reflejan su pasividad y vulnerabilidad, son muy importantes para evitar la aceptación de la violencia. Mediante la introducción del arquetipo de la Diosa, se ofrece un nuevo enfoque a la relación de la mujer con el poder cuyo objetivo es revertir esta asociación. A través de estos nuevos modelos de representación más responsable, se

⁴⁰⁵ ELLER, Cynthia. *Living in the Lap of the Goddess: The Feminist Spirituality Movement in America*. Boston: Beacon Press, 1995.

⁴⁰⁶ RIDDLE, D. “New Visions of Spiritual Power”. En *Quest, New Visions of Spiritual Power*, 1975. Pág. 9.

experimenta con una nueva iconografía asociada a la mujer poderosa, que funciona como revulsivo ante el constante bombardeo de representaciones estereotipadas que fomentan los medios de comunicación.

El empleo de estas imágenes funciona como herramienta cuyo objetivo es revertir la violencia simbólica, aquella que procede de las imágenes que se construyen desde una perspectiva heteropatriarcal, siendo ésta una relación violenta indirecta, no tan evidente como lo puede ser una agresión física, lo que hace que pase mucho más desapercibida. No obstante es peligrosa en la medida en que, como espectadores, nos identificamos con estos modelos, los aprendemos, asimilamos y reproducimos. A través del desarrollo del arquetipo de la Diosa, se ofrece una perspectiva diferente, se representa el cuerpo de la mujer como sagrado.

El exilio de la mujer de lo divino o sagrado es una herencia adquirida de las religiones abrahámicas, como vimos en el punto anterior, y supone una constante asociación de la mujer con el mal, el pecado, o la traición, como ejemplifican los relatos de las grandes mujeres en las sagradas escrituras: Eva, Lilith, Dalila, María Magdalena, Salomé. Dentro de la religión cristiana, las imágenes más próximas a lo divino femenino son las santas, las sibilas o la propia madre de Cristo, María, quien pese a la gran devoción que se le profesa, realmente no posee características divinas; su única relación con lo divino se reduce a faceta de madre de Dios. La asociación de María con la pureza la aleja de la mujer corriente por lo que representa un modelo de mujer inalcanzable y que recuerda al resto de mujeres que conservan el peso del pecado original.

La elección de la Diosa como medio de acción no es arbitraria. El arquetipo de la Diosa nos retrotrae a la diferenciación entre lo sagrado y lo profano, siendo lo sagrado aquello venerable y que ha de respetarse, mientras que lo profano no tiene esa relación con lo divino, y por tanto, no precisa de esa adoración.

La desvinculación de la mujer con lo sagrado es una aceptación categórica para la conformación de una jerarquía social, mediante la cual en la religión, y por ende en la sociedad y la cultura, se acepta su subordinación con respecto al varón. No obstante, mediante una re-conexión de la mujer con la divinidad, se la re-vincula con lo sagrado. Es

decir, la mujer ya no es impura por naturaleza y, por tanto, menos importante que el varón. Al ofrecer a la mujer esta nueva conexión con lo divino, su cuerpo se torna sagrado, se equipara al anteriormente inalcanzable varón-Dios, con lo que cualquier acto de violencia pasa a ser una ofensa mucho mayor.

A través del arquetipo de la Diosa, la asociación de la mujer con la divinidad, que en la religión cristiana encuentra su epítome en María, se aborda desde una perspectiva diferente, contraria a esta imagen de pureza y de sacrificio que ofrece la madre de Dios. A través del arquetipo de la Diosa se explora el poder supremo asociado a la mujer, a lo femenino, alimentando la identificación de la mujer con imágenes poderosas, dejando de lado la imposibilidad que el modelo mariano cristiano alimenta. La mujer asciende a la categoría de ser divino y poderoso, eliminando aquellos estigmas culturales asociados a su biología, que la habían aferrado a lo impuro, como la menstruación, la pérdida de la virginidad, el parto, los ciclos, el cuerpo o su sexualidad.

A través de la sacralización del cuerpo de la mujer, desde el feminismo cultural se aboga por la protección de su cuerpo. La deslegitimación de la mujer frente al varón en la tradición cultural patriarcal en Occidente, funciona como un medio más por el que se perpetúa la jerarquización y se mantienen las prácticas abusivas que permanecen muy profundamente arraigadas en la sociedad. Las múltiples manifestaciones violentas hacia la mujer son solo un reflejo de la consideración de la misma como un ser inferior, cuyo fin último es el de rendirle pleitesía al varón. Mediante la asociación de la mujer con lo divino estas acciones violentas contra ella se tornan ofensas divinas, cuestionadas en el terreno de las transgresiones que van más allá de lo terrenal.

El desarrollo del arquetipo de la Diosa en el arte explora la posibilidad de ahondar en los mitos alrededor del mundo, y nutrir el imaginario en cuanto a nuevas formas de entender la feminidad desde un punto poderoso, aportando nuevas representaciones que combatan el gran contenido de imágenes que sustentan la violencia.

El arte, en este aspecto puede funcionar como una herramienta catártica, como es la serie *Wounded Healer* (1991-92) de Beth Ames Swartz, quien emplea sus obras como un modo de sanar y transformar, a través del ejercicio de dejarse ir, de sacar de dentro el

dolor contenido. Como gran chamán, la artista emplea su arte como vínculo y como herramienta de sanación, a través del proceso de ordenar, desordenar y reordenar.

“En mis obras, la forma vaginal que se repite una y otra vez, proviene de recuerdos tempranos, aún estremecedores, de abusos sexuales en la infancia. Una y otra vez, recapitulo esa herida original en mi arte, pero a través del arte continuamente transformo esa herida, primero intelectualmente y, más lentamente, emocionalmente, por lo que esa herida es curada a través de mi arte”.⁴⁰⁷

Para la artista, solo existen dos fuerzas que rigen todo: el amor y el miedo. El miedo es la fuerza que sustenta la rabia y el dolor, por lo que solo mediante el amor, el aceptar que la vida es sagrada, y que las personas hemos de tratarnos con compasión, es posible la supervivencia humana. Beth Ames Swartz observa esta enseñanza común en diferentes sistemas filosóficos y de sabiduría de distintas partes del mundo, a los que ella alude constantemente en su trabajo, explicando que, a pesar de que nos han acompañado durante siglos, todavía no hemos conseguido asimilar este mensaje.⁴⁰⁸

Otras artistas que reivindican este aspecto sanador del arte son Judy Baca, quien a través de rescatar la memoria, como chicana y como mujer artista, especialmente mediante sus monumentales proyectos colaborativos, busca no solo reivindicar sus raíces y una historia propia, sino realizar un ejercicio de cohesión en la comunidad.

Meg Easling a través de sus grandes obras a modo de espacios sagrados de recogimiento, meditación o transformación suponen otro ejemplo de este aspecto sanador y terapéutico.

El arquetipo de la Diosa, por otro lado, permite desdibujar aquellos aspectos considerados propiamente masculinos, como la autoridad, la fuerza, y la agresividad. Las mujeres dejan de ser gráciles, delicadas y débiles para ser sujetos con poder, activas,

⁴⁰⁷ Cita extraída de la web de la artista. [Consulta 13 de septiembre 2022] Disponible en: <https://bethamesswartz.com/wounded-healer>.

⁴⁰⁸ Esta postura es similar a la desarrollada por Riane Eisler en su *The Chalice and the Blade* (1988), así como a la aceptación en la década de los sesenta del amor como herramienta de cambio que desarrollábamos en las páginas 68 y 69..

unas representaciones que ofrecen un nuevo modelo en el que verse reflejadas: mujeres capaces de determinar sus convicciones y de luchar por sus intereses. Mediante las representaciones de Diosas guerreras, vengativas o feroces, se conforma un nuevo imaginario de este tipo de mujer, que se contraponen a la figura de la Diosa madre, ofreciendo una cara menos amable de lo que Occidente ha construido en torno a lo femenino. La mujer desvalida, la damisela en apuros



Fig.61. Liliane Lijn, *Lilith*, 2002. 186,50 x 55,50 x 60 cm, bronce patinado, mica flogopita, gas, accesorios de latón y acero inoxidable.

es reemplazada por la Diosa de varios brazos cuyo cinturón de calaveras la

revelan como un ser fuerte y soberano. La feroz Kali o la inaccesible Durga en India, la libre Artemisa o Diana en la tradición grecolatina, o la vengativa Némesis griega son empleadas para desarrollar este aspecto de Diosa oscura, responsable de la vida, de la destrucción y la regeneración.

La artista Liliane Lijn realiza en 1983 su escultura performativa *Lady of the Wild Things*, basada en una pintura suya realizada en 1959.

La complejidad simbólica de esta temprana pintura sirve de inspiración para el desarrollo de una escultura con la que poder trabajar con el cuerpo por medio de la performance.

La artista imagina esta mujer pájaro inspirada por la imagen de *Lady of the Wild Things* que aparece en el libro de Robert Graves *The Greek Myths* (1955). *Lady of the Wild Things*, es por tanto una obra transformadora para la artista, a modo de traje ritual, en la

que conectar con su lado oculto, primitivo: "Su tercer aspecto es su "otro lado" que, como el de la luna, es oscuro y lo abarca todo".⁴⁰⁹

Otras de sus obras que alude a esta rabia interior es *Lilith* (2001), una espectacular obra realizada en bronce que se prende en llamas simbolizando lo salvaje, la rabia, la lucha que vive dentro de cada mujer (Fig. 61).

Este empleo de imágenes temibles de la mujer, heredero de la *femme fatale* de finales del siglo XIX, puede verse también en las obras *Call me Judith* (1989) y *Medusa Unwound* (1993) de Judith Anderson.

La artista Monica Sjöö realiza algunas obras relacionando estos mitos y divinidades asociadas a una nueva imagen de la mujer guerrera, como en *Amazon Warriors Of The Bronze Age* (1999), *Amazon Warrior Priestess* (2001), o *Amazon Warrior Women* (1999), donde utiliza el mito de las amazonas como imagen de mujer fuerte, asociadas a la Diosa Artemisa, que aparece representada en estas obras en su aspecto polimastos, a la que también acompañan la esfinge griega, o la medusa, todas ellas mujeres temibles y poderosas.

La Medusa, será otra imagen recurrente entre el colectivo como imagen de poder, o en su asociación con el complejo de castración freudiano. Artistas como Cristina Biaggi la representará mediante diferentes técnicas, como la escultura en madera *Yew Medusa* (1980); *Black Medusa* (1984) y *Red Medusa* (1985) realizadas en escayola y papel sobre madera; o *Raging Medusa* (1998), en fibra de vidrio. Según la artista, su interés por esta figura mitológica radica en que: "representa los aspectos regenerativos más profundos y primordiales de la Gran Diosa que han sido demonizados por estratos de patriarcado de 5.000 años de antigüedad".⁴¹⁰

Otras artistas que emplearían esta imagen son Betsy Damon en *Medusa's Revenge* donde abordaría los recuerdos de violación de la propia artista y de las mujeres del público; y Mary Beth Edelson, quien realizaría un collage titulado *Laughing Medusa* (1976). También Liliane Lijn, *Earth Medusa* (1986); o Monica Sjöö, *Diana The Moon* (1976).

⁴⁰⁹ LJJN, Liliane. *Imagine the Goddess*. [en línea]. Londres: Fischer Fine Art, 1987. Catálogo de la exposición realizada en el Fischer Fine Art, Londres, del 5 de marzo al 3 de abril de 1987. Pág. 2.

⁴¹⁰ Cita extraída de la web de la artista. [Consulta: 15 de febrero 2023]. Disponible en: <https://www.cristinabiaggi.com/artwork/medusas>

Esta imagen también forma parte de uno de los estandartes de la serie *Italia* de la artista Lydia Ruyle, titulada *Medusa* (sobre 1995) (Fig. 62). La Imagen rectangular, de fondo verde, es la base sobre la que se inscribe un triángulo rojo con borde blanco, donde aparece una figura dorada: la cabeza de la medusa alada es la efigie del símbolo siciliano de la trinacria: "Medusa Trinacria es una Medusa alada. Con sus serpientes de transformación emerge a la conciencia con sus piernas de energía corriendo. Es el símbolo de la isla de Sicilia y de sus múltiples capas de lo divino femenino".⁴¹¹

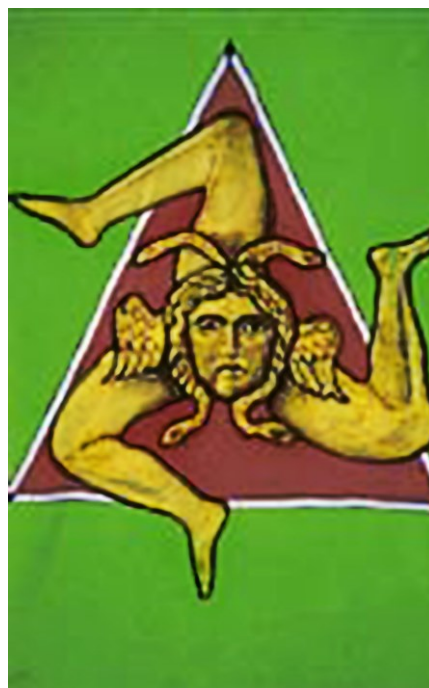


Fig. 62. Lydia Ruyle, *Medusa Trinacria*, sobre 1995. (S.D.)

Sandra Stanton, por otro lado, representa a Medusa como una diosa en *Medusa* (1999), relacionándola con la Diosa Serpiente. La diosa aparece vestida de rojo en medio de un jardín, que hace alusión al jardín de las Hespérides. En el cielo la luna llena indica la relación de Medusa con esta fase lunar, como imagen de la fertilidad.

Audrey Flack utiliza esta imagen en *Head of Medusa* (1989) y *Colossal Head of Medussa* (1990), así como en algunos de sus dibujos en los que representa a Medusa como imagen del sufrimiento de la mujer y de su demonización en la historia.

Flack, recontextualiza el mito utilizando las serpientes como símbolo de sabiduría y su asociación con la mujer en la Antigüedad, como la Diosa serpiente minoica, o en el mito bíblico del jardín de Edén. En su gran obra *Colossal Head of Medussa* (1990), esta asociación con la fertilidad se refuerza a través del uso del bucráneo; los rayos que parten de su cabeza; la luna invertida, símbolo de las Diosas lunares; o las conchas, símbolos de fertilidad y renovación, que mantienen esta ambivalencia presente entre vida-muerte-vida.

⁴¹¹ Cita extraída de la web de la artista. [Consulta 02 de mayo 2023]. Disponible en: <http://www.lydiaruyle.com/italy.html>

La imagen de la Diosa Kali, es abordada con sutileza por la artista Nancy Azara en su escultura *About the Goddess Kali* (1977), donde asocia a esta diosa con lo cíclico, con el cambio, abordando la dualidad entre destrucción y renovación.

Rowena Pattee Kryder utiliza la imagen de la Gorgona Medusa en asociación a la diosa en su libro ilustrado *The Faces of the Moon Mother: an archetypal cycle* (1991), en su capítulo "Gorgon of Death". Se trata de una obra rectangular enmarcada por un laberinto, en cuyo centro se encuentra una mujer negra, con el torso desnudo, que lleva una falda hecha con serpientes, que también aparecen en su pelo. La Gorgona-Kali saca la lengua, y danza sobre el cuerpo inerte de un hombre (Siva). Dos calaveras, una en la mano izquierda de la figura y otra en la esquina inferior izquierda hacen referencia a la muerte. En la derecha aparece la cabeza de un jabalí, que puede aludir a la Diosa Cerda neolítica como símbolo de fertilidad. Para la artista esta imagen arquetípica simboliza el viaje interior, un viaje que promete sabiduría, pero que en ocasiones supone enfrentarse a la 'sombra' de uno mismo, es entonces cuando este viaje puede convertirse en una difícil tarea, pero no hay que cesar en ese camino una vez ha sido iniciado, sino que hay que enfrentar los miedos de uno mismo.

Como hemos visto anteriormente, Judy Chicago también hace referencia a Kali en *The Dinner Party* (1974 – 1979), a quien coloca en la primera ala de su mesa, ocupando el cuarto lugar. Para Chicago, la Diosa presenta la ambivalencia presente en la naturaleza, como fuerza de generación y de destrucción, siendo al mismo tiempo una Diosa de la fertilidad y un demonio insaciable, adorada y temida al mismo tiempo. La decoración del plato dedicado a esta Diosa hace referencia a la fertilidad, en una imagen en la que las formas de la vulva se entrelazan con las semillas. No obstante esta imagen no elimina ese matiz violento, pues sus ángulos se alargan cual filamentos dentados. El camino de mesa como la inicial de su nombre está rodeado por líneas rojas que asemejan el fuego destructor o la sangre de la que se alimenta la Diosa, a la vez que simboliza el fluido vital.

Por otro lado dentro de su serie *Women and Smoke*, la obra *Immolation* (1972), donde aparece como modelo Faith Wilding, hace referencia a la antigua práctica del Satí en India, en el que las mujeres eran coaccionadas o forzadas a tirarse a las piras crematorias de sus esposos, criticando que estos actos, entendidos culturalmente como una expresión romántica de duelo por la pérdida de su amado, eran una práctica que no solo reflejaba la situación social de la



Fig.63. Judy Chicago, *Immolation*, 1972.

mujer, acabando con su vida al finalizar la de su esposo, sino que Chicago señala que de hecho algunas de estas mujeres eran arrojadas al fuego o forzadas a lanzarse. En la imagen *Wilding*, con el cuerpo pintado de verde, se encuentra sentada en el suelo, con las piernas cruzadas, en el centro de un círculo realizado con bengalas, cuyo humo de colores anaranjados y rojizos, contrastan con la tonalidad verdosa de su piel, que aparece como la imagen de una Diosa incorruptible (Fig. 63).

La obra de Mary Beth Edelson *Kali- Bobbit* (1994), que formaba parte de su *Combat Zone: Campaign HQ against domestic violence*, asocia satíricamente la imagen de la Diosa

hindú con Lorena Bobbit.⁴¹² la Diosa, representada con un maniquí con una peluca negra, un cinturón con cuchillos, sobre un maniquí de hombre cubierto de sangre (Siva), es una obra que expone el tema de la violencia de género. Esta obra hace alusión a la mujer que se venga, la víctima que se enfrenta al agresor. La Diosa Kali es la Diosa del tiempo que todo destruye, es una Diosa sedienta de sangre, vengativa y destructora. No obstante, la Diosa encarna tanto el aspecto destructor como el generador, puesto que también es Diosa madre. La representación de Kali responde al pasaje en el que la Diosa, tras haber derrotado a los demonios en la batalla, comienza una danza frenética de la victoria, cuyo poder hace peligrar al mundo. Los ruegos de los dioses hacen actuar a Siva, quien le ruega que se detenga, pero sus súplicas no aplacan la danza frenética de Kali. Desesperado, Siva se tumba a sus pies con el fin de absorber con su cuerpo el poder de la Diosa, quien al ver a su marido bajo ella logra contenerse. La artista relaciona el relato acerca de la ferocidad y el estado de enajenación de la Diosa Kali con el episodio protagonizado por Bobbit, quien lograría dividir la opinión de todo un país en lo que se denominaría una auténtica “batalla de sexos”.

Esta imagen del ‘sagrado monstruo’ aparece en la obra de Mary Beth Edelson *Red Kali* (1973), *Nobody Messes with Her* (1973) o *Patriarch Piss* (1973), en las que la artista, valiéndose de la misma fotografía en blanco y negro de su cuerpo desnudo con piernas abiertas y brazos en alto, imitando las posturas de las Diosas, se convierte en una entidad poderosa y destructora. Así mismo, en *Virgin Head* (1975), en una fotografía en la que aparece sentada en el suelo, enmarcha violentamente su cabeza con trazos oscuros y dibuja una amplia boca con grandes dientes, que también dibuja sobre su sexo, ofreciendo una imagen amenazante, devoradora. También empleará este recurso en *Demeter Demons* (1973), *Hounds of Hell* (1973) o *Winter Sage: Viking with Time on Her Hands* (1973). Sobre estas imágenes la artista escribe:

⁴¹² Lorena Bobbitt se haría conocida en 1993, cuando atacó a su marido, John Wayne Bobbitt, mientras dormía, amputándole el pene. Lorena alegaría que había sido objeto de violaciones, y humillaciones constantes en su matrimonio, por lo que tomó la justicia por su mano. El caso atraería gran atención mediática, cuyos hechos dividirían la opinión del país, especialmente entre hombres y mujeres.

"ELLA es la hija de mujeres que fueron violadas, y su rabia es insaciable. Está desnuda, y de cerca no existen ilusiones en sus ojos de rayos X, ni siquiera se conoce a sí misma. A muchos hombres sólo les sirve para transferir su rabia a las mujeres a las que quieren condenar. Al igual que los hombres, muchas mujeres la temen y no quieren saber nada de ella. Algunas mujeres la conocen en sí mismas como una fuente de sabiduría, celebración y fuerza, y como la placa tectónica de su poder".⁴¹³

A pesar de contar con más medios y más apoyo en la actualidad en la lucha por la violencia contra la mujer, así como una mayor consciencia de las diferentes formas de en las que se manifiesta la violencia simbólica, supone todavía un verdadero reto social. Jean Kilbourne afirma que hoy en día las imágenes publicitarias son igual de dañinas de lo que lo serían décadas atrás: el uso de la mujer como objeto sexual sigue siendo un recurso muy utilizado en la publicidad. En este aspecto, este tipo de representaciones no solo suponen un reflejo de la sociedad, sino que ayudan a construirla. La publicidad y la tradición heteropatriarcal han dotado de representaciones estereotipadas que refuerzan unos roles de género determinados, por los que se convierte en necesario el otorgar nuevas perspectivas a las representaciones tradicionales. El arte dentro del movimiento feminista se convertiría en una herramienta para realizar este cambio, en el que no solo la representación de la mujer, sino la mirada femenina aporta un nuevo enfoque. El arquetipo de la Diosa, en este caso, actúa como herramienta para explorar aquellos aspectos negados a la mujer, como el liderazgo, el poder, la furia, alejándose de las representaciones tradicionales. Mediante estas aportaciones la mujer puede encontrar nuevos modelos con los que verse reflejada, modelos que ayudan a desligarse de estos estereotipos tan férreamente afianzados. Como hemos visto en los ejemplos citados en este apartado, el arquetipo aquí se emplea como símbolo unificador de la rabia contra la violencia, o como manifestación del poder de la mujer, que deja de lado su sumisión para convertirse en guerrera.

⁴¹³ EDELSON, Mary Beth. *The Art of Mary Beth Edelson*. Nueva York: Seven Cycles, 2002. Pág. 74.

IV.7. La Diosa como herramienta cultural y política

“Tan brillantemente ha planeado la sociedad aterrorizar a las mujeres con esta amenaza de que cierto comportamiento es antinatural y poco femenino, que no les ha dejado tiempo para considerar, ni siquiera para observar puramente, qué es realmente la naturaleza femenina. Durante siglos, se aceptaron supersticiones arriesgadas como leyes naturales. El hecho fisiológico de que solo las mujeres pueden secretar leche para alimentar a los bebés se extendería al puro mito de que el cocinar y atender a toda la familia era asunto de las mujeres”.⁴¹⁴

Brigid Brophy

A través del análisis realizado en los puntos anteriores, entendemos la forma en la que este arquetipo se introduce dentro del pensamiento feminista esencialista, funcionando a modo de prisma, convirtiéndose no solo en un icono que las representa, sino un espacio en el que poder explorar y trabajar un nuevo concepto de mujer y de sociedad, aportando alternativas y mundos posibles. Por consiguiente, en este punto cabría destacar su papel como herramienta política y cultural, analizando cómo su presencia en diferentes ámbitos se enlaza de un modo sinérgico.

Alrededor del arquetipo de la diosa se desarrolla toda una contracultura por sí misma, basada en la mujer, en la que sentirse integradas, respaldadas y empoderadas.

La contracultura supuso un modelo alternativo, que surgiría en respuesta a los diferentes movimientos y cambios sociales que se darían desde mediados del siglo XX en la sociedad estadounidense. La proximidad de la contracultura con los diferentes grupos minoritarios favorecería un intercambio cultural muy importante para esta época, siendo el concepto de diversidad una de las aportaciones más significativas que surgen de esta segunda mitad del siglo XX. Como manifiesta Margot Adler, la aceptación del concepto de diversidad es fundamental, pues hace referencia a la forma en la que los pueblos

⁴¹⁴ BROPHY, Brigid. "Women Are Prisoners of Their Sex ". En SOCHEN, June (ed.). *The New Feminism in Twentieth-Century America*, Lexington: Heath, 1971. Pág. 77.

indígenas y tribales experimentan las “múltiples realidades y múltiples personas, múltiples especies, múltiples religiones, múltiples verdades, múltiples vías hacia lo divino, múltiples sistemas políticos”,⁴¹⁵ que son clave para enfrentar los férreos valores de la conservadora sociedad americana del momento.

Esta postura posmoderna será producto de la efervescencia cultural que se vivirá en los Estados Unidos durante las décadas de los sesenta y setenta. Lo ocurrido en estas décadas, más concretamente en los años sesenta, según algunos autores,⁴¹⁶ fue un despertar, como ya habría ocurrido en épocas anteriores, en el que una gran parte de la población tomaría conciencia de las necesidades de cambio para una sociedad añeja, en la que las nuevas generaciones no se conformaban con llevar la vida que marcaban las generaciones precedentes y que se ofrecía como la meta deseada.⁴¹⁷

El rechazo a las políticas del gobierno, y la crítica hacia la sociedad capitalista y tecnológica resultará en una mirada hacia el pasado y lo exótico. El interés que se dio hacia la investigación histórica es un claro indicativo del rechazo que se daría hacia la situación del país en ese momento. Un rechazo que también fomentará el acercamiento hacia estilos de vida alternativos, especialmente a través de la conexión con culturas minoritarias, que ofrecían una nueva forma de entender las relaciones personales, mostrando un estilo de vida diferente.

La tendencia que se viviría en esta época de rechazo al progreso, así como la necesidad de volver a una vida sencilla y más respetuosa con el medio produciría en gran medida este acercamiento a las minorías. Estos colectivos se convertirían en fuentes de inspiración para todo aquel que rechazaba los valores y el estilo de vida americanos de la época, alimentando el crecimiento de los diferentes movimientos sociales.

⁴¹⁵ David Hoffman (2018). *What Happened To This Author Since The 1960s*. [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=4toSpLzqTJU> [10 de junio 2021]

⁴¹⁶ GITLIN, Todd. *The Sixties: Years of Hope, Days of Rage*, Nueva York: Bantam Books, 1987. Y JENKINS, Philip. *Breve Historia de Estados Unidos*. Guillermo Villaverde López (trad.). Segunda edición. Madrid: Alianza, 2005.

⁴¹⁷ Varias personas hacen referencia a la construcción de un ideal en la familia, como Todd Gitlin o Elaine Tyler May, quienes hacen referencia al programa de Televisión *The Adventures of Ozzie and Harriet* (1952 – 1966) como modelo de familia idílica (nuclear). En GITLIN, Todd. *Óp. Cit.* Y MAY, Elaine Tyler. *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era*. [en línea]. New York: Basic Books, 1988.

Dentro de este acercamiento a las minorías, la conexión con los pueblos originarios americanos aportaría al feminismo una nueva perspectiva en torno al rol de la mujer, que se vería reflejado en sus mitos y en su cosmogonía, como explica Sara Margaret Evans:

“Las mujeres frecuentemente aparecen en el centro cósmico de los mitos y leyendas de los nativos americanos, unos relatos que sin ninguna duda son muy antiguos”.⁴¹⁸

Aunque primitivos con respecto a la moderna y tecnológica sociedad estadounidense, algunos de estos pueblos originarios ofrecían un ejemplo de sociedad más igualitaria. Según Evans, en algunos mitos y rituales religiosos se otorgaba a la mujer un poder y estatus adicional, pues se entendía que ellas actuaban como canal entre el pueblo y la naturaleza, entre los poderes sobrenaturales y la tierra, un hecho que se recoge también en la mayoría de los relatos cosmogónicos de estos pueblos.

Artistas como Charleen Touchette o Betty LaDuke, por su proximidad hacia estas culturas, desarrollaron en su arte la relación entre la mujer con las fuerzas naturales, tan reivindicada por parte del feminismo de la esencia, el ecofeminismo y el movimiento de espiritualidad feminista.

La asociación simbólica entre mujer-naturaleza y hombre-cultura que analizaría la antropóloga cultural estadounidense Sherry B. Ortner en su artículo “Is Female to Male as Nature is to Culture” (1972) (donde aborda la asociación simbólica entre la mujer y la naturaleza, en contraposición al hombre que ha sido relacionado simbólicamente con la cultura), advertiría de que es este vínculo el que ha permitido que toda cultura desvalorice a la mujer, pues mientras que ambos conceptos, naturaleza y cultura, son dos categorías creadas por el pensamiento humano, al reducir a la primera en favor de la segunda, se perpetúa esta relación de sumisión.

Según la autora, esta asociación de la mujer con la naturaleza se da a través de diferentes factores, como la disposición de su cuerpo para la maternidad, o los ciclos menstruales. Esto la relaciona con unas determinadas funciones dentro del hogar, consideradas como menores, lo que hace que se la considere menos apta para las labores más complejas.

⁴¹⁸ EVANS, Sara Margaret. *Born for Liberty: A History of Women in America*. Nueva York: Free Press Paperbacks, 1997. Pág. 7.

Si el propósito de la cultura es trascender la naturaleza, la asociación de la mujer con la naturaleza deriva de la aceptación de que la mujer, al igual que la naturaleza, ha de ser controlada.

Según la autora, esta asociación hombre-cultura/mujer-naturaleza repercute también en la forma de relacionarse con la creatividad:

“El cuerpo de la mujer parece condenarla a la mera reproducción de la vida; el varón, en cambio, al carecer de funciones creativas naturales, debe (o tiene la oportunidad de) afirmar su creatividad externamente, ‘artificialmente’, a través del médium de la tecnología y los símbolos. Al hacerlo, crea objetos relativamente duraderos, eternos y trascendentes, mientras que la mujer sólo crea lo perecedero: seres humanos”.⁴¹⁹

Este hecho ha dividido a hombres y mujeres según su capacidad creativa: la mujer es el instrumento de reproducción, mientras el hombre es el generador de cultura.

No obstante, la autora también advierte de la complejidad de establecer unos límites entre los conceptos de naturaleza y cultura, pues al evidenciar la relación de la mujer con la crianza, también la ha hecho responsable de la educación de los hijos, por lo que es ella la encargada de perpetuar la cultura desde el seno de la familia.

Los niños no siguen las reglas sociales, juegan, inspeccionan el mundo, por lo que han de ser educados, sociabilizados, liberados de esa animalidad innata, siendo históricamente labor de la mujer el encargarse de su cuidado y su educación en las etapas más tempranas. Estas tareas precisan de una menor complejidad desde el punto de vista de la razón masculina, pues a lo largo de la historia la mujer ha sido excluida de aquellos puestos que conllevan una mayor responsabilidad y complejidad.

⁴¹⁹ ORTNER, Sherry B. [1972]. “Is Female to Male as Nature is to Culture”. En ROBINSON, Hilary(ed.). *Feminism – Art – Theory: An Anthology, 1968 – 2000*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001. Pág. 23.

“En la imagen de la Diosa no hay distinción entre la mujer como creadora de la naturaleza y la mujer como creadora de la cultura. El símbolo de una mujer creadora que engendra a la vez vida y arte, naturaleza y cultura, parece representar de la forma más conmovedora, poderosa y concisa posible el punto en el que convergen muchos de los temas propugnados por el feminismo contemporáneo. De hecho, las antiguas Diosas de diversas culturas, como señaló Merlin Stone, fueron concebidas originalmente como creaciones de la cultura, habiendo inventado el alfabeto y el lenguaje y la cosecha (por ejemplo, Ninlil, Mesopotamia), así como las diversas artes y oficios practicados en una amplia variedad de culturas de todo el mundo”.⁴²⁰

La utilización del arquetipo de la Gran Madre, dadora de vida, a pesar de polémica, era una celebración del poder creativo para la rama feminista esencialista, que como hemos visto a lo largo de este capítulo no supone en exclusiva la relación de la mujer con la maternidad, sino que esta creatividad se entiende de un modo simbólico.

Las representaciones de la gran madre reivindicaban el poder de creación de la mujer, construyendo un icono con el que cualquier mujer podía identificarse. Del mismo modo, estas imágenes criticaban la ausencia de las representaciones del embarazo y el parto en la cultura occidental.

Las representaciones del parto serán especialmente relevantes dentro del arte matrístico feminista como símbolo del momento creativo. Estas representaciones solían estar vinculadas con la experiencia de la maternidad de cada artista, explorando sobre este aspecto tan común y a la vez tan desconocido, ofreciendo su experiencia a través del arte. No obstante, esto no fue siempre así, como muestra *The Birth Project* (1980 – 1985) de Judy Chicago, que la artista comenzó tras presenciar un parto en el verano de 1980.

La artista, tras finalizar *The Dinner Party*, estaba muy interesada en comenzar este nuevo proyecto. El gran impacto que tuvo *The Dinner Party*, hizo que recibiera numerosas cartas con personas interesadas en colaborar con ella. Muchas de estas personas trabajaban la costura. Judy Chicago estaba muy interesada en continuar con esta técnica,

⁴²⁰ FEMAN ORENSTEIN, Gloria. *The Reflowering of the Goddess*. Nueva York: Pergamon Press, 1990. Pág. 6.

debido a que este medio resultaba ideal para plasmar imágenes duras, como la representación de la muerte de Mary Wollstonecraft, mostrándola en su lecho de muerte tras el parto de su hija Mary Shelley. La dureza de las imágenes era contrarrestada con la delicadeza del tejido y los vibrantes colores del hilo, por lo que entendió que la costura era un medio idóneo para aportar belleza a aquellas imágenes tan impactantes.

"Me di cuenta de que si quería tratar un tema tan crudo como el nacimiento, sobre todo en una época en la que había muy pocas imágenes del nacimiento centradas en la mujer en el arte occidental, tenía que usar la costura".⁴²¹

A través de la colaboración con ciento cincuenta voluntarios de diferentes partes del país, entre 1980 y 1985 se realizó su *Birth Project*. Mediante el contacto directo con todas estas personas, pudo ver la dedicación y la maestría de muchas de ellas, como Jane G. Thompson, quien ejecutaría *Birth Tear* (1982), desarrollando una técnica propia, empleando nueve agujas al mismo tiempo, para conseguir los ricos degradados del diseño propuesto por Chicago.

"Creo que es importante entender que no sólo había un vacío iconográfico sobre el tema. Había un vacío total sobre la forma en que se hace el bordado. ¿Por qué era así? Porque son cosas que hacen las mujeres".⁴²²

En la realización de las diferentes obras, Judy Chicago y su equipo emplearían diferentes técnicas de decoración textil tradicional, como en *Earth Birth* (1983), realizada por Jacquelyn Moore, en la que se emplearía la técnica del patchwork; en *The Creation* (1984), Audrey Cowan emplearía la técnica del tapiz de Aubusson.

Estas imágenes de mujeres dando a luz en diferentes posiciones y experimentando el proceso del parto, reflejan en sus caras el dolor y la agonía del momento, pero también lo exploran como un viaje místico en el que la mujer se conecta con las fuerzas creativas del cosmos, un proyecto pensado en respuesta a la poca visibilidad que en ese entonces se le daba al parto, honrando este momento esencial para la existencia humana.

⁴²¹ Through The Flower (2012). Judy Chicago, Pomona Lecture, Oct 9, 2011. [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=BlsavJA4HO4> [30 de junio de 2023].

⁴²² Through The Flower (2012). *Óp. Cit.*

"Hay una cita que dice que la verdad se encuentra en lo ignorado, en lo olvidado, en aquello que se deja de lado. Estaba intentando encontrar imágenes del nacimiento en el arte occidental, y literalmente no se me ocurría ninguna, así que me di cuenta de que quería abordar este tema".⁴²³

Ejemplos de ello podemos verlos en *The Crowning* (1981), una imagen en blanco sobre fondo oscuro que representa el cuerpo de una mujer en posición de parto, con los brazos sujetando sus piernas abiertas, cual Sheela-na-Gig, mostrando su sexo. Las formas redondeadas de los pechos y las piernas reflejan la silueta de una vasija en el vientre. Su pelo se dispersa hacia el infinito y sus pies se enraízan en la tierra. La figura, cual Gaia se desdibuja en el infinito y en la tierra, reflejando este gran poder, en el que el vientre, representado de manera central, es el símbolo de este poder generador de vida.

En *Birth Drawing* (1981), los colores carne y rojizos nos transportan a esta experiencia del proceso del parto. La mujer, representada tumbada, con las manos y los brazos abiertos, tiene una gran expresividad en su rostro, en una gran mueca de dolor, reflejado por unas ondulantes líneas que dividen su cuerpo de manera sagital, enmarcando la vulva, emanando del útero e irradiándose por el cuerpo.

Otro ejemplo similar al anterior es *Birth Tear* (1982), esta vez realizada en textil bordado por Jane Gaddie Thompson, donde la suavidad y el brillo del hilo y el tejido aportan un sentido más orgánico. El intenso magenta de la composición nos acerca más a la sangre como elemento sagrado y vinculado tanto a la vida como a la muerte. En *Birth Trinity* (1983), tres figuras aparecen representadas: una figura central de una mujer tumbada con sus piernas abiertas en posición de parto, a cuyos pies se encuentra otro personaje de menor tamaño arrodillado, y a su derecha, sujetándole los brazos, se encuentra otra figura que la calma colocando la mano en su pecho. La composición está rodeada por unas líneas sinuosas que se expanden hacia el exterior de la imagen, un recurso característico en la serie *The Birth Project*, al igual que la división sagital de la figura principal. Las formas de los tres cuerpos evocan un paisaje montañoso: el cuerpo de la mujer simula el terreno, la cabeza del personaje de la derecha representa el sol en

⁴²³ Art Basel (2019). *Meet the Artists | Judy Chicago | The Birth Project*. [Vídeo online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=O8ouH6zhI_8 [30 de junio 2023].

el amanecer o atardecer, y la brecha central actúa como río que fluye por su cuerpo y desemboca en su vientre, siendo ésta una alusión a la Madre Naturaleza.

Esta alusión al poder generador de la mujer en relación la naturaleza se encuentra más específicamente en *The Creation* (1984), en el que un cuerpo femenino se transforma en la madre tierra. La imagen esquemática muestra dos realidades diferentes: a la izquierda siluetas de espirales en blanco y negro son el símbolo del misterio, de lo desconocido, del interior de la tierra. La parte de la derecha, mucho más colorida, muestra el cuerpo mucho más reconocible de la mujer, tumbada. Nuevamente su cuerpo aparece como un cúmulo de montañas. Su brazo, parece alcanzar el sol en esta asociación con el poder. En su pierna trepan y se deslizan diferentes figuras animales. En el centro, el útero iluminado en colores vibrantes hace alusión a este poder generador. La mujer, cual chamán, es la que conoce los misterios entre la vida y la muerte, capaz de romper las barreras y traer una nueva vida al mundo:

"Para mi consternación, descubrí que había muy pocas imágenes del nacimiento en el arte occidental, una omisión que me propuse contrarrestar mediante una extensa serie de imágenes pintadas y bordadas del nacimiento. Es enfrentarse al puro poder femenino. Quería celebrar ese poder y explorar y expresar el abanico de experiencias del parto -las dolorosas y las gozosas- y el propio acto de la creación".⁴²⁴

Algunas de las obras dentro de esta serie apelan directamente la divinidad mediante la asociación con diferentes Diosas, como a Shiva en *Mother India* (1985), *Birth Goddess* (1984), o *Guided by the Goddess* (1983).

Cristina Biaggi también realizará una escultura a escala natural de la diosa Tiamat, titulada *Tiamat* (1990), dedicada a la diosa mesopotámica creadora de todo, empleando como modelo su pareja embarazada:

"Tiamat fue la gran diosa primordial mesopotámica, la creadora de todo, la que he representado embarazada de la primera generación de deidades, y realizando su baile cósmico. Mide 1,80 m. y está fundida

⁴²⁴ LIPPARD, Lucy R.; LUCIE-SMITH, Edward; THOMPSON WYLDER, Viki D. *Judy Chicago*. Nueva York: Elizabeth A. Sackler Foundation, 2002. Pág. 68.

en bronce. Utilicé a mi compañera Pat Walsh como modelo para Tiamat. Pat estaba embarazada de mis hijos".⁴²⁵

Otras artistas como Monica Sjöö, abordan estas representaciones desde su propia experiencia.⁴²⁶ Ejemplos de estas obras son: *God Giving Birth* (1968), *Sheela Na Gig*, *Creation* (1978), *Harvest Mother Giving Birth to the World on Silbury Mound* (s.f.) *Bleeding Yew Lady* (1998), o *Women's Mysteries* (1971).

La maternidad en la obra de Charleen Touchette aparece representada en sus dibujos en pastel y grafito: *Confined Gestation* (1994), *Dreaming of Her Birth* (1993), y en la pintura *Tree of Life Ceremony* (1998). En su obra *Her Miraculous Birth* (1990) representa a la mujer ciervo o *Deer Woman* embarazada, apoyada sobre una tabla en forma de cruz, simulando las imágenes de la crucifixión. Su abdomen abierto deja ver la cabeza de su bebé a través de la cesárea. La intensa luz de un foco en la parte superior ilumina la estancia, en lo que parece ser una sala hospitalaria. Esta imagen alude a la división entre los tiempos biológicos de la mujer en el parto y los procesos hospitalarios, donde debido a la falta de recursos no es posible dar el tiempo y la atención que las futuras madres necesitan, optando por procedimientos quirúrgicos que solventen este paso de forma aséptica y segura. La mujer ciervo aparece representada como la figura de Cristo, como la misma imagen asociada a la vida, en una alusión a este peculiar sacrificio, donde el proceso del parto se ha convertido en un asunto burocrático impersonal, dentro de estériles quirófanos, negando los tiempos necesarios para cada mujer.

En el estandarte *Luristan Birthing Goddess* (1998), Lydia Ruyle representa a una diosa dando a luz en un color rosa intenso: sobre un fondo en colores dorados, rojizos y anaranjados nos transmite esta imagen cálida de la diosa.

Las imágenes, inspiradas en las Diosas de diferentes culturas representadas en el momento del parto, con sus bocas abiertas en un grito de dolor recuerdan a los cuerpos de las mujeres que representa Judy Chicago, que parecen emanar una

⁴²⁵ Cristina Biaggi (2022a). My Art Inspired by Marija Gimbutas by Cristina Biaggi. [Vídeo online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=tq6_OjHmPG8 [28 de mayo de 2023].

⁴²⁶ Como vimos en el capítulo II.3.

vibración especial que reverbera desde su piel y que tienen ciertas similitudes en el empleo del color al arte psicodélico.

Pink Birth (1964) de Niki de Saint Phalle es una pieza escultórica realizada mediante ensamblaje de diferentes objetos que componen el cuerpo de una mujer que se encuentra dando a luz. El cuerpo de esta gran Diosa cubierta de flores, y diferentes animales que recorren su cuerpo, es una alusión a la Madre Tierra o Gaia como madre de todo ser vivo. Esta sutil pieza en la que predominan los tonos rosas suaves en los que ensalza (el tan reivindicado por la artista) poder creativo de la mujer.

Esta obra de Niki de Saint Phalle guarda ciertas similitudes con *Earth Mother Goddess* (1973) de Alida Walsh, una escultura realizada en resina de poliéster y fibra de vidrio, que representa una Diosa Madre conformada por diferentes piezas de muñecos de bebés. Otro ejemplo es *Woman Giving Birth* de Meg Easling, realizada a finales de los setenta.

Estas representaciones de la diosa madre, como vemos, utilizan el parto como medio para desarrollar otras cuestiones, como la fuerza interior, la relación con el medio ambiente, el poder creativo de la mujer, su relación con la espiritualidad, la conexión con el cosmos y la conexión entre mujeres. Pero también hacen visible un proceso esencial dentro de la sociedad, que sin embargo permanece invisible, y forzado a adaptarse a una sociedad que no respeta sus tiempos.

Según Gloria F. Orenstein (1990), el empleo del arquetipo de la Diosa en el arte feminista esencialista, trata de cambiar los valores de la cultura, aportando alternativas, y criticando el sistema de valores androcéntrico, basado en una estructura de mitos y relatos patriarcales que construyen nuestra cultura con una imagen de mujer desempoderada, que ha quedado fija en la literatura, ha constituido el fondo del conocimiento, y ha permanecido en la tradición. Según la autora: "Está claro que nuestras narrativas crean nuestra cultura y que nuestra cultura determina nuestra descripción de la realidad, que es, a su vez, una construcción cultural",⁴²⁷ por lo que era necesario ofrecer nuevas representaciones de la mujer y la naturaleza, suprimiendo la dualidad espíritu-materia. Las imágenes

⁴²⁷ FEMAN ORENSTEIN, *Óp. Cit.* Pág. 130.

de la Gran Diosa del feminismo aúnan naturaleza y cultura, pues se asocian a unas culturas arraigadas a la tierra, que se convierten en símbolo de esta postura política.

En este aspecto, la necesidad de recuperar una historia propia de la mujer, parte de la necesidad de dar a la mujer su espacio dentro de estos relatos, en los que pase de ser un sujeto pasivo a un sujeto activo cuyos logros y aportaciones sean reconocidos. La negación del papel de la mujer es la negación de sus capacidades y su valor dentro de la sociedad. Del mismo modo, el interés acerca de sociedades alternativas de carácter gylánico inspirarán un cambio en nuestro estilo de vida, de cómo nos relacionamos, la forma en la que experimentamos nuestra identidad, o el modo en el que construimos nuestras relaciones sociales, laborales, familiares y afectivas.

En este aspecto, la obra de Betsy Damon, *7,000 Year Old Woman*, hace referencia a esta búsqueda de identidad. La artista emplearía este *alter ego* como un vínculo con el pasado, con su línea materna hasta la primera mujer, con el objetivo de encontrarse a sí misma y tratar de dar respuesta a la pregunta, ¿quién soy?

En una pieza de archivo que acompaña una de las imágenes de la artista como *7,000 Year Old Woman*, recuperada por Monika Fabijanska, comisaria de la exposición *Passages, Rites and Rituals* (La MaMa Galleria, Nueva York, 2021), Damon escribía: "En algún momento de la Historia, las mujeres estaban tan unidas a sus cualidades que no existían los conceptos separados de madre, esposa, lesbiana y bruja".⁴²⁸ El personaje de *7,000 Year Old Woman* nos acerca a este momento en la historia previo a los convencionalismos culturales, donde la artista es libre de abstraerse de la influencia de la cultura y la sociedad, y puede experimentar y construir su identidad, buscarse a sí misma y conectar con sus antepasadas. La necesidad de reconectar con el origen, con la antepasada más remota representa la búsqueda en las raíces para comprender aquello que nos hace mujeres, aquello que nos caracteriza y nos identifica, a la vez que hace un guiño a la necesidad de recuperar un legado olvidado y oculto.

⁴²⁸ Monika Fabijanska Contemporary Art Projects (2022a). *BETSY DAMON. PASSAGES: RITES AND RITUALS-exhibition walkthrough with curator Monika Fabijanska*. [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZL10HSq9oPY> [10 de junio de 2023].

Autoras como Merlin Stone⁴²⁹ sugieren que la reaparición de la Diosa se sustenta en la necesidad de la mujer de recuperar su legado cultural. Con las investigaciones realizadas acerca de los cultos a divinidades de la Antigüedad, surge la posibilidad de rescatar la herencia de la mujer, recuperando ejemplos en cada una de las culturas, con el objetivo de que cada persona, independientemente de su cultura, pueda recuperar este legado que quedó oculto por la hegemonía de una cultura y una religión de marcado carácter misógino. El arquetipo de la Diosa en este aspecto se posiciona como símbolo de la conexión del ser humano en general y de la mujer en particular con el medio natural, abogando por su cuidado, respeto y protección. Esta perspectiva proteccionista hacia el medio hace énfasis en la protección de la vida humana y la vincula con el movimiento anti-guerra que se desarrollaría en este mismo periodo.

Este sentimiento proteccionista de la vida se extenderá en el feminismo de la esencia, aceptándolo como una cualidad asociada a la mujer (la creación y protección de la vida) frente a la potencia destructora patriarcal. Esta postura será compartida posteriormente por diferentes artistas como Beth Ames Swartz y Niki de Saint Phalle; o autoras como Riane Eisler, quien en su libro *The Chalice and the Blade* (1987) aborda, desde una perspectiva ecofeminista, la necesidad de efectuar un cambio social inminente debido al peligro que corre la vida en la Tierra, alegando que la explotación del medio como bien de consumo, los test nucleares, o los desastres medioambientales, han causado grandes estragos, y que de seguir con esta dinámica nos espera un futuro catastrófico.

En su estudio la autora plantea una revisión acerca del origen sociocultural de la distinción entre individuos, las desigualdades, las luchas y conflictos, influida por su experiencia durante la ocupación alemana en la Segunda Guerra Mundial. El desarrollo de armamento nuclear o las desigualdades étnicas o de género, responden a una deriva que ella remonta a la Prehistoria, cuando las primeras sociedades basadas en el modelo de compañerismo fueron desplazadas por el modelo de dominación que Marija Gimbutas atribuye a la conquista de los pueblos indoeuropeos, o la hipótesis de los Kurgan (Yamna) que desarrollaría la arqueóloga.

⁴²⁹ Entrevista en Gayle Kimball (2016). *Feminist Visions of the Future*. [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5sJszKFyJ08&t=8s> [22 de abril 2023].



Fig. 64. Beth Ames Swartz, *Dreams for the Earth*, 1989.
Acrílico, pan de oro y plata y técnica mixta sobre lienzo, 152 x 152 cm.

Riane Eisler, sustentándose en muchos aspectos de las aportaciones de Marija Gimbutas, establece un paralelismo con la actualidad, diferenciando los roles en dos principales: la sociedad basada en el compañerismo, o el modelo creador; y el modelo de dominación, o modelo aniquilador. Para Eisler, el cambio del modelo de compañerismo al modelo dominador supuso una conversión en el valor por el cual se sostenía la sociedad: del culto y celebración de aquello que produce vida, a valorar quien posee el mayor poder de destrucción. La autora hace alusión a cómo este modelo degenerado nos ha llevado a un punto en el que “la espada” (las sociedades autoritarias y jerarquizadas)

tienen en su poder el arma con el mayor poder destrucción conocido: la amenaza nuclear.

La obra *Dreams for the Earth* (1989-1990) (Fig. 64) de Beth Ames Swartz se hace eco de estos conceptos, basándose en el trabajo de Eisler y en las investigaciones de Marija Gimbutas sobre las sociedades matrísticas de la Vieja Europa, pues ambas autoras desarrollan la hipótesis de unas sociedades gylánicas, en las que un sexo no se encuentra sometido a otro, y en las que no se desarrollaría el ejercicio de la guerra. De hecho, según Marija Gimbutas, en los yacimientos neolíticos de Vieja Europa no se hallaron vestigios del empleo de armas de este tipo. La autora abordaría estas sociedades pacíficas como ejemplo de que una sociedad libre de conflictos es posible y se encuentra en nuestros orígenes. Para Eisler, la necesidad de reconectar con la tierra y con el hermanamiento, el completo alejamiento a los conflictos, es no solo un objetivo, sino una necesidad.

Del mismo modo, la división entre espíritu y materia que radica en el seno de las religiones tradicionales, que asocia simbólicamente al hombre con el espíritu (lo celeste, la mente, lo eterno, lo sagrado o divino), y la mujer con la materia (la biología, lo terrenal, lo efímero, lo animal, impuro, o el pecado), fomenta nuevamente esta diferenciación entre ambos. De este modo, el arquetipo de la Diosa ofrece una alternativa, como explica Cheri Gaulke:

"La cultura occidental separa la carne y el espíritu, o la materia y lo divino, y lo que yo creo es que el mensaje de la Diosa es que la materia es divina, que son uno, y pienso que realmente nos metemos en problemas como cultura si pensamos en ellos como separados. Se supone que debemos alcanzar el espíritu, ése es nuestro objetivo como cristianos, y para alcanzar el espíritu hay que perder la carne, sólo a través de la muerte se alcanza el espíritu, y ése es el objetivo final. Al no creer en que hay una divinidad inherente en la materia, pienso que ésa es la raíz de todos nuestros problemas, porque ¿cómo se puede amar y cuidar la Tierra? ¿Cómo puedes cuidar de las mujeres? ¿Cómo podemos cuidarnos los unos a los otros si no vemos esa divinidad en los demás?".⁴³⁰

⁴³⁰ The Goddess in Art (2015b). The Goddess In Art TV series: Interview with Cheri Gaulke. [Vídeo online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=H9b_nMkGfM [13 de julio 2023].

La diosa se torna un icono de lucha, de cambio, de crítica a la sociedad y a la cultura. Ejemplo de ello es la obra de Monica Sjöö, quien utiliza este arquetipo como herramienta política que sirve para crear una conciencia a favor de la mujer y del medio ambiente, manifestando con sus imágenes su crítica a las estructuras sociales e instituciones que mantienen un sistema jerarquizado en el que prima la desigualdad, el expolio de los recursos naturales, y la maquinaria de guerra.

Su controvertida obra *God Giving Birth* (1968), fue censurada impidiendo su exhibición, especialmente a través de los sectores cristianos más conservadores, tildándola de blasfema y obscena. Años después, en 1993 acude junto con un grupo de mujeres a la catedral de Bristol durante la misa de domingo, colocándose frente al altar y cantando los versos de la canción 'Burning Times'. Esta acción está representada en su obra *The Beginning of the End of Patriarchy* (1993) (Fig. 65).

Como vemos, los diferentes aspectos sociales y culturales que se abordan a través del arquetipo de la Diosa ponen de manifiesto una determinada postura política de corte feminista, funcionando como una contracultura. La diosa se erige como una crítica a la sociedad y a la cultura occidental, que busca revertir los relatos que mantienen la subordinación de la mujer y niegan su valor. Estas representaciones se postulan a favor de la eliminación de la dicotomía espíritu-materia, y naturaleza-cultura, con una marcada posición antiviolencia, y un gran sentimiento de protección por la naturaleza y por la vida en el planeta.

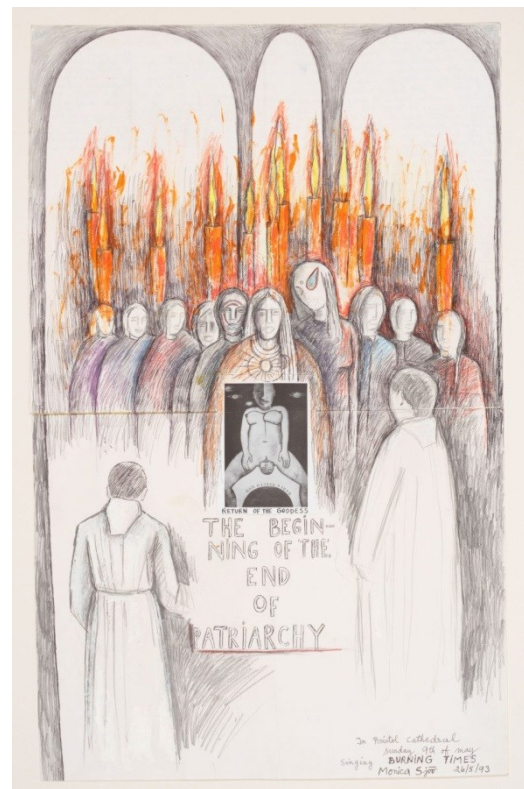


Fig. 65. Monica Sjöö, *The Beginning of the End of Patriarchy*, 1993. (S.D.).

IV.8. La Diosa como imagen de empoderamiento de la mujer

Por último, la revolución que plantea este arquetipo se basa en el poder, en su distribución dentro de la sociedad, y en la privación de la mujer de esta facultad, por lo que el arquetipo de la Diosa se erige como símbolo de este poder arrebatado, pero inherente en cada una de las mujeres. No obstante, Mary Daly indica que este tipo de poder reclamado no ha de ser entendido dentro de los parámetros de la sociedad patriarcal, concebido como fuerza que se ejerce sobre algo o sobre alguien, sino que se trata de una fuerza interior, de la afirmación como persona:

“En la conciencia creciente de las mujeres, el poder se experimenta como poder de presencia ante nosotras mismas y ante las demás, al afirmar nuestro propio ser contra y más allá de la identidad alienada (no-ser) que nos otorga el patriarcado”.⁴³¹

La falta de imágenes que representan el poder de la mujer, demuestra cómo la tradición cultural ha disociado ambos términos. El arquetipo de la Diosa en el arte nutre el imaginario con representaciones de mujeres fuertes con las que poder identificarse, construyendo una nueva identidad femenina que se enfrenta al concepto establecido por la tradición occidental. La tarea de introducir estas imágenes en el imaginario colectivo, así como de rescatar divinidades, mitos y relatos, aportan una mayor variedad a la forma de entender la feminidad. A través de ellas, la mujer se aleja de la mirada masculina (*male gaze*), donde aparece como musa y sujeto pasivo dentro de las diferentes representaciones.

Por este motivo son varias las artistas que se involucran en la labor de recuperar y documentar las diferentes imágenes de lo divino femenino alrededor del mundo, con el objetivo de sacar a la luz estas imágenes de poder con las que las mujeres puedan verse reflejadas, unas imágenes que eliminen la exclusividad de la representación de la mujer blanca, sujeta al canon de belleza clásico, para explorar la pluralidad y la riqueza que cada uno de estos mitos.

⁴³¹ DALY, Mary. “The qualitative leap beyond patriarchal religion”. En *Quest, New Visions of Spiritual Power*, 1975. Pág. 21.

La artista Nancy Spero realiza una importante búsqueda de diferentes imágenes en distintas épocas y culturas, conformando un amplio abanico de representaciones de imágenes fuertes y activas, con las que posteriormente realiza varios collages, utilizando entre ellas diferentes representaciones de diosas como la egipcia Nut, Venus, Artemisa, o las de Sheela-na-Gig.

Esta labor de investigación sobre diferentes figuras de poder es compartida por varias artistas, como Sandra Stanton, Kyra Belán, Lydia Ruyle, Judy Chicago o Mary Beth Edelson.

Kyra Belán realiza numerosas series que abordan el arquetipo de la Diosa utilizando las flores y los árboles como símbolos. No obstante, en su serie *Goddesses* (1989-1993) la artista realiza un estudio de diferentes diosas con sus respectivos atributos. En estas pinturas Belán utiliza un mismo formato: un lienzo rectangular apaisado. También emplea el mismo recurso de enmarcar las diferentes divinidades en un círculo de colores vibrantes que contrasta con el fondo negro del lienzo. Esta forma circular sobre la que se presentan las diosas representa la energía femenina, la perfección, el ciclo, lo divino. En ellos las diosas emergen de la oscuridad, como símbolo de la recuperación de unas imágenes de poder perdidas en el tiempo y que vuelven a resurgir en esta época. La serie *Goddesses* está compuesta por las siguientes diosas: *Goddess Lakshmi*, *Nuestra señora de Salud*, *Mother God Isis*, *Mother God of Willendorf*, *Mother God Tara*, *Mother God Akua Ba*, *Mother God of Crete*, *Mother God Sekhmet*, *Mother God Demeter and Daughter God*, *Mother Goddess Magna Mater*, *Mother God Coatlicue*, *Mother God Diana*, *Mother God Juno*, *Mother God Spinx*, *Mother God Yemaya*, *Mother of God Athen-Medusa*, *Mother God of Cyclades*, *Goddess Trinity Rising*, *Goddess Rhea of Crete* *Great Goddess Isis Creating the Earth and the Moon*, y *Our Lady of Florida*.

Sandra Stanton realiza una labor casi enciclopédica para desarrollar la gran variedad de imágenes de lo divino femenino en las diferentes mitologías y culturas que pueblan el planeta. Así sus obras en óleo sobre lino ofrecen una minuciosa representación de estas divinidades desconocidas en Occidente y que muestran una imagen del poder de la mujer, como *Amaterasu Omikami* (1996), *Aphrodite* (1997), *Artemis / Diana* (1996), *Athena* (1996), *Black Madonna* (1997), *Brigit* (1996), *Cerridwen* (1997), *Chalchihuitlicue*

(1996), *Cybele* (1998), *Demeter & Persephone* (1998), *Durga* (1994-95), *Epona* (1994), *Erzulie* (1997), *Eve* (1996), *Flora* (1998), *Gaia* (1999), *Hecate* (1998), *Hera* (1997), *Ishtar* (1998), *Isis* (1996), *Ixchel* (1995), *Kuan-Yin* (1996), *Kuan-Yin: Goddess of Compassion* (1999), *Lakshmi* (1999), *Lilith* (1994), *Lucina* (1996), *Mare Nostrum: Our Sea / Our Mother* (1991-92), *Mawu* (1998), *Medusa* (1999), *Nerthus* (1996), *Nut* (1995), *Oshun* (1996), *Oshún: Goddess of Love* (1999), *Oya* (1999), *Pele* (1997), *Psyche* (1997), *Ptesan-Wi: White Buffalo Woman* (1997), *Samovila* (1996), *Samovila With the Spirits of the Forest* (1999), *Sarasvati* (1996), *Scatha* (1997), *Sekmet* (1995), *Selene* (1996), *Shekhiná* (1999), *Tabiti* (1996), *Tellus Mater* (1996), *Unelanuhi* (1996), *Vesta/ Hestia* (1998), *Vila of the Forest* (1992), *Yemaya* (1996), *Asherah* (2000), *Diana* (1999), *Gaia & Daphne* (2000), *Hathor* (2000), *Hel* (2000), *Kybele* (2000), *Lady of Wild Creatures* (2000), *Padma-Lakshmi* (2000), *Rhea* (2000), *Sarasvati: Goddess of Learning & the Arts* (2000), *Sekhmet* (2000), *Dzonokwa* (2001), *Estsan – Ah – Tlehay/ Changing Woman & Natseelit* (2001), *Hebe & Paian* (2001), *Madonna of the Earth* (2001), *Sekhmet Awakening* (2001-2002), *Tabiti of the Altai* (2001), *The Three Norns* (2001), *Triple Goddess* (2002), *Wadjit* (2001 – 2002), *Raven Woman* (1993). En estas obras, la artista emplea a diferentes mujeres como modelos para las distintas diosas, alejándose de las representaciones de la belleza canónica de la mujer, como hemos visto anteriormente ejemplificado en *Hécate* (1999), *Madonna of the Earth* (2001), o *Shekhiná* (1999), quienes aparecen representadas por mujeres ancianas. Del mismo modo, en la representación de las diferentes divinidades, la artista utiliza a mujeres con rasgos que son representativos de cada una de las culturas de las que provienen, por lo que su obra es un ejemplo de la diversidad de cultos y de mujeres alrededor del mundo, mostrándolas como poderosas y reuniéndolas a todas ellas a través de las diferentes divinidades.

Esta labor de documentación es compartida por la artista Lydia Ruyle, quien formó parte de un grupo de investigación sobre las representaciones de la mujer en la historia, representando cada una de las diosas que encontraba en grandes estandartes que utilizó como un medio de enseñar el pasado olvidado de la mujer a sus alumnos, así como en las celebraciones y convenciones de grupos de espiritualidad feminista, realizando más de 300 de estas obras hasta el final de su vida.

Mayumi Oda también hace una recopilación de diferentes diosas en su *Goddess Series*, representándolas con vibrantes y amables coloridos, siguiendo su filosofía de ofrecer imágenes amables, activas y poderosas:

"Muchas mujeres, por supuesto, coleccionan mi arte porque hago imágenes femeninas muy positivas, yo las llamo Diosas, y para mí, [cuando] compras arte realmente compras la energía de este arte, así que siento que tengo la gran responsabilidad de representar a las personas exuberantes, felices, sanas...".⁴³²

De este modo Oda desarrolla una gran cantidad de imágenes positivas con las que muchas mujeres pueden identificarse y nutrirse con su energía. Algunos ejemplos dentro de esta serie son: *Thunder Goddess* (1970), *Spring Sky* (1972), *Aphrodite* (1978), *Daikoku* (1984), *Lucky Directions* (1984), *Cabbage Patch Goddess* (1989), *Black Tara* (1999), *Mother Help Us Outgrow Our Madness and Fear* (1999), *Naie Pas Peur, Black Madonna* (1999) *Isis in the Night* (2000), *Kukuri* (2000), *Artemis* (2000), *Lady of Guadalupe* (2003), *Bread Mother* (2004), *Green Milk* (2005), *Haloa* (2005) o *Haumea* (2007). Del mismo modo Oda también realiza en tono humorístico algunas versiones femeninas de dioses y figuras religiosas, como *Christa* (1990), donde muestra a una mujer como Cristo, que ha sido crucificada en el árbol de la vida; o *Goddess Gave Name to All Animals* (1988), inspirada por el título de una canción de Bob Dylan: *Man gave name to all animals*. Estas obras critican la exclusión de la mujer en la religión y en la cultura, y que de este modo reivindica.

Meinrad Craighead en *House of the Rising Sun* (1987) representa a la diosa egipcia Hathor; a Artemisa en *Sacred hearts* (1990) y en *When Artemis Hunts* (1991); o la Gran Madre en *Vessel* (1983), *Throne* (1985), *She Who Gives the Dream* (1987) y *Alma Mater* (1989).

La artista Audrey Flack erige grandes obras escultóricas en las que presenta diosas omnipotentes como *Sky Gateway Introducing Diana* (1990), un conjunto escultórico compuesto por tres esculturas exentas sobre pedestal. Una figura central sobre un

⁴³² Mayumi Oda (2016). *Interview with Mayumi Oda* [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=09NRYugsEU4> [30 de julio 2023].

pedestal mayor que el de las dos que la flanquean, es la imagen de su obra *Diana* (1988), flanqueada por dos figuras de menor dimensión de inspiración clásica. En *Civitas: Four Visions* (1991), una mujer alada parece alzarse hacia el cielo. Sus manos sobre sus ojos sostienen diferentes emblemas circulares que representan engranajes, estrellas, rayos o llamas.

Niki de Saint Phalle desarrolla sus grandes *Nanas* como símbolo de poder femenino, alegando la necesidad de ofrecer desde el ámbito artístico una nueva forma de representar a la mujer con la que el público femenino pueda conectar, que aborde un aspecto libre, ocioso, desenfadado y colorido de la mujer. Sus obras muestran a estos personajes independientes, fuertes, libres, felices y poderosas.

La obra de Jane Edelstein es otro ejemplo de esta búsqueda del poder y de lo divino femenino, acudiendo a la fuente. La artista, tras realizar visitas a templos en Grecia, Japón e Israel, realizó una serie titulada *Temple Series* (1980-84) empleando grandes lienzos rectangulares, en los que, mediante la abstracción, evoca estas energías presentes en estos enclaves:

"Estudiando las religiones que produjeron esa arquitectura, me di cada vez más cuenta de la presencia femenina: diosas, sacerdotisas y adoradoras que bailaban y cantaban sus plegarias a la fuerza vital".⁴³³

Las fotografías intervenidas de Mary Beth Edelson son interpretadas por Gloria Orenstein (1978) como un reclamo de esta herencia de poder de la mujer, identificándolas como símbolo de su postura política, que también está presente en sus collages. Este poder político puede verse desarrollado en *Selected Wall Collages*, una instalación sobre pared en la que se organizan ciento cuarenta y seis collages de diferentes medidas realizados entre 1972 y 2011, reunidos en esta instalación planteada para la exhibición *The Devil Giving Birth to the Patriarchy*, que tuvo lugar en la Galería David Lewis de Nueva York en marzo de 2017, y que repetiría en exhibiciones posteriores. Estas obras de pequeño formato están basadas en imágenes de diferentes Diosas, fotografías de artistas que Edelson admiraba o con quienes mantenía contacto, obras de

⁴³³ Información extraída de la web de la artista [consulta 07 de mayo 2023]. Disponible en: <https://www.janedelstein.com/temple.html>

arte clásicas, o imágenes de la cultura popular, manteniendo en ellas un tono humorístico y satírico que relaciona el movimiento feminista con estas imágenes del pasado, reclamando su herencia cultural y el poder arrebatado.

Por otro lado, en 1976, Hannah Wilke realiza una acción performativa con motivo del Bicentenario de los Estados Unidos el 4 de julio de 1976, que tuvo lugar en el en el Museo Albright-Knox de Buffalo, en Nueva York. Para esta acción, la artista creó tres fotografías de tres metros de largo en las que aparecía con el torso desnudo, orgullosa e impertérrita, como una diosa triple que asemejaba a las ocho cariátides que flanquean la escalera de Delaware del museo, realizadas por el artista Augustus Saint-Gaudens (Fig. 66). Wilke titula la escena *The Hannah Wilke Monument*, y a través de esta imagen la artista se muestra como una gran diosa poderosa que refleja el poder de la mujer.



Fig. 66. Hannah Wilke, *Hannah Wilke Monument*, 1976.

La elección de este espacio hace referencia a la arquitectura griega, poniendo de manifiesto su inspiración en los principios democráticos americanos, y la falta de igualdad

entre los individuos en esta misma sociedad, a modo de crítica. Ante este escenario, Wilke realiza una performance de nueve horas de duración, titulada *My Country-'tis of Thee*, título que hace referencia a una canción patriótica estadounidense, transformándolo en un himno matriarcal. La artista ofrecía a los asistentes chicles con sabor a fruta para que los masticaran y se los devolvieran, tras lo que procedía a darles sus características formas orgánicas abstractas, simulando vulvas, que iba pegando en cartulinas blancas rectangulares, que posteriormente iba colocando en el perímetro del edificio a modo de friso. Wilke pretendía que las formas vaginales de estas pequeñas esculturas interrumpieran la mirada del espectador y, en última instancia, llamaran la atención sobre la cosificación del cuerpo femenino.

La elección de estas grandes imágenes en las que la artista se muestra como una colosal diosa triple, así como la feminización del espacio que hace a través del himno y de las pequeñas vulvas que adhiere al muro, son una clara crítica a los pilares androcraáticos de la sociedad americana, ofreciendo una visión feminista en la que ella ejerce como protagonista.

La obra *God* (1977) de Cynthia Mailman (Fig. 67), realizada para el proyecto *The Sister Chapel*, es una afirmación de su propio poder, presentándose a sí misma como Dios, el símbolo de poder supremo. La artista se retrata desnuda, de cuerpo entero, utilizando un plano contrapicado, lo que le confiere una gran solemnidad, que se enfatiza por el gran tamaño de la obra, de casi tres metros de altura. Su mirada fija de gesto serio que dirige hacia abajo, donde se sitúa el espectador, aumentando esta sensación de poder de la artista. La figura, que se erige fuerte y altiva conecta la tierra, en la parte inferior, con el universo, pues su cabeza se encuentra iluminada a modo de aureola por el sol, mientras que el resto de planetas orbitan a su alrededor. La vulva, que se encuentra en la parte central del cuadro, retoma el símbolo de su poder creativo. La artista como Dios, muestra a la mujer como el centro del universo, aportando una mirada matrística de la divinidad, y celebrando el poder de la mujer.



Fig. 67. Cynthia Mailman, *God*, 1977.
Acrílico sobre lienzo, 274,32 x 152,40 cm.

Según Orenstein (1990), la narración y los mitos patriarcales alejan el poder de la mujer, por lo que a través de la elaboración de un relato propio lleno de estas imágenes de mujeres poderosas se revierte la imagen de mujer vulnerable que ha imperado en la tradición artística en Occidente, ofreciendo a las mujeres nuevos referentes con los que poder identificarse y construir una nueva forma de entender “lo femenino”, donde la mujer pueda relacionarse con cualidades como la fuerza, el liderazgo o el poder.

Son varias las teóricas que han señalado esta necesidad de recuperar imágenes de poder en el imaginario colectivo, como Christine Downing, quien defiende que:

"Estar alimentada solamente de imágenes masculinas es estar gravemente desnutrida. Estamos hambrientas de imágenes que reconozcan lo sagrado en lo femenino y la complejidad, riqueza y poder nutritivo de la energía femenina. [...] Necesitamos imágenes; también necesitamos mitos, pues los mitos concretizan y particularizan; nos dan situaciones, argumentos, relaciones. Necesitamos a la diosa y necesitamos diosas".⁴³⁴

La autora afirma que estas imágenes arquetípicas de la Gran Madre, aluden a la imagen subconsciente de la madre, que representa la primera conexión humana con una figura divina, y que a través de ella la mujer puede “reimaginarse”, en un proceso de redescubrimiento y de autoestima:

"Necesitamos imágenes y mitos a través de los cuales podamos ver quiénes somos y en qué podemos convertirnos. Como evidencian nuestros sueños, el lenguaje propio de la psique es el de la imagen, y no el de la idea. La psique necesita imágenes para nutrir su propio crecimiento, puesto que las imágenes nos proveen de un conocimiento que podemos interiorizar mejor que «aplicar»".⁴³⁵

⁴³⁴ DOWNING, Christine. *La Diosa: Imágenes mitológicas de lo femenino*. Pigem, María Pau (trad.). Barcelona: Kairós, 2010. Págs. 15 y 16.

⁴³⁵ DOWNING, Christine. *La Diosa: Imágenes mitológicas de lo femenino*. Pigem, María Pau (trad.). Barcelona: Kairós, 2010. Pág. 12.

Estas imágenes combaten el concepto clásico de feminidad, reconstruyendo su identidad a través de la relación con el arquetipo de la Diosa, ofreciendo ejemplos de mujeres liberadas y empoderadas, pues, como explica Baba Cooper: "Hemos de perseguir una cultura positiva, una visión positiva, y para llegar ahí hemos de tener esa imagen. No hay forma de llegar a algún lugar en el futuro que no hayas imaginado ya".⁴³⁶

⁴³⁶ Entrevista a Baba Cooper en Gayle Kimball (2016). *Feminist Visions of the Future*. [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5sJszKFyJ08&t=8s> [22 de abril 2023].

CAPÍTULO V. SÍMBOLOS Y ELEMENTOS COMUNES EN EL GODDESS ART

V. 1. Los lugares sagrados

El desarrollo del arquetipo de la Gran Madre estuvo muy influido por la tradición artística religiosa de Occidente, principalmente cristiana, debido a la falta de imágenes que relacionasen a la mujer con lo divino. No es extraño que las diferentes artistas buscasen inspiración, en primera instancia, dentro de las religiones más cercanas a ellas, como Nancy Azara, quien en múltiples ocasiones ha hecho referencia a su herencia católica y al arte bizantino, con el uso de tonos dorados que aportan este cariz sagrado. Otras artistas como Cheri Gaulke, Meinrad Craighead, Judith Anderson, o Vijali Hamilton también tendrían una conexión íntima con la religión, que puede verse reflejada en sus diferentes obras.

Otras artistas, como Ana Mendieta, Linda Vallejo, Yolanda López, Judy Baca o Judithe Hernández, utilizan estas imágenes como reclamo de sus raíces culturales, mostrando el sincretismo con las religiones precolombinas que permanecen todavía vivas en América Latina, ofreciendo una perspectiva propia, y adaptándolas a su lucha a favor de la mujer.

Otras artistas de origen judío también encontraron en el arte cristiano una fuente de inspiración, como Judy Chicago, Audrey Flack, Beth Ames Swartz, o Susan Schwalb.

Al desarrollar las diferentes imágenes de la diosa, se utilizarán ciertos símbolos y elementos presentes en estas tradiciones, como un sustrato sobre el que conformar este nuevo concepto de divinidad. Ejemplo de ello son los altares, que configuran un espacio conmemorativo, a través de la disposición de ciertos elementos en un lugar determinado, como forma de honrar o recordar a diferentes figuras.

Del mismo modo se establecen diferentes espacios de poder, tanto en interiores como en exteriores. Dentro de los espacios interiores destaca la gran obra *The Dinner Party*, muy inspirada en el arte y los elementos religiosos católicos; mientras que en exteriores, como los espacios acotados de Vijali Hamilton, Betsy Damon, o Kyra Belán, se relacionan

con la gran experimentación que se estaba realizando en el medio natural, y con el desarrollo del *land art*. Estos espacios se establecían como áreas o zonas seguras de reunión y celebración, para compartir una cultura y unas experiencias comunes.

Del mismo modo, el afán por luchar contra las estructuras religiosas patriarcales derivó en el interés por desarrollar proyectos sobre espacios donde celebrar a la Diosa, entre los que se destacan *Hon* de Niki de Saint Phalle, y los diferentes espacios ideados por Cristina Biaggi, que culminarían en un gran proyecto auspiciado por la arquitecta Mimi Lobell, quien también desarrolló una importante investigación sobre los espacios de culto de la mujer. Estos espacios sagrados dedicados a la Diosa son pensados como lugares donde poder desarrollar y celebrar esta nueva deriva espiritual, política y cultural de la mujer.

V. 1. 1. Altares y capillas

El altar es un espacio dedicado a la adoración, exaltación o celebración. Los altares están asociados a la devoción hacia un culto o deidad, disponiendo de un espacio, habitualmente una mesa o montículo de piedra donde se dispone una serie de elementos sagrados o espirituales para la realización de ceremonias, o en el ámbito privado para la devoción personal.

Los altares están asociados a diferentes formas religiosas, o a la realización de ritos como ocurre durante las misas, donde el altar es el espacio central del oficio religioso y en el que se utilizan unos elementos determinados, dependiendo de cada tradición religiosa. Sin embargo, los altares privados son un espacio mucho más abierto y personal, ya que no se encuentra asociado solamente a la religión, sino a la exaltación de un interés particular, como la naturaleza, o la memoria. Esto ofrece una gran libertad en el juego con los diferentes elementos que lo componen y que le confieren este aspecto sagrado, siendo particularmente interesantes para algunas artistas como un medio en el que abordar otras facetas de lo divino o numinoso.

Nancy Azara, se inspira en las imágenes de su herencia católica, las adapta a su relación con la naturaleza en forma de altares, como *Leaf Altar for Anunzia 1913-2004* (2007), o *Tree Altar* (1994).

Azara también realiza *Spirit House of the Mother* (1994) (Fig. 68) a modo de capilla o pequeño santuario, con madera de abeto douglas, cuyo interior policromado en magenta hace alusión al útero, y que para la artista "es un lugar para



Fig. 68. Nancy Azara, *Spirit House of the Mother*, 1994. Madera tallada, pan de oro y policromía, 3,35 x 1,83 x 2,13 m.

honrar a lo Divino Femenino, la madre nutricia que hay en mí y en todos nosotros".⁴³⁷

Linda Vallejo también se basa en la tradición católica en la realización de sus altares, que realiza a modo de retablos y hornacinas para su serie *Earth's Altar* (2007-2008) (Fig. 69).

La artista Susan Schwalb realiza unos trípticos, que ella denomina pequeñas hornacinas para su serie *Box Sculptures*, que comienza en 1977, a modo de pequeños altares transportables en los que guarda, cual reliquia sagrada, unas orquídeas secas (Fig. 70).

Esta serie da paso a *My Creation Series* (1977 – 1996), unas imágenes inspiradas en el Hagadá de Sarajevo, un manuscrito medieval, posiblemente originario de Cataluña, que combina con su característica técnica de la punta de plata en abstracción, donde en lugar de imágenes religiosas, presenta



Fig. 69. Linda Vallejo, *Earth's Altar Gold*, 2008. Impresiones digitales, fotografías, madera, pan de oro, espuma de poliestireno, papel de aluminio (Mylar), plexiglás, Astroturf, cuentas de plástico, e hilo 91,44 x 50,80 x 20,32 cm.



Fig. 70. Susan Schwalb, *Portable Altar*, 1980. Punta de plata, técnica mixta, caja de madera, 30,48 x 25,40 x 14,60 cm (abierto).

figuras esféricas y sinuosas que recuerdan al universo y a la naturaleza.

La artista Ann McCoy realiza unos conjuntos escultóricos en bronce tituladas *Altar I* (1989) y *Altar II* (1989). En *Altar I* sobre una mesa aparecen varios elementos: la estatuilla de una diosa del cereal, una mazorca de maíz, un círculo de espigas, varios huevos decorados, un

⁴³⁷ AZARA, Nancy. *Votives Sculptures*. Nueva York: Currucucú Press, 2022. Pág. 15.

ciervo y un nido con huevos. Debajo de la mesa hay una escultura de un oso y un pequeño recipiente con mazorcas de maíz. La gran alusión al trigo y al maíz hace referencia a las diosas del cereal como Deméter u Ostara. La presencia de los huevos, que como hemos visto anteriormente, son un símbolo del renacer, y estaban presentes en varias celebraciones de diferentes pueblos, como la costumbre del este de Europa de ser enterrados en los campos arados como medio de asegurar las buenas cosechas, por lo que este elemento reitera su relación con estas tradiciones.

En *Altar II*, sobre la mesa aparece una caja con un huevo interior coronado por un pájaro. A su lado las alas de pájaro, azucenas blancas y una figura bicéfala. En la parte inferior cuatro pequeños conejos, azucenas, una rama seca y un huevo. En esta obra, el pájaro como símbolo de la diosa, y el huevo como germen de vida se acompañan por las azucenas y los conejos que son también símbolo de fertilidad. No obstante, este altar incorpora la representación de las aves de presa, que son símbolo de la muerte y la regeneración.

La artista Meinrad Craighead también hará alusión al altar en alguna de sus obras, como en *Coyote and Crow Mother: Sacred Marriage III* (1995), realizada en carboncillo, que la artista describe de este modo:

"En esta imagen en particular, apareció esta forma negra. Cuando apareció por primera vez era un agujero, un agujero cuadrado en la pintura, y lo vi como un lugar de entrada a este misterio del matrimonio sagrado entre el cielo y la Tierra. El perro, por supuesto, representa a la Tierra. La Madre Cuervo representa los poderes del más allá, con su gran presencia alada, pero también como un coyote, se aferra a la Tierra, como el Dios Perro. Así que manifiesta el matrimonio sagrado del cielo y la Tierra, del plano superior y el plano inferior, pero a medida que la imagen evolucionaba, la forma oscura adquirió una especie de presentación formal, y me di cuenta de que también podía leerse como un altar. En otras palabras, el lugar donde se concentra la energía. Un altar es el lugar donde el mundo espiritual desciende y se concentra".⁴³⁸

⁴³⁸ Meinrad Craighead Lecture Series (2022a). *Praying with Images-Day 1, Lecture 1: Threshold*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=foc9gLrCosk&t=1703s> [09 de junio de 2023].

La artista Niki de Saint Phalle realizó varios ensamblajes a modo de altares como *Autel Noir et Blanc* (1962) (Fig. 71) dentro de su polémica serie *Les Tirs*, que inicia en 1961, donde armada con un rifle se disponía a disparar a estas estructuras en una especie de ritual catártico. Este altar es una crítica a la institución religiosa, realizado en escayola y malla de alambre. La artista escondía en estas estructuras varias bolsas de pintura o latas de pintura en aerosol que al ser perforados por las balas vertían su contenido de manera violenta sobre la obra. El empleo del fusil en estas acciones performativas era un reflejo de su rabia hacia varios temas, en este caso la religión.

La obra, concebida a modo de altar, o retablo abierto, está dividida en tres partes. En el centro de la composición se encuentra un torso masculino bajo el cual aparecen tres monjas de dimensiones mucho más pequeñas, que parecen estar a la sombra de este cuerpo; en los laterales, dos crucifijos en la parte superior acompañan a dos figuras vestidas con lo que aparenta ser unos hábitos de monjes que observan la escena. La obra se encuentra coronada por un búho que parece querer huir de la escena. El estallido de los disparos salpicaba abruptamente la obra en un solo color, el negro, que contrasta con la blancura de toda la composición, así como por la elección del blanco en la vestimenta de la artista.

Niki de Saint Phalle concibió estas acciones como un ritual de descarga, donde a través de los disparos se critique y muestre la presencia de la violencia desmedida en la sociedad, especialmente durante estas décadas en los Estados Unidos de América.

"Me disparaba a mí misma, y a la sociedad con sus injusticias. Disparaba contra mi propia violencia y contra la violencia de la época. Al disparar contra mi propia violencia ya no tenía que llevarla dentro de mí".⁴³⁹

⁴³⁹ Women's Museum of California (2022). *Niki de Saint Phalle, Spirit, 2021 San Diego County Women's Hall of Fame*. [Video online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=SD0_I7kiCcw [15 de junio de 2023].



Fig. 71. Niki de Saint Phalle, *Autel Noir et Blanc*, 1962.
Técnica mixta, 250 x 200 x 35 cm.

La artista Jane Gilmore, se inspira en los pequeños templos y hornacinas encontrados en las carreteras en sus viajes por el sur de Europa y México, tras los que realiza unos relieves con aluminio repujado, como *Greek ex-voto, torso* (1977), *Greek ex-voto, breast* (1977), *Contemporary Greek Icon* (1977), *Great Goddesses: Our Bodies Worry Us (Ear)*, 1981; *Great Goddesses: Do You have a Light?* (1984); o *Great Goddesses: The All-American Glamour Kitty* (1981), que serán el origen para futuras construcciones e instalaciones que realiza posteriormente, como *Windows' 95* (1995).

Las obras de Buffie Johnson, como indica la autora, funcionan como altares a la Diosa, en tanto que son producto de la representación de sus diferentes aspectos:

"Mi principal inspiración es la gran Diosa Madre, la deidad de la naturaleza prehistórica. Todos mis cuadros están concebidos como retablos para su celebración. En la antigua Creta se la conocía como la Dama de las Plantas".⁴⁴⁰

⁴⁴⁰ RUSSO, Alexander. *Profiles on Women Artists* [en línea]. University Publications of America, 1985. Pág. 129.

V. 1. 2. Espacios de poder

En la confluencia del movimiento feminista, el movimiento de espiritualidad, el ecofeminismo y los espacios de reunión (como los grupos de *consciousness raising* que se estaban desarrollando en la época), se comienza a investigar a través del arte sobre los espacios sagrados.

Miriam Sharon, artista israelí, mantiene una postura ecofeminista en sus trabajos, donde la tierra, principalmente la del desierto de Sinaí, es el espacio sagrado de sus antepasados, acercándose a comunidades nómadas, quienes mantienen un concepto de la tierra sagrada, en contraposición a la masificación de las ciudades, como ejemplo de la cultura capitalista occidental. La perspectiva ecofeminista de la tierra la lleva a investigar acerca de estas poblaciones que viven en armonía con el medio, principalmente de sus mujeres, a quienes la artista ve como las herederas de una cultura ancestral matricéntrica (cananea) pre-abrahámica. Su proyecto *The Goddess Tent* (1979-80), deriva de este acercamiento, construyendo un refugio junto con un grupo de mujeres, guiándose por los ciclos lunares y las estaciones, contemplando este proceso de construcción natural en la tierra como una conexión con la colina donde se realiza.

Betsy Damon realizaría unas performances tituladas *Shrines for Every Woman* a raíz de la Conferencia Mundial sobre la Mujer organizada por las Naciones Unidas, en las que la artista participaría en Dinamarca en 1980 y en Nairobi en 1985. La artista propondría una actividad performativa para la que delimitaría un espacio de reunión, un espacio seguro, mediante unas varas de madera clavadas en el suelo y conectadas por varias cuerdas de las que colgaban una especie de bolsillos rectangulares que servirían para que las mujeres depositasen sus sueños y aspiraciones de cambio. Este santuario actuaría como un espacio seguro de reunión en el que las mujeres compartieran sus experiencias, exponiendo las limitaciones y problemáticas que encontraban en la sociedad.

Las obras artísticas dentro del terreno de la instalación estarán relacionadas con los espacios espirituales, espacios de poder, lugares de recogimiento y de veneración de lo divino femenino.



Fig. 72. Betsy Damon, *Ancestors*, 1978. Detalle de la *7,000 Year Old Woman*. Figura en escayola de tamaño natural vestida con el traje de saquitos de harina.

La instalación titulada *Ancestors* (1978) de Betsy Damon, se compone de un grupo de esculturas de mujeres que se encuentran sentadas en posición de descanso o espera dentro de un círculo de arena. Estas mujeres están realizadas a modo de molde de cuerpos reales, los cuales han sido cortados de manera sagital, dejando visible su interior.

Ante ellas se encuentra erguida una escultura de la *7,000 Year Old Woman*, que observa esta escena (Fig. 72).

Las mujeres se concentran en torno a un círculo formado por unas pequeñas bolsitas similares a las que la *7,000 Year Old Woman* lleva adheridas a sus ropas (Fig. 73). La irrupción de la *7,000 Year Old Woman* en la escena la asocia a este espacio primordial, como una suerte de médium, capaz de comunicarnos con un pasado remoto.



Fig. 73. Betsy Damon, *Ancestors*, 1978. Instalación.

En la misma línea se encuentra la instalación de Michele Oka Doner, compuesta por las esculturas *Hestia*, *Nonnus*, *Distraught Goddess*, y *Nymphenburg*, (2010), donde la artista utiliza la imagen de la diosa Hestia, la diosa del fuego del hogar, aludiendo a que este es el corazón de la casa, para lo que realiza un cuerpo de mujer sin rostro ni brazos en terracota, a la que aporta una textura de venas que lo recorren.

Por otro lado Kyra Belán realiza sus impresionantes círculos mágicos tanto en el interior de espacios expositivos como *Great Goddess Coatlicue: Magic Circle VIII* (1984) (Fig. 74); *In Quest of Goddess Coatlicue: Magic Circle IX* (1985); *Sun Goddess Magic Circle XL* (1986); *Goddess Medusa Magic Circle XIII* (1987); *Nuestra Señora de Florida Magic Circle XX* (1991); *Mother Earth, Changing Woman, Magic Circle XXIV* (1994); como en obras de *land art*, como *Sekhmet: Magic Circle XII* (1987), unos círculos mágicos sobre los que trabajar a través de la performance celebrando los diferentes aspectos de la Diosa.



Fig. 74. Kyra Belán, *Great Goddess Coatlicue: Magic Circle VIII*, 1984. Instalación.

Sin duda alguna otro nombre al que hacer referencia en este apartado es Judy Chicago, cuyo proyecto *The Dinner Party* fue realizado como lugar de reunión y de celebración.

La inspiración del proyecto en el arte religioso y la artesanía litúrgica es notable, está presente en los estandartes que introducen a la instalación, los manteles para cada uno de los platos, para los que se fijó en los bordados de las casullas sacerdotales.

La disposición de la mesa, que se presenta a modo de monumental altar, donde se conmemora a las diferentes mujeres borradas de la historia y cuya forma triangular, basada en el número tres, se asocia a la crítica a la trinidad presente en la religión cristiana, que en la espiritualidad feminista se asocia a las tres edades de la mujer. El triángulo también es la forma esquemática del *yoní*, y que alude a la necesidad de Chicago de experimentar con imágenes universales.⁴⁴¹

⁴⁴¹ San Francisco Museum of Modern Art (2019). *Judy Chicago: Is there a "Female Aesthetic"?*. [Vídeo online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_rX-23tHluw [05 de julio de 2023].

V. 1. 3. Templos

El interés de varias artistas como Mimi Lobell, Cristina Biaggi, Miriam Sharon, sobre los templos y lugares sagrados dedicados a las diferentes Diosas en las antiguas sociedades, derivó en varios proyectos de construcción de nuevos espacios que celebrasen lo divino femenino, en contraposición de las grandes arquitecturas destinadas a las religiones tradicionales.

El empleo de dimensiones monumentales fue uno de los rasgos distintivos del arte de esta época, como afirma Charlotte Streifer Rubinstein: "El tamaño de la escultura era muy importante. Muchas de las piezas eran lo suficientemente grandes como para entrar y atravesarlas, convirtiéndose en algo casi ambiental".⁴⁴²



Fig. 75. Imagen de la exposición *Hon – A Cathedral*, 1966. Moderna Museet. Instalación.

STREIFER RUBINSTEIN, Charlotte. *American Women Artists: from Early Indian Times to the Present*. Nueva York: Avon Books, 1982. Pág. 325.

Estas dos características confluyen en el proyecto colaborativo de Niki de Saint Phalle con Jean Tinguely y Per Olof Ultvedt, titulado *Hon* (1966), una instalación temporal emplazada en el Modern Museum de Estocolmo (Fig. 75).

Hon, "ella" en sueco, fue una gran estructura que recreaba el cuerpo de una mujer, con un diseño similar a las *nanas* de Niki de Saint Phalle, erigida a modo de "mujer-catedral".⁴⁴³ Los visitantes accedían al espacio por la vagina, para recorrer las diferentes estancias que se habían preparado en varias partes de su cuerpo, y donde se sucedían diversas actividades, como una galería de arte, un cine, un bar en el pecho derecho donde se servía leche, o un planetario en el pecho izquierdo.

"Era una especie de templo para mí. Esa era la idea, una catedral, con gente que se acercaba. Una fiesta eclesíástica, diversión, el regreso al vientre materno. La mayor puta del mundo. No sé cuántos miles entraron por su puerta durante los dos meses de su existencia [...] También era la mantis religiosa, la devoradora, tenía muchas funciones".⁴⁴⁴

La artista Cristina Biaggi, influenciada por su investigación doctoral sobre los monumentos megalíticos en Malta y Escocia, así como por el trabajo de Marija Gimbutas, comienza a idear espacios basados en el concepto de templo como el propio cuerpo de la diosa, un concepto que comienza a desarrollar en su instalación *The GG Sculpture* (1983), un santuario dedicado a la Diosa donde el cuerpo de esta divinidad fuese el espacio a transitar (Fig. 76). Para ello la artista ideó una estructura a modo de molde de un gran cuerpo de mujer durmiente, modelándolo directamente mediante malla de alambre y papel maché. Su forma exterior estaba inspirada en la *Dwarfie Stane*, un monumento megalítico que se encuentra en la isla de Hoy en Escocia.

⁴⁴³ STREIFER RUBINSTEIN, Charlotte. *American Women Artists: from Early Indian Times to the Present*. Nueva York: Avon Books, 1982. Pág. 359.

⁴⁴⁴ Cita extraída de la web de la artista. [Consulta 11 de mayo 2023]. Disponible en: <https://nikidesaintphalle.org/>



Fig. 76. Cristina Biaggi, *The GG Sculpture*, 1983.
Papel maché cartón y madera, 7,3 x 4,26 x 2,60 m.

"Para mí esta figura simbolizaba a la Gran Diosa emergiendo de nuevo a este mundo tras 5.000 años de patriarcado. Todavía no está consciente, aún permanece dormida".⁴⁴⁵

Esta idea de templo dedicado a la Diosa crecerá a través de su colaboración con la arquitecta Mimi Lobell, quien también se encontraba investigando acerca de los diferentes espacios de culto a la Diosa en antiguas sociedades y quien la asiste en el desarrollo de su proyecto titulado *The Goddess Mound*.

The Goddess Mound funcionaría como un lugar permanente de celebración a la Diosa, para el que se inspiró exteriormente en los túmulos prehistóricos, como la famosa colina de Silbury, en el condado inglés de Wiltshire, mientras que en el interior se desarrollaría el mismo concepto que en *The GG Sculpture*, donde el

⁴⁴⁵ Cristina Biaggi (2022a). My Art Inspired by Marija Gimbutas by Cristina Biaggi. [Vídeo online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=tq6_OjHmPG8 [28 de mayo de 2023].

espacio vacío de un gran cuerpo de mujer agachada, adoptando una postura de parto vertical, sería el espacio sagrado donde el visitante se adentraría (Fig. 77).

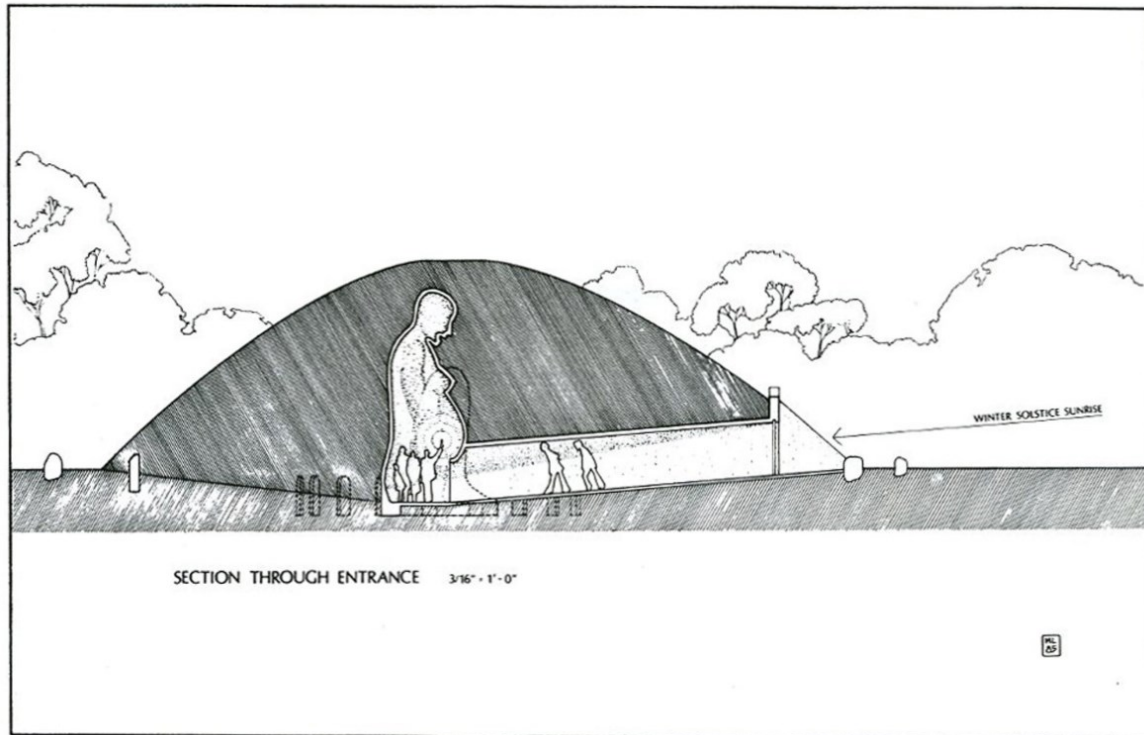


Fig. 77. Cristina Biaggi y Mimi Lobell, *The Goddess Mound*. Proyecto sin materializar.

"A diferencia de la escultura inicial *The GG Sculpture*, que aparecía dormida, esta figura está totalmente despierta y comprometida con la creación cósmica. La diosa está despierta y preparada para hacer lo suyo y suplantar al patriarcado".⁴⁴⁶

A este espacio interior se accedería desde unas puertas ornamentadas en el exterior, direccionadas de tal manera que la luz del amanecer del solsticio de invierno iluminase su interior. El perímetro de la colina estaría rodeado por rocas ovales de piedra luna, una piedra asociada a la mujer y a los ciclos. Los apuntes de las artistas en la conformación de la altura de la entrada y de las dimensiones del montículo, plantean su gran interés por orientar el templo de manera astronómica.

⁴⁴⁶ Cristina Biaggi, *Óp. Cit.*

"El culto a la Diosa es anterior a Dios en decenas de miles de años y, a pesar de la represión de los fanáticos, prospera hoy, renaciendo para el Tercer Milenio. [...] Durante los últimos sesenta años, el movimiento de la Diosa ha atraído a un público internacional de mujeres y hombres inteligentes, independientes y motivados que están interesados en buscar un conocimiento más amplio sobre nuestra primera presencia numinosa: lo divino femenino. Sólo retomando el debate podemos esperar venerar las poderosas cualidades femeninas de la crianza, la afirmación de la vida y el respeto por la Tierra en toda su gloria y munificencia. La Madre Tierra no merece otra cosa que el fin de la agresión y la destrucción".⁴⁴⁷

El montículo se elevaría a una altura de unos siete metros y medio y su diámetro se extendería a unos veintidós metros y medio, quedando cubierto de hierba salvaje, a imagen de aquellos monumentos megalíticos en los que se inspira Cristina Biaggi. El espacio interior, como negativo del cuerpo de la Diosa, tendría una altura de casi siete metros y una amplitud de unos cuatro metros.

El interés de Biaggi por el desarrollo de estos proyectos deriva de lo que la artista considera es una escasa atención a la estética y la historia de los monumentos prehistóricos dedicados a la Diosa. Las formas orgánicas de estas obras arquitectónicas son parte del paisaje, integradas con el espacio natural, un aspecto importante en la conexión con el medio, que nos recuerda un origen más cercano a la naturaleza.

Por otro lado el concepto de templo asociado a la Diosa como gruta o cueva excavada, referenciaría la sacralidad del cuerpo de la Diosa, la madre tierra que acoge en su seno.

Tanto Cristina Biaggi como Niki de Saint Phalle erigen espacios en los que el cuerpo de la mujer es el receptáculo, el espacio sagrado. Este concepto está muy ligado a las investigaciones de Marija Gimbutas quien expone cómo para las antiguas culturas de la

⁴⁴⁷ Cita extraída de la web de la artista [consulta 06 de mayo 2023]. Disponible en: <https://www.cristinabiaggi.com/artwork/the-goddess-mound>

Vieja Europa, el templo era el cuerpo de la Diosa Madre, asociado con la gruta, una relación que permanece muy visible en los proyectos de Cristina Biaggi, y al que Niki de Saint Phalle aporta un guiño pop.

Por otro lado, tanto *The GG Sculpture* como *Hon* comparten un similar proceso que el desarrollado por la artista Meg Easling, quien también realiza obras de grandes dimensiones, transitables, mediante una estructura nuclear de malla de alambre cubierta con papel maché, que posteriormente modelaba con cemento coloreado a base de óxidos, una técnica que ofrecía la posibilidad de realizar esculturas de grandes dimensiones, con apariencia cerámica.

Uno de los ejemplos de este tipo de piezas es una gran obra que representaba a las diosas Inana y Ereskigal, realizada en 1990. La obra, fue proyectada como un espacio sagrado de casi cuatro metros de altura por unos tres metros de ancho, al que se accedía por dos entradas en forma de huevo con una apertura triangular situada en ambas caras, y en cuyo interior una bóveda abierta conectaría con las energías del cosmos.

"Las celebraciones de lo divino femenino y de las estaciones se convirtieron en el escenario de este lugar sagrado. Esta obra se incorporó a las iniciaciones y se disfrutó como espacio de meditación durante varios años. En una ocasión, más de una docena de mujeres se apretujaron en su interior para volver a nacer".⁴⁴⁸

Por otro lado, Jean Edelstein encontró una gran inspiración en la antigua civilización minoica de la isla de Creta. La artista, quien desarrolló a lo largo de su carrera el dibujo del movimiento, se sintió atraída por las antiguas representaciones de sus tradiciones y cultos, entendiendo cómo esta civilización desarrollaba una forma de espiritualidad en la que el cuerpo y el movimiento tenían una parte fundamental en sus ritos dedicados a la mujer.

⁴⁴⁸ EASLING, M. "Life as Art and Journey: Keeping the Vision" [en línea]. En *Femspec*, 2009. Vol. 10, núm 1. Pág. 99.

"Me di cuenta de que allí había algo que tenía que ser investigado, y lo hice, y cuando lo hice fue una experiencia maravillosa porque me vinculé con la cultura minoica y aprendí sobre su sociedad, y el hecho de que era matriarcal, y también adoraban a la Diosa. Este fue realmente mi primer contacto con la Diosa, que se convirtió en uno muy importante porque las mujeres en la cultura minoica tenían la alegría de vivir, eran independientes, y esto es de lo que se trata. Una cultura 2.000 años anterior a Cristo pero una cultura muy sofisticada, y obviamente una cultura artística también; y a partir de entonces, me di cuenta de que debía de haber algo en el culto a la Diosa, que es muy fuerte y muy poderoso, que realmente no se había reconocido, todos estos años".⁴⁴⁹

A través del análisis de las pinturas minoicas, la artista adivinaba una relación muy estrecha entre el culto a la diosa y la danza, entendiéndolo como un medio de celebración de la feminidad y del poder de la mujer. Así, Edelstein comenzó a investigar sobre estos ritos y las celebraciones en torno a una energía femenina primitiva a través de la danza.

Esta revelación la inspiró para realizar una exhibición en 1984, titulada *The Spirit of the Goddess*, en la que construyó una instalación a modo de templo dedicado a la Diosa. La instalación, realizada en madera, imita los muros de un templo antiguo, que la artista había intervenido dibujando sobre ellos figuras femeninas en movimiento, inspirada en las pinturas que decoraban los templos minoicos, trazando este paralelismo entre sus estudios del cuerpo de la mujer en movimiento, con las celebraciones y el culto a las antiguas divinidades, donde el baile era una forma más de honrarlas.

Mediante una perspectiva totalmente alejada de este tipo de construcciones, la artista Miriam Sharon, realiza su búsqueda de un espacio sagrado a través del desierto, en el que encuentra un espacio libre de las influencias de la civilización occidental. A través de su

⁴⁴⁹ The Goddess in Art (2015a). *The Goddess In Art TV series: Interview with Jean Edelstein* [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=4BoVBtngz3o&t=335s> [06 de julio 2023]. .

relación con los pobladores del lugar, los tuareg, y su estilo de vida que vincula a la artista con una antigua cultura, Sharon entiende la tierra como el lugar sagrado de culto hacia la Diosa, como lugar de reflexión ajeno a todo, lugar salvaje y natural, como cuerpo de la tierra madre salvaje, el cual no precisa de templos construidos por el hombre, sino que la tierra misma ofrece el espacio sagrado, libre de influencias culturales externas.

V. 1. 3. 1. The Sister Chapel

Sin duda, uno de los proyectos colaborativos más interesantes desarrollados dentro del arte feminista de la época es *The Sister Chapel*, un proyecto organizado por Ilise Greenstein, concebido como un espacio itinerante donde celebrar los logros de la mujer, a modo de crítica hacia la Capilla Sixtina del Vaticano.⁴⁵⁰ Para su desarrollo, Greenstein contó con otras doce artistas: Alice Neel, Betty Holliday, Cynthia Mailman, Diana Kurz, Elsa M. Goldsmith, June Blum, Martha Edelheit, Maureen Connor, May Stevens, Sharon Wybrants, Shirley Gorelick y Sylvia Sleigh.

Las artistas establecieron un tamaño determinado del soporte a emplear, optando por unos lienzos de casi tres metros de altura, donde debían representar a una mujer, de cuerpo entero, que fuese un modelo a seguir, siendo la elección de la persona a representar, el estilo o la técnica, libres para cada una de las artistas.

Alice Neel realiza *Bella Abzug – the Candidate* (1976), representando a esta política y congresista de la ciudad de Nueva York, en su carrera por conseguir un puesto como senadora. Shirley Gorelick representa a *Frida Kahlo* (1976) en su línea de retratos psicológicos, donde utiliza a la pintora, no tan conocida en ese entonces, como un ejemplo de mujer ajeno a la cultura americana. Betty Holliday presenta a la poeta estadounidense *Marianne Moore* (1977), como símbolo de mujer intelectual. June Blum pinta *Betty Friedan as the Prophet* (1976), donde Friedan, cual profeta, es representada vestida de rojo con su libro *La mística de la feminidad* (1963) bajo el brazo. Martha Edelheit representa a una heroína en *Womanhero* (1977), basada en la escultura del David de Miguel Ángel, con diferentes diosas tatuadas en su cuerpo, como Nut, Kwan Yin, Durga, Kali o Atenea, representada en el paisaje del Valle de los Dioses, donde cruza una bandera arcoíris que enmarca la imagen. Diana Kurz, muy interesada por la cultura asiática, elige a la diosa hindú, *Durga* (1977), como la representación de una diosa poderosa e invencible. Elsa M. Goldsmith elige en su representación a *Juana de Arco* (1976), como símbolo de la mujer que luchó por sus ideales, pero en lugar de reflejarla en la batalla, la representa como una joven campesina cuya cara refleja dudas y miedo,

⁴⁵⁰ En inglés "Sistine Chapel" suena muy similar a "Sister Chapel".

reflejando los mismos miedos a los que cualquier mujer puede enfrentarse en sus propias batallas. Cynthia Mailman, de manera pícaro explica que esta muestra debería tener un Dios, con lo que bajo este nombre se representa a sí misma, desnuda en *God* (1977). May Stevens representa a la artista italiana del siglo XVI, *Artemisia Gentileschi* (1976), como ejemplo de mujer creadora a través de las artes. Sharon Wybrants decide representarse a sí misma como una heroína en *Self-Portrait as Superwoman (Woman as a Culture Hero)* (1977-78), haciendo alusión a las grandes dificultades en la conciliación entre la vida familiar y laboral para la mujer, y la necesidad de sacar fuerza interior para afrontarlas. Sylvia Sleigh representa a la controvertida *Lilith* (1976) como un símbolo de la renuncia de la mujer de permanecer subordinada al varón, representando la igualdad de sexos a través de dos imágenes superpuestas de un hombre y una mujer (Fig. 78).

Todas estas obras se colocaban juntas formando un espacio circular, coronado por un techo diseñado por Ilise Greenstein, pintado con la paleta de los colores que aparecen en el cielo desde el amanecer hasta el atardecer, que simbolizan las etapas de la vida de la mujer y el paso del tiempo. En el centro de esta composición un espejo refleja el interior de la sala y a las personas que la visitan, proyectándolas en esta composición celestial, como símbolo de que no existen los límites a lo que una mujer puede aspirar en su vida. El espacio quedaba cubierto por una estructura textil diseñada por Maureen Connor.

The Sister Chapel fue inaugurada en P.S.1 en Long Island, Nueva York, en 1978, tras lo que viajó a otros tres destinos hasta 1980: primero en la Universidad Estatal de Nueva York (SUNY) en Stony Brook (1978), el Cayuga County Community College (1979) y la Associated Artists Gallery en Fayetteville, New York.

Lamentablemente la instalación contó con algunos problemas y los diseños originales de Ilise y Maureen no pudieron finalizarse hasta treinta y seis años después, cuando la Rowan University acogió en sus instalaciones el proyecto y lo finalizó según el diseño original de las artistas (Fig. 79).



Fig. 78. Detalle de las obras que componen *The Sister Chapel*.



Fig. 79. *The Sister Chapel*. Instalada en la Galería de Arte de la Rowan University, en Glassboro, Nueva Jersey., 2016.

V. 2. El Ritual como acción performativa

Con un gran despertar espiritual en las décadas de los sesenta y setenta, y el crecimiento del movimiento feminista, el arte y el rito se unen. El carácter ritual de las acciones performativas hizo de esta disciplina una de las mejores opciones para investigar el arquetipo de la Diosa en el ámbito artístico-espiritual. Como comenta Kay Turner (1978), dentro de estas prácticas el cuerpo es el elemento fundamental, que actúa como receptor de las imágenes arquetípicas de la diosa, lo que ofrece un medio alternativo para su experimentación. A diferencia de otros medios y disciplinas, la performance-ritual es una forma directa de trabajar con el cuerpo.

Como hemos visto anteriormente, el cuerpo en esta época, especialmente el de la mujer, se encuentra en un momento de gran transformación⁴⁵¹, por lo que la performance-ritual se convierte para muchas mujeres artistas en un medio por el que reconectar con su propio cuerpo, y experimentar con él, liberarlo, o a crear nuevas imágenes. Según Turner, "en el ritual, encarnamos y activamos imágenes del arquetipo, el eterno femenino, la diosa. Imágenes de poder, de transformación, de armonía y de dualidad. Una mujer empodera a otra".⁴⁵²

Del mismo modo, el ritual es el punto donde confluyen espiritualidad, arte y activismo. En su aspecto colaborativo, ofrece nuevas posibilidades como dar apoyo, dar seguridad, ayudar en una transición, transformar, sanar, reivindicar, o crear una mayor cohesión en un grupo.

"El ritual nos une con una realidad mayor y nos infunde una comprensión visceral de paradigmas universales como la unidad, la continuidad, la conectividad, el ciclo y el cambio constante".⁴⁵³

⁴⁵¹ La estética contracultural, la libertad sexual, el derecho al aborto, el uso del cuerpo en el movimiento por los derechos civiles y posteriormente en los movimientos estudiantiles y el feminismo, el cuerpo de la mujer y su representación en el arte y en la publicidad, entre otros aspectos.

⁴⁵² TURNER, K. [1978]. "Contemporary Feminist Rituals". En *Heresies: The Great Goddess*. Nueva York: Heresies Collective, Inc., 1978. Pág. 20.

⁴⁵³ Cita extraída de la web de la artista. [Consulta 22 de julio 2023]. Disponible en: <https://donnaheenes.com/what-is-an-urban-shaman%3F#0f58ab8e-a61d-4d3d-8196-d1a0631cb7e3>

Pese a que el desarrollo del arquetipo de la Diosa en estos rituales performativos feministas se asoció con una búsqueda de validación de las hipótesis sobre el pasado matriarcal humano, o de rescatar antiguos cultos perdidos, el interés por parte de las artistas por este medio dista de estas afirmaciones, como explica la autora:

"Ninguna de estas acciones rituales indica un deseo de volver a una edad dorada matriarcal, como han sugerido algunos críticos. Es mucho más importante para las feministas, para todas las mujeres, descubrir y recuperar su patrimonio iconográfico (tal y como se presenta en los poderes y relatos de la diosa) y crear nuevas imágenes que representen la reciente emergencia de la mujer (como están haciendo ahora muchas mujeres en las artes plásticas y escénicas), que demostrar la absoluta inexistencia histórica de un matriarcado generalizado. No me cabe duda de que algunos matriarcados existieron. Lo importante, sin embargo, no es el hecho de que las mujeres gobernarán sobre los hombres, sino que se "gobernarán" a sí mismas y que tuvieren modelos culturalmente aprobados o, al menos, culturalmente activos para distinguir sus poderes de los de los demás".⁴⁵⁴

Kay no solo se interesó a nivel teórico por esta temática, sino que ha desarrollado distintas performances-ritual a lo largo de su carrera, como *Feminist Rituals as Reclamation and Revolution*, que desarrolló entre 1975 y 1977, *Creating Queer Genealogies: The Spinster Aunt Project* (2009), o como ejemplo reciente, *Muses of Malta: Witch- Goddess- Madonna* (2018), o *Persephone Returns/Persephone's Revenge*⁴⁵⁵ (2020).

La utilización de la performance ritual, por tanto, se nutre de las hipótesis sobre los diferentes rituales en el pasado, no mediante una mirada nostálgica, sino debido a su interés por reconstruir una historia y una cultura propia, así como de desarrollar nuevas imágenes que reflejen la mirada de la mujer en la creación de la cultura y que la representen como un sujeto activo y poderoso.

⁴⁵⁴ TURNER, K. *Óp. Cit.* Pág.24.

⁴⁵⁵ Esta última quedó a la espera debido a la Covid-19.

Algunos de estos rituales se formulan a través de las tradiciones filosóficas y religiosas establecidas, adoptando la perspectiva feminista, como ocurre con la artista Beth Ames Swartz, en cuyas series investiga sobre los diferentes sistemas filosófico-espirituales.

La artista emplea el ritual como búsqueda personal y como camino espiritual en su serie *Israel Revisited*, realizada a comienzos de la década de los ochenta. Swartz viaja a Tierra Santa, donde realiza este proyecto como una forma de reconectar con la tierra del pueblo judío y honrar a aquellas mujeres fuertes y poderosas que aparecen en las sagradas escrituras. A través de su estudio de la cábala y el árbol de la vida, la artista desarrolló diez rituales específicos en diferentes localizaciones en Israel, empleando los elementos en sus obras: aire, agua, tierra y fuego.

Según la literatura talmúdica, cuando diez personas se reúnen en torno a la Torá, la Shekhiná permanece entre ellas. Según la perspectiva cabalística, la Shekhiná se considera el aspecto femenino de Dios, a quien se entiende como una única entidad, compuesta de varios aspectos.

La artista relacionó diez enclaves, con los relatos de diez mujeres, a quienes conectará con cada uno de los diez *sefirot*: *Kether*, en hebreo כתר, fuente de luz, dedicada a la Shekhiná y desarrollada en Safed; *Hokomah*, en hebreo חכמה, sabiduría, dedicada a la Reina de Sabá, desarrollada en los pilares de Salomón; *Binah*, en hebreo בינה, comprensión, dedicada a Rebeca, producida en la cueva de Macpela en Hebrón; *Chesed*, en hebreo חסד, misericordia y bondad, dedicada a Raquel y realizada en Belén; *Gebrurah*, en hebreo גבורה, heroísmo, dedicada a Deborah y realizada en el monte Tabor; *Tifareth*, en hebreo תפארת, equilibrio, dedicado a Dona Gracia y realizada en Tiberius; *Netsach*, en hebreo נצח, victoria y eternidad, dedicado a la mujer desconocida y realizada en Masada; *Hod*, en hebreo הוד, inteligencia, dedicado a Miriam, realizada en el Mar Rojo; *Yesod*, en hebreo יסוד, fundación, dedicado a Bruria y realizado en Hazor; y *Malkuth*, en hebreo מלכות, reino, dedicado a la reina Alexandra y la profetisa Huldah y realizado en Jerusalén.

Una vez trazadas las conexiones, vestida completamente de blanco, realizó un ritual cabalístico en cada uno de estos lugares, dedicando unas palabras a cada mujer, tras lo que desenrollaba una gran hoja de papel y comenzaba a transformarla empleando

diferentes elementos, como pinturas y pigmentos, la misma tierra extraída del lugar, la palabra, como fuerza creativa universal, o el fuego ritual, como elemento de purificación, transformación y renovación (Fig. 80).

Al finalizar con el ritual y la intervención artística, Beth recogía cuidadosamente los restos de cada una de estas acciones, para trasladarlos a su estudio de Arizona, donde finalizó las piezas.

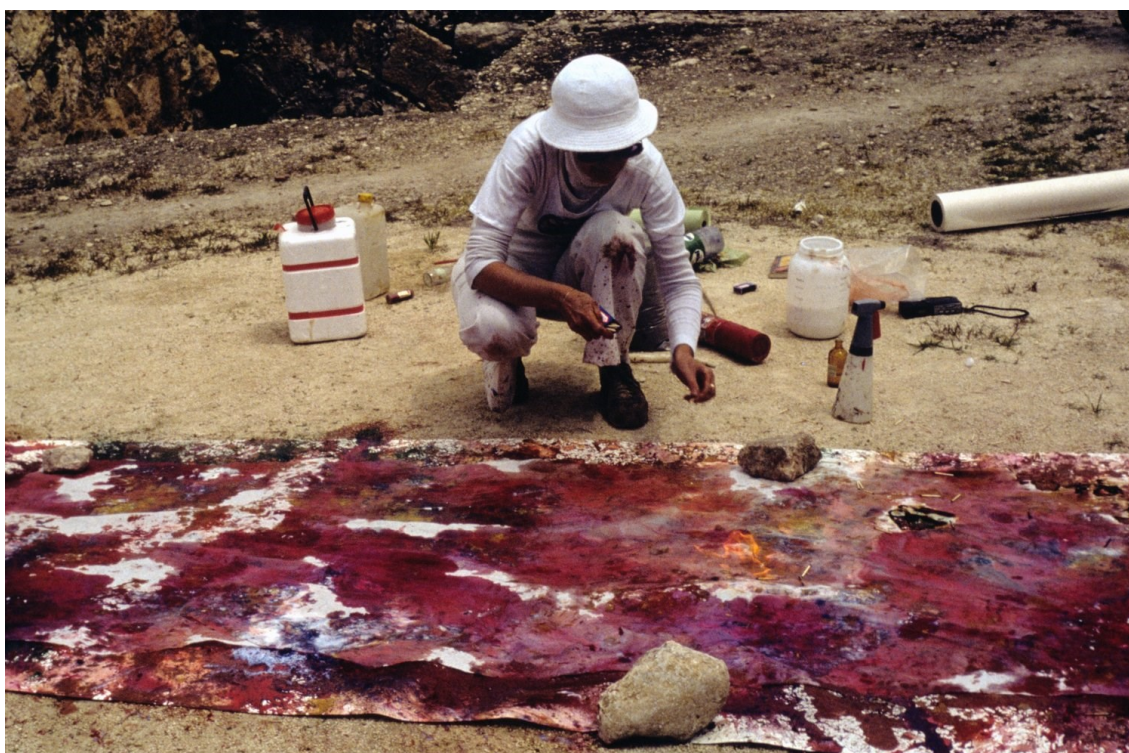


Fig. 80. Beth Ames Swartz durante el proceso de creación de *Israel Revisited: #1 Jerusalem*, 1980.

"Tomé abundantes notas sobre los primeros pasos, los segundos, etc., y me di cuenta de que, de algún modo, estaba creando realmente un ritual. [...] Al ir a los diez lugares, escalar las montañas, pronunciar las palabras para honrar a las mujeres y luego hacer el ritual del fuego, había un poder especial".⁴⁵⁶

Suzanne Benton, también manifiesta este interés por las mujeres en las sagradas escrituras, utilizando la performance como un medio por el cual revivirlas y dejar que cuenten su historia. La artista ha realizado varias máscaras, principalmente en metal, utilizándolas como el elemento central de sus performances, ofreciéndole un medio de obtener una nueva

⁴⁵⁶ AMES SWARTZ, Beth, *et al. Israel Revisited* [en línea]. Scottsdale: Autopublicado, 1981. Pág. 11 y 13.

identidad, encarnando a estas mujeres y adentrándonos en sus historias; ofreciéndoles su voz a aquellas que no tuvieron la posibilidad de expresarse (Fig. 81).

"Creo que es muy importante para nosotras tener la sensación de que en la historia de la mujer hay una fuente de poder real, algo con lo que la mujer pueda identificarse en términos de identidad propia".⁴⁵⁷



Fig. 81. Suzanne Benton, *Lilith*, 1973. Máscara y performance.

⁴⁵⁷ Suzanne Benton (2013). *Suzanne Benton "Interfaith" interview and mask performance- 1982*. [Video online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=O5Gy2BZmcp4&feature=emb_rel_end [06 de mayo de 2020]

El proyecto de Benton está relacionado con el relato oral y los medios de transmisión histórica no escrita, inicialmente interesándose por las mujeres que aparecen en el relato bíblico, y posteriormente incorporando otras historias procedentes de la mitología y el folklore, llevándola a realizar sus performances en diferentes países, compartiendo estos testimonios y conociendo otros en cada lugar, por lo que, con el tiempo, nuevas máscaras cobraban vida, propagando sus historias.

Esta misma postura es compartida por Rachel Giladi, quien en *Looking for my Kingdom* (1985), realiza diferentes tocados y coronas en papel maché, que utiliza en una acción en la que reclama el poder perdido de la mujer. Durante esta performance, la artista se corona a sí misma y corona a otras mujeres en un acto de empoderamiento, reclamando el poder de la mujer en las antiguas sociedades, que toma mediante este rito de coronación.

Por otro lado, una de las artistas que más reivindicó el arquetipo de la diosa como elemento político en el arte fue Mary Beth Edelson, quien dedicó el grueso de su obra a esta temática, realizando varios rituales en los que desarrollaba sus diferentes aspectos.

En 1976, la artista realiza un viaje a la cueva de la isla de Hvar, en Croacia, donde organizó una de sus performances. Este viaje y su experiencia la documentó en un artículo publicado en la revista *Heresies: The Great Goddess*, titulado *Pilgrimage / See for Yourself: A Journey to a Neolithic Goddess Cave*, (1977, Grapceva, Hvar Island, Yugoslavia), donde explica sus intentos por realizar un peregrinaje hasta un enclave prehistórico, para realizar una de sus performances, experimentar con el entorno, conectar con estas antiguas energías, y comenzar un nuevo ciclo. La búsqueda estaba condicionada por su interés por conectar con las antiguas culturas que rendirían culto a la Diosa, inspirada por el libro *Goddesses and Gods of Old Europe* (1974) de Marija Gimbutas.

La performance en la cueva de la isla de Hvar fue documentada mediante una cámara con temporizador de 30 segundos (Fig. 82). Esta larga exposición le permitiría captar la sensación de movimiento, un recurso que utilizó posteriormente

en otras de sus performances. La artista, se abrió paso en el interior de esta red de pequeños espacios y corredores repletos de arcilla, cuarzo coral y madreperla, y salpicados de estalactitas y estalagmitas, que la propia artista, apelando a la obra de Marija Gimbutas, describe como un espacio utilizado para venerar a la Diosa Madre neolítica.

La iluminación del espacio a través de dos docenas de velas y dos linternas de petaca, revelaba el oscuro interior de la tierra, llenando el espacio de una luz cálida que elevaba su cariz sagrado.



Fig. 82. Mary Beth Edelson, *Graveva Neolithic Cave See for Yourself*, 1977.

“Me sentía el centro del universo. Mi boca estaba realmente inhalando la cueva, toda ella, y exhalándola de nuevo. La cueva se contraía y se expandía con mis ritmos, y brillaba en su camino de ida y vuelta. Hice un pacto con la cueva: me contaría algunos de sus secretos a cambio de mis rituales, rituales que no había visto en milenios”.⁴⁵⁸

Durante la década de los setenta Mary Beth Edelson realizó varias performances privadas de las que apenas existe documentación, salvo algunas fotografías, que posteriormente intervenía, convirtiéndose en piezas en sí mismas en lugar de meros registros fotográficos, como en su serie *Woman Rising* (1973 – 74), donde utiliza su cuerpo desnudo en la naturaleza.

En *Mourning Our Lost Herstory*, desarrolla una performance dentro de su exposición *Your 5,000 Years Are Up!* (1977), en la Galería Mandeville de la Universidad de San Diego, California, donde sentadas alrededor de un aro de fuego perpetuo, varias mujeres vestidas de negro luto, lloraban la pérdida de la historia de la mujer, así como también criticaba el cambio de la situación de la mujer tras la revolución en Irán.

En la exposición *Memorials to 9,000,000 Women Burned as Witches in the Christian Era* (1977), realizada en la A.I.R. Gallery durante el 31 de Octubre, Edelson buscaba los motivos por los que históricamente cesó el culto a la Diosa, interesándose en la gran persecución a la brujería en Europa en el siglo XVIII, y los castigos inquisitoriales.

La obra *Gate of Horns/ Fig of Triumph* (1977), daba la bienvenida a los asistentes a modo de arco de triunfo; una obra pensada para ser espacio de paso, realizada en madera con forma de "U" invertida, sobre la que se encuentran diferentes fotografías de manos – de las integrantes de la publicación *Heresies: The Great Goddess* – realizando el símbolo de la *mano cornuta*, cerrando todos los dedos en forma de puño, levantando el índice y meñique, un gesto asociado a la luna y a la diosa. Esta estructura daba acceso a la muestra, donde se encontraba una escalera de la que emanaba fuego, y a la que rodeaba una mesa circular.

⁴⁵⁸ EDELSON, M. B. “Pilgrimage/Seefor Yourself: A Journey to a Neolithic Goddess Cave, 1977. Grapceva, Hvar Island, Yugoslavia”. En *Heresies: The Great Goddess*. Nueva York: Heresies Collective, Inc., 1978. Pág. 98.

Durante la performance, a cada participante se le entregaba el nombre de una persona quemada por hereje, que procedían a leer en voz alta después de que Mary Beth les leyera sobre la historia de la represión de los cultos paganos por la inquisición. La performance finalizaba con una procesión por las calles del Soho hasta llegar a Washington Square Park.

El uso de la cámara fija y una larga exposición ofrece una imagen artística que refleja el movimiento, pero que mantiene el misterio acerca de la performance real. Ejemplos de este tipo de registros fotográficos son la serie *Shamanic Trace* (1977), en la que se encuentra *Fireflights in Deep Space* (1977), performances que responden a la búsqueda de la artista por experimentar con la función del ritual y las necesidades espirituales específicas propias o colectivas, como el ritual realizado para Carolee Schneemann para ayudarla en el duelo por la muerte de su gato, *Healing Ritual for Carolee Schneemann* (1987).

En *Where Is Our Fire?* (1979), registrado en vídeo, un grupo de ocho mujeres se reúne, bajo un foco de luz circular que ilumina una estancia en penumbra. Todas ellas están vestidas con unas togas grises que las cubren completamente. Las mujeres se reúnen en círculo alzando unas antorchas con su mano y colocándolas juntas en el centro, trazando con sus brazos formas circulares. Las mujeres se agrupan formando un círculo con sus cuerpos, realizando un sonido meditativo, mientras se acercan de manera progresiva hacia el centro y comienzan a levantar dichas antorchas, una acción que acompañan con un canto cada vez más agudo, y que culmina entonando la frase "The Goddess is here, the goddess is us" (la diosa está aquí, la diosa somos nosotras), que empiezan a cantar de manera frenética mientras se despojan de sus hábitos y desaparecen de la escena, ocultándose en la sombra. A continuación, desde la oscuridad, las performers encienden con estas antorchas una estructura metálica en forma de espiral, que el fuego va revelando conforme este se dispersa. Las mujeres, mientras continúan repitiendo su mantra, se colocan de rodillas en el suelo formando una línea, moviendo sus antorchas en alto de derecha a izquierda.

Mary Beth Edelson también realizó una performance-ritual con el grupo *The Corroboree*, liderado por Hans Breder, quien era compañero sentimental de Ana Mendieta mientras ella se encontraba como alumna en la universidad, una acción que la artista relata de la siguiente manera:

"Lucy Lippard me había puesto en contacto con Ana porque sentía que había conexiones en nuestro trabajo y que deberíamos hablar entre nosotras, conocernos, así es como me invitaron a Iowa. Pensé en lo que había en Iowa y en lo que podríamos hacer allí, así que hicimos una performance. Esta performance estaba muy basada en mi relación con Ana, me sentía muy maternal con ella, era 15 años más joven que yo, y supongo que el hecho de que fuera bajita también, la hacía parecer una hija [risas]. La primera parte de la representación era un intercambio madre-hija en el que la madre nutría a la hija, y luego al contrario, y la hija nutría a la madre".⁴⁵⁹

Tras esta interacción entre las artistas sobre el intercambio nutricio de madre a hija y viceversa, se quitan las túnicas y se dirigen a uno de los campos de maíz de los alrededores, que había sido cosechado, quedando el rastrojo, que el grupo recogió formando diferentes montones, atándolos hasta formar tres largas tiras de unos noventa metros de largo. Se formaron tres grupos de personas, que colocaban estas tiras sobre sus hombros y comenzaban a moverse entrelazando estas tiras hasta formar una trenza. Al terminar, la colocaron en el suelo formando una espiral y le prendieron fuego al atardecer. Tras esto volvieron a realizar la performance madre – hija, que el grupo imitó.

Esta performance que está inspirada en el mito de Demeter y Perséfone y del ciclo de la vida, de vida, muerte y regeneración, guarda ciertas similitudes con la obra de Faith Wilding *Invocation to a Burning* (1980), donde el fuego es la fuerza de destrucción que da paso a la fertilidad de la tierra y al renacer de la vida.

⁴⁵⁹ Artthisweek (2013). *Art This Week 162-In Conversation with Mary Beth Edelson, Part 1-January 21, 2013*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=X375wHM5CHA> [04 de Septiembre de 2020].

Del mismo modo, algunas de las obras de Mary Beth Edelson como *The Nature of Balancing* (1979), o *Up from the Earth* (1979), donde realiza rituales en el medio ambiente capturando su cuerpo en movimiento a través de la fotografía, muestran características similares al proyecto *Nine Year Rituals* (1995 – 2003) de la artista Fern Shaffer, capturados fotográficamente por Othello Anderson, en los que la artista crea vórtices energéticos con la finalidad de sanar la tierra (Fig. 83).

Ana Mendieta, a través de su mirada nostálgica hacia su patria, se interesa en la cultura y las tradiciones religiosas cubanas, que incorpora en sus performances como *Death of a Chicken* (1972), *Bird Transformation* (1972), *Sweating Blood* (1973), *Blood and Feathers* (1974), *Corazón de roca con sangre* (1975), o dentro de su *Siluetas Series*.



Fig. 83. Fern Shaffer, *Nine Year Rituals: Second Ritual*, realizado por la protección de las aguas, 9 de Febrero de 1996, Océano Pacífico, California. Fotografía de Othello Anderson.

Judy Chicago utiliza el humo como elemento transformador del espacio en su serie *Atmospheres*. Dentro de esta serie se encuentra la obra *Northwest Coast Atmospheres* (1970-1975) que se compone de ocho acciones en las que la artista se aproximaba al espacio natural transformándolo y feminizándolo con el humo, en unas acciones-ritual de carácter intimista, transformando el entorno con delicados colores. La artista documentó fotográficamente estas performances y las exhibió acompañadas de una explicación (Fig. 84).



Fig. 84. Judy Chicago, *Northwest Coast Atmospheres*, 1970-75.

La performance también es uno de los medios elegidos por Jane Gilmore para desarrollar sus *alter ego* gatunos como *The Great Goddess* o *Terrorist Kitty*. En sus series *Along The Road* (1979) y *The Great Goddesses* realiza varias obras en la década de los setenta y principios de los ochenta, en colaboración con varias alumnas, con quienes viaja a Grecia, Egipto, Turquía o Italia, desarrollando diferentes performances, escenas y videos utilizando el personaje de la Diosa Gato (Fig. 85).

"Después de inscribir a mi gato en el concurso de belleza, hice una foto para la portada del catálogo, en la que aparecía yo con una máscara francesa de gato cualquiera, sujetando a mi gato, y me encantó la imagen. Era como el alter ego de una gran diosa felina, y era justo de lo que todos hablábamos en los años setenta. Así que el arquetipo femenino es una fuerza creativa poderosa y, por supuesto, Georgia O' Keefe era la única mujer que figuraba en los libros de Historia del Arte, así que era una época en la que se trabajaba por un enfoque un poco más igualitario de la Historia del Arte. Así que tomé la máscara de gato y, de nuevo, me llevé a mis alumnos a un par de viajes, uno a Grecia, donde nos pusimos togas, nos inspiramos en Isadora Duncan y creamos este tipo de resurrecciones a través de la danza, donde ocupamos el Partenón y otros lugares patriarcales".⁴⁶⁰



Fig. 85. Jane Gilmor, *Great Goddesses: E Pan No, Spinning*, 1979-80. Templo de Atenea Pronae, Delfos, Grecia. Participantes: Nancy DeDakis, Jeanette Miller, Bart Brat, Anne Flecksing y Ann Gerber.

⁴⁶⁰ LittleVillageMag (2021). *Little Village Studio Visit ft. Jane Gilmor*. [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=m2s4fwRarpo> [14 de julio 2023].



Fig. 87. Cheri Gaulke y Anne Gaudin en *The Malta Project* (1978). Cortesía de Otis College of Art and Design Library.

Esta performance evidencia el pasado matriarcal de la tierra, reivindicando una mirada feminista por la paz y la conservación de la naturaleza.

La artista Anne Gaudin, desarrolla su personaje *The Great Waitress Goddess Diana* junto a *The Waitress*. Sus investigaciones sobre las sociedades matriarcales en Europa, la llevarían a realizar un viaje a Malta en 1978 con Cheri Gaulke, donde realizaron *The Malta Project*, una performance que comenzaba en una iglesia en la que Gaulke, vestida como un sacerdote,

enseñaba las imágenes de su padre en un álbum de fotos a los

asistentes, explicándoles que ella proviene de una larga línea de predicadores, pero que al nacer mujer, no podía seguir este linaje familiar. Gaulke a continuación se quitaba los hábitos bajo los que llevaba un vestido blanco infantil, y unos zapatos rojos y comenzaba a bailar frenéticamente mientras contaba el cuento sobre los zapatos rojos de Hans Christian Andersen, tras lo que continuaba bailando por las calles hasta llegar a los pies de la Diosa en Tarxien, donde colapsaba. Los espectadores acompañaban a Cheri Gaulke al interior del Hipogeo de Hal Saflieni, donde se encontraba Anne Gaudin esperando para realizar un ritual sanador a Cheri Gaulke.

Hasta el Hipogeo también llegaría Cristina Biaggi, quien junto con Buffie Johnson, Marija Gimbutas y otras acompañantes realizarían un ritual en su interior.

En un reciente video que Biaggi publicó explicaba la siguiente anécdota:

"Recorrimos libremente resignificando la caverna sagrada neolítica con irreverente entusiasmo, admirando el fino trabajo de la piedra en el sanctasanctórum y maravillándonos ante las antiguas granadas rojas pintadas en el techo. Un erudito de la conferencia había presentado el hipogeo como el lugar sagrado más antiguo conocido de Deméter y Perséfone, y haciendo sonar en el agujero del oráculo para desmentir un viejo dicho local de que sólo la voz de un hombre se transmitiría correctamente, colocamos velas encendidas e incienso en nichos y cornisas. Nos embadurnamos y unguimos unas a otras. Pronunciamos los nombres de la diosa e invocamos a miembros de nuestro grupo que no podían estar allí, como muchas diosas, algunas de nosotras nos desnudamos: Virginia a medias, Catherine por completo. Sacamos nuestros instrumentos musicales y cantamos y bailamos para la diosa con mucho ánimo. Nos intercambiamos pequeños regalos, finas conchas en espiral que Harula había recogido en uno de los templos, plumas que yo había encontrado en la tumba de la reina Maeve en Irlanda. Cada una de nosotras dijo algo profundo y envió energías curativas a la tierra en todas nuestras formas de vida. Nos dimos la mano y dimos vueltas una y otra vez. Marija estaba disfrutando mucho de todo esto, mientras hacíamos el círculo la invitamos al centro para encarnar a la diosa. Sin dudarlo, se dirigió inmediatamente al centro del círculo, el centro del Hipogeo, el centro del reino de la diosa, más allá del espacio y del tiempo. Se arrodilló y su rostro se veía radiante, sus ojos distantes. "¿Quién eres?", preguntamos. "Soy la diosa", dijo, y luego continuó durante unos minutos con su voz milagrosa. Por lo que sé, ninguno de nosotros recuerda exactamente lo que dijo, pero el mensaje era de amor abundante e incondicional y de energía vital siempre fluyente, y de creatividad y regeneración sin límites, y de sabiduría y paz eternas".⁴⁶¹

⁴⁶¹ Cristina Biaggi (2022b). *Reminiscences of Marija Gimbutas by Cristina Biaggi*. [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=viB7x38vxmw> [27 de mayo de 2023].

V. 3. Un arte sanador

Otro de los aspectos interesantes en muchas de estas aristas es buscar que su arte sea un medio de sanación, es decir, que además de utilizarlo como una herramienta de catarsis, donde volcar sus miedos, preocupaciones, rabia, o incluso de lidiar con una situación traumática, estas obras buscan un cambio en el espectador y en la sociedad, por lo que se trata de un arte comprometido en esta labor de sanación.

Muchas de las artistas dentro del arte matrístico emplean su arte como un lenguaje capaz de ayudar al espectador, especialmente a la mujer. Autoras como Leonora Carrington, Beth Ames Swartz, Vijali Hamilton, Suzanne Benton, Meinrad Craighead, Betsy Damon, Audrey Flack, Mayumi Oda, Helen Redman, Amy Zerner, entre otras, hacen referencia a este aspecto en su arte.

Beth Ames Swartz utiliza el arte como un medio para sanarse a sí misma, y a través de ello, sanar al mundo, exponiendo que hay solo dos fuerzas que lo rigen todo: el amor y el miedo, y que todos los sistemas filosóficos y espirituales vienen a decir que la vida es sagrada.

Vijali Hamilton tiene un punto de vista muy similar a Swartz, pues a través de la relación con diferentes culturas en distintas partes del mundo, como los pueblos originarios de los Estados Unidos, España, Medio Oriente, Israel, Palestina, India, Tibet, China, busca mediante su proyecto un hermanamiento de las diferentes culturas, abogando por la paz y por el respeto hacia el planeta. Estas acciones de Hamilton alrededor del planeta se encuentran muy conectadas con la labor de Suzanne Benton, quien mediante sus máscaras también fomenta este hermanamiento de culturas en cada lugar visitado.

Este aspecto sanador, está muy conectado a la espiritualidad feminista, como abordamos anteriormente, siendo principalmente la mujer, dentro de una sociedad patriarcal que la somete y la aliena, quien busca en este medio una herramienta más para sanar aquellos traumas, sentimientos de remordimiento, de incapacidad, o de minusvalía que le han generado.

Este hecho se encuentra muy relacionado con la obra de Audrey Flack, quien especialmente a través de su contacto con la imaginería española, busca dotar a sus piezas de este carácter devocional, de manera que sirvan como iconos que permitan ayudar a otras mujeres:

"Las mujeres arquetípicas y las diosas antiguas tienen algo que decirnos. Están en el inconsciente colectivo y a mí me dieron fuerzas y por ello quise sacarlas a la luz".⁴⁶²

Toni Putnam realiza una escultura titulada *Demeter* (1988), una gran obra basada en formas inacabadas inspirada en un carro desmembrado. La artista emplea en esta estructura diferentes símbolos como la luna con las puntas hacia arriba, o una gran ala que se eleva en uno de los lados. La pieza fue realizada tras realizarse una histerectomía, siendo esta una obra catártica para la artista, que busca que pueda servir a otras personas que hayan pasado una experiencia similar.

"Deméter [...] representa a la diosa griega de la tierra que ya no pudo ejercer cuando perdió a su hija a manos de Hades. Un carro con las ruedas rotas".⁴⁶³

En la asociación de su obra con Demeter, la artista hace referencia a la pérdida, pero también al renacimiento de la diosa, pues tras su periodo de duelo, la diosa vuelve a ser fructífera y a disfrutar con el retorno de su hija.

Betsy Damon también hace referencia a este aspecto en una de sus entrevistas:

"Me mantengo en una misma dirección, creo que desde que decidí ser artista fue así. A lo largo de los años seguí tomando estas decisiones [...] y finalmente la decisión que tomé fue que no quería dejar nada en la Tierra que fuera destructivo, y de hecho lo llevé más allá, decidí que no quería dejar nada en la Tierra que no fuese útil".⁴⁶⁴

⁴⁶² CUNY TV (City University of New York TV). (2021). *Audrey Flack: Painter, Sculptor, Author | Eldridge & Co. – Keeping Relevant*. [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ihjbAEKMxOE> [09 julio de 2023].

⁴⁶³ Cita extraída de la web de la artista [consulta 25 de mayo 2023]. Disponible en: www.toniputnam.com

⁴⁶⁴ Valerie Albicker (2013). "What Follows" Interview Series: Betsy Damon Clip. [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=zJubHwoU2B8&t=59s> [11 de junio de 2023].

V. 4. El sueño como medio de contacto con las imágenes arquetípicas

Algunas artistas utilizan el sueño como una herramienta con la que extraer imágenes crípticas del inconsciente, que se encuentra muy ligado al interés hacia la psicología analítica *junguiana* de las imágenes arquetípicas.

Vijali Hamilton alega que es a través de un sueño hacia 1975, cuando, a modo de visión, vio una gran rueda en la que visitaba diferentes culturas, esculpiendo piedra en diferentes localizaciones en la naturaleza, con lo que organizó un viaje por doce países en los que hacer realidad este sueño.

Para la artista este tipo de sueños son visiones que muchas personas tienen, y que por esperar a que otras personas las validen, se tienden a dejar de lado, con lo que Vijali apuesta por que su proyecto motive a otras personas a perseguir estos sueños.

"Siento que todo el mundo tiene un sueño, todo el mundo ha tenido una visión, a veces en la infancia o a veces durante su vida ha tenido un sueño poderoso de algo que quería o podía hacer, y muy a menudo esperamos a que un padre o un marido o alguna persona fuera de nosotros mismos nos dé permiso para realizarlo, y la mayoría de las veces ese permiso no llega, y quizás ese sueño se desvanece y no lo vivimos, pero realmente siento que todos tenemos alguna visión en algún momento, y si podemos darnos permiso para vivirla, tal vez el resto de nuestra vida vivamos ese sueño, en lugar de buscar más sueños o más sensaciones, cumplir ese sueño que probablemente ya hemos tenido y que forma parte de este viaje, el estimular esto mismo en otras personas".⁴⁶⁵

Para Ann McCoy varias de sus obras tienen su origen en sueños o imágenes del subconsciente. En su obra *Temple of Isis: Pompeii* (1987) (Fig. 88), la artista desarrolla la obra acompañándola del sueño que la originó:

⁴⁶⁵ Vijali's World Wheel (2022). *Interview in India: Vijali's World Wheel*. [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=cef9EzIEPTw> [20 de julio 2023].

"Se está desenterrando y reconstruyendo un templo de Isis.
Se reconstruirá un campo de pilares y piedras para incluir una rotonda.
Una mujer vestida de plata se me acerca y me entrega un instrumento
desconocido.
Lleva un peplos.
El instrumento es de bronce y parece antiguo".⁴⁶⁶



Fig. 88. Ann McCoy, *Temple of Isis: Pompeii*, 1987.
Lápiz de color sobre papel sobre lienzo, 2,74m x 4,57m.

La instalación *Oracle Stone's Grove* (1976) de Donna Byars está basada en uno de sus sueños, que la misma autora relata:

"Un amigo y yo conducíamos mi camión rojo por una colina, donde una mujer de piedra estaba sentada en un bosquecillo de árboles con una hermosa luz filtrada. Hablaba en forma de vapores -no palabras- mediante conductos en la parte superior e inferior de la piedra. Parecía natural que la entendiéramos. Fue un momento de increíble belleza, numinoso. De

⁴⁶⁶ Cita extraída de la web de la artista [consulta 12 de abril 2023]. Disponible en: <https://annmccoy.com/divine-feminine/temple-of-isis/>

repente, se resbaló de la silla y cayó en un agujero del suelo. La cogimos y la volvimos a sentar. Ya no podía hablar".⁴⁶⁷

La instalación, compuesta por una silla de caña, en la que descansan dos bloques de piedra, flanqueada por varios arbustos, es el escenario de esta ensoñación; la mujer oráculo ahora está presente, callada.

Por último, Betsy Damon hace referencia a este proceso durante la entrevista que nos concedió, transcrita íntegramente en el Anexo.

⁴⁶⁷ Declaraciones de la artista en su web: <https://www.donnabyars.com/sculpture.html>

V. 5. La presencia de los cuatro elementos

En las obras de diferentes artistas como Beth Ames Swartz, Ana Mendieta, Susan Schwalb o Faith Wilding, aparece frecuentemente el empleo de los cuatro elementos como agentes de transformación.

Para Beth Ames Swartz los elementos son materia artística y herramienta de cambio, por lo que los emplea en sus diferentes obras. El uso de la tierra como material plástico es una forma de incorporar y honrar a la Tierra y a los lugares de poder. En su serie *Israel Revisited* (1980-81) Swartz hace uso de la tierra como materia, incorporándola en su pintura. El fuego es un elemento que también emplea en esta serie, como fuerza de cambio. Para la realización de esta serie, la artista viaja a diferentes lugares de Israel, donde realiza una meditación y una acción ritual en la que a través de estos dos elementos transforma el papel, que posteriormente preserva y traslada a su estudio, donde procede a intervenirlo y recomponerlo. El agua y el aire también tuvieron cabida en este mismo ritual, pues los cuatro elementos en el exterior funcionaban como elementos transformadores en la obra.

El agua también está muy presente en sus obras tempranas abstractas, especialmente entre 1974 y 1976, donde utiliza la expresividad de la mancha de tinta y acuarela en obras que nos remiten al mar o a los movimientos acuáticos.

El agua como medio, la tierra como materia, el fuego y el aire como elementos de transformación, así como la luz solar, aparecen detallados como un medio más dentro de *Israel Revisited*.

Ana Mendieta hace uso de los diferentes elementos principalmente en su *Siluetas series* (1976 – 78). También emplea la tierra principalmente en sus obras más tardías, donde realiza estas figuras con tierra y barro. Las siluetas que Mendieta desarrollaba en la tierra, eran frecuentemente objeto de la transformación a través del fuego, el aire, o el agua.

El empleo de materias naturales, así como de elementos naturales en la propia obra alude a una forma de arte primitiva, mucho más en contacto con la tierra, honrando la conexión entre el ser humano y las fuerzas que rigen el planeta.

Susan Schwalb utiliza el fuego en su serie *Rites of Passage* (1980), transformando la superficie y creando imágenes que ella finaliza a través de la técnica de la punta de plata.

Faith Wilding utiliza el fuego como elemento transformador en su obra

Invocation to a Burning (1980),

donde el fuego es la fuerza de

destrucción que da paso a la fertilidad de la tierra y al renacer de la vida.

Invocation to a Burnig, fue realizada durante el equinoccio de primavera en 1980, basada en la idea de la fertilidad y la vegetación, pensada a modo de ceremonia de celebración de los ciclos. En ella la artista realiza una especie de crisálida de un cuerpo humano, abierto en la zona del torso, donde había colocado unas semillas para que germinaran (Fig. 89). Wilding organiza una ceremonia en la se quema esta figura (Fig. 90), en cuyas cenizas son colocadas nuevas semillas, haciendo referencia al ciclo de vida, muerte y regeneración, como celebración de la llegada de la primavera.



Fig. 89. Faith Wilding, *Invocation to a Burning*, 1980. Instalación con tierra, semillas y hierba.



Fig. 80. Faith Wilding, *Invocation to a Burning*, 1980.
Instalación con tierra, semillas y hierba.

V. 6. Animales

Los animales están muy presentes en la obra de varias artistas, que se presentan en ocasiones como guías espirituales o como símbolos de la diosa, así como reflejan la postura de las artistas de conexión, respeto y lucha por el medio ambiente.

Judy Chicago en una de sus series más reciente expone su preocupación por los animales en peligro de extinción en *Before It's Too Late* (2019-2020), una serie compuesta por seis retratos de diferentes animales de la zona del Valle de Río Grande en Nuevo México.

Meinrad Craighead tiene una conexión espiritual con varios animales que son sus guías espirituales, especialmente con sus perros, con los que convivió en su rancho de Albuquerque, así como por los diferentes animales que aparecían en sus visiones y que luego representaba a través de su pintura.

No obstante, se da un gran interés por animales con una simbología específica, como procedemos a desarrollar a continuación.

V. 6. 1. El pájaro y el cuervo

La capacidad de volar de las aves las relaciona con el plano celeste y con el ámbito del espíritu, y por tanto, son mensajeras entre ambos planos. Están relacionadas por tanto con el conocimiento. El pájaro es un símbolo dual, pues las diferentes especies pueden asociarse con la belleza y la pureza (principalmente las aves blancas), así como otras, como las aves rapaces, pueden simbolizar la noche, lo oscuro, la traición o la brujería.

El pájaro es uno de los animales de la Diosa, como explica Marija Gimbutas en *The Language of the Goddess* (1989), asociada a ella en los primeros mitos cosmogónicos, en los que se relaciona el vientre materno con el huevo, símbolo del germen de vida.

Varias artistas han hecho alusión al pájaro, como Mary Beth Edelson en sus collages. En *Taking Off* (1975) presenta una figura alada cuya cara es la de la sonriente Hannah Wilke, o en *Bird Transformation* (1975), una fotografía intervenida en la que la artista se transforma en ave (Fig. 91).



Fig. 91. Mary Beth Edelson, *Bird Transformation*, 1975.
Fotografía intervenida con técnica mixta.

Esta transformación en ave también la realiza su gran amiga Ana Mendieta, con una obra con el mismo título, *Bird Transformation* (1972). En ella, Ana cubre de plumas el cuerpo desnudo de una modelo, convirtiéndola en un ser híbrido entre la mujer y el pájaro (Fig. 92). Otras alusiones al pájaro en las obras de Mendieta son *Death of a Chicken* (1972), o *Blood and Feathers* (1974).



Fig. 92. Ana Mendieta, *Bird Transformation (Feathers on a Woman)*, 1972.

Betty LaDuke también utiliza el símbolo del pájaro en varias en sus obras, tanto en pintura como en sus grabados. La artista Suzanne Benton, en su óleo *The Gift* (2009) (Fig. 93), muestra una figura femenina que aparece en la parte central de la composición, sobre un fondo natural en el que dos árboles simétricos se juntan formando una especie de hornacina. La mujer, que representa el arquetipo de la diosa tiene alrededor de su cabeza un nimbo compuesto por puntos de luz, que evocan los movimientos lunares o solares. A su alrededor unas grullas de origami doradas cobran vida.

La mujer mira de forma amable y directa al espectador, y sus brazos extendidos hacen ver que se encuentra en una posición de ofrecimiento. Unas manos en primer plano se extienden hacia ella con dos caras en sus palmas, a modo de exvotos. Estas caras son similares a otra que la mujer lleva en su cuello a modo de colgante.

El color del vestido de esta enigmática mujer se funde con los tonos marrones y verdosos que predominan en la imagen, lo que sugiere una representación de la Madre

Naturaleza, quien se encuentra ofreciendo, cual regalo, las caras de estas dos personas, que pueden simbolizar sus vidas.

Las grullas de origami nos acercan a la tradición japonesa de las mil grullas, pues quien consigue realizarlas, los dioses le conceden un deseo.

En la representación, estas grullas se originan desde las manos, en la parte inferior del cuadro, acercándose a la diosa, volando a su alrededor, hasta que se pierden en el halo luminoso que se encuentra a su espalda, lo que sugiere el regalo de la vida que esta diosa ha realizado tras la confección de estos pájaros de papel.



Fig. 93. Suzanne Benton, *The Gift*, 2009.
Óleo sobre lienzo, 101,60 x 71,20 cm.

Dentro de las distintas aves, hay una que especialmente se repite en la obra de diferentes artistas: el cuervo.

El cuervo es un animal cargado de simbolismo, presente en una gran diversidad de mitologías, en las que se presenta con significados muy diversos, desde el portador de mal agüero, a la imagen de la madre para algunos pueblos originarios americanos.

Meinrad Craighead utiliza en varias ocasiones la figura de la *Crow Mother* (Madre Cuervo), también llamada *Angwusngsi*, considerada como la madre de todos los *Kachinas* o espíritus de la naturaleza, y las alusiones a esta figura se pueden encontrar en sus obras *Crow Mother Over the Río Grande* (1988), *Crow Mother, Her Eyes, Her Eggs* (1991), *Crow Mother Between the Blue Moons* (1993), *Feeding Crow Mother* (1994).

La artista Nancy Azara hace alusión a este animal en sus obras más recientes: *Crow Banners* (2019); o en la serie *Crow and Sandal* (2019), donde el cuervo actúa como un mensajero simbólico o un autorretrato metafórico. Tras una experiencia cercana a la muerte, la artista incorpora la figura del cuervo, animal que aglutina significados opuestos, pues es asociado a la profecía, a la sabiduría y a la muerte, pero también la curación, siendo este un animal que se mueve entre ambos mundos y asociado a las Diosas de la muerte como la Morrigan celta, la Hela nórdica o Hécate griega y que encontramos en *Crow and Sandal* (2019), *Blue Crow* (2019), *Conference of the Birds* (2019), *Crow Banner 1* (2019), *Crow Banner 2* (2019) y *Crow Banner 3* (2019).⁴⁶⁸

Del mismo modo, el cuervo se encuentra presente en una serie de dibujos que realiza la artista en 1975, titulada *Confessional Drawings*, en la que expresa de manera íntima y catártica su lucha interna contra la imposición de "ser una buena chica", derivada de sus orígenes católicos. Dentro de esta serie la artista utiliza en algunas ocasiones a dos figuras que presentan una hibridación entre humano y animal: una mujer pájaro y un hombre perro.

⁴⁶⁸ Estas obras se desarrollan dentro de un momento muy específico a nivel global, pues poco después se manifiesta la pandemia de la COVID-19, en el que el miedo por el contagio y el gran número de muertes que salpicaban los medios de comunicación aporta un nuevo y más amplio significado a esta obra.

Una de las imágenes donde aparecen estos personajes (*Sin Título*), la mujer pájaro (cuervo), presenta la dualidad de este símbolo, asociada también a la Diosa Pájaro que Marija Gimbutas desarrolla en sus investigaciones. A lo largo de estas imágenes la Diosa Cuervo se presenta como una figura poderosa, autoritaria. El hombre-perro que aparece junto a ella en estas dinámicas, se encuentra representado como totalmente vulnerable a ella, que en este caso concreto, aparece tumbado formando con su cuerpo una especie de altar. La posición del Hombre Perro recuerda los pasajes en los que la Diosa trae a la vida a su consorte/hijo, pues ella es la que da vida, en una representación que muestra su poder creativo y su fuerza vital (Fig. 94).



Fig. 94. Nancy Azara, *Sin título*, *Confessional Drawings Series*, 1975.
Técnica mixta sobre papel (s.d.).

Esta relación con el cuervo también aparece en las obras de Meinrad Craighead, quien menciona la relación del pájaro con el chamán como aquel guía que eleva a estratos superiores de la realidad en los que el chamán es capaz de obtener información de otros mundos. La artista, inspirada por la tradición Hopi, tiene muy presente la asociación con los espíritus naturales y los diferentes Kachinas, como Crow Mother, asociada al conocimiento, la fertilidad, a la abundancia y al ciclo de la vida, que aparece en obras como *Coyote and Crow Mother: Sacred Marriage III* (1995),

Ann McCoy también hace alusión al cuervo en su composición escultórica onírica *Processional with Resplendor* (2001), donde el cuervo aparece a los pies de uno de los caballos, levantando sus alas en tono amenazante.

Toni Putnam hace alusión al cuervo en su escultura en bronce *Raven Goddess* (2002), donde representa a una diosa alada que toma el sol con sus manos y se asienta en una espiral, una figura que acompaña de una cabeza de cuervo. Este símbolo también aparece en su escultura *Creation of Labyrinth II* (1990).

Las alusiones a diferentes animales son muy frecuentes en las obras de Kyra Belán, especialmente en series como *Kali*, donde emplea como elemento central a diferentes tipos de guacamayos, así como flamencos y aves rapaces. El mundo animal también se encuentra muy presente en su serie *Shamanic Visions*, funcionando como guías espirituales que, en ocasiones toman forma semi-humana como en *Shamanic Vision, Osprey's Dream, Shamanic Dream, o Fauna's Satyrs*.

V. 6. 2. El gato

El gato es un animal cargado de simbolismo, y al igual que el cuervo posee tanto connotaciones positivas como negativas. El vínculo entre este animal y el ser humano se remonta milenios atrás, y su temperamento independiente, nocturno y misterioso ha generado numerosos mitos. En el antiguo Egipto la diosa Bastet, la diosa gato, representaba la armonía, el amor y la protección, y los gatos eran adorados y cuidados. No obstante, el gato negro en la cultura occidental ha sido asociado a la brujería o el diablo, relacionándolos con lo malévolo, la noche y la mala suerte.

El gato aparece en la serie de Judy Chicago *Kitty City* (1999-2004), donde la artista explora la conexión que siente con los felinos a través de varios dibujos realizados en lápiz de color sobre papel. La serie, está basada en los libro de horas medievales.

El gato también aparece en *Urban Goddess* (1983) de Eunice Golden, obra que compone su serie *Primal Creatures* (1982-83), que desarrolla tras culminar su serie de desnudos masculinos o 'body landscapes'.



Fig. 9. Toni Putnam, *Walking Cat*, 1979. bronce, 8,89 x 11,43 x 5 cm (aprox.).

En este collage, la artista representa un animal antropomorfo, con cabeza de felino y cuerpo de mujer que mira estática al espectador. Su cuerpo azul contrasta con la aplicación en dorado que cuelga a ambos lados de esta cara felina, simulando una máscara. En la parte posterior se encuentran en tonos rosas pequeños ratones que rodean la figura de esta diosa-gato.

Toni Putnam realiza varias obras en bronce de gatos en diferentes posturas, tituladas *Sleeping Cat* (1979), *Sitting Cat* (1979), *Walking Cat* (1979) (Fig. 95) y *Bathing Cat* (1979).

La estrecha relación de Carolee Schneemann con sus gatos, se ve representada en varias de sus obras como *Fuses* (1967), *Kitch's Last Meal* (1978), su serie *Infinity Kisses* (1981-88) donde la artista fotografía los besos que le daban sus gatos al despertar cada mañana, *Caged Cats I & II* (2005).

Del mismo modo, Mary Beth Edelson realiza una performance ritual para Schneemann por la muerte de su gato Cluny, titulada *Healing Ritual for Carolee Schneemann*, realizada el 17 de diciembre de 1987, en compañía de otras amistades dentro del movimiento artístico feminista como Gloria Orenstein, Clive Philpot, Elinor Gadon, Hank Gile, y Maura Sheehan (Fig. 96). Edelson prepara un ritual que detalla en uno de sus libros de artista, donde desarrolla los pasos a seguir, describiendo cómo Carolee Schneemann vestida de blanco, medita y se prepara para el ritual, mientras el grupo se reúne en el estudio preparando las acciones y sonidos que realizarán y los cantos a Inana y Ereshkigal. Traen de vuelta a Schneemann, la tumban en el suelo y la rodean, instándola a que saque su dolor por la pérdida mientras el grupo la escucha. Leen la página 31 del libro *Descent to the Goddess: A Way of Initiation for Women* (1981), de Sylvia Brinton Perera. Proceden a experimentar el dolor físico como expresión del dolor interno. Cubren el cuerpo de la artista y le dejan expresarse nuevamente. Cuando termina de desahogarse todas se colocan unas pulseras que simbolizan la desaparición gradual del dolor. Cortan la ropa de Schneemann simbolizando el deshacerse de su antigua piel para renacer en una nueva. Mary Beth Edelson y Carolee Schneemann tenían una estrecha amistad, y esta performance es una muestra de lo unidas que se encontraban ambas artistas.



Fig. 96. Mary Beth Edelson, *Healing Ritual for Carolee Schneemann*, 1987.

V. 6. 3. El caballo

El caballo es un animal que en Occidente ha sido asociado a la nobleza, belleza, a la energía vital y la libertad. Este animal ha sido representado desde la Antigüedad debido a su estrecha relación con el hombre desde tiempos remotos.

Utilizado a lo largo de la historia como medio de transporte y carga, compañero de batalla, o herramienta de tracción agrícola, el caballo ha sido un componente fundamental para el desarrollo humano, relacionándolo con su gran nobleza y fortaleza.

En Asia el caballo se encuentra dentro del antiguo sistema astrológico, como un animal alegre y ágil, relacionado con yang, con la energía y con el sol.

Dentro de la mitología clásica aparece bajo la forma de Pegaso, el caballo alado; el unicornio, como símbolo de pureza; o el centauro, a través de la unión con el ser humano. No obstante, pese a su importante presencia en mitos grecorromanos, el caballo ha estado asociado principalmente a la diosa Epona, una divinidad galorromana, cuyo culto se propagó por lo que actualmente conocemos como Reino Unido, Francia, Suiza, Bélgica, la parte noroeste de Italia, extendiéndose hacia el este de Europa. Epona, asociada a la abundancia y la fertilidad, era comúnmente representada con este animal, ya sea en su compañía o cabalgando.

La artista Ann McCoy representa este animal en su obra onírica *Mad Mother: White Birth* (2004) donde el caballo representa la fuerza, la energía, y la pureza. En *Processional with Resplendor* (2001), vuelve a emplearlo en un conjunto escultórico realizado en bronce, donde muestra a dos caballos que acompañan a un carruaje que transporta un huevo. Los caballos aparecen como guardianes que acompañan esta pieza central.

La artista Charleen Touchette, utiliza el caballo como motivo principal en su obra *Chinle Horses* (1984) donde representa a dos de estos animales pastando en la naturaleza.

Las alusiones a la diosa Epona se encuentran en algunas de las obras de Sandra Stanton, Monica Sjöo o Lydia Ruyle.

Epona (1994), de Sandra Stanton es un óleo sobre lino en el que representa a la diosa celta sobre un caballo. La diosa Epona es la protectora de los caballos, y puede adoptar esta forma. La artista la representa vestida de rojo, montando un caballo blanco delante de unas ruinas del muro de Beihingen, Alemania, donde se encontró un relieve con su imagen.

El caballo en la obra de Monica Sjöö es símbolo de la diosa, y puede verse en las siguientes obras: *Epona At Arbor Low* (1994), *Epona White Mare Goddess* (1989), *Stained Glass Window* (1999), *The Cauldron of Cerridwen* (1990), *Trelech Well And The Full Moon* (1994), *Vision Of The Otherworld* (1987), *White Mare Goddess At Uffington* (1989), *White Mare-Rhiannon Of The Sea* (1983), *Celebrating Ancient Wales-Cymru* (1984), *Amazon Warrior Priestess* (2001).

La labor documental de Lydia Ruyle no podía dejar de lado a esta diosa, relacionándola con Macha y Morrigan, dos divinidades celtas, en su estandarte *Epona/Macha/Morrigan* (1999-2001), donde la representa como una estatua sedente gris, acompañada de un caballo al que acaricia.

Otros ejemplos en la representación de este animal es la obra poética de Michele Oka Doner titulada *Seduction* (1979), en la que utiliza un pequeño caballo blanco de plástico, que coloca sobre el esqueleto de un caballito de mar.

En este apartado no podemos dejar de mencionar a la gran Leonora Carrington, quien tenía una gran conexión con el caballo, el cual aparece en una de sus obras más conocidas, *La posada del caballo del alba* (1937-8), donde este animal aparece como su *alter ego*. La artista representaría en numerosas ocasiones este animal a lo largo de su carrera artística.

V. 6. 4. La serpiente

La serpiente es un símbolo que para las religiones abrahámicas se ha relacionado con el diablo y el pecado, debido al relato de la Tentación y caída del libro del Génesis. Este pasaje alude a la gran astucia de la serpiente, y de su castigo a vivir arrastrándose por la tierra por su naturaleza engañosa.

Es una criatura ctónica, relacionada con las profundidades de la tierra, un ser misterioso, un depredador ponzoñoso; sin embargo, al igual que los animales anteriormente citados, la serpiente es otro símbolo dual, ya que también simboliza la regeneración y la vida. La muda estacional de su piel simboliza la regeneración, y el renacimiento. Con este simbolismo, utilizado en la medicina, la serpiente se torna un animal protector, y a través de su asociación con el agua de los ríos, que también tienen su misma forma serpenteante, son un símbolo de la vida y del cambio.

La serpiente, al igual que el caballo, aparece dentro del horóscopo chino como un animal asociado a la energía femenina, la sensualidad o la creatividad.

En sus representaciones tempranas, la serpiente fue vinculada con la espiral, así como con el círculo, como la serpiente que se muerde su cola, bajo el símbolo universal del uróboros.

Dentro de la espiritualidad feminista la serpiente está asociada al culto a la Diosa Serpiente minoica, a quien Marija Gimbutas (1996) relaciona con diosas posteriores como Atenea o Hera, en su aspecto benévolo, y en su lado malévolos, en la reconocible Gorgona.

Este símbolo aparece en las obras de Monica Sjöö, como *Arianrhod Of The Silverwheel And The Tor* (1991), *Kundalini Rising Serpent Goddess of Glastonbury Tor* (1995), *The Matronae* (1983), *Triple Goddess At St. Non's Well* (1992), *Yin and Yang Within The Goddess* (1981), *Sheela, Gateway To Faerie* (1992), o *The Goddess At Avebury And Silbury* (1978).

En su relación con Eva dentro del pasaje del Génesis de la tentación y caída, aparece en la performance de Cheri Gaulke *This is My Body* (1982); y en la acción de Rachel Giladi,

Looking for my Kingdom (1985), criticando este relato como medio de estigmatizar y demonizar a la mujer; o en *Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera* (1963), de Carolee Schneemann.

La serpiente también aparece en la escultura de Audrey Flack *Egyptian Rocket Goddess* (1990), recorriendo el cuerpo de la diosa.

Este símbolo es muy recurrente dentro de las distintas series de estandartes realizados por Lydia Ruyle, como *Hecate* (1998), donde dos serpientes enfrentadas se encuentran a los pies de la diosa. En *Hygeia* (1998) representa a la diosa de la sanación física, mental y espiritual, con su serpiente sobre ella como símbolo de transformación y regeneración. En *Snake Goddess* (1998) la artista relaciona la cualidad regeneradora de la serpiente con la necesidad de reinventarnos diariamente a través de la experiencia de la vida. La artista también desarrolla las diferentes divinidades procedentes de otras culturas, como *Nu Gua* (s.f.), donde aborda a esta diosa asiática como diosa serpiente, de la que crece el árbol de la vida y los siete soles, a quien también se le asocia el cuervo y el sapo; o en *Coatlícue* (1999-2000), donde aparece como animal asociado a la diosa mexicana de la tierra y la fertilidad.

En las performances de Marcia Grubb donde aborda la imagen de María, la artista utiliza la serpiente en el desarrollo de cómo la Virgen María se convierte en una diosa pagana.

La artista Monica Sjöo también utiliza este símbolo en su asociación con la Diosa maltesa en *Maltese Goddess on Serpent Mound* (sobre 1996), así como en *Lunar/Serpent Power* (1994).

La figurilla de la diosa/sacerdotisa serpiente minoica aparece representada en la pintura *Dieu le père chasse les déesses* (1982), de Hélène de Beauvoir, donde representa la expulsión de las diosas por el dios abrahámico. Esta imagen se repite en *Second Encounter With the Great Goddess* (1982), donde una mujer desnuda se acerca a esta diosa.

Dentro del proyecto *The Dinner Party* (1974-79), Judy Chicago reserva el quinto servicio de mesa para la Diosa Serpiente minoica, basándose estéticamente en estas figurillas para su confección.

La asociación de la faceta oscura del símbolo de la serpiente con la medusa aparece en la obra de artistas como Cristina Biaggi: *Yew Medusa* (1980), *Black Medusa* (1984), *Red Medusa* (1985), y *Raging Medusa* (1998). Sandra Stanton la representa en *Medusa* (1999); y Audrey Flack en *Colossal Head of Medusa* (1990).

Lydia Ruyle también hace referencia a esta diosa en *Medusa* (1998), donde manifiesta la energía transformadora, que en ocasiones precisa de coraje, y en *Medusa Trinacria* (s.f.) inscribiendo a la diosa sobre el símbolo siciliano de la trinacria, aludiendo a la transformación que comparten ambos símbolos. La artista también representa a Medusa en *Athena* (1998), en la asociación de esta diosa con el mito de Perseo, o en *Kiev Medusa* (1998), donde representa a esta divinidad eslava, a través de un disco dorado sobre fondo blanco con detalles rojizos, donde aparece la cabeza de la medusa de la que parten grandes serpientes que se enrollan hacia los lados, asociándola nuevamente a la imagen de la transformación.

Finalmente, Rowena Pattee Kryder, representa a la medusa en su libro ilustrado *The Faces of the Moon Mother: an archetypal cycle* (1991), en su capítulo "Gorgon of Death".

V. 6. 5. La araña y la hilandera

Según Cirlot, el símbolo de la araña posee tres significados diferentes: el poder creativo, la agresividad, y su tela como símbolo de la espiral⁴⁶⁹. Como apunta esta descripción, nos encontramos nuevamente ante un símbolo dual, que aúna el poder creativo y el destructivo.

Por un lado, la araña se encuentra asociada a la Gran Madre, a las tejedoras, y a través de su relación con el hilo, a diferentes divinidades que lo utilizan como símbolo de la vida, como las Nornas, las tres hilanderas nórdicas del destino, las Parcas romanas, o las Moiras griegas. No obstante, al igual que estos ejemplos de diosas del destino, es también diosa de la muerte, pues es también un poderoso depredador.

Las complejas y ordenadas formas de las telas de araña le han valido su relación con la sabiduría y el esmero. Su patrón en espiral, como nos recuerda Cirlot, es una forma que contrae y expande la energía, a modo de microcosmos, donde la araña se desenvuelve como la creadora del tejido universal.

La araña también está asociada al mito griego de Aracne, una gran tejedora que se alardeó de ser mejor que la diosa Atenea, enfureciendo a la diosa, quien la transforma en araña y la condena a tejer eternamente⁴⁷⁰.

La araña representa un aspecto importante en la mitología de los pueblos originarios de los Estados Unidos, donde aparece bajo el mito de Spider Woman – como Mujer Araña, Anciana Araña o Abuela Araña – como una de las figuras más poderosas dentro de los relatos de estos pueblos, normalmente asociada a su aspecto de protección y ayuda a los humanos, sin perder su aspecto peligroso.

⁴⁶⁹ CIRLOT, J.E. *A Dictionary of Symbols* [en línea]. Londres: Routledge, 2001. Pág. 304.

⁴⁷⁰ Este mito inspira a Diego de Veázquez, en su obra *Las hilanderas o La fábula de Aracne* (1657).

La abuela Araña es quien entrega el fuego en las leyendas Cherokee y Chocktaw, enseñándoles el arte de la alfarería. La Mujer Araña en ciertos pueblos, como los Hopi, también asume el rol de creadora.

Cristina Biaggi hace alusión a este mito en *The Web* (1990) y (2020), un collage – instalación de casi 14 metros de diámetro, realizado en el Rockland Center for the Arts, a modo de tela de araña, conformada mediante un hilo rojo que conecta diferentes imágenes en blanco y negro, en las que se muestran diversas acciones políticas realizadas por mujeres a lo largo del tiempo y en diferentes partes del mundo.

La artista también emplea la tela de araña en sus diferentes instalaciones en exteriores e interiores, donde utiliza una cuerda roja que conforma la trama y unas esferas de papel maché que asemejan planetas que penden de esta red universal, contando con *Mount Holyoke Web* (1992), una tela de araña de unos cuatro metros y medio, realizada en Massachusetts; *3D Web at Thorpe Gallery* (1990), una instalación de interior de algo más de cuatro metros; *Parco Tigulio Web* (1992), realizada en un parque en Rapallo (Italia), con unas dimensiones de poco más de nueve metros de diámetro; o *Parc de Derrieres Bourg Web* (1993), una instalación de tres metros realizada en un parque en Lausanne, en Suiza.

La construcción de estas telas de araña son también compartidas por Donna Henes, quien las realiza como parte de su *Woman Series*, como *Pocono Web: Mountain Home* (1976).

Faith Wilding realiza *Womb Room* (1972), *Crocheted Environment* (1972) y *Web* (1971), instalaciones realizadas mediante crochet, que asemejan complejas telas de araña que invaden el espacio.

Meinrad Craighead, quien tuvo una gran relación con la cultura Hopi en su rancho de Albuquerque, también hace referencia a Spider Woman en su obra *Hagia Sophia* (1987), una imagen sincrética y misteriosa que combina las representaciones marianas católicas tradicionales con la representación de la Mujer Araña de los pueblos nativos americanos (Fig. 97). La artista representa a esta diosa desnuda, cubriéndose con un hábito granate, dejando su pecho, vientre y piernas al descubierto.

Ella aparece sentada, con sus piernas cruzadas, en el centro de la composición. Sobre sus hombros se asientan dos búhos, símbolo del conocimiento, y de la noche, que también queda reflejado por las cuatro fases lunares que aparecen en cada una de las esquinas del cuadro. La imagen se



Fig. 97. Meinrad Craighead, *Hagia Sophia*, 1987. Técnica mixta sobre cartón negro lijado, (S.D.)

enmarca en una mandorla inspirada en la tradición Hopi, cuyo tono dorado simula la radiante energía que la rodea. La diosa presenta un vacío en su vientre, ocupado por una gran maraña de hilos, cuyo extremo toma con sus dedos, mostrándolo al espectador. La diosa, cual Abuela Araña, muestra el hilo de la vida que parte de su vientre, haciendo referencia al poder creador de vida que comparten las diferentes Diosas Madre, ya sea a través de María o Spider Woman.



Fig. 98. Betty LaDuke, *Zapatista Weaver*, 2004. (S.D.).

La hilandera también aparece en la obra de otra artista asociada a los pueblos originarios, Betty LaDuke, en *Zapatista Weaver* (2004), donde se inspira en la mujer como miembro poderoso dentro de las diferentes sociedades que visita (Fig.98).

Mediante el telar, la mujer aparece conformando la historia del lugar, representando en su telar a las diferentes personas, donde la pieza actúa como una herramienta de transmisión de la cultura.

A través de estas labores tradicionales, de mantener los determinados patrones y colores, se mantiene viva la herencia cultural de las pequeñas comunidades. La mujer, por tanto, aparece como creadora, como la encargada de mantener el legado.

Las diferentes miradas dentro de esta labor abordan las interconexiones dentro de estas pequeñas comunidades, en las que la mujer tiene un papel clave. El pájaro que aparece representado en la parte superior, y que la artista emplea habitualmente en sus obras, alude a la espiritualidad y aparece en la expansión de sus hilos y sus patrones que se disuelven y elevan al infinito.

Lydia Ruyle dedica uno de sus estandartes a *Grandmother Spider Woman* (1997), describiéndolo de la siguiente manera:

"La Abuela Mujer Araña alimenta la vida. Toma tierra, la mezcla con su saliva y da forma a los pensamientos. Después de hilar su manto de sabiduría creativa, cubre los pensamientos y les canta para que se hagan realidad. Siempre vela por ellos".⁴⁷¹

Louise Bourgeois utiliza la araña como símbolo materno en sus obras, como *Spider* (1994) o *Maman* (2011).

Ursula Kavanagh dentro de su serie *Arethusa*, representa a varias diosas de diferentes culturas. En *Arethusa Series #9* (1980 – 84) (Fig. 99), presenta una obra que mantiene el característico enmarcado que emplea a lo largo de la serie, como una ancha franja decorada con motivos asociados a cada diosa, esta vez en un fondo morado, en el que aparecen unos bucráneos con un *labrys*⁴⁷² en su cabeza que parecen rodear la imagen central, en la que aparecen dos mujeres enfrentadas. La mujer de la izquierda, de cabello rojo y vestido verde salpicado de puntos dorados, alza en su mano izquierda un *labrys*; mientras que la mujer de la derecha de cabello cano, con un vestido negro con destellos plateados, levanta con su mano derecha una luna. Ambas mujeres toman la punta de su cabello con la otra mano, convirtiéndose en un hilo que se eleva a una gran espiral que las une sobre sus cabezas. Las dos mujeres encarnan dos etapas diferentes de la vida: la mujer de la izquierda encarna la juventud y la fertilidad, que se reafirman con su posesión del *labrys*, mientras que la mujer de la izquierda representa a la vieja o la bruja (crone), la conocedora de lo oculto, una imagen que se reafirma con el símbolo de la luna que tiene en su mano.

Monica Sjöö también hace alusión a esta figura en *Arachne, Spiderwoman* (1988)

⁴⁷¹ Cita extraída de la web de la artista. [Consulta 03 de abril 2023]. Disponible en: <http://www.lydiaruyle.com>

⁴⁷² Un hacha de doble filo cuyo origen se relaciona con la civilización minoica, donde esta herramienta era empleada por sacerdotisas en las que el toro era un animal venerado, y empleado en sacrificios rituales.



Fig. 99. Ursula Kavanagh, *Arethusa Series #9*, 1980-84. (S.D.).

V. 7. El nido y el huevo

El huevo es un símbolo universal de fertilidad y de vida, por lo que aparece en diferentes relatos cosmogónicos de diversas culturas, como huevo cósmico o primordial.

Según Marija Gimbutas el empleo de este símbolo se remonta al comienzo del Neolítico, donde evidencia su presencia en diferentes pinturas sobre el muro o en vasos (Cucuteni y Karanovo), exponiendo que los antiguos pueblos europeos desarrollaron el mito del huevo cósmico surgido de un ave acuática sagrada. Este mito aparece en las estatuillas de la Diosa Pájaro, en cuyo vientre alberga el germen de la vida, así como posteriormente en el arte minoico, en cuyos vasos aparece representado el ave como animal sagrado, en cuyo abdomen se señala un huevo rojizo. Aunque este símbolo remite a la nueva vida en su interior, la arqueóloga explica que más que nacimiento, el huevo simboliza el renacimiento o la eternidad, pues era también una ofrenda funeraria.

Fern Shaffer hace alusión a este símbolo en su pintura *Cosmig Egg* (1987), dentro de su serie *Pathways*. Esta serie se caracteriza por la representación del umbral, como un arco semicircular en una pared que da acceso al infinito, donde la artista proyecta varias imágenes. En *Cosmic Egg*, el huevo aparece en medio de este vacío, cuya luz contrasta con la oscuridad del espacio. Aquí el huevo es el elemento central, el germen de vida, el origen.

Meinrad Craighead utiliza el huevo en varias de sus obras como óvulo, como creación, como misterio de la vida, apreciable en *Enclosed Garden* (1984), *Alma Mater* (1989), *Crow Mother*, *Her Eyes*, *Her Eggs* (1991), *When Artemis Hunts* (1991), o en *Feeding Crow Mother* (1994).

El huevo también aparece en el corto titulado *Eggs* (1977) de Barbara Hammer (Fig. 100). En él la artista se vale de unos huevos de gallina que coloca en diferentes localizaciones, como la arena, la playa, alrededor del tronco de un árbol o sobre una calabaza. Estas imágenes se solapan con las manos de unas mujeres abrazando

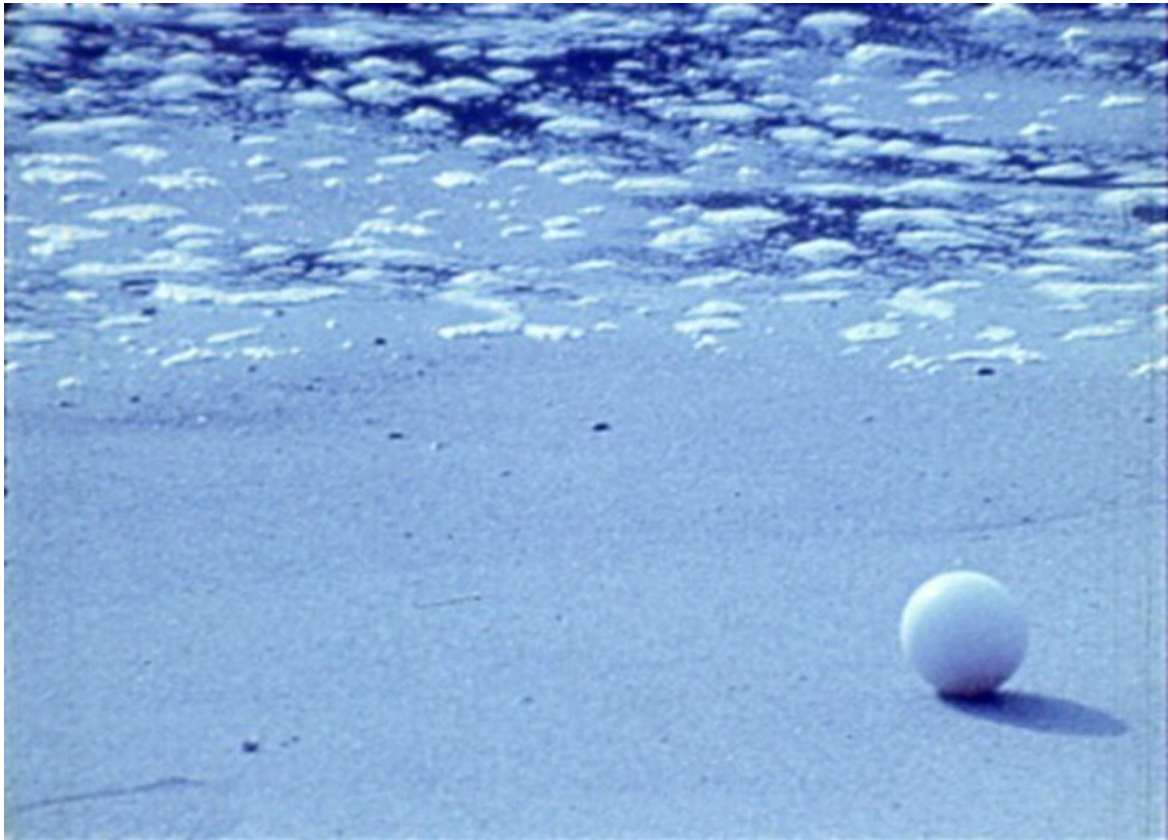


Fig. 100. Barbara Hammer, fotograma de *Eggs*, 1977.

árboles, o sus sombras proyectadas sobre la hierba. Esta obra celebra la fertilidad asociando el huevo como germen de vida en su relación con el óvulo, acompañado por símbolos que reflejan este aspecto vital como el agua, el árbol, la tierra o la calabaza. El círculo, empleado en la disposición de los huevos simboliza el ciclo regenerativo de vida, que apoya la simbología del huevo como elemento regenerador.

Suzanne Guité, quien estaba muy interesada en las culturas primitivas de Europa y Oriente Medio, realiza esculturas basadas en el huevo, como *L' Oeuf* (1972), o *Æuf Premier* (s.f.).

Donna Hennes realiza anualmente un ritual público durante el equinoccio de primavera en el que emplea el huevo. La artista explica que este día es significativo, y su empleo deriva de un antiguo ritual chino, realizado en este mismo día, donde se coloca un huevo en posición vertical, asegurando que solo este día es posible lograrlo.

Para Ann McCoy, el huevo es un símbolo que utiliza en algunas de sus obras de grandes dimensiones, realizadas en lápiz de color, como *Sanctuary* (2004), *Mad Mother Realm* (1999), *The Death of My Father* (2012), o en su pieza escultórica *Processional with Resplendor* (2001). Para la artista, este elemento también simboliza "el huevo de los filósofos", el *ovum philosophorum*, como el recipiente donde se desarrolla el proceso creativo. La artista presenta el huevo relacionándolo a germen de vida y elemento originario en la cosmogonía de diferentes pueblos.



Fig. 101. Sandra Stanton, *Eve*, 1996.
Óleo sobre lino, 88,90 x 50,80 cm.

Sandra Stanton utiliza este símbolo en su obra pictórica *Eve* (1996), donde representa a Eva, la primera mujer, como una mujer negra, naciendo de un huevo, cuyos fragmentos se suspenden en el aire. La imagen emerge de un fondo oscuro que refleja este inicio desde la nada (Fig. 101).

Para la artista, Eva es la madre de todo ser vivo. La relaciona con las diosas creadoras, transformando el mito del origen del mundo descrito en el libro del Génesis. En la tradición religiosa abrahámica, la relación de la primera mujer con el pecado se transmite de generación en generación a todas las mujeres de su linaje. Sin embargo para Stanton, la figura de Eva representa el origen de un largo linaje de diosas creadoras, eliminando su nacimiento a partir de la costilla de Adán y asociándola con la imagen

del huevo, que alude a la diosa pájaro, a la fertilidad, a la creación y renovación.

La artista Charleen Touchette en su obra *Confined Gestation* (1994), muestra una maternidad, en la que el símbolo del huevo aparece como el espacio conformado por el cuerpo de la madre, que se encuentra en posición fetal, abrazando su vientre.

El bebé, aparece representado en sus últimos estadios de crecimiento, y se encuentra boca abajo, dentro del útero, que forma otro espacio ovoide dentro del cuerpo de la madre. El símbolo del huevo se ve en esta imagen duplicado, aludiendo a la transformación que experimenta la mujer durante el embarazo y a través del parto, como una especie de renacer como mujer.

La artista hace mención al huevo nuevamente en su obra realizada en pastel *Medicine Egg Dream* (1985), donde el huevo cósmico desciende del cielo, hasta el centro de la imagen, donde eclosiona y emergen varias serpientes que bajan a la tierra, enroscándose en el cuerpo de una mujer que se encuentra observando la escena. Tanto el pájaro como la serpiente son asociados al huevo cósmico, y para la mitología nativa americana, el huevo y la serpiente son símbolos de la fertilidad, de la vida y la regeneración. No obstante, para estas comunidades la serpiente es la poseedora del conocimiento secreto y es representada, entre algunos pueblos como los Hopi, como mensajera entre el mundo espiritual y el mundo físico.



Fig. 102 Gilah Yelin Hirsch, *The Egg of Albuquerque*, 1979.
Acrílico sobre huevo de avestruz, 16,5 x 12,7 cm.

Gilah Yelin Hirsch también hace uso del huevo en *The Egg of Albuquerque* (1979), donde pinta un huevo de avestruz (Fig. 111), un guiño a la tradición de decorar los huevos con diferentes símbolos a la que Marija Gimbutas (1996) hace referencia, aludiendo a las celebraciones bálticas y eslavas de dibujar torbellinos, espirales, serpientes y otros motivos vegetales en su cáscara, para luego regalarlos para colocarlos en la tierra arada. Los símbolos serpenteantes que aparecen dibujados sobre este huevo nos remiten a esta tradición.



Fig. 10. Cristina Biaggi, *The Vilnius Nest*, 2000. Bronce, 1,22m x 1,22m.

Por otro lado, el nido es el refugio y lugar donde los animales ovíparos depositan sus huevos. Es un espacio abierto o cerrado, circular y cóncavo, donde se realiza la incubación de estos huevos hasta su eclosión, por lo que ha sido asociado al útero.

Cristina Biaggi utiliza el nido en unas dieciocho estructuras tituladas

Nests, realizadas en el exterior, como *The In to Out Nest*, (1993), emplazada en la Isla de Roosevelt, Nueva York; *deCordova Nest*, (1994) en el Museo y Parque de Esculturas deCordova; *The Vilnius Nest*, (2000 (Fig. 103), realizado en Vilnius⁴⁷³. Estas obras, realizadas con sarmientos o bronce, se inspiran en las construcciones realizadas por los pájaros, creando espacios orgánicos que interactúan con el medio ambiente.

El nido también aparece en varios de los grabados de la *Eritrea Series* de Betty LaDuke, asociado en algunas ocasiones a la diosa Oshún, como símbolo de fertilidad y de la asociación de las mujeres con el pájaro en la cultura africana. Algunos ejemplos son: *Latin America. Nest #1* (1985), *Latin America: Nest #2* (1985) (Fig. 104), *Latin America: Nest #3* (1985) *Africa: Osun Nest*, (1988).



Fig. 104. Betty LaDuke, *Latin America: Nest #2*, 1985. Aguafuerte en color, aguafuerte de fondo blando y aguainta sobre papel, 75,88 x 56,20 cm.

⁴⁷³ Lugar de origen de Marija Gimbutas, quien fue una gran amiga y referente para Cristina, cuyas investigaciones inspirarían gran parte de su obra.

V. 8. Espirales, hélices y laberintos

La espiral es un símbolo de movimiento y de conexión, de crecimiento y decrecimiento; de introspección o recogimiento a través del recorrido hacia su interior, o de amplitud o apertura en su desarrollo hacia el exterior.

La artista Meinrad Craighead explora el simbolismo de la espiral durante una de sus actividades filmadas, donde explica:

“La espiral, el ciclo, el lugar donde se empieza y se evoluciona, expandiéndose, saliendo, exhalando la hermosa expansión que por supuesto vivimos cada momento en nuestro cuerpo al exhalar e inhalar, moviéndonos hacia el punto medio, el lugar misterioso de nuestra vida del que no sabemos nada”.⁴⁷⁴

La espiral es un motivo recurrente en la obra de Meinrad Craighead, como en *The Grandmother* (1987), donde aparece una anciana sentada en un sillón, acompañada de su perro. Su cabeza parece fundirse con una pintura que se encuentra justo detrás, en la que aparece un lobo aullando a la luna, y entre sus pies se desarrolla una gran espiral a modo de alfombra. *Vessel* (1983) es una pintura en la que representa a una diosa de la naturaleza cuya cara la forma el vacío entre dos montañas. Sus manos se estiran alcanzando el sol y la luna, y su cuerpo se forma mediante una gran espiral en la tierra, donde aparecen diferentes hortalizas, una vasija o dos torsos enfrentados, representando a esta diosa nutricia, en la que la espiral es una alusión a los ciclos.

La espiral también aparece en la obra de Cristina Biaggi *The Double Spiral* (1999) (Fig. 105), una instalación de unos 4,57 m x 1,5m, compuesta por diferentes figurillas de terracota de varios tamaños, inspiradas en las piezas procedentes de la zona sureste de Europa, que Marija Gimbutas recopiló en su libro *The Language of the Goddess* (1989).

⁴⁷⁴ Meinrad Craighead Lecture Series (2022d). *Praying With Images: Day 2, Opening Circle-Meinrad Reflects*. [Vídeo online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Frq_Ki5OpA8&t=1s [09 de junio de 2023].

Biaggi colocó estas figurillas sobre la pared de una galería de modo que formaran dos espirales enfrentadas, uniendo sus extremos en la parte inferior central, aludiendo a la asociación que hace Gimbutas de este símbolo con los ojos y los pechos de la diosa⁴⁷⁵.



Fig. 105. Cristina Biaggi, *The Double Spiral*, 1999.
Terracota, 457 x 150 x 15,24 cm

La espiral aparece también en la obra de Louise Bourgeois, como en sus obras *Spiral Woman*, que realiza a lo largo de su carrera artística en medios como escultura y dibujo, donde el cuerpo de la mujer se fusiona con formas en espiral; *Nature Study* (1986), una escultura en bronce en el que una mano recoge un cuerpo de mujer, fusionándose en una espiral-nido; *Spirals* (2005), una serie de dibujos de espirales en los que predomina el blanco, negro y rojo, aludiendo al ciclo de la vida, muerte y regeneración; o *A l'infini* (2008-09), donde representa formas orgánicas entrelazadas, en las que aparecen las espirales en un segundo plano.

Este símbolo es también el hilo conductor del film *The Great Goddess* (1977) de Barbara Hammer, donde hace alusión al crecimiento energético, y los ciclos vitales.

Buffie Johnson también emplea la espiral en algunas de sus obras dentro de su etapa abstracta, como *New Grange, Her Temple* (1949-59), y durante mediados de la década de los sesenta en *The View From Stonehenge* (1965) (Fig. 106).

⁴⁷⁵ Cristina Biaggi (2022a). My Art Inspired by Marija Gimbutas by Cristina Biaggi. [Vídeo online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=tq6_OjHmPG8 [28 de mayo de 2023].



Fig. 106. Buffie Johnson, *The View From Stonehenge*, 1965.
Óleo sobre lienzo, 50,80 x 60,96 cm.

En *The View From Stonehenge*, sobre un fondo azul claro, aparece este símbolo en color blanco, que cambia a amarillo según llega a su centro. A su lado derecho aparece una serpiente verde, roja y dorada que la rodea. En la izquierda dos espirales más pequeñas en azul oscuro simulan la rugosidad de la piedra. Las espirales en este caso relacionan el símbolo con la serpiente, pues ambas figuras se han encontrado vinculadas desde la Prehistoria.

Judith Anderson también hace alusión a la espiral en su grabado *Consider the Lilies* (1992) (Fig. 107), cuyo título hace alusión al pasaje de Mateo 6, 28-29, realizado en honor de Lily, su perrita teckel miniatura de pelo rojo, fallecida durante el solsticio de verano de ese mismo año. En esta imagen la artista emplea la espiral como símbolo de inicio y fin asociado a la Gran Madre, expresando su dolor por la pérdida y exponiendo la increíble conexión entre el ser humano y los animales. Anderson acompaña esta obra con un escrito sobre el misterio de lo que es para ella la tan estrecha comunicación entre dos seres tan diferentes, entendiendo a Lily como una imagen de confianza, inocencia, empatía, compasión, amor incondicional y devoción plena, unas cualidades que los animales pueden ofrecer en un grado inexistente en las relaciones humanas.



Fig. 107. Judith Anderson, *Consider the Lilies*, 1992.
Grabado al aguafuerte, 60,90 x 45,75 cm.

Ursula Kavanagh, en *Rebirth Series* (1987) realiza más de cincuenta obras dedicadas a este símbolo, utilizándolo como una alusión al viaje interior, al recorrido de transformación (Fig. 108). Como el camino que guarda en su centro el renacimiento espiritual.

En *Graven Images Series #4* (1980) también emplea la triple espiral, que dentro de los neopaganismos se asocia a la Triple Diosa.

Toni Putnam hace uso de este símbolo en varias de sus obras, como uno de los muchos símbolos que incorpora en una mezcla ecléctica. En obras como *Raven Goddess* (2002), anteriormente citada, y *Creation of Labyrinth I* (1990), donde representa a una mujer erguida que crea una espiral a partir de su dedo; en *Creation of Labyrinth II* (1990), una versión de la pieza anterior en el que la figura lleva un cuervo en su cabeza y un *anj* egipcio en su mano izquierda; en *The Goddess of the Labyrinth* (s.f.), una pieza similar a la anterior, en la que se enfatiza la forma de la espiral en el vestido, compuesto por diferentes anillas que suben hasta su espalda, donde varios filamentos se estiran y curvan, así como su cabeza, que se alarga en una forma serpenteante; en *Crossing the Aegean Sea* (1990), una pieza escultórica que representa una figura antropomórfica, con la luna por cabeza, que viaja en un velero con textura de serpiente, con ruedas que tienen el símbolo de la espiral; en *Burnham Wood* (s.f.), una pieza esquemática en la que utiliza la espiral para conformar el cuerpo de unos seres con cabeza de ciervo, o en *Cernunos* (1987) (Fig. 109):



Fig. 108. Ursula Kavanagh. *Rebirth Series #04*, 1987. (S.D.)



Fig. 109. Toni Putnam, *Cernunos*, 1987. Bronce, 60,96 x 55,88 x 38,10 cm

“Cernunos es probablemente la figura principal de los dioses irlandeses. Cuando vas a los distintos lugares de enterramiento, las piedras están todas talladas con círculos, que se repiten una y otra vez, y están ahí para mostrar dónde va el alma después de la muerte, así que los dibujé por toda la criatura”.⁴⁷⁶

La espiral también está presente en la obra de Monica Sjöö, apareciendo en obras como en *Cromlech Island* (1978), *Welsh Rocking Stone & Spiralling Spirit Woman* (1992), *Crane Dance* (1976), *Sun Goddess Over Glastonbury* (1993), *Dancing Women, Dancing Stones* (1993), *Castlerigg Stones* (1996), y *Ariadne* (s.f.).

Dentro de la obra de Charleen Touchette, este símbolo se encuentra en *Serving Cake to the Grandmothers* (1985), donde una joven en la esquina inferior derecha se acerca a una gran mesa llena de comensales, ofreciéndoles alimento. En la parte superior del cuadro una gran espiral se forma sobre ellas haciendo referencia al ciclo de la vida.

Faith Wilding realiza *Great Spiral* (1979) una composición basada en espirales orgánicas que se retuercen sobre un fondo dorado. La espiral también aparece como una gran mancha de color en la obra *Emma and Virginia* (2009) dedicada a Emma Goldman y a Virginia Woolf.

Otro de los elementos que utiliza Ursula Kavanagh es la hélice, un símbolo relacionado con la espiral, pues ambas se asocian a lo femenino, a la fertilidad, y ambas son imágenes de movimiento. La hélice es visible en su *Labyrinth Series #9* y *Labyrinth Series #11*.

Los laberintos son otro símbolo asociado que Ursula Kavanagh realiza en numerosas obras, tanto en *land art* como en pintura o dibujo, haciendo referencia a los diseños de laberintos circulares de estilo cretense, basados en una espiral que nace de una cruz, y que pueden encontrarse en diferentes emplazamientos históricos en Europa y Oriente Medio.

⁴⁷⁶ UPTV6 (The City of Urbana’s Public, Education, and Government Access TV Station) (2014). *Art Now!- Episode #9-Toni Putnam* [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=77ccK817BUE> [01 de Agosto 2023].

Mayumi Oda en su obra *Labyrinth* (2005), también hace uso del laberinto cretense, que dibuja en color dorado en el centro de la composición, rodeado por dos serpientes que se muerden la cola, formando el símbolo del uróboros, que hace alusión al ciclo de la vida, la unidad, la continuidad, el renacer, o la inmortalidad (Fig. 110). Esta obra de Mayumi Oda mantiene una gran similitud con la pintura de Buffie Johnson anteriormente citada.



Fig. 110. Mayumi Oda, *Labyrinth*, 2005. Grabado, 25,40 x 22,23 cm

Monica Sjöö utiliza el laberinto en *Archaic Goddess* (1997), *Sun Goddess At Stonehenge* (1992), *Light Within The Earth* (1993), o *Creation* (1978), donde hace alusión al laberinto cretense.



Fig. 111. Ana Mendieta, *El laberinto de la vida*, 1982.

Ana Mendieta emplea el símbolo de la espiral en varias de las obras de su serie *Laberinto de Venus*, como en *El laberinto de la vida* (1982), una intervención en el paisaje realizada con tierra, formando el cuerpo de la mujer a través de líneas, desarrollando la parte inferior de su cuerpo a través de una espiral (Fig. 111).

Michele Oka Doner también utiliza la espiral en *Cosmos* (1990) un dibujo en carbón sobre papel, o en *Labyrnith* (1977) una obra realizada en arcilla de basalto donde representa el laberinto. Una pieza que nos hace viajar al pasado a las representaciones esquemáticas de las primeras formas artísticas (Fig. 112).



Fig. 112. Michele Oka Doner, *Labyrinth*, 1977. Arcilla basáltica hecha a mano, (s.f.).

V. 9. El árbol de la vida

El árbol ha sido venerado en diferentes culturas a lo largo del tiempo. Algunos ejemplos de su presencia en diferentes culturas son el nórdico Yggdrasil, un gran árbol que unía el mundo terrenal y el divino; el pino de Attis; el Bodhi asiático, bajo el que Buda alcanzó la iluminación; o dentro del relato del Génesis (Gen 2, 9), donde se describe cómo Dios creó un jardín en Edén donde hizo crecer toda clase de árboles, colocando en su centro el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal, del que tras comer su fruto, la primera pareja es expulsada.

El árbol es un símbolo dual, asociado a lo masculino por su verticalidad, y a lo femenino por su conexión con la tierra. Sus raíces que se expanden bajo tierra, el tronco que surge del suelo y se eleva, y sus ramas que se despliegan hacia el cielo unen el mundo subterráneo, con el plano físico y el celestial, por lo que ha sido relacionado con la conexión entre el inframundo, el mundo exterior y el plano espiritual, asociándolo al ciclo de vida, muerte y renovación⁴⁷⁷.

Como detalla James Frazer (2016), el árbol y el ser humano han mantenido una conexión íntima y se han encontrado presentes en numerosas ceremonias y festividades a lo largo del mundo.

Principalmente, la artista Nancy Azara trabaja el árbol como un elemento vivo, capaz de comunicarse con la artista, quien desarrolla siempre su obra con estos materiales procedentes de diferentes descartes, reutilizando la madera y aportándole nueva vida y alma a través del pan de oro.

Esta filosofía está vinculada a las obras de Linda Vallejo, quien también busca ofrecer una segunda vida a aquellas maderas abandonadas con las que realiza obras como *Woman* (1987), *Huehueteotl* (1986), *Creative Source* (1986), *Creative Spirit* (1987), *Wood Nymphs* (1987), *Volcana* (1988), *Tres mujeres unidas* (1989), *Waiting to emerge* (1989), o *Tonantzin* (1990) dentro de su serie *Tree People* (1980 – 1990).

⁴⁷⁷ Este concepto también está vinculado a la cruz de cristo, que es la simplificación formal del árbol, que también responde a esta relación entre el símbolo de vida, muerte, y regeneración (Jung, 1962).



Fig. 113. Linda Vallejo, *Woman One With the Earth*, 1994. Acrílico sobre lienzo, 60,96 x 45,72 cm.

fusionándose con ellas. La posición del árbol y sus frutos en su vientre hace alusión a la fertilidad y a la vida; el enraizamiento de su cuerpo, como el árbol, sugiere su gran conexión con el árbol y con la naturaleza.

El árbol de la vida está muy presente en la obra de Betty LaDuke.

Su relación con diferentes culturas alrededor del planeta, enfatizada por su relación con el activista nativo americano y líder espiritual Vincent LaDuke en California, y posteriormente con el entomólogo Peter Hughes Westgard en Oregón,

Este símbolo también se repite en su serie *Woman in Nature* (1986 – 2007), como en *Woman One With the Earth* (1994) (Fig. 113), una obra pictórica en formato rectangular, bordeada a ambos lados por una decoración opulenta en color dorado con rosas rojas sobre fondo negro, que enmarcan un espacio azul intenso en el centro de la imagen, a modo de hornacina, donde aparece representada una mujer desnuda, que mira al frente, y en cuyo vientre se asienta el árbol de la vida. Las raíces de este árbol parecen disolver la mitad inferior del cuerpo de la mujer,



Fig. 11. Betty LaDuke, *Latin America Tree of Life #5, Homage to Nicaragua*, 1984. Aguafuerte en color, aguafuerte de fondo blando y aguainta sobre papel, 72,40 x 56,52 cm..

llenen su obra de diferentes miradas hacia la naturaleza y la relación de las personas con el medio ambiente.

La artista experimenta con el árbol de la vida en varias de sus grabados, como *Latin America: Tree of Life #1* (1983), *Latin America: Tree of Life#2* (1983), *Latin America: Tree of Life #3* (1983), *Peru: Tree of Life* (1983), *Latin America: Tree of Life#5, Homage to Nicaragua* (1984) (Fig. 114), *Latin America: Tree of Life #9* (1984), *Latin America: Tree of Life #12* (1985), *Latin America: Tree of Life #18* (1985), *Latin America: Tree of Life #19, Mother Courage* (1986), *Tree of Life #22/ The Night Spirits* (1987), *Eritrea: Tree of Life* (1999).



Fig. 115. Betty LaDuke, *Trees of Life: Sunrise, Midday, Sunset*, 2009.
Panel de madera tallada y policromada, 2,13 m x 91,44 cm

El interés de la artista por el árbol también se encuentra muy presente en su serie *Oregon Harvest*, como muestran sus paneles *Trees of Life: Sunrise, Midday, Sunset* (2009) (Fig. 115), que forman parte de una serie de obras talladas y pintadas que desarrolla a

través de sus visitas a los campos de cultivo, dibujando a los trabajadores que se encargan de su cuidado y de la recolección de los productos.

Para Jung (1962), el árbol de la vida posee un carácter materno pues, como árbol fecundo, está asociado a la madre generadora, y se manifiesta a través de varios mitos y atributos en los que el árbol aparece vinculado a diferentes diosas.

La artista y chaman Donna Henes manifiesta la estrecha relación entre el árbol y diferentes diosas como Asherah, Nut, Isis, Hathor, Atenea, Afrodita, Maia/Maya, o incluso la virgen María:

"Las antiguas fiestas de primavera europeas se celebraban en honor de los árboles y sus señoras, las diosas vírgenes de la vegetación. Los romanos celebraban Floralia, los tuetones Walpurgisnacht, y los celtas Beltane, románticas devociones a Flora, Walpurga y Maia, que dan nombre a este mes".⁴⁷⁸

Buffie Johnson, quien hace uso de diferentes plantas que encarnan a distintas divinidades, también tiene una obra titulada *Tree Of Life* (1971), dentro de su *Plant Series* (Fig. 116).

El árbol de la vida también está muy presente en la obra de Meinrad Craighead, quien a lo largo de su vida cultivó una gran conexión espiritual con la naturaleza, un vínculo que puede observarse en *The Universal Tree* (1977-78), *Moon Tree* (1983), *Moon Tree* (1983), *Enclosed Garden* (1963), o *Enclosed Garden* (1984).



Fig. 12. Buffie Johnson, *Tree of Life* (1971).
Óleo sobre lino, 2,57 m x 1,60 m.

⁴⁷⁸ HENES, D. "The Tree as our Mother" [en línea]. En donnahenes.com, 10 de mayo de 2019. [Consulta 22 de julio de 2023] Disponible en: <https://donnaHenes.com/blog/f/the-tree-as-mother?blogcategory=Feminine+Divine>

Lydia Ruyle, en *Dancing Tree of Life* (2001), realiza un estandarte en color borgoña claro sobre la que dibuja una imagen simétrica en blanco de una diosa que a través del baile proyecta una gran energía creativa; y en *Ixchel: Tree of Life* (1999-2000), relaciona este símbolo con la fertilidad de la diosa lunar.

La artista Sandra Stanton hace alusión a este símbolo en varias de sus obras, como en *The Three Norns* (2002), *Madonna of the Earth* (2001), o *Shekhiná* (1999), tres divinidades protectoras del árbol de la vida, con quien las representa.

El árbol también está presente en varias de las obras de Monica Sjöö, como en *Our Lady Of The Trees* (1997), *Spirit of the Trees* (1994), *Tree Madonna* (1992), *Child Of The Mothertree* (1994), *Bleeding yew lady* (1998), *Bride-Bridget & Her Well, Tree& Stone* (1988), *Forest People* (1997), *Queen Tree At Avebury* (1988), *Pagan Cornwall* (2000), *Serena & Gog Tree* (1997), o *Ancient Yew Mother* (1992). La relación de la artista con la naturaleza deriva de sus primeros años en la casa de sus abuelos maternos donde se crió, un lugar donde era feliz perdiéndose en los bosques y jugando entre los animales. En *Child Of The Mothertree*, la artista expone el siguiente texto que explica sus felices memorias de infancia:

"Crecí en el norte de Suecia, con los grandes bosques de Taiga y pinos que amo.... piñas con las que jugar, la corteza del abedul plateado, el suelo cubierto de musgo, los peñascos y rocas en lo profundo de los bosques que parecen enormes trolls, el gran silencio de los árboles cubiertos de nieve, el olor de la savia del pino en primavera, las setas de todo tipo que crecen allí. Siempre supimos que el bosque es una diosa, la Mujer del Bosque o Huldra-Ella, la Doncella de Plata⁴⁷⁹".

Ana Mendieta hace alusión a este símbolo en *Tree of Life* (1976) (Fig. 117), como la huella fotográfica de su acción performativa de conexión con la tierra y la naturaleza.

⁴⁷⁹ Cita extraída de la web de la artista. [Consulta 22 de junio 2023]. Disponible en: <https://www.monicasjoo.net/art-gallery?pgid=khf1714p-2abac2c0-0eda-4fc8-94af-ce879109cfe5>



Fig. 117. Ana Mendieta, *Árbol de la Vida* [Tree of Life], 1976.

En esta obra, la artista hace uso de su cuerpo desnudo, cubierto de barro y paja, colocándose delante del tronco de un árbol. Sus brazos alzados buscan una postura que represente este elemento, tratando de fundirse con la naturaleza.

La elección del símbolo del árbol de la vida, y su acción de mimetizarse con este gran árbol, hace alusión a una conexión con la tierra y con las fuerzas universales, pues al igual que este árbol cósmico, la artista eleva sus manos, haciendo alusión a la conexión entre la tierra y el universo.

"Mi arte se basa en la creencia de que una energía universal lo envuelve todo: de los insectos a los hombres, de los hombres a los espectros, de los espectros a las plantas, de las plantas a las galaxias. Mis obras son las venas de irrigación de este fluido universal. Por ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, las acumulaciones primordiales, los pensamientos inconscientes que animan el mundo. No hay pasado original que redimir, existe el vacío, la orfandad, la tierra sin bautizar del principio, el tiempo que desde dentro de la tierra nos mira. Hay, sobre todo, la búsqueda del origen".⁴⁸⁰

La artista Kyra Belán utiliza el árbol como elemento central en su serie pictórica *Mother Tree Series*, representándolos a través de vivos colores, basándose en varios paisajes, en los que todas las obras rebosan de exuberancia y vida.

⁴⁸⁰ En Ana Mendieta: *Fuego de tierra*. [documental]. Dirección: Kate Horsfield y Nereida García-Ferraz. Estados Unidos: VDB, 1987.

Mayumi Oda hace alusión al árbol de la vida en su pintura *Rainbow Serpent* (1993) (Fig. 118), un lienzo rectangular, enmarcado por dos serpientes doradas que se muerden la cola, el símbolo del uróboros, que resaltan sobre el fondo azul intenso que alude al mar y al universo.

Este intenso color contrasta con la imagen de un bebé en la parte inferior, durmiendo, gestándose, en el vientre materno que es el agua del mar, el agua de la vida, rodeado de pequeños seres que lo habitan, como una tortuga de mar, un cangrejo, una ballena y varias conchas y caracolas.



Fig. 118. Mayumi Oda, *Rainbow Serpent*, 1993. Grabado, 99,06 x 66,04 cm.

El niño está unido a la tierra, que aparece en el centro del cuadro, a través de su cordón umbilical. Sobre ella extiende sus raíces un árbol dorado exuberante, rodeado de animales y lleno de flores y hojas que extiende sus ramas a modo de manos abrazándolo todo. En las esquinas en la parte superior aparecen representados el día a la izquierda y la noche a la derecha; una pintura que muestra en armonía la vida en el planeta, representando los ciclos, y la interconexión de todo en un mismo sistema.

Toni Putnam realiza varios árboles en metal, como *Sacred Grove* (1996), o *Five Welded Copper Trees* (s.f.) realizados mediante diferentes placas de cobre soldadas entre sí. La inspiración para desarrollar estos árboles le llega tras un viaje a Japón, donde percibe un gran interés por la esencia de las cosas en las ceremonias, las tradiciones y la cultura del país nipón. A su regreso a Estados Unidos comienza a realizar unos árboles basados en esta experiencia, buscando llegar a las formas simplificadas del árbol,

encontrando en sus dibujos de infancia, que ella misma llamaba "árboles piruleta", las formas básicas deseadas.

Otro ejemplo de estos árboles está presente en *Seasons* (1991), donde mediante la simplificación formal y el uso del color, la artista muestra los diferentes estados del mismo árbol durante las diferentes estaciones (Fig. 119).



Fig. 119. Toni Putnam, *Seasons*, 1991.
bronce, 22,86 x 15,24 x 17,78 cm

En *Earth* (s.f.) representa a una mujer cubierta por un manto, en la que solo la cara y las manos han sido modeladas, la forma del cuerpo se sustenta por este paño, dejando hueco el resto de su cuerpo, en donde se encuentra una gran espiral en el fondo. El cuerpo hueco hace de hornacina para un árbol que crece en su interior. Dos brazos más aparecen a sus lados, llevando en cada una de las manos un elemento diferente:

“Ella es la Diosa de la Tierra y lleva con ella una pequeña torre en una mano y en la otra tiene un barco, y tiene un árbol que la atraviesa, así que ella es la tierra, y esos serían los diferentes elementos de la época en que ella vivía como la Diosa de la Tierra”.⁴⁸¹

⁴⁸¹ UPTV6 (The City of Urbana’s Public, Education, and Government Access TV Station) (2014). *Art Now!- Episode #9-Toni Putnam* [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=77ccK817BUE> [01 de Agosto 2023].

El árbol de la vida se encuentra estrechamente relacionado con el misticismo judío, presente en la cábala, tradicionalmente representado por diez números (sefirot) interconectados en forma de tríadas.

Fern Shaffer en su serie *Pathways* hace alusión al árbol de la vida cabalístico en *Tree of Life* (1987) (Fig. 120). De nuevo, ante el vacío, la artista dibuja la correlación entre los diez *sefirot*, que son las diez emanaciones de Dios.

Rachel Rosenthal realiza su performance teatral *KabbaLAMobile* (1985), en el parking del Departamento de Agua y Gas, donde se construyó una alta torre desde donde la artista recitaba poemas cabalísticos al ritmo de la música producida por el artista performativo The

Dark Bob, mientras siete coches, conducidos por el grupo de conducción de precisión de la compañía Tom Anthony procedía a realizar diferentes figuras. Los siete coches, tres blancos, tres negros y uno rojo, bailaban y componían diferentes formaciones basadas en la cábala en una crítica de cómo el materialismo había suplantado los valores espirituales en la sociedad americana.

Otras alusiones al árbol se encuentran en la obra performativa de Betsy Damon *Maypole Tree* (1976), la escultura de Suzanne Guité *Arbre de vie* (1960), o la acuarela de Faith Wilding *Tree of Life* (2017).

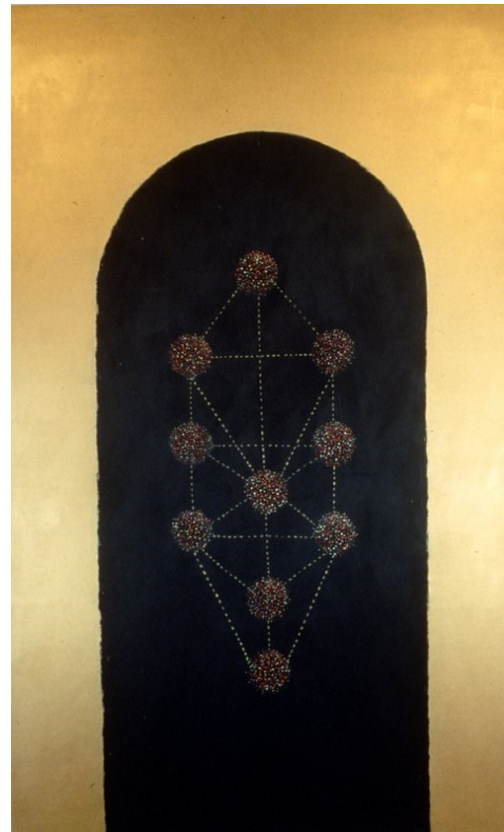


Fig. 120. Fern Shaffer, *Tree of Life*, 1987.
Acrílico, 3,04 m x 1,68 m

V. 10. La granada

La granada es un símbolo que representa la fertilidad, la sexualidad femenina, la buena suerte o la abundancia, y está asociada al útero y a la fuerza generadora. Por sus múltiples semillas es símbolo de la gran potencia creadora y de la vida eterna, empleado en la Antigüedad como motivo en diferentes elementos rituales y ornamentales como cetros, joyas, o jarras.

La granada aparece en la primera parte de la película de Barbara Hammer, *Dyketactics* (1974), donde muestra varios metrajes que se superponen, y que celebran el cuerpo de la mujer en la naturaleza. Dentro de estas imágenes, la artista superpone un pequeño fragmento en el que una mano aprieta una granada, exprimiendo su jugo, que cae en forma de gotas rojizas. El simbolismo de la granada como fruta asociada a la fertilidad, con esta imagen de flujo rojo, también lo emplea en *Menses* (1974), donde explora el tema de la menstruación.

Dentro del videoarte, Silvianna Goldsmith en su corto *The Transformation of Persephone* (1973), que realiza a partir de *Orpheus Underground* (1975), la granada aparece como elemento relacionado con la diosa Perséfone, quien al comer de la fruta no puede abandonar el Hades, dando lugar a los misterios eleusinos. La vinculación de esta fruta con la diosa Perséfone y el desarrollo de los misterios eleusinos se encuentra también en la pintura de Buffie Johnson *Pomegranate* (1971). Del mismo modo, Meinrad Craighead, hace alusión a este mito en *My Heart You Have Ravish* (1997), donde representa a Perséfone como una mujer oriental con *niqab*, así como en la obra titulada *Mother and Daughter* (1981), en la que muestra el abrazo de ambas diosas en su reencuentro (Fig. 121).

Los colores cálidos anuncian la llegada de la primavera, del grano y el florecimiento de los campos. La granada, la fruta con la que Perséfone se alimenta en el inframundo y que la obligaría a permanecer en él, aparece como elemento central en la obra.

"En el abrazo eterno de la oscuridad y la luz, de la madre y la hija, el período del crecimiento y el período del fin del crecimiento, que representan los dos equinoccios".⁴⁸²



Fig. 121. Meinrad Craighead, *Mother and Daughter*, 1981.
Técnica mixta sobre cartón negro lijado, (s.f.)

⁴⁸² Meinrad Craighead Lecture Series (2022c). *Praying with Images – Lecture 3: Vegetation Deities*. [Video online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=6clfxUuz_Os [09 de junio de 2023].

V. 11. La luna

La luna en constante evolución está asociada al cambio, la evolución y la regeneración, pues sus diferentes fases cambian en ciclos continuos, relacionándose con el nacimiento, la vida, la muerte y la resurrección. Estos ciclos presentes en la luna la han vinculado estrechamente con la mujer.

El culto a la luna se ve reflejado en las numerosas divinidades asociadas a ella: Isis y Bastet egipcias; Artemisa y Hécate griegas; Diana romana; Cerridwen celta; Chang'e china; Ixchel maya; Coyolxauhqui azteca; o la Virgen María entre muchas otras.

El aspecto nocturno de la luna la relaciona con lo desconocido, lo misterioso, lo oculto y con el mundo de los sueños. Como luz que guía sobre la oscuridad del cielo nocturno está asociada con el aspecto materno, con la mujer, la fertilidad, y con la Diosa Madre.

Un hecho que cabe recalcar es que la carrera espacial y las imágenes espaciales retransmitidas por los diferentes medios de comunicación, ofreció una nueva perspectiva y fascinación por este satélite.

Barbara Hammer realiza una película titulada *Moon Goddess* (1976), donde utiliza la arena de playa como alusión al paisaje árido y rocoso de la luna.

Meinrad Craighead, utiliza este símbolo en sus pinturas *Mother and Daughter* (1981), *Moon Tree* (1983), *Hagia Sophia* (1987), *Alma Mater* (1989) o *Sacred Hearts* (1990).

Rowena Pattee Kryder, hace alusión a la luna en sus libros ilustrados, especialmente el libro *The Faces of the Moon Mother: An Archetypal Cycle* (1991), que está totalmente inspirado y basado en la luna, relacionando cada una de las fases con un aspecto diferente en la vida de la mujer.

Monica Sjöö también hace referencia a la luna en sus pinturas *Full Moon at Cornish Quoit* (1998), *Lunar Eclipse At Ale Stones* (1995), *Lunar Child Of The Sea* (1982), *Cromlech Island* (1978), *Trelech Well And The Full Moon* (1994), *Welsh Lunar Cromlech* (1991).

A finales de 1985, *Rachel Rosenthal* realiza una performance-ritual a beneficio del Woman's Building, a propósito de su exposición *The Artist as Shaman*. Para ella la artista se inspira en la cara oculta de la luna, donde desarrolla la idea de andar a oscuras, relacionándola con el mito sumerio de Inana y Ereshkigal.

"El libro que lo inspiró fue [...] el Descenso de la Diosa. Todo el mito sumerio de Ereshkigal e Innana, y la entrada en la oscuridad, y sentí que es un asunto muy importante para las mujeres y para la raza humana, porque nos adentramos en la oscuridad. Y estábamos al final del siglo, al final del milenio, y quizás al final de la barbarie, si jugábamos bien nuestras cartas. Pero hubo un gran resurgimiento de la barbarie al final del milenio, una especie de "soubressaut", como los últimos coletazos de la muerte. Había una actividad muy fuerte de barbarie, así que quise hacer una especie de exorcismo, adentrándome en ese espacio".⁴⁸³

Ursula Kavanagh hace referencia a la luna en *Arethusa Series #6* (1980 – 84), donde representa a una mujer desnuda sobre un fondo azul oscuro plagado de estrellas (Fig. 122). Enmarcando la imagen la artista utiliza un calendario lunar, tras el que se inscribe un nuevo marco rectangular delimitado por una línea blanca, dentro del que aparece una figura femenina desnuda. La mujer está colgada boca abajo, simbolizando cómo el cuerpo de la mujer se encuentra ligada al plano celestial, y a los procesos cíclicos de fases lunares.

⁴⁸³ ROTH, M. "Oral history interview with Rachel Rosenthal, 1989 September 2-3" [en línea]. En *Smithsonian Archives of American Art*, 2 de septiembre de 1989. [Consulta 03 de Agosto de 2023]. Disponible en: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-rachel-rosenthal-13200>.



Fig.122. Ursula Kavanagh, *Arethusa Series #6*, 1984-84. (S.D.).

CAPÍTULO VI: REPERCUSIÓN DEL GODDESS ART EN LA ACTUALIDAD

VI.1. El Goddess Art en la actualidad.

Aunque el arquetipo de la Diosa estalla en el ambiente feminista de los años sesenta y setenta, y responde a un momento histórico concreto de la Historia de Estados Unidos, resulta interesante seguir encontrándolo como una temática muy actual. La Diosa en el arte ha sido ampliamente difundida a través del arte feminista durante más de medio siglo, y hoy en día nos encontramos ante un *revival* de esta imagen no solo en las artes, sino en la cultura de Occidente.

Como hemos visto en páginas anteriores, este arquetipo no es una mera imagen religiosa, sino que es una interpretación simbólica de una postura política concreta sobre la mujer y la falta de poder dentro de una estructura social androcéntrica.

A través de la Diosa, las artistas luchan contra la violencia, descubren su propia historia (*Herstory*), reclaman su propio cuerpo a través de la representación artística, critican los fundamentos de la sociedad patriarcal, aportan su propia visión sobre la religión y lo divino femenino, y ofrecen un enfoque ecofeminista de protección al medio ambiente. Además de todo ello, estas imágenes aportan un nuevo lenguaje artístico para el empoderamiento de la mujer, ofreciendo iconografías con las que todas podemos identificarnos, luchando contra aquellos modelos distorsionados de "lo femenino".

La prevalencia de este arquetipo en el arte, tras el tiempo transcurrido, deriva de que la lucha por un sistema social igualitario todavía no ha llegado a su fin, pues seguimos manteniendo problemas de género en la base de nuestra sociedad. A pesar de los esfuerzos de entidades, activistas o campañas por deconstruir las representaciones de "lo femenino" en la cultura occidental, la presencia de imágenes que promueven la violencia, como ejemplifica Jean Kilbourne en su documental *Killing Us Softly #4*, (2010), quien

define nuestro entorno como un "ambiente cultural tóxico",⁴⁸⁴ se da una hegemonía de las imágenes dañinas para la mujer, que hoy en día no solo se encuentran presentes en prensa, televisión, o publicidad, sino que nos llegan de manera directa a través de anuncios online, correo electrónico, aplicaciones móviles o redes sociales.

Por otro lado, en ciertos casos nos sentimos continuando una lucha similar a la mantenida décadas pasadas: los numerosos intentos por la aprobación de la Enmienda por la Igualdad de Derechos (ERA) en Estados Unidos vuelve a ser noticia hoy en día, y la lucha por el derecho al aborto, aprobado por la Corte Suprema de los Estados Unidos en 1973, tras el caso *Roe v. Wade*, ha visto su final cincuenta años más tarde, cuando el mismo tribunal ha declinado este derecho constitucional en 2023, bajo el mandato de Joe Biden; o los movimientos #Me Too, y Black Lives Matters, son ecos de una larga lucha que no finaliza.

Del mismo modo, el clima de tensión e incertidumbre que nos encontramos viviendo en nuestros días, tras la pandemia mundial de la Covid-19, la Guerra en Ucrania, las crisis económicas, energéticas y alimentarias han producido un clima convulso, favoreciendo el creciente interés por temas espirituales y esotéricos. Mientras que los *revivals* espirituales de décadas pasadas surgían a través de la movilización de la ciudadanía, en la época digital, estos grupos, teorías e influencias surgen y se dispersan a través de las redes sociales, cuyo acceso se encuentra a tan solo unos pocos 'clicks'. Así, el creciente interés por la brujería, el esoterismo, los rituales y demás derivas espirituales alejadas de las religiones tradicionales, son un reflejo de una sociedad inquieta, ávida por encontrar caminos alternativos a la alienación que sufre, así como por encontrar símbolos de poder y de fuerza interior.

Un hecho importante a tener en cuenta es la común aceptación de que estas representaciones artísticas quedaron en el pasado, pues en aquellas ocasiones en las que se ha abordado se identifica su auge en un periodo que comprende las décadas de los setenta, setenta y ochenta, y las publicaciones más importantes sobre este tema datan

⁴⁸⁴ Media Education Foundation (2019). *KILLING US SOFTLY 4 – Trailer*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_BU8wP50YYM [14 de agosto 2023]

de la década de los noventa y principios del 2000 (como *The Reflowering of the Goddess* (1990) de Gloria F. Orenstein, *The Once and Future Goddess* (1989) de Elinor Gadon, o *Goddesses and the Divine Feminine* (2006) de Rosemary Radford Ruether). No obstante, muchas de las artistas que hemos estudiado han sido fieles a este arquetipo en su trayectoria artística, haciendo de estas representaciones un leitmotiv constante a lo largo de los años, perdurando en el tiempo, y que es muy visible en artistas tan relevantes como Judy Chicago, Monica Sjöö, Judith Anderson, Kyra Belán, Suzanne Benton, Cristina Biaggi, Muriel Castanis, Audrey Flack, Buffie Johnson, Ursula Kavanagh, Betty LaDuke, Ana Mendieta, Carolee Schneemann, Barbara T. Smith, Nancy Spero, Charleen Touchette, Faith Wilding, Hannah Wilke o Amy Zerner entre otras.

La tenacidad en recurrir a una imagen tan controvertida deriva de su gran perseverancia en explorar una imagen que realmente era importante para ellas, como nos comenta la encantadora Beth Ames Swartz en nuestra entrevista, expresando que una artista está tan involucrada en su trabajo que no puede hacer otra cosa que seguir su inspiración.

Es un hecho que estas manifestaciones de lo divino femenino han perdurado a lo largo del tiempo, dejando su estela en la psique cultural. Sin embargo, continúan siendo unas grandes desconocidas.

Son varias las artistas que han decidido rescatar del fondo de sus colecciones este tipo de imágenes para emplearlas como elemento central en sus retrospectivas, así como quienes las habían utilizado décadas atrás han vuelto a retomarlas recientemente y de manera más confiada.

Nancy Azara, en su última retrospectiva monográfica, explora de forma más evidente su vínculo con la espiritualidad. Su monografía titulada *Votives Sculptures* (2022) hace referencia a la parte de su arte que evoca la ofrenda, el exvoto, haciendo alusión a aquellas imágenes que se ofrecen a las divinidades en agradecimiento.

Otra artista que ha sorprendido en este aspecto es sin duda Judy Baca, quien retoma el tema de la divinidad femenina en su nueva retrospectiva *Memorias de Nuestra Tierra*, en el Museum of Latin American Art (MOLAA, California; 2021 y 2022). La exposición fue

dividida en tres espacios diferenciados que exploran las diferentes partes de su actividad artística: la primera galería dedicada a su faceta feminista, una segunda galería dedicada al arte público y una tercera galería centrada en su proyecto colaborativo *The Great Wall of Los Angeles*. En la organización de la galería feminista, basada en el poder de la mujer, se ha centrado la colección en torno a sus trípticos, en especial a su obra *When God was a Woman* (1981-2021), un tríptico de dos caras realizado en paneles de madera de 2,44 x 4,27 metros, mediante la técnica del acrílico, como un claro guiño a la publicación de Merlin Stone, en la que plasma el arquetipo de la Diosa mediante una perspectiva no occidental.



Fig. 123. Judy Baca, *The Matriarchal Mural: When God was Woman, Thirteen Women in the Volcanic Eruption*, 1980 – 2021.
Acrílico sobre panel de madera, 2,43 m x 3,66 m

Esta obra es especialmente interesante pues hay varios esbozos de su preparación a finales de la década de los setenta, siendo el proyecto comenzado a principios de los ochenta, abandonado y olvidado, pero que la artista se apresura a finalizar con motivo de esta retrospectiva, confiriéndole el papel central.

En uno de sus lados la artista representa a trece mujeres, todas ellas desnudas y emergiendo de la lava de un volcán en erupción que se encuentra a sus espaldas, como

figuras de resistencia que emergen de sus cenizas, como símbolo de renacimiento, fertilidad, libertad y vida. (Fig. 123)



Fig. 124. Judy Baca, *The Matriarchal Mural: When God was Woman, The Birth of the Vision of the Heart*, 1980 – 2021. Acrílico sobre panel de madera, 2,43 m x 3,66 m

La segunda cara del tríptico muestra a una diosa de la naturaleza, asociada con la diosa Calafia de quien recibe el nombre el estado de California, coronada por un tocado de inspiración indígena y cuyos brazos y piernas se convierten en largas ramas y raíces que se dispersan por la tierra, abrazándolo todo, siendo parte de la tierra. Es una imagen de una diosa poseedora de la energía vital, una Diosa Madre, la tierra sagrada (Fig. 124).

Judy Chicago, en 2020 realizó dos proyectos con Maria Grazia, la primera mujer a la cabeza de la firma de alta costura Dior. El primero de ellos consistió en el diseño para el set de la colección Primavera-Verano 2020 de la firma italiana, para el que Judy Chicago rescataría un proyecto inacabado del año 1977, en el que diseñó una escultura de una gran Diosa, planteando un gran espacio en forma de diosa, aludiendo a las figurillas prehistóricas asociadas a la fertilidad que ya había trabajado y estudiado en su proyecto *The Dinner Party* (Fig. 125).



Fig.125. Judy Chicago en colaboración con Dior, *The Female Divine*, 2020.

Este espacio, de unos setenta y seis metros de largo, ubicado a los pies del Museo Rodin en París, utiliza este concepto que hemos mencionado anteriormente del cuerpo de la diosa como espacio sagrado. La entrada a los pies de esta colosal figurilla nos invita a su interior, un espacio de formas circulares, la matriz, como espacio creativo, retornando a la reivindicación de la creatividad intrínseca del cuerpo de la mujer (Fig. 126).

El espacio diseñado para *The Female Divine* (2020), se introduce por una larga alfombra en tono morado con imágenes florales que recibe y conduce al espectador a una escalinata



Fig. 126. Judy Chicago en colaboración con Dior, *The Female Divine*, 2020. Fotografía de Adrien Dirand.

a los pies de la Diosa. Cruzando las cortinas que ocultan el interior, los visitantes se adentran en su cuerpo, donde se dispone una larga mesa (Fig. 127), nuevamente un guiño a *The Dinner Party*, en el que la mesa se erige como espacio de reunión, de celebración, pero también de ausencias.



Fig. 127. Judy Chicago en colaboración con Dior, *The Female Divine*, 2020. Fotografía de Donald Woodman, ARS/NY.

En el techo, se sitúan varios estandartes, similares a los realizados para su monumental exhibición de los setenta, aunque en lugar de colocarlos en la antesala de la gran instalación, aparecen dentro del espacio, como elemento central, cobrando gran protagonismo. El color dorado evoca a la imaginaria religiosa, que sirvió de gran inspiración a Judy en el pasado, confiriendo un halo de sacralidad a este espacio. Del mismo modo la elección de estos estandartes, de nuevo, no solo reivindica el arte realizado por mujeres sino que también es una directa relación con la casa de alta costura. En esta ocasión la artista no se valdría del trabajo de diferentes voluntarias, sino que se realizaron en una escuela de bordado en India, que Dior apoya, donde un gran número de mujeres aprendices conocen y se dedican a una profesión que en India es realizada principalmente por hombres, con lo que a través de este proyecto se fomenta su instrucción en este oficio, apoyándolas en el crecimiento en este sector.

En esta instalación se confiere una gran presencia a los estandartes, que actúan directamente con el espectador planteando diferentes interrogantes como: ¿Sería Dios mujer?; ¿Serían los hombres y las mujeres iguales?; ¿Las mujeres y los hombres serían

bondadosos?; ¿Serían fuertes tanto los hombres como las mujeres?; ¿Habría paternidad igualitaria?; ¿Serían veneradas las mujeres ancianas?; ¿Los edificios parecerían úteros?; ¿Existiría la propiedad privada?; ¿Habría violencia?; ¿Se protegería la tierra?

Estas cuestiones parten de una pregunta central que se encuentra ilustrada en otro de los estandartes: "¿qué pasaría si las mujeres gobernaran el mundo?", y que aparece como el elemento vertebrador de la muestra, ubicado en lo que sería el altar de este santuario, en el espacio que corresponde con la cabeza de la Diosa. Esta cuestión central que se plantea en *The Female Divine* sirvió de inspiración para la continuación de su proyecto junto a Nadya Tolokonnikova, artista y activista miembro del grupo Pussy Riot, en el que ambas llaman a la participación para tratar de responder a esta pregunta y generar debate.

En la segunda parte del proyecto con Dior, la artista colaboró en el diseño de una serie de bolsos basados en algunas de sus pinturas realizadas en la década de los setenta, como *Queen Victoria* (1973); *Christine of Sweden* (1973), y *Let It All Hang Out* (1973), procedentes de su serie *Great Ladies*, que realiza como forma de plasmar su interés por recuperar la historia de las mujeres a través del minimalismo. Estas obras realizadas en aerografía muestran formas concéntricas sinuosas que hacen alusión a las dificultades y limitaciones que estas mujeres tuvieron a lo largo de sus vidas.

Por otro lado, Judy Chicago ha enfatizado en algunas de sus charlas que *The Dinner Party*, una de las obras clave para el movimiento feminista, expuesta de manera permanente en el Brooklyn Museum desde 2007, constituye el 20% del tráfico de esta institución.

La artista Michele Oka Doner ha realizado recientemente una obra en la icónica isla de Malta, el destino de las peregrinaciones de un gran número de artistas y seguidores del movimiento de la diosa, donde realiza una intervención titulada *The Palm Goddess for Malta* (2022). La artista, interesada desde hace años en el universo de los arquetipos y el inconsciente colectivo, dentro de la psicología analítica de Jung, refleja estas inquietudes, aunándolas a su experiencia en la isla, donde se inspira en las grandes palmeras que la

pueblan, el mediterráneo, el gran ambiente espiritual que impregna el ambiente, y de devoción ante la valiosa historia que guarda su tierra.

"Todos los yacimientos tienen una voz maravillosa, son poesía material, y los altares tienen esas formas en espiral, y de hecho celebran lo que yo llamo «la semilla germinal», que es el principio de toda existencia, de nuestra vida también. Así que entendieron que nuestro pasado ancestral, y digo nuestro porque, aunque resulta que nació al otro lado del océano, es nuestro pasado humano. Creo que Jung entendió esa noción de la conciencia colectiva, por eso tantas cosas evolucionaron simultáneamente alrededor del globo, y creo que es porque la gente observó las mismas cosas: vieron brotar las semillas, vieron salir las hojas".⁴⁸⁵



Fig. 128. Michele Oka Doner, *The Palm Goddess for Malta*, 2022.
Bronce, 7 m x 1,37 m.

La artista plantea una gran escultura inspirándose en las formas de una palmera, así como en las formas de las figuras femeninas de las diosas maltesas, buscando realizar una obra en bronce que evoque las fértiles tierras (Fig. 128). Su decisión de dejar que la brisa húmeda del mar sea la que termine la obra, coloreándola con una pátina verde es una decisión que deriva de su interés por realizar una alusión a la vegetación, así como por la predilección de la artista de los materiales crudos, sin policromía, en el que las interacciones del tiempo o los agentes externos procuran a la pieza un carácter único.

⁴⁸⁵ MICAS (Malta International Contemporary Art Space) (2022). *Michele Oka Doner: The Palm Goddess for Malta* [video online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=AeUXO3g_SXs [30 de julio 2023].

Otro ejemplo de la actualidad del arquetipo de la diosa es una de las últimas series de la artista Judithe Hernández, que muestra imágenes de mujeres empoderadas, como en su *Luchadora Series*, o en su proyecto monumental en Los Ángeles en 2019, en La Plaza Village, para la que diseña un gran mural titulado *La Nueva Reina de Los Ángeles*, donde una gran diosa se eleva en las paredes de un edificio de siete pisos en la parte histórica de Los Ángeles, representando en esta divinidad a la mujer mestiza.

El arte chicano ha incorporado estas imágenes de la diosa, asociándola al culto a Nuestra señora de Guadalupe, como muy bien representó la artista Yolanda López, así como *Our Lady* (1999), un collage digital realizado por Alma López, una de las obras más polémicas que exploran la imagen de María, pues representa a la Virgen de Guadalupe como una mujer desnuda, cubierta solo por un manto y unas flores que dejan al descubierto la zona de su ombligo y sus piernas. La figura de Guadalupe se apoya en una media luna que sujeta una mujer desnuda en la parte inferior. Esta imagen que celebra la Virgen de Guadalupe como símbolo del poder creativo de la mujer fue vista como una representación sexual y obtuvo un gran rechazo por parte de comunidades católicas que pidieron su censura a finales del siglo pasado.

Anna Homler en 2016 relanza su álbum *Breadwoman and Other Tales*, y en enero de 2018 realiza una colaboración en Melbourne con Lilian Steiner y Samuel Karner. donde Steiner, bailarina y coreógrafa, fue la encargada de dar vida a su personaje *Breadwoman*, dentro de las actividades realizadas por el Museo de la Universidad de Monash, como parte de su serie de Espacios Sonoros, en colaboración con Liquid Architecture, proyecto comisariado por Cara Stewart.

Helen Redman a raíz de la pandemia de la COVID-19 realiza su serie *Deities vs. Covid*, donde desarrolla una serie de imágenes en clave humorística, rescatando a diferentes figuras de inspiración oriental como Budas, Yoguiis, Taras, y otras divinidades. Estas figuras han servido a la artista como una forma de meditación y sosiego en medio de la crisis social que se dio en ese momento. No obstante, la histeria colectiva vivida, el miedo, o la impotencia, se reflejan en unas imágenes repletas de símbolos y de imágenes entremezcladas contra las que estas figuras tratan de luchar.



Fig. 129. Helen Redman, *Matters*, 2020.
Técnica mixta sobre cartón, 40,64 x 25,40 cm

Dos de sus obras, *Matters* (2020) (Fig. 129); e *Inundated* (2020) (Fig. 130) representan a una diosa madre negra portando una mascarilla, con un hambriento bebé en sus brazos, representando la figura de protección y nutrición que se eleva calmada en un ambiente hostil, lleno de elementos, en los que la imagen del virus aparece siempre presente.

El título *Matters* hace una clara alusión al movimiento Black Lives Matter, tras la muerte de George Floyd el 25 de mayo de 2020, cuyo último aliento fue para llamar a su madre.



Fig. 13. Helen Redman, *Inundated*, 2020.
Técnica mixta sobre cartón, 50,80 x 40,64 cm

Artistas tan icónicas para el movimiento ecofeminista y el movimiento de espiritualidad feminista como Monica Sjöö, cuya retrospectiva realizada por el Moderna Museet de Estocolmo, *The Great Cosmic Mother*, que tuvo lugar del 13 de mayo al 18 de octubre de 2023 tuvo entre sus asistentes a la joven activista Greta Thunberg, como muestran las fotos de exhibición del propio museo, quien posa delante de su obra *Mother Earth In Pain Her Trees Cut Down Her Seas Polluted* (1996), que muestra a la tierra como una diosa doliente tras la tala indiscriminada de vastas extensiones de árboles y los vertidos en las aguas (Fig. 131).



Fig. 131. Greta Thunberg en la exposición *The Great Cosmic Mother* en el Moderna Museet de Estocolmo.

El proyecto *Feminina Sube (Feminine Rising)* de Batya Weinbaum tiene su origen en la década de los setenta, cuando llegó por primera vez a Isla Mujeres (Cancún, México) durante un descanso en sus estudios universitarios, y que la llevó a reconvertir su proyecto de investigación hacia un estudio de la cultura y el folklore de la isla, tras el que escribiría su libro *Islands of Women and Amazons: Representations and Realities* (1999) y que más adelante se transforma en *Feminina Sube*, un proyecto en el que busca construir una contracultura en la isla. Weinbaum comienza a cubrir las paredes exteriores e interiores de una pequeña casa que renta en la isla con mosaicos, que realiza basándose en los estudios de diferentes diosas originarias de la isla, así como de diosas de otras culturas, funcionando como un santuario en el que compartir y difundir la historia de la mujer. Poco a poco varias personas fueron interesándose por el proyecto, convirtiéndose en colaboradoras. Weinbaum les habilitaba un espacio en el que poder plasmar una diosa diferente procedente de su cultura, convirtiendo *Feminina Sube* en un espacio de confluencia de diferentes diosas del mundo.

En sus inicios, se comenzó utilizando pequeñas teselas de colores, para posteriormente comenzar a emplear materiales de descarte y objetos encontrados en el entorno, así como elementos personales de los diferentes voluntarios que iban participando en su construcción. *Feminina Sube* se convirtió en un proyecto colaborativo donde personas de diferentes edades y diversas partes del mundo colaboran en la construcción y recuperación de la historia y la cultura de la isla en particular, y de la Diosa en general, así como de la celebración de lo divino femenino.

Dentro de las imágenes que pueden verse en los muros exteriores de este espacio se encuentran: Ma sumeria, Asherah de Babilonia e Israel, Artemisa de Éfeso, Ixchel, la Virgen de la Inmaculada, Ea Mesopotámica; y en su interior: la diosa nórdica Freyja; Durga; Kali; Guadalupe; Sheela Na Gig, la Diosa Australiana del parto; la diosa Yoruba del viento Osha; o el caldero de Cerridwen.

"Intentamos mostrar cómo son realmente las auténticas diosas, y algunas de ellas son grandes, gordas y feas, y la gente se pregunta: «¿Qué estáis haciendo?» Sólo estamos mostrando cómo son las auténticas diosas. ¡No son imágenes afeminadas!. También estamos reivindicando lo que son las diosas de la cultura católica: tenemos a Guadalupe, tenemos a la Virgen de la Inmaculada Concepción, así que lo que estamos tratando de decir es que cuando llegaron los conquistadores, implantaron el catolicismo en los lugares donde ya existían las diosas".⁴⁸⁶

Por otro lado, es reseñable el homenaje a Leonora Carrington en la Bienal de Venecia de 2022, o las exposiciones *Feminine Power: The Divine To The Demonic*, realizada en el British Museum de Londres del 19 de mayo al 25 de septiembre de 2022; *Female Power* en el Museo de Arnhem, en Países Bajos, que tuvo lugar del 3 de mayo al 20 de marzo de 2020; o *Territorios que importan*, realizada en el Centro de Arte y Naturaleza (CDAN), de la Fundación Beulas de Huesca, comisariado por Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga, donde se muestran las obras de varias de las artistas que abordamos en esta

⁴⁸⁶ Susana Sanchez-Valenzuela (2021). *Dr. Batya Weinbaum Feminina Sube*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=yVSI2C6jcEg> [23 de junio de 2023].

investigación. Todas estas exposiciones son un claro ejemplo de la presencia y actualidad de este arte.

De igual manera, este interés por el arquetipo de la Diosa entre jóvenes artistas es también un hecho. La propia artista Suzanne Benton nos sugirió el artículo de Eleanor Heartney 'The Once-Reviled Goddess Movement Gets a Second Chance', en el que la autora mediante la frase lapidaria "no hace mucho tiempo, la mención de las diosas o del matriarcado condenaba a un artista a la irrelevancia",⁴⁸⁷ expone claramente el oscuro destino de aquella que osase adentrarse en este recorrido. Sin embargo, Hartney se hace eco de cómo el tiempo ha provisto de un nuevo resurgir de este arquetipo en las artes, y de cómo artistas como Victoria Christian, Wangechi Mutu, Nandipha Mntambo, Gisèle Aphroditi Lubsen, Rachel Jayne Groover, Saya Woolfalk, Chitra Ganesh, Lina Iris Viktor, Brenda Oelbaum, Alma López, Lauren Raine⁴⁸⁸ entre otras, han seguido los pasos de las pioneras de décadas pasadas.

Del mismo modo, la reciente publicación del libro de Victoria Christian, *Feminine Mysticism in Art: Artists Envisioning the Divine* (2018), recoge a diferentes artistas que se encuentran desarrollando este arquetipo en la actualidad, como Andrew Annenberg, George Atherton, Beth Avary, Jeffrey Bedrick, Lili Bernard, Raul Casillas, Atmara Rebecca Cloe, Claudia Connelly, Mariela de La Paz, Suzanne De Veuve, Robert Donaghey, Peter Eglinton, Ashley Foreman, Melanie Gendron, Francene Hart, Mark Henson, Paul Heussenstamm, Martina Hoffmann, Hrana Janto, David Joaquin, Emily Kell (Fig. 132), Krista Lynn Brown, Cathy Mc Clelland, Autum Skye Morrison, Tessa Mythos, Paul Nicholson, Cynthia Ré Robbins, Uma Rose, Theresa Sharrar, Heather Taylor, Blaze Warrender, Jonathan Weber o Abba Ya Hudah.

⁴⁸⁷ HEARTNEY, E. "The Once-Reviled Goddess Movement Gets a Second Chance" [en línea]. En *Art in America*, 18 de mayo de 2023. [Consulta: 14 de junio 2023]. Disponible en: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/wangechi-mutu-judy-chicago-goddess-movement-gets-a-second-chance-1234668640/>

⁴⁸⁸ Aunque Lauren nace en 1949, sus alusiones a la diosa a través de sus máscaras no las comienza hasta finales de los noventa.



Fig.132. Emily Kell, The Great Mother Returns, 2017.
Óleo sobre lienzo, 38,10 x 60,96 cm

La gran aceptación por parte de las artistas de la revisión de esta parte de su trabajo más desconocido, o como muestra la gentileza de Suzanne Benton, interesándose en ofrecernos información valiosa para nuestra investigación refleja las ganas de traer a la luz este tema, un aspecto muy infravalorado dentro de sus carreras artísticas, y apenas abordado en sus publicaciones y en sus entrevistas, aceptando que su relación con el Goddess Movement o el Goddess Art suponía un tema de burla, como bien nos explicaba Nancy Azara, un aspecto estigmatizante para la carrera artística de muchas de ellas.

VI.2. El arquetipo de la Diosa en la industria musical actual

En la actualidad se ha presentado una gran acogida y desarrollo del arquetipo de la diosa en la cultura *mainstream*, apareciendo dentro del ámbito del entretenimiento, como en la industria musical, pues en este ámbito el arquetipo de la Diosa se ha erigido como una forma de experimentar el poder de la mujer sin dejar de lado su aspecto "femenino".

Ejemplos de ello lo encontramos en muchas artistas pop que han adoptado las alusiones de lo divino femenino en sus campañas.

La cantante Lizzo, en colaboración con Cardi B,⁴⁸⁹ lanzaron *Rumors* en 2021, un videoclip que habla de los rumores y los comentarios hirientes con los que ambas artistas han lidiado y que tratado de "hacer caer a las mujeres", como dice la canción. Las artistas y bailarinas, con un vestuario en oro y blanco de inspiración clásica, y la escenografía que simula el Monte Olimpo, está plagado de símbolos fálicos como el trono en el que Cardi B. se presenta, así como de diferentes siluetas de *fascinus*, penes alados que aparecen en



Fig. 14. Fotograma del videoclip *Rumours*. Lizzo Ft. Cardi B. 2021.

⁴⁸⁹ Cardi B. fue polémica al aparecer en la portada de *Footwear News* como la diosa Durga en 2020, siendo muy criticada por apropiación cultural.

diferentes momentos. El clip finaliza con las dos artistas, como dos diosas, juntando sus índices emulando *La creación de Adán* de Miguel Ángel, como un símbolo de auto-creación, y de poder femenino (Fig. 133).

La recreación de la obra de Miguel Ángel por Ann Grifalconi *And God Created Woman in Her Own Image* (1970), también sirve de inspiración a la artista Ariana Grande, utilizándola en los últimos segundos de su single *God is a woman* (2018) (Fig. 134). La letra explora la libertad sexual de la mujer, y su fuerza creativa, que acompaña a diferentes imágenes en las que la artista se posiciona como un ser divino en el centro de la galaxia, con la cual juega *al hoola hoop*, girando sobre su pelvis en los primeros segundos del vídeo, una imagen que la relaciona con un poder que parece emanar de su interior, como el poder creativo de la mujer, que también aparece posteriormente sobre un gran fondo de pintura de donde emerge la artista, así por el gesto que realiza con sus manos simulando el *yoni*. Las imágenes de la vulva que quedan representadas por los colores y por el símbolo que ella realiza con sus manos. Otras imágenes que componen el video es la artista como el Cancerbero, como la representación de la madre naturaleza en un campo que florece a su paso, como la Madre Tierra o Gaia subida al globo terráqueo, o como la madre nutricia a través de la loba capitolina.



Fig.134. Fotograma del videoclip *God is a Woman*. Ariana Grande, 2018.

La artista hace referencia a otra figura icónica del pop, Madonna, quien aparece referenciada en este video a través de su voz, así como por el mítico sujetador que la artista muestra en uno de sus vestuarios.

Madonna, es otra de las artistas que ha empleado el arquetipo de la diosa en varios de sus videos musicales, como *Frozen* (1998), en el que hace alusión a la Triple Diosa/ Hécate (Fig. 135). El video se introduce por un paisaje árido, frío y sin vida donde la artista aparece vestida de negro. Tras el juego con su velo cae al suelo de espaldas, transformándose en una bandada de cuervos, que salen volando, entre los que mágicamente aparece la artista, esta vez triplicada. Mediante una nueva manipulación del velo y sus formas en el viento, se transforma en otro animal, un perro negro, atributo de esta diosa ctónica. En la oscuridad del cielo nocturno la artista se eleva, iluminada por la luz de la luna recuerda a las diosas de la noche como Nicte.



Fig.135. Fotograma del video *Frozen*, Madonna, 1998.

En parte del estribillo, menciona en repetidas ocasiones a la llave, donde está haciendo referencia a la llave de la Diosa. A ella se le asocia con la llave por su papel en la apertura de las puertas del inframundo.

Otras artistas como Doja Cat, en su álbum *Planet Her* (2021), incorpora canciones como *You Right*, donde aparece representada como una diosa egipcia, con el *anj* como tocado, actuando como soporte de una balanza donde se está pesando su corazón, que simboliza el juicio del alma en el Antiguo Egipto (Fig. 136). También utiliza este recurso en *Woman*, donde encarna un espíritu femenino tribal que emerge del fuego, explorando el cuerpo de la mujer como cuerpo sagrado que ha de ser respetado y celebrado, y de la importancia en la sociedad, del apoyo entre mujeres.



Fig.136. Fotograma del videoclip *You Right*, Doja Cat. 2021.

Katy Perry también hace alusión a la diosa en *Dark Horse* (2013), un tema en colaboración con Juicy J., ambientado en un antiguo Egipto multicolor, donde la artista aparece como Isis (Fig. 137), acompañando una letra que destina un trágico final a aquellos que se atreven a dañarla.

En *Wide Awake* (2012), la artista refleja un viaje interior al centro de su psique, a través de la metáfora del laberinto, haciendo alusión al mito de Ariadna y el minotauro. Perry se mueve por sus oscuros muros tratando de encontrar la salida. Una fruta aparece entre la hiedra y maleza seca, cual manzana en el jardín de Edén. La conexión con su yo interno,

con su inocencia, y el empleo de la mariposa como símbolo de transformación son otros elementos que aparecen en este video musical.



Fig.137. Fotograma del video *Dark Horse*, Katy Perry, 2013.

Otro de sus videos es *Roar* (2013) donde se convierte en la Señora de las Bestias (Fig. 138).



Fig.138. Fotograma del videoclip *Roar*, Katy Perry, 2013.



Fig.139. Beyoncé en la ceremonia de los Grammy en el Staples Centre de Los Ángeles el 17 de febrero de 2017.

Beyoncé también ha utilizado este arquetipo en su performance para la ceremonia de la 59ª edición de los premios Grammy en 2017, en el Staples Center de Los Angeles, California, el 12 de febrero de 2017, donde acude embarazada, vestida a modo de la diosa yoruba Oshún (Fig. 139). Esta performance de la artista fue una celebración de la mujer y su poder creativo.

Beyoncé ha realizado otros guiños a otras diosas como Hathor o Yemanjá en su proyecto musical *Black is King* (2019).

El video musical de *Bye Mcadam* del músico francés Rone, es una animación en blanco y negro donde diferentes mujeres con cabeza de diferentes animales juegan con las fuerzas del cosmos, los astros y la luna, bailando al ritmo de los creando unas imágenes de gran belleza utilizando solo estos dos colores.



Fig.140. Fotograma del videoclip Karma, Taylor Swift, 2023.

Taylor Swift es otra de las artistas que han empleado estas imágenes en sus videoclips. El video de *Karma*, en colaboración con la artista Ice Spice, comienza con una espiral que surge de un tocadiscos, del que ascienden dos mariposas, tras lo que aparece Swift representando a diferentes diosas como Temis, una diosa ctónica, la diosa ilitía/lucina, o la diosa Gea/Gaia fusionando su cuerpo con las montañas (Fig. 140); mientras que Ice Spice aparece en las nubes, cual diosa del cielo, como Nut, Anat, Ishtar, o Astarté. Ice Spice aparece posteriormente en un lago onírico sobre una gran concha simulando la diosa Venus.

En *Look What You Made Me Do* (2017) Swift hace alusión a Medusa/la diosa serpiente/Eva, así como a la iconografía cristiana.

Otro ejemplo es la artista Lady Gaga, quien en el videoclip de *Judas* (2011) encarna a María Magdalena.

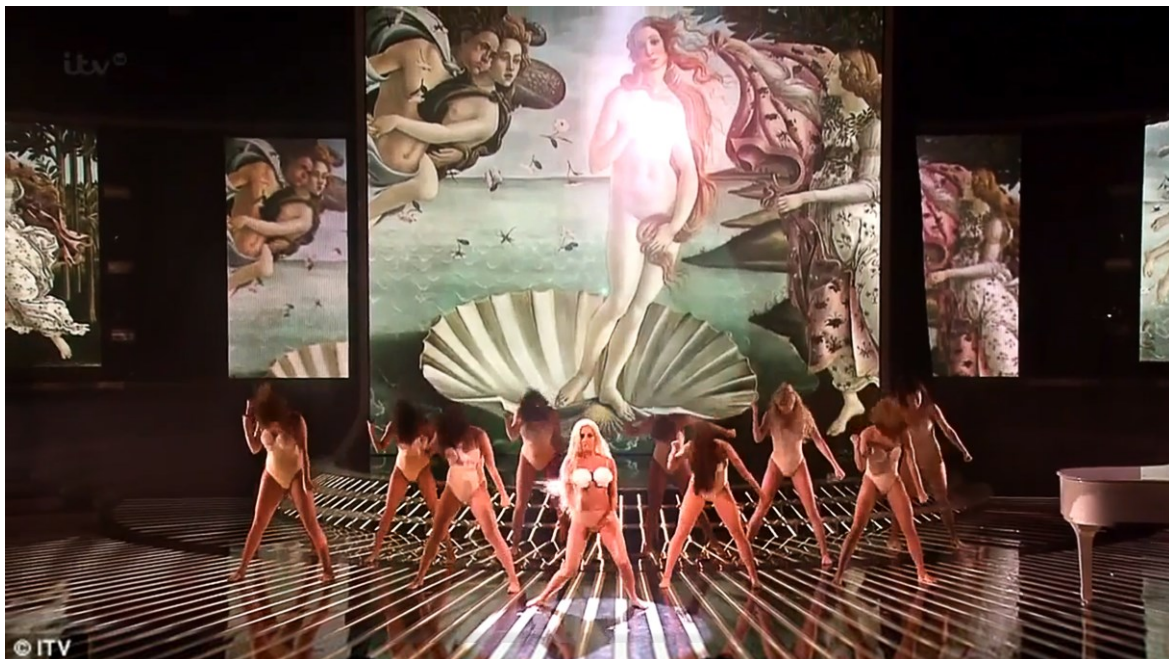


Fig. 141. Actuación de Lady Gaga, Venus, en The X Factor UK, el 27 de octubre de 2013.

En *Born This Way* (2011), la artista aparece como una Diosa Madre alienígena o, como ella menciona en el mismo *clip*, una "Madre Eterna". Otro ejemplo de la misma artista es el tema *Venus* (2013), en cuyo video musical (2019) aparece como Venus/Afrodita y Cupido. No obstante, la artista ha aparecido en varias actuaciones encarnando a la diosa

del amor y la belleza, como en su aparición en el programa The X Factor UK (Fig. 141), que fue muy controvertida porque la artista y su elenco de baile aparecieron en ropa interior.

La artista Cher, también aparece en el video de *Ain't Nobody's Business* (1979) como Eva, Hathor, y una Valquiria.

Lauren Jauregui en su videoclip *More Than That* (2019) también hace alusión a las diosas del amor, como Afrodita y Venus, a través del empleo de una tonalidad rosada a lo largo del video, así como por estatuas clásicas, y flores, que finalmente llevan a la construcción de una imagen inspirada en *El nacimiento de Venus* de Botticelli. Aurora en



Fig.142. Imagen del album *I Am Not a Woman, I'm a God*, de Halsey, 2021.

Exist For Love (2020) es otro ejemplo de la asociación con la diosa, donde la artista, aparece naciendo de una concha, vestida de oro y perlas.

La cantante Halsey realiza su álbum *If I Can't Have Love, I Want Power* (2021) poco después de dar a luz a su primer hijo, donde refleja el poder creador de la mujer. Ejemplos de sus temas son: *I Am Not A Woman, I'm A God* (Fig. 142) o *Lilith*.

Otros ejemplos son Paris Paloma, *The Fruits* (2022), o Kiki Rockwell, *Same Old Energy* (2021).

Dentro de la música de raíces africanas encontramos a la cantante neoyorquina Iniko, cuyos videos musicales *The Kings's Affirmation* (2023) y *Jericho* (2023) desarrollan imágenes sobre el poder femenino. Del mismo modo, otras artistas como Princess Nokia, artista neoyorquina de ascendencia afro-puertorriqueña que en el videoclip de *Brujas* (2016) hace alusión a las diosas de su herencia yoruba, como Yemanjá y Oshun. El arquetipo de la diosa también aparece en su video musical *Gross* (2020). Lizzy Jeff, artista y activista por la Diosa, tiene diferentes temas sobre este arquetipo, como *Witchcraft* (2017); *Goddess Code* (2018); o *Elevation* (2019).

En la música en español encontramos un ejemplo dentro del proyecto musical de la cantante Rosalía, en su álbum *El mal querer* (2018), para el que el artista canario-croata Filip Cusic realiza no solo la portada del álbum, sino una imagen para cada uno de las partes que lo componen, utilizando símbolos y elementos del folklore español y de la tradición católica (Fig. 143).



Fig.143. Filip Cusic, *El mal querer*, 2018.

Entre ellos cabe destacar la portada del disco en el que la artista aparece como la Virgen María, en una imagen donde predominan los tonos blancos y dorados que hacen alusión a la imagen de María Inmaculada, coronada por su nimbo estelado, símbolo de la Madre divina.

Dentro del álbum, es especialmente interesante la obra que Custic realiza para el *Capítulo 1: Augurio* (Fig. 145), donde utiliza una composición centrada que recuerda a la pintura *God* de Cynthia Mailman⁴⁹⁰, en la que la artista aparece como elemento central, presentada casi desnuda, con unos círculos concéntricos a modo de onda que se inician desde su cabeza, a modo de aureola divina o fuerza palpitante. La artista muestra en sus manos unos hilos entrelazados entre los que se encuentran diferentes esferas en oro y plata. La imagen muestra a Rosalía, una diosa que tiene en sus manos el hilo de la vida.

En el video musical de Karol G. en colaboración con Nicki Minaj, titulado *Tusa* (2019), las tonalidades de rosa funcionan como elemento conductor a lo largo del video, un color asociado al amor y a la feminidad, que se acentúa con la aparición de Karol G. acompañada de bailarinas que simulan una corte de nereidas o ninfas.

Por otro lado, el grupo español Lola Indigo también alude a esta divinidad en *Maldición* (2019), en cuyo final aparece la cantante Mimi desnuda, haciendo referencia al nacimiento de Venus de Sandro Botticelli (Fig. 144).



Fig.144. Fotograma del videoclip *Maldición*, Lola Indigo, 2019.

⁴⁹⁰ Véase fig. 67, página 340.



Fig.145. Filip Cusic, *Capítulo 1: Augurio*, 2018.

Dentro de los grupos emergentes se encuentra el grupo Oshun, un dúo de Hip-hop y Soul formado en Washington DC, compuesto por Thandiwe y Niambi Sala, quienes toman el nombre de la diosa Yoruba del amor, la belleza y la fertilidad, conectando con sus raíces. El grupo, cuenta con títulos como *Blessings on Blessings* (2019), *Omgoddess* (2022) o *Milk* (2023), donde hacen referencia a esta diosa.

Otras Artistas emergentes también están realizando proyectos dedicados a lo divino femenino como imagen de poder como Nikitaa, *Goddess* (2020); Xana, *Goddess* (2020); Pvrís, *Goddess* (2023); o Vylana, con su proyecto *Rise Of The Goddess* (2022).

Estos son algunos ejemplos de cómo el arquetipo aparece dentro de la industria musical comercial, ya que hay conocidas artistas que desarrollan su música a raíz de su contacto con el feminismo de la esencia y la espiritualidad feminista, como Rosa Zaragoza, a través de una recuperación de las raíces folklóricas latinoamericanas, especialmente andinas, y la conexión con la naturaleza de Natalia Doco o Luna Santa, o dentro del paganismo, Ruth Barrett, a quien Cheri Gaulke dedica un video sobre una de sus sesiones de cantos de la rueda del año.

Como vemos, la presencia del arquetipo de la Diosa en la industria musical es manifiesta. Sin embargo es muy probable que en muchos casos este uso no derive de los intereses de las propias intérpretes, sino de quienes llevan sus campañas visuales o videoclips (como Philip Cusic en el caso de Rosalía). Así mismo, el empleo de estas imágenes dentro del ámbito musical puede resultar controvertido, pues puede entenderse como una perversión del arquetipo de la Diosa como emblema feminista, debido al gran debate que surge en la actualidad con respecto a la sexualización de la mujer en el ámbito musical.

Algunas voces expresan su preocupación de cómo la libertad de las intérpretes de mostrar una imagen desenfadada y una sexualidad abierta se encuentra separado por una fina línea que lo divide de la objetificación⁴⁹¹, y que se manifiesta en la diferente forma en

⁴⁹¹ Que podemos ejemplificar con estos dos artículos: GUTIERREZ, M. “Cómo se cosifica a las mujeres en los vídeos musicales” [en línea]. En *El Correo*, 11 de abril 2023. [Consulta 12 de agosto 2023]. Disponible en: <https://www.elcorreo.com/sociedad/miren-gutierrez-cosifica-mujeres-videos-musicales-20230411074446-ntrc.html>; y VALDÉS, I. “¿La moda sexi empodera o cosifica?”

la que las mujeres y los hombres son representados en esta industria. No obstante, la contraparte defiende que esta actitud por parte de las artistas aportan referencias para la construcción y/o afirmación de la identidad como mujer, explorando su aspecto sexual como cualquier otro.

En cualquier caso, no se puede negar la multiplicidad de alusiones a la Diosa que se encuentran dentro del ámbito musical, lo que evidencia el interés que generan en la actualidad y las distintas formas en las que se presentan en la cultura mainstream.

[en línea]. En *El País*, 24 de noviembre 2019. [Consulta 12 de agosto 2023]. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2019/11/22/ideas/1574452567_521860.html

VI.3. El arquetipo de la Diosa en el cine y las plataformas de *streaming*

A estas aportaciones se suman los diferentes proyectos en cine y televisión a través de múltiples plataformas digitales, ofreciendo una gran cantidad de contenido, encontrando cómo el arquetipo de la diosa ha ganado más notoriedad en los últimos años.

Como ejemplifica la frase viral pronunciada por el personaje de Nairobi en la serie española *La casa de papel*, "empieza el matriarcado", la mirada hacia el pasado de la mujer, de una identidad cultural propia, y el interés por rescatar lo divino femenino se encuentra hoy en día en expansión, y a diferencia de décadas atrás, ha ganado cierta popularidad dentro de los círculos feministas como un grito de lucha.

Dentro de las numerosas referencias sobre el empleo del arquetipo en producciones cinematográficas o en las nuevas plataformas de streaming online, podemos ver diferentes ejemplos de historias que muestran el poder femenino a través del arquetipo de la Diosa, como mujeres que son o que se convierten en un ser poderoso, como la serie neerlandesa *Ares* (Netflix, 2020); las estadounidenses *The Wheel of Time* (Amazon Prime Video, 2021); *Shadow and Bone* (HBO Max, 2021); *The Witcher* (Netflix, 2019-2023), y *Warrior Nun* (Netflix, 2020); la británica *The Power* (Amazon Prime, 2023); o la polaca *Cracow Monsters* (2022).

Por otro lado, las representaciones de la mujer como Diosa aparecen en la serie británica *Good Omens* (2019-2023), basada en la novela homónima de 1990 escrita por Terry Pratchett y Neil Gaiman, presentando al Dios cristiano como mujer. En *American Gods* (Starz, 2017-2021), también basada en una de las novelas de Neil Gaiman, aparecen varios dioses de diferentes mitologías, contando con Ostara, la Reina de Sabá; o las eslavas Zorya Utrennyaya, Zorya Vechernyaya y Zorya Polunochnaya.

En *Chilling Adventures Of Sabrina* (Netflix, 2018 – 2020) encontramos como personajes a Lilith, Pandora, Circe, Medusa, así como también se desarrolla el culto a Hécate durante su cuarta temporada.



Fig.146. Fotograma de la serie *Chilling Adventures of Sabrina*, donde aparece el culto a Hécate.

La serie *Raised by Wolves* (HBO Max, 2020) es similar en este sentido, pues su trama es una adaptación del libro del Génesis donde una pareja de androides, Madre y Padre, son enviados a un planeta lejano con la misión de criar y proteger a doce niños después de que el planeta tierra haya sido destruido por una guerra religiosa. La Diosa está presente en la figura de la madre nutricia del personaje femenino, construida para crear y proteger a sus hijos, mostrando su aspecto maternal, pero también el de destrucción mediante su faceta oscura, pues es capaz de transformarse en un arma letal llamada Necromancer, que se eleva en el cielo con los brazos en cruz, en una clara alusión a la figura de Cristo crucificado (Fig. 147).



Fig.147. Fotograma de la serie *Raised by Wolves*, donde aparece el personaje de Madre como Necromancer volando sobre un campo de cultivo en forma de espiral.

La serie adopta una gran cantidad de alusiones hacia la espiritualidad feminista y el paganismo en la construcción de la sociedad de Madre (espirales, sociedad agrícola, el contacto con la tierra, la negación del dios solar), y la asociación de las religiones tradicionales en la construcción del culto a Mitra.

Las alusiones a la Diosa en el cine han sido variadas, habitualmente dentro del folk-horror, representando los cultos paganos como el escenario donde se desarrolla el terror, como ocurre en la película *Midsommar* (2019), *Hereditary* (2018), o *The Wicker Man* (1973 y 2006).

Los orígenes del folk horror se remontan al despertar espiritual New Age que se da durante las décadas de los sesenta y setenta, donde proliferan diferentes religiones y formas espirituales asociadas a la magia, el ocultismo, o las religiones alternativas como el paganismo, la Wicca o la espiritualidad feminista.

Hoy en día vemos en pantalla numerosos remakes de clásicos del terror como *Suspiria* (1977), dirigida por Dario Argento, o a través de una perspectiva actualizada en *Suspiria* (2018) del director Luca Guadagnino, unos films cuya base es la brujería y su relación con una triple diosa; o como exponen en ambos casos, las tres madres. Otro ejemplo de la recuperación de un clásico en este género es *The Wicker Man* (1973), una película británica dirigida por Robin Hardy, que tuvo su remake en Estados Unidos en 2006 bajo la dirección de Neil LaBute, inspirada en una sociedad pagana matriarcal. Otro ejemplo más reciente es *Amulet* (2020), una película dirigida por Romola Garai, que utiliza estos elementos del folk horror, adaptándola a una perspectiva feminista, inspirada en una deidad femenina precristiana, con tintes neolíticos, griegos, y paganos.⁴⁹²

Como hemos mencionado anteriormente, la relación del entorno rural con lo ajeno, lo salvaje, lo no civilizado, o lo pueril, debido al arraigo de ciertas tradiciones y costumbres ligadas a los cultos mágicos y la superstición, ha sido señalado desde fuera como un entorno embrutecido, y rechazado, un hecho que ve su reflejo en la literatura y el cine,

⁴⁹² La referencia a los cultos a las diosas y a las celebraciones paganas de la fertilidad también se encuentran presentes en la serie danesa *Equinox* (2020).

especialmente en el ámbito del folk horror, donde las más variadas situaciones de terror se desarrollan en este entorno, y que muestra cómo es todavía difícil de eliminar este halo de temor hacia los cultos y tradiciones que se alejan de las religiones abrahámicas, especialmente las asociadas al paganismo, por su relación con lo mágico o sobrenatural, donde la mujer poderosa, normalmente asociada a la figura de una diosa o bruja,⁴⁹³ todavía no se encuentra liberada de su relación con lo demoníaco.

Los diferentes medios de entretenimiento son también un medio de creación de cultura, ofreciendo nuevas imágenes; así como también ejercen como reflejo de las inquietudes de los espectadores en un determinado momento histórico, sirviendo como un análisis socio-cultural alternativo.

⁴⁹³ El papel de la bruja en las diferentes superproducciones tiene a ser siempre el antagónico, salvo muy contadas excepciones, como la película de Akelarre (2020), dirigida por Pablo Agüero.

CAPÍTULO VII: PRODUCCIÓN ARTÍSTICA PERSONAL

A continuación exponemos los diferentes proyectos realizados dentro del marco de la producción artística requerida en nuestro programa de doctorado. Los proyectos han sido los siguientes:

1. *Uróboros / Kawsay* (2016-2023).
2. *La caja de Pandora* (2023).
3. *Inner Nature* 2013-2023).
4. *Me, Mezine* (2017).
5. *(O) Cultes* (2017).
6. *Kallisti* (2015).

VII. 1. La caja de Pandora (2023)

Esta pequeña pieza hace referencia al mito de Pandora, que hemos desarrollado en capítulos anteriores. Pandora, la primera mujer según la mitología griega, que fue creada por Hefesto, el dios de la forja, y a quien se le culpa de haber liberado todos los males del mundo.

El poeta Hesíodo en su obra *Trabajos y días*, describe cómo, tras que Prometeo robase el fuego y lo entregase a los 'hombres', Zeus furioso urde un plan para enviarles la desgracia. Para ello pide a Hefesto "mezclar cuanto antes tierra con agua, infundirle voz y vida humana y hacer una linda y encantadora figura de doncella semejante en rostro a las diosas inmortales".⁴⁹⁴

Otras diosas como Atenea y Afrodita tocaron con su gracia a esta doncella, la primera enseñándole las artes de costura, y la segunda infundiéndole una "irresistible sensualidad y halagos cautivadores".⁴⁹⁵ Por último Hermes sería el encargado de dotarla su característica personalidad, haciéndola de "mente cínica y carácter voluble".⁴⁹⁶ Después Pandora fue entregada como regalo a Epimeteo, aun cuando Prometeo le había advertido no aceptar ningún regalo de Zeus. Como cuenta el relato, la humanidad vivía libre de mal, de enfermedades o fatiga. "Pero aquella mujer, al quitar con sus manos la enorme tapa de una jarra los dejó diseminarse y procuró a los hombres lamentables inquietudes. Sólo permaneció allí dentro la Espera, aprisionada".⁴⁹⁷

Pandora es uno de los personajes que mantendrían, al igual que Eva o Lilith, el concepto de maldad femenina, en este caso derivado de la desobediencia de la mujer, convirtiéndose en instrumento del mal.

Al igual que Eva al 'dejarse' seducir por el Diablo en forma de serpiente, tomando la fruta del conocimiento, árbol prohibido por Dios en el jardín de Edén, Pandora

⁴⁹⁴ HESÍODO. *Obras y fragmentos* [en línea]. Madrid: Gredos, 1978. Pág. 125.

⁴⁹⁵ *Ibidem*

⁴⁹⁶ HESÍODO. *Óp. Cit.* Pág. 126.

⁴⁹⁷ HESÍODO. *Óp. Cit.* Pág. 127.

como guardiana de la caja (originalmente una jarra), es una mujer a la que se le confiere un poder que por negligencia, inconsciencia o maldad, provoca un gran mal a la humanidad.

En esta obra, una pequeña caja, realizada en madera y resina epoxi hace referencia a este mito (Fig. 148).



Fig.148. Elena Menéndez Requeno, *La caja de Pandora*, 2023. Plano picado.

En la tapa y los soportes de la caja utilizamos la imagen de la serpiente y de la medusa, ambas por su conexión con el demonio femenino, así como por la relación de la serpiente con los antiguos cultos prehistóricos que menciona Marija Gimbutas en sus investigaciones (Fig. 149).

La relación de estos mitos con la confección de la caja (en lugar de la jarra), hace referencia a la mala interpretación del mito, a la desinformación, o a los relatos cuya base se encuentra tergiversada.



Fig.149. Elena Menéndez Requeno, *La caja de Pandora*, 2023. Detalle de los soportes de la caja con la imagen de Medusa.

Dentro de esta caja se han realizado incrustaciones de piedra luna, piedra asociada a la mujer, al cambio y a los nuevos comienzos según sus propiedades *new age*.

La caja se presenta abierta, lo que expone el irremediable agravio de Pandora. No obstante, al acercarnos a observar su interior, un espejo nos devuelve el reflejo del mundo exterior.

El uso del espejo en esta pieza significa que realmente el contenido de esta caja no es más que la imagen adulterada del mismo mundo exterior. Del mismo modo, cuando el espectador, curioso, se asoma para conocer su interior, el espejo le devuelve su propio reflejo, haciendo referencia a que todos somos una Pandora, todos poseemos esta curiosidad tan criticada en el mito.



Fig.150. Elena Menéndez Requeno. *La caja de Pandora*, 2023.

Madera, espejo, masilla epoxi, piedras de luna, policromía.

9 x 15 x 9cm.

VII. 2. *Inner Nature* (2013 – 2023)

Esta serie está compuesta por pequeñas piezas realizadas con esqueletos de hojas naturales, intervenidos con pinturas y con diferentes papeles translúcidos, montados sobre cristal, lo que mantiene la transparencia de las imágenes, dejando ver las diferentes capas (Fig. 151-153).

El empleo de elementos orgánicos de pequeñas dimensiones hace referencia a la atención a la belleza del mundo natural. Creando unas imágenes poéticas e íntimas que hablan de nuestra conexión con la naturaleza, o con la naturaleza como madre.

Estas obras son de pequeñas dimensiones, de 14 x 14 cm., lo que obliga al espectador a detenerse y observarlas.



Fig.151. Elena Menéndez Requeno, *Inner Nature #1*, 2013-2023.



Fig.152. Elena Menéndez Requeno, *Inner Nature #2*, 2013-2023.

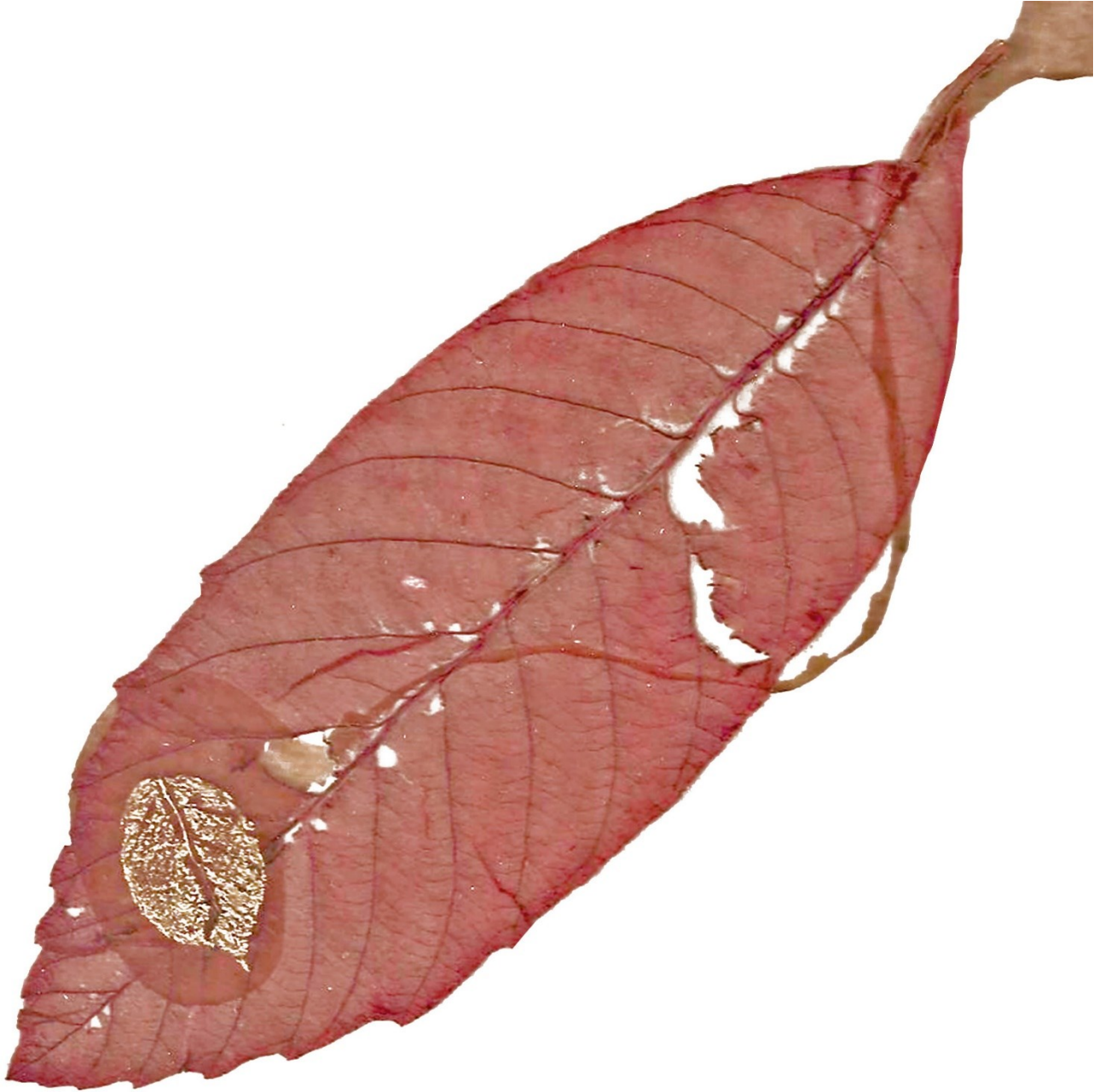


Fig. 153. Elena Menéndez Requeno, *Inner Nature #3*, 2013-2023.

Otra de las piezas que conforman esta serie es un pequeño modelado en cera de abeja dentro de la cáscara de una almendra (Fig. 154). Sus dimensiones son 4 x 2,5 x 2 cm.



Fig.154. Elena Menéndez Requeno, *Inner Nature #4*, 2013-2023.

VII. 3. Me, Mezine (2017)

Esta obra también se nutre de las investigaciones de Marija Gimbutas en torno a la Diosa Pájaro.

Marija Gimbutas explica el mito cosmogónico de los antiguos pueblos de la Vieja Europa haciendo referencia al huevo como germen de la vida. Según Marija, estos relatos se basaban en el agua y en las aves acuáticas, debido a que el agua era (y sigue siendo) el elemento primordial donde surge la vida, así como las aves acuáticas eran el principal sustento de muchos de estos pueblos.

"La idea de un ave acuática o de un pájaro antropomórfico, como ser creador del huevo cósmico aparece representada claramente en las figurillas neolíticas. Debió de haber sido un tema dominante entre los mitos cosmogónicos".⁴⁹⁸

Estos mitos, según la autora, supusieron el origen de la conexión entre el huevo cósmico y la mujer, que se reflejaba en el arte:

"En el Neolítico, el mito de la génesis del mundo partiendo de un huevo cósmico puesto por un ave dio lugar a una serie importante de las llamadas figuras «esteatopigias» [...] Este gran grupo de figurillas inclinadas o de pie representa la realización escultórica del concepto de la Diosa Pájaro, abstrayendo y fusionando elementos de forma humana y de pájaro. Su cuerpo contiene un huevo e incluso la representación más esquemática debe de ser una expresión convencional de esta idea".⁴⁹⁹

⁴⁹⁸ GIMBUTAS, Marija. *Diosas y Dioses de la Vieja Europa*. Parrondo, Ana (trad.). Madrid: Siruela, 2014. Pág. 134.

⁴⁹⁹ GIMBUTAS, Marija. *Óp. Cit.* Pág. 138.

A través de la asociación del cuerpo de la mujer con el pájaro y la creación, se quiso realizar esta transformación entre mujer y pájaro,⁵⁰⁰ utilizando la joyería y el vestuario, convirtiendo a una mujer embarazada en la Diosa Pájaro neolítica.

Para ello se realizó un gran cráneo de pájaro modelado con cola blanca sobre una estructura de papel maché translúcido, creando un efecto de hueso. Este cráneo se policromó y lijó para que el efecto de hueso fuese más evidente.

Debido a nuestra investigación, se quiso hacer un guiño a los Estados Unidos de América a través de los tocados de plumas de algunos pueblos nativos americanos, inspirándonos en sus formas y en el anclaje de las plumas.

Para aportar estructura, este tocado estaba sujeto a un casquete interior, el cual se realizó a modo de *ushanka*, haciendo referencia a la zona de Siberia donde varias de estas figurillas se encontraron, como explica Marija:

"Las figurillas de aves acuáticas de Malta y Siberia han sido decoradas con bandas de uves incisas, y las antropomorfas, sin cara, procedentes de Mezin, cerca de Chernigov, en Ucrania, talladas en marfil de mamut, [...] Las pequeñas figurillas muestran una parte posterior que es netamente de ave, pero su función generadora divina está enfatizada por un gran triángulo púbico. [...] Estas figurillas que aproximadamente, datan del 18000 al 15000 a.C., son de un valor incalculable por cuanto nos revelan sobre la antigüedad de la V en relación con la Diosa ornitomorfa".⁵⁰¹

En las bandas del tocado se emplearon diseños basados en las formas neolíticas del libro *El Lenguaje de la Diosa* de Marija Gimbutas.

⁵⁰⁰ Algunas artistas que vemos en la investigación realizaron asociaciones entre la mujer y el pájaro, como Ana Mendieta, Mary Beth Edelson, en cuya obra aparece esta transformación entre lo humano y lo animal.

⁵⁰¹ GIMBUTAS, Marija. *El Lenguaje de la Diosa*. Gómez-Tabanera, J. M. (trad.). Oviedo: DOVE, 1996. Pág. 3.

Mediante el empleo de la escultura, la joyería, o el diseño textil, la obra *Me Mezine* plantea una visión contemporánea de estas imágenes primitivas, recreando en carne y hueso a la mítica Diosa Pájaro (Fig. 155-159).



Fig. 155. Elena Menéndez Requeno, *Me Mezine*, 2017.

Imagen ¾. Detalle del cráneo con escala.

Cola blanca, plumas, cuero, algodón, piel de conejo, cuentas de madera, madera y plumas.



Fig.156. Elena Menéndez Requeno, *Me Mezine*, 2017.
Imagen frontal con escala.



Fig.157. Elena Menéndez Requeno, *Me Mezine*, 2017.
Imagen lateral con escala.



Fig. 158. Elena Menéndez Requeno, *Me Mezine*, 2017. Modelo Oksana.



Fig.159. Elena Menéndez Requeno, *Me Mezine*, 2017. Modelo Oksana.

VII. 4. (O) Cultes (2017)

La serie (O) *Cultes*, 2017, mantiene grandes similitudes con *Me Mezine*. En este caso, se realizaron pequeñas piezas en colaboración con Leonardo Tomasoni.

(O) *Cultes* hace referencia a las palabras "culto" y "oculto", representando la figura de una Diosa Pájaro en diferentes posiciones, retomando las antiguas figurillas de las diosas y representándolas de forma contemporánea.

La elección de un pequeño formato para su realización (unos 12 cm. de altura aprox.) hace referencia a la dificultad de ser encontradas.

Estas piezas se realizaron en una masa de cemento pigmentado con cola, plumas, madera y núcleo de alambre. La selección de estos materiales en las diferentes composiciones derivaba de la intención de mezclar materias simbólicamente contrarias: las plumas (etéreas, delicadas, lo espiritual, lo natural), con el cemento (lo constructivo, pesado, duradero, físico, cultural).

Las diosas se presentan vinculadas a elementos naturales, como trocitos de madera o un esquemático nido, en reposo, esperando ser halladas.

La serie, compuesta por cuatro piezas, muestra pequeños cuerpos humanos mezclados con el ave, cuyo punto en común son las alas en lugar de brazos. Todas ellas tienen sobre su cabeza un cráneo de pájaro dorado que hace alusión a lo divino (Fig. 160-163).



Fig.160. Elena Menéndez Requeno y Leonardo Tomasoni, *(O) Cultes: #1*, 2017.



Fig.161. Elena Menéndez Requeno y Leonardo Tomasoni, *(O) Cultes: #2*, 2017.



Fig.162 Elena Menéndez Requeno y Leonardo Tomasoni, *(O) Cultes: #3*, 2017.



Fig.163. Elena Menéndez Requeno y Leonardo Tomasoni, *(O) Cultes: #4*, 2017.

VII. 5. *Uróboros* (2016)

A raíz del contacto con los artistas Tamara Rama y Kun Xiu, quienes se encontraban realizando un corto basado en el concepto del espejo y la búsqueda, se procede a desarrollar el personaje central como un ser ancestral, experimentando un viaje de búsqueda y transformación. Para ello se realizó un vestuario basado en dos de las Diosas que Marija Gimbutas desarrolla en sus investigaciones: la Diosa Pájaro y la Diosa Serpiente.

Como afirma Marija Gimbutas, se da una gran relación entre ambas diosas:

"La Diosa Pájaro y la Diosa Serpiente están representadas como figuras separadas y como una sola divinidad. Sus funciones se relacionan tan íntimamente que es imposible tratarlas por separado. Ella es una y dos, a veces serpiente, a veces pájaro. [...] La combinación de una serpiente de agua y un pájaro acuático es una peculiaridad del simbolismo de la Vieja Europa que representa la ambivalencia divina".⁵⁰²

Tanto la serpiente como el pájaro son símbolos de la conexión con el espíritu. La serpiente, al igual que su forma esquemática, la espiral, es un símbolo de transformación y de crecimiento espiritual. Según Gimbutas:

"[La serpiente] es algo primordial y misterioso que procede de las profundidades de las aguas, donde comienza la vida; su renovación estacional, manifestada por el cambio de piel, y su hibernación la convirtió en un símbolo de la continuidad de la vida y de la conexión con el Otro Mundo".⁵⁰³

⁵⁰² GIMBUTAS, Marija. *Diosas y Dioses de la Vieja Europa*. Parrondo, Ana (trad.). Madrid: Siruela, 2014. Pág. 146.

⁵⁰³ GIMBUTAS, Marija. *El Lenguaje de la Diosa*. Gómez-Tabanera, J. M. (trad.). Oviedo: DOVE, 1996. Pág. 121.

Del mismo modo, Gimbutas también relaciona a la Diosa Pájaro con la creación de vida y la regeneración, eligiendo el pájaro negro por su simbolismo dual que desarrollamos en el capítulo V.

En la creación del personaje se plantearon estos conceptos, realizando un vestido-ritual que acompañara la performance que sería realizada por Tamara Rama. Para ello se realizó una falda donde se emplearon plumas negras, una piel de serpiente y diferentes piezas decorativas realizadas con tierra y agua. También se realizó una parte superior con masilla epoxi, tierra, telas, fornituras en forma de serpiente y plumas negras. Como tocado se realizó un repujado en estaño basado en las formas de serpiente.

Del mismo modo se decidió hacer presente los cuatro elementos en el corto, para lo que se realizaron unos dedales y unas lucernas, inspiradas en las piezas que Marija Gimbutas recoge en su libro (Fig. 164-169).

A continuación mostramos una serie de fotografías realizadas en el proceso de filmación e investigación sobre los materiales, escenarios y movimientos del personaje con el vestido ritual y con las piezas en funcionamiento (Fig. 170-171).



Fig.164. Kun Xiu, Tamara Rama Sotos y Elena Menéndez. Proyecto *Uróboros*, 2016.
Detalle de lucerna. Performer Tamara Rama. Fotografía Kun Xiu.

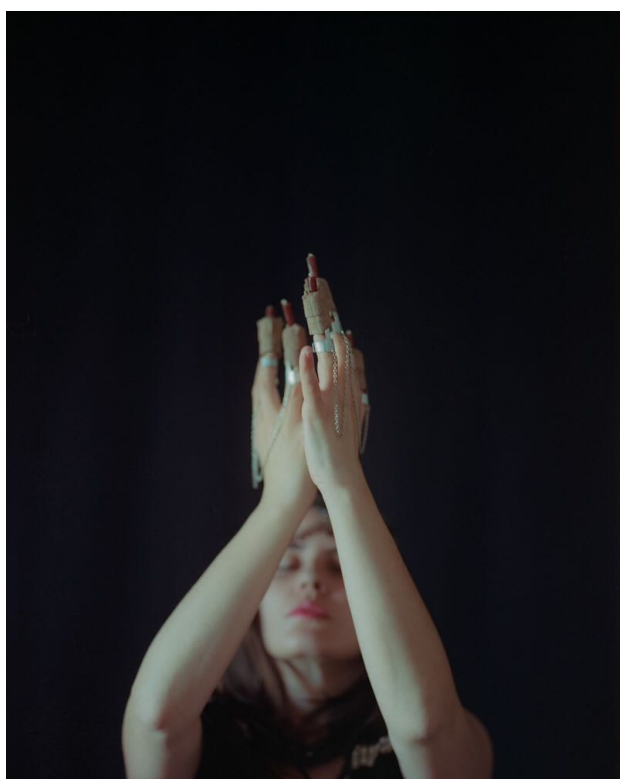


Fig.165. Kun Xiu, Tamara Rama Sotos y Elena Menéndez.
Proyecto *Uróboros*, 2016. Detalle de los dedos.
Performer Tamara Rama. Fotografía Kun Xiu.

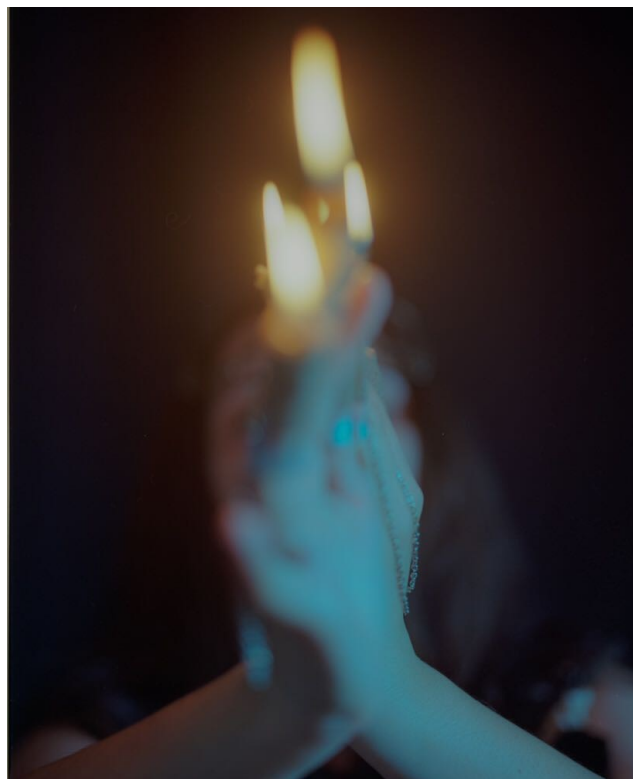


Fig.166. Kun Xiu, Tamara Rama Sotos y Elena Menéndez.
Proyecto *Uróboros*, 2016. Detalle de los dedos.
Performer Tamara Rama. Fotografía Kun Xiu.

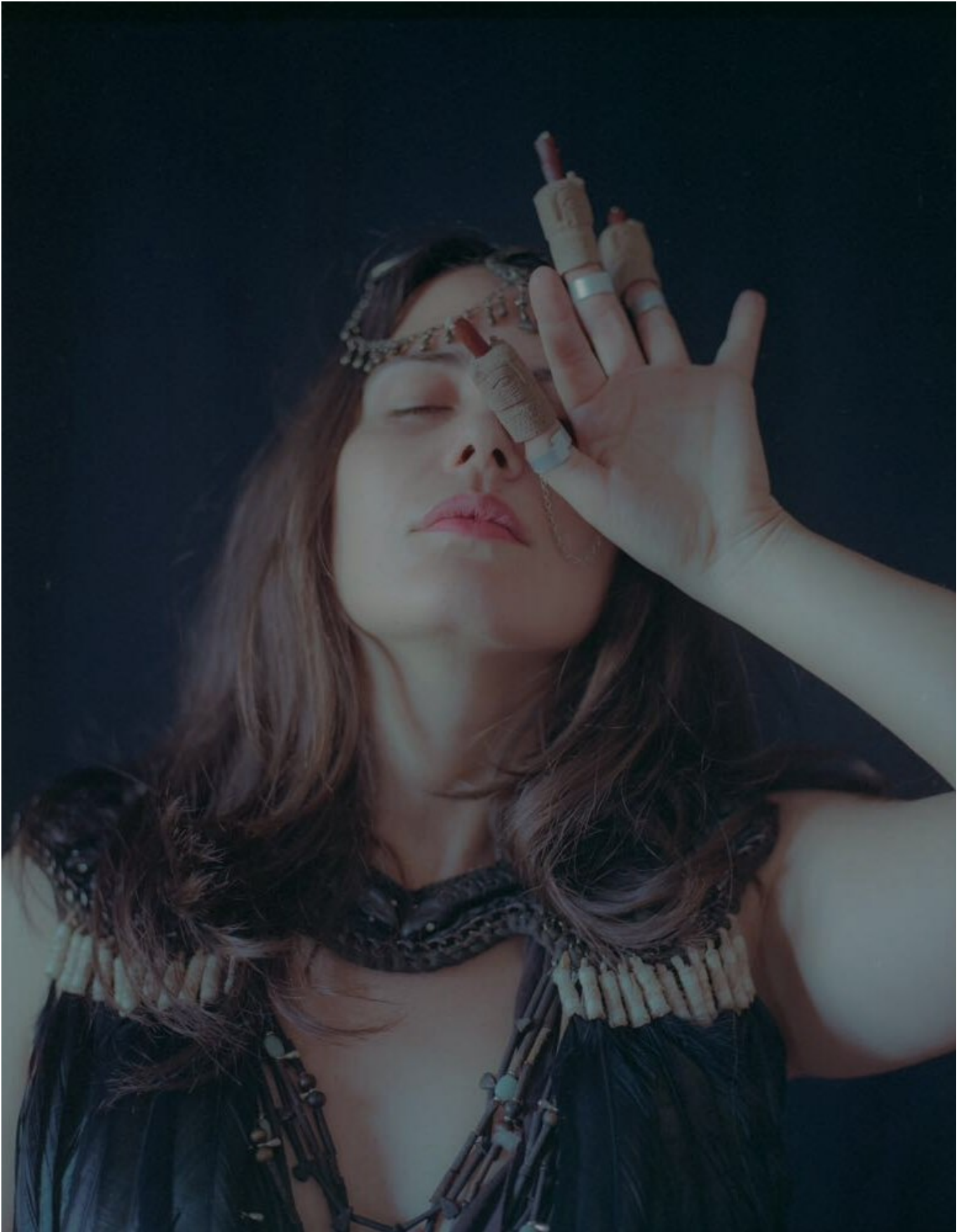


Fig. 167 Kun Xiu, Tamara Rama y Elena Menéndez. Proyecto *Uróboros*, 2016.
Detalle de los dedos. Performer Tamara Rama Sotos. Fotografía Kun Xiu.



Fig.168. Kun Xiu, Tamara Rama y Elena Menéndez. Proyecto *Uróboros*, 2016.
Detalle de dedos. Performer Tamara Rama Sotos. Fotografía Elena Menéndez y Leonardo Tomasoni.



Fig.169. Kun Xiu, Tamara Rama y Elena Menéndez. Proyecto *Uróboros*, 2016.
Detalle de dedos. Performer Tamara Rama Sotos. Fotografía Elena Menéndez.



Fig.170. Kun Xiu, Tamara Rama y Elena Menéndez. Proyecto *Uróboros*, 2016.
Detalle del vestido ritual. Performer Tamara Rama Sotos. Fotografía Elena Menéndez.

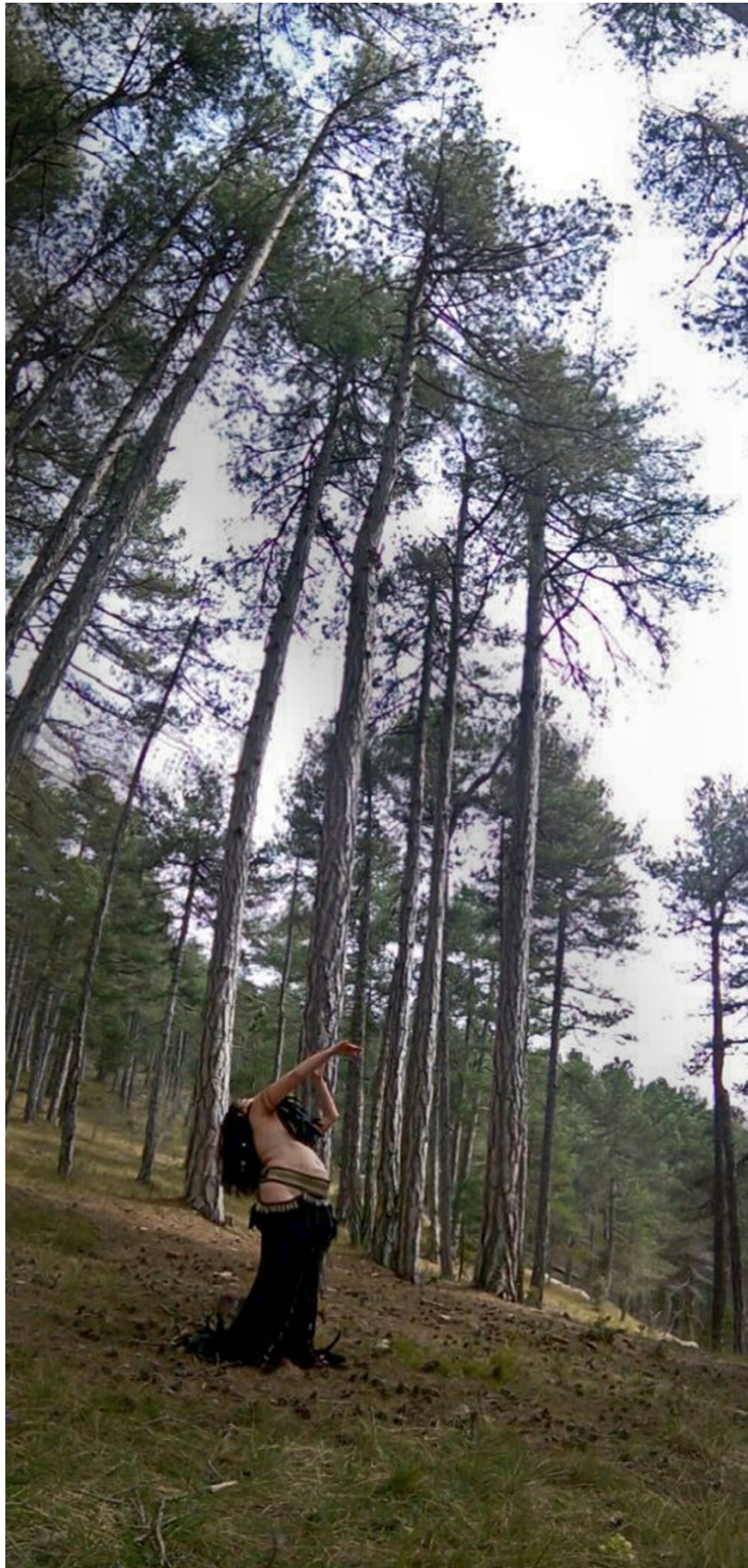


Fig.171. Kun Xiu, Tamara Rama Sotos y Elena Menéndez. Proyecto *Uróboros*, 2016.
Detalle del vestido ritual. Performer Tamara Rama Sotos. Fotografía Elena Menéndez.

VII. 6. Kallisti (2015)

Proyecto en colaboración con la artista e ilustradora Paloma Pérez Reyes (Alicante, 1990), quien mantiene una perspectiva feminista en su trabajo y en contra de la *gordofobia*, favoreciendo a través de sus imágenes una forma de ver y representar de forma positiva, aquellos cuerpos que no se encuentran dentro del canon de belleza establecido en Occidente. Sus imágenes buscan crear conciencia hacia la gran diversidad de cuerpos, tamaños, y tallas que existen, alejadas de los estándares de belleza que se llevan imponiendo durante décadas dentro de la industria de la moda y la publicidad, que de forma agresiva fomenta un concepto irreal de cuerpo perfecto al que muy pocas personas pueden acceder. Utilizando una perspectiva autobiográfica, cargada de crítica ácida y humor, plantea cómo se da una gran represión por parte de la sociedad y los medios de comunicación hacia los cuerpos disidentes, invalidando los que se alejan de este canon y perpetuando las inseguridades y la baja autoestima.

Esta inconformidad con el cuerpo afecta fundamentalmente a muchas mujeres, y da como resultado la aparición de diferentes problemas y desórdenes vinculados a la alimentación, por lo que el activismo a favor de una imagen saludable, y del cambio en los cánones de belleza, critican esta relación tóxica de la mujer con la belleza.

En esta colaboración buscábamos retratar el cuerpo de Paloma, utilizando la relación con la diosa Afrodita, diosa del amor y la belleza, reclamando a través de esta divinidad que todo cuerpo es bello. Para ello se desarrollaron diferentes piezas de joyería, con las que Paloma interactuaría, y que corresponden con la descripción de las joyas que la diosa posee (Fig. 172-178).

Según la mitología griega, la diosa Afrodita tiene como uno de sus atributos la flor de mirto. La relación de la diosa con el color dorado deriva de cómo aparece frecuentemente mencionada como diosa 'aurea', por sus importantes joyas de

este color, que estaban realizadas con el metal de los dioses, el *oricalco*, como describe Homero:

"Pusieron (las Horas) sobre su cabeza inmortal una bella y bien trabajada corona de oro y en sus agujereados lóbulos flores de oricalco y de oro precioso, y adornaron su tierno cuello y su blanco pecho con los collares de oro con los que se adornan las mismas Horas".⁵⁰⁴

Cristine Downing también hace referencia a las joyas de afrodita en su libro *La Diosa*, publicado en 1981:

"Tal vez sea una intuición de lo complementario de la belleza natural y artística, la que te lleve a la tradición que te casa, a ti el compendio de la belleza innata, con Hefesto, el repugnante pero experto artesano que forja tus adornos dorados, incluso el codiciado cinto labrado vistosamente que convierte en irresistible a aquel que lo lleve".⁵⁰⁵

La representación de la diosa a través de sus joyas, como aquellos aderezos destinados a embellecer o a ensalzar la belleza, fue lo que nos inspiró para emplearlos en la obra. Como describe Downing, los atributos de Afrodita son elementos asociados a ella, relacionando a quien los lleva con la diosa, desafiando el concepto de belleza establecido.

Para la realización de este conjunto de piezas de joyería, se emplearon láminas de latón (simulando el oricalco⁵⁰⁶) con las que se realizaron pequeñas hojitas que se iban juntando con pegamento, formando pequeñas estructuras, emulando las

⁵⁰⁴ *Himnos Homéricos*. En DOWNING, Christine. *La Diosa: Imágenes mitológicas de lo femenino*. Pigem, María Pau (trad.). Barcelona: Kairós, 2010. Pág. 232.

⁵⁰⁵ *Ibidem*

⁵⁰⁶ El *oricalco* es un material mítico, irrompible, que trabajaba Hefesto para la conformación de diferentes tareas para el resto de los dioses olímpicos, y en la conformación de las joyas para su mujer Afrodita, como el *Kestos himas*.

ramas de mirto. Los pétalos de las flores se realizaron con una masa de arroz translúcida, y los estambres con filamentos de latón cubiertos de hilo blanco.

El cinturón de la diosa, el *Kestos himas*, está formado con un paño blanco, con dos discos en cada extremo donde aparece en relieve la palabra *kallisti*, que significa "para la más bella", pues esa era la inscripción de la manzana que la diosa ganó en el relato del juicio de Paris, proclamando a Afrodita "la más bella".

Finalizamos el conjunto con un sujetador confeccionado con encaje blanco, rematado con cadenas doradas y decorado con las mismas flores empleadas para las distintas joyas, y una pieza para el hombro realizada con piel de conejo, como animal asociado a la diosa.



Fig.172. Paloma Pérez y Elena Menéndez Requeno, *Kallisti #1*, 2015.



Fig.173. Paloma Pérez y Elena Menéndez Requeno, *Kallisti #2*, 2015.



Fig.174. Paloma Pérez y Elena Menéndez Requeno, *Kallisti #3*, 2015.



Fig. 175. Paloma Pérez y Elena Menéndez Requeno, *Kallisti #4*, 2015.



Fig. 176. Paloma Pérez y Elena Menéndez Requeno, *Kallisti #5*, 2015.



Fig. 177. Paloma Pérez y Elena Menéndez Requeno, *Kallisti #6*, 2015.



Fig. 178. Paloma Pérez y Elena Menéndez Requeno, *Kallisti #7*, 2015.

CONCLUSIONES

Con el interés de mostrar de forma estructurada los resultados de nuestra investigación, en primer lugar, procedemos a realizar unas conclusiones de los diferentes capítulos para posteriormente realizar un análisis de los objetivos que marcamos al comienzo de nuestra investigación:

En el capítulo I, concluimos que el momento histórico fue clave en el desarrollo del arquetipo de la Diosa en el arte ligado al movimiento feminista-esencialista. Los diferentes sucesos que abordamos a lo largo de este apartado supusieron el caldo de cultivo perfecto para su despertar y su desarrollo, contando con una época ávida de cambios, especialmente entre la juventud. El surgimiento de una contracultura, y de los numerosos movimientos sociales como el movimiento por la paz, el movimiento ecológico, la segunda ola del movimiento feminista, o el movimiento estudiantil se erigirían en una época convulsa muy marcada por la inestabilidad en las calles, un incremento de la violencia, y un clima de guerra.

Del mismo modo, repasamos brevemente la situación del arte en ese mismo período, un momento de gran florecimiento en los Estados Unidos donde la abstracción, o los medios de producción habían desbancado al realismo, y donde la mujer se encontraba con grandes impedimentos a la hora de ingresar en los circuitos del arte. La Diosa en este aspecto se abre paso reclamando el realismo y la opulencia, la tradición artística “femenina”, originada en el hogar y despreciada por el arte en mayúsculas. Las artistas siguen la experimentación que se vive en la época, buscando nuevos medios y rescatando otros del olvido.

En el capítulo II, trazamos algunos paralelismos con el arte del siglo XIX y el interés dentro del movimiento prerrafaelita y simbolista por la representación de diferentes diosas, y de cómo estas imágenes reflejaban a su vez una sociedad que llamativamente se encontraba viviendo unos acontecimientos que recuerdan la escena americana analizada en el capítulo I. Del mismo modo se habla de algunos nombres de artistas que comenzaron a interesarse por representar a la Diosa en sus obras antes de su expansión

en la década de los sesenta, tales como Evelyn de Morgan (artista prerrafaelita), Remedios Varo, Leonora Carrington, Louise Bourgeois, o Buffie Johnson.

Con el desarrollo de la psicología analítica de Carl Gustav Jung (que ya encontraba grandes adeptos dentro del arte de posguerra de la talla de Ad Reinhardt o Jackson Pollock) y la publicación de Erich Neumann *La Gran Madre: Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente* (1955) el arquetipo de la Gran Madre caló en muchas de las artistas, quienes vieron en este arquetipo un medio por el cual crear imágenes que apelasen a estos conocimientos preformados en nuestro subconsciente. Se ha creído conveniente recalcar las aportaciones de la artista Buffie Johnson en este campo por su relación con el psicoanalista y por su característica forma de representar a la Gran Madre en sus obras, a través de delicadas y coloridas obras que esconden mensajes ocultos y poderosos.

En el capítulo III determinamos cómo también el interés del movimiento feminista por rescatar una historia propia, herstory, recogió el interés que ya había mostrado la primera ola del feminismo por las sociedades matriarcales y los primeros cultos a la Diosa. Estas investigaciones, llevadas a cabo mayoritariamente por investigadoras y teóricas feministas esencialistas, recibieron grandes críticas dentro y fuera del ámbito feminista, existiendo fuertes desavenencias. Del mismo modo, el interés por parte de un incipiente movimiento de espiritualidad feminista por recuperar estas diosas primitivas, así como otras prácticas mágico-religiosas fue otro de los motivos por los que las imágenes de la divinidad femenina continuaría cargándose de connotaciones negativas y de críticas. Estas divisiones internas y la asociación de la Diosa con el movimiento de espiritualidad serían dos de los factores más importantes que explican el desprestigio que ha sufrido durante décadas. No obstante, estas imágenes han abogado desde un principio por explorar aquellas imágenes de la mujer como ser supremo, otorgando nuevas formas de ver y representar a la mujer como ser activo, como ser poderoso, combatiendo el orden simbólico.

En el capítulo IV determinamos cómo el goddess art se convierte en una herramienta que reivindica varias de las cuestiones que se criticaban desde el movimiento feminista, tales como:

- La necesidad de recuperar una historia propia, mostrando cómo la mujer desde los orígenes de la sociedad ha gozado de poder y reconocimiento, un poder arrebatado con el paso del tiempo.

- La necesidad de proteger la naturaleza, conectando las formas de explotación de los recursos naturales con la explotación de la mujer

- La necesidad de reclamar y reconectarse con la propia sexualidad, cambiando el concepto de “tabú” o de “vergüenza” por la celebración de la sexualidad y su disfrute.

- La conquista de la mujer de su propio cuerpo en la representación, el cual siempre había estado sujeto a la mirada masculina.

- La crítica a las religiones tradicionales y su función en la jerarquización de los individuos, ofreciendo el *alter ego* femenino de Dios, la Diosa.

- El rechazo hacia las diferentes formas de violencia contra la mujer, y hacia las representaciones de la mujer como delicadas y desvalidas, sustituyéndolas por mujeres invencibles y feroces.

Por último determinamos como estas imágenes embeben un cambio a nivel cultural y político, reclamando el poder de estas representaciones de ofrecer nuevos modelos donde otras mujeres puedan verse reflejadas.

En el capítulo V realizamos un análisis de varios aspectos asociados a estas representaciones. Dentro de ellos se encuentran lo que hemos denominado como espacios sagrados, pues la asociación de la Diosa con la religión/espiritualidad es manifiesta y, por tanto, el arte religioso se torna una fuente de inspiración para las artistas, que queda presente en los espacios que recuerdan pequeñas capillas, altares, lugares sagrados, o incluso templos. Del mismo modo, su asociación con la espiritualidad

también da como resultado una estrecha relación entre el ritual y la performance. Por otro lado concretamos cómo este arte tiene un gran sentido catártico para las artistas, que encuentran en él un medio de transformación y sanación. Así mismo, y como veíamos en el capítulo II, el sueño se convierte en un medio de experimentación, de acceso a las imágenes arquetípicas, por lo que algunas artistas lo emplearán como fuente de inspiración.

Posteriormente comprobamos cómo dentro de las diferentes obras basadas en el arquetipo de la Diosa encontramos elementos comunes, como las alusiones a los cuatro elementos como agentes transformadores, el interés por algunos animales que tienen una especial relación con la Diosa como el pájaro, el gato, el caballo, la serpiente o la araña, así como por otros símbolos como el nido, el huevo, las espirales, las hélices, los laberintos, el árbol de la vida, la granada o la luna, los cuales tienden a asociarse con un significado de fertilidad, renacimiento, ciclo y vida.

En el capítulo VI exponemos cómo en la actualidad el interés por la Diosa se encuentra muy vivo. Muy contrariamente a la idea de que el *Goddess Art* se trató de una corriente que forma parte del pasado, son muchas las artistas que han mantenido su interés en este arquetipo dentro de su arte, comenzando su desarrollo en los sesenta y setenta, y de forma ininterrumpida han mantenido su interés por estas imágenes.

Sin embargo, en los últimos años hemos visto cómo su presencia ha ido en aumento, utilizando en algunos casos algunos proyectos que habían quedado inacabados, recuperándolos y utilizándolos como piezas centrales en sus retrospectivas, como ejemplifican los casos de Judy Chicago o Judy Baca.

La fidelidad que muchas artistas han mantenido hacia este tipo de arte pone de manifiesto su compromiso y su interés por desarrollar este tipo de arte, y de cómo la aceptación que encuentran hoy en día hace que ellas se encuentren más cómodas en explorarlo y ponerlo en valor.

A estas aportaciones se suman las de nuevos artistas emergentes que han recuperado estas imágenes y las han impulsado a través de nuevos enfoques.

Del mismo modo hemos encontrado cómo dentro de la cultura *mainstream* el arquetipo de la Diosa se encuentra reflejado en música, cine y televisión. Esto, lejos de parecer irrelevante, pone de manifiesto como estas imágenes nos rodean y llegan a todo tipo de público, lo que también nos muestra la actualidad de estas representaciones y su interés en todo tipo de ámbitos.

Por último, en el capítulo VII, donde se ha desarrollado una producción artística personal, mostramos cómo a lo largo de la investigación se han ido realizando diferentes proyectos donde se ha trabajado especialmente la joyería, la escultura y el vestuario ritual. Muchos de estos proyectos han sido realizados en colaboración con otros artistas, lo que nos ha permitido nutrirnos de la perspectiva de otras personas con respecto a esta línea de investigación.

A continuación, haciendo referencia a los objetivos marcados al comienzo de nuestra actividad investigadora, podemos establecer las siguientes conclusiones:

Haciendo referencia al primero de los objetivos, tal y como se introdujo a través de nuestra hipótesis, las manifestaciones artísticas de la Diosa responden a un tipo de arte: el *Goddess Art* o arte matrístico-feminista, el cual hemos abordado a lo largo de esta investigación, y desarrollado sus orígenes, su florecimiento en las décadas de los sesenta, setenta y ochenta, y de su impacto en la actualidad.

Con respecto al segundo de nuestros objetivos, se ha establecido una relación entre las artistas que emplearon este arte, abordando en los diferentes apartados aquellos casos en los que algunas de ellas colaboraron en la realización de proyectos comunes, así como también ha sido una pregunta recurrente a las artistas en nuestras conversaciones, con lo que podemos afirmar que aunque no todas se conocían entre sí, realmente existía una unión entre muchas de ellas, participando juntas en acciones, celebraciones o exposiciones, encontrando en algunas de ellas una estrecha relación de amistad.

Con respecto al tercero de los objetivos, en el capítulo II se han abordado las principales razones por las cuales estas representaciones fueron tan polémicas, que fueron principalmente dos: el hecho de ser un arte asociado al movimiento feminista dio como

resultado que el sistema del arte (androcéntrico) tendiera a repudiarlas; y por otro lado, su asociación con el feminismo esencialista y la espiritualidad hizo que incluso dentro del movimiento se diera una mirada crítica hacia estas manifestaciones artísticas.

Haciendo referencia al cuarto de nuestros objetivos, el capítulo IV se ha dedicado a realizar un desglose de los diferentes aspectos que abarca este arquetipo dentro del arte reivindicativo. Este desglose nos ha ayudado a profundizar en sus diferentes aspectos y a vincularlos con el contexto histórico.

El quinto de nuestros objetivos donde nos proponíamos dotar a la investigación de una bibliografía de calidad, se ha tratado de fundamentar en los principales libros más referenciados por las artistas como el origen de su interés por el arquetipo de la Diosa, así como por una gran cantidad de material de archivo, diferentes libros y catálogos que profundizan en el arte de las diferentes artistas y que ellas mismas han corroborado.

El sexto de los objetivos iniciales buscaba ejecutar un proyecto que ayudase a difundir un arte muy desconocido en nuestro país, en este aspecto creemos que la labor de investigación realizada ha dado como resultado la recuperación de muchas obras que son de muy difícil acceso, a las que hemos accedido a través de libros descatalogados que hemos adquirido en los Estados Unidos en librerías de segunda mano, o incluso de motores de recuperación de páginas web que no se encuentran ya en funcionamiento, como la herramienta de *wayback machine* de la plataforma *archive*, que nos ha posibilitado conocer estas páginas que ya nadie mantiene. Por otro lado, algunas de las imágenes y de la información que hemos manejado ha venido directamente de las artistas, o de los familiares, amigos o galeristas de otras artistas que por su avanzada edad no les ha sido posible hacerlo ellas mismas. Esto ha supuesto que una importante parte de esta información o imágenes no pueda encontrarse de manera accesible a cualquier persona que realice una búsqueda directa en un motor de búsqueda online, por lo que entendemos que la labor realizada en este proyecto supone una herramienta útil de aproximación a la obra de muchas de ellas, así como abre las puertas al estudio de la obra de artistas más reconocidas a través de una perspectiva diferente.

Por último, haciendo referencia al séptimo objetivo, en el que nos proponíamos obtener información directa de las propias artistas, y conseguir su testimonio sobre su vinculación con el goddess art, hemos tenido la gran suerte de que muchas de ellas hayan contestado a nuestra solicitud, nos hayan ofrecido mucha información de primera mano, hayan accedido a ser entrevistadas y a reproducir estas entrevistas en el anexo que acompaña esta tesis. En este aspecto cabe mencionar la disposición de Jane Gilmor, Marcia Grubb, Cristina Biaggi o Judithe Hernandez, quienes debido a sus apretadas agendas no podían ofrecernos una entrevista para este año 2023, pero quedan pendientes para realizarse más adelante, siendo muy gratificante la aceptación que este tema ha tenido por su parte. La gran disposición y apertura con la que han hablado sobre un tema tan controvertido dentro de sus carreras artísticas es algo que sin duda otorga un gran valor a esta investigación.

Finalmente, queremos añadir que a través de nuestra investigación podemos afirmar que el arquetipo de la Diosa actúa como una herramienta que posibilita la búsqueda de la identidad, no solo para la artista, sino para muchas mujeres que se relacionan con ella a través de otros campos como la psicología o la espiritualidad. La Diosa presenta una imagen positiva de lo femenino y de la mujer, abordando aspectos hasta entonces distanciados. En su aspecto positivo la Diosa muestra a la mujer como activa, poderosa, creativa, sanadora; mientras que en su aspecto oscuro es la regeneradora, vengativa, o destructora, que se asocia al ciclo de vida, muerte y regeneración.

Su exotismo plantea, por tanto, un interés especial, ya que aporta un gran recurso para la conformación de imágenes, símbolos, mitos, y metáforas que participan en la construcción de nuevas formas de entender lo femenino alejadas la tradición cultural de Occidente.

Su presencia en la actualidad nos recuerda cómo todavía algunas de estas reivindicaciones que se exigían hace más de medio siglo todavía no se encuentran satisfechas.

A pesar de que en la actualidad existe una gran disponibilidad de recursos a nivel institucional que recogen la historia de la mujer, que buscan erradicar las prácticas

violentas de género, o que promueven una mayor concienciación ecológica, dentro de las relaciones personales todavía se mantienen patrones que hacen de la diosa una herramienta de empoderamiento totalmente actual.

Como podemos observar, el cuerpo de la mujer continúa sujeto a la necesidad de liberarse de tabúes, pues no cesamos de ver cómo es utilizado en publicidad como un objeto de consumo, o de cómo los espectadores continuamos viendo como transgresor la aparición de campañas como el #FreeTheNipple, o los diversos escándalos y acciones que tienen que ver con la exposición de ciertas partes del cuerpo de la mujer en público⁵⁰⁷.

A pesar de que muchas campañas se enfocan en sustentar una imagen positiva del cuerpo, favorecer la autoestima y utilizar cuerpos que se alejen del canon tradicional de belleza, es cierto que la presencia de la publicidad se encuentra hoy más que nunca muy presente en nuestro día a día, y de una forma mucho más agresiva que décadas atrás, como recogen los análisis de Jean Kilbourne, por lo que la producción de imágenes positivas sigue siendo una tarea necesaria.

Ante esta situación de falta de imágenes de mujeres poderosas, el empleo de unas imágenes que abrazan su feminidad a la vez que niegan la mirada estereotipada que ha caracterizado la iconografía femenina en la historia del arte, la Diosa muestra a mujeres activas, poderosas, orgullosas, fuertes, guerreras, líderes, creadoras, destructoras, etc. La Diosa ofrece un amplio abanico de formas de ver y representar a la mujer alejadas de la dicotomía virgen o prostituta.

Por estos motivos entendemos que esta investigación es una aportación interesante en la actualidad.

⁵⁰⁷ Por citar algunos ejemplos: la canción propuesta por Rigoberta Bandini *Ay mamá* para el festival de Eurovisión 2022, la censura de parte de la actuación de *Supermodel* del grupo italiano Måneskin en los e MTV VMAs de 2022 porque su guitarrista quedó con un pecho al descubierto; o tras la publicación del documental #Nipplegate, las críticas de cómo la conocidísima actuación de Justin Timberlake y Janet Jackson durante la Superbowl de 2004 supusieron la fama para el cantante, pero afectaron enormemente la carrera de Jackson.

De todos modos, esta recuperación en los últimos años del arquetipo de la Diosa en el arte nos lleva a plantearnos los motivos ante tal interés.

Por un lado, podemos observar como hoy en día se ha acrecentado el interés por formas de espiritualidad alternativas, muchas de ellas asociadas a las prácticas de espiritualidad feminista, y la tendencia por formas de bienestar físico y espiritual como el yoga, la meditación, la sanación mediante cristales, el reiki, así como por las prácticas mágico-esotéricas como el tarot, los oráculos, los horóscopos, péndulos, y demás rituales. Estos métodos beben de la experimentación que surgió en la *New Age* en la década de los setenta y que exploran formas alternativas de entender los cambios que experimentamos a nuestro alrededor.

Autores como E. Jünger (cuya frase introduce el capítulo II), ponen de manifiesto que cuando un periodo histórico es convulso, el desasosiego produce una búsqueda de respuestas en lo sobrenatural, por lo que un revival espiritual se encuentra normalmente acompañado de una situación social compleja.

En la actualidad estamos observando cómo muchos de los jóvenes (principalmente dentro de la generación *millennial* y *Generación Z*) altamente cualificados ven que tras sus esfuerzos les es muy complicado acceder a un puesto laboral acorde a su especialización.

Del mismo modo también nos enfrentamos a un gran sentimiento de ambigüedad con respecto al futuro, tras haber vivido las consecuencias de una pandemia mundial, que cambió nuestra percepción no solo de la cotidianeidad, que fue truncada precipitadamente, sino que las consecuencias a nivel económico produjeron una situación de gran estabilidad.

A la constante amenaza del terrorismo, con las amenazas de grupos como ISIS en el área europea, se suman los conflictos entre Rusia y Ucrania, y más recientemente entre Israel y Palestina.

El clima hostil derivado de los conflictos con la Unión Soviética y una amenaza nuclear hoy en día se ven reflejados en el continuo avance nuclear por parte de Corea del Norte, cuya potencia supera en dieciséis veces el poder de destrucción que se dio en Hiroshima.

En este aspecto, según Owen Brian Toon, profesor de ciencias atmosféricas y oceánicas de la Universidad de Colorado, el armamento nuclear actual ha sufrido grandes avances, así como se ha ampliado el número de países con este tipo de armamento, lo que supone una grave amenaza de ataque, ya sea directo o de manera indirecta por la proximidad al objetivo. No obstante, Toon afirma que la detonación del armamento atómico en la actualidad sería de consecuencias fatales, debido a que no solo el impacto superaría enormemente el poder destructivo de aquellas bombas empleadas en los conflictos conocidos, sino que a raíz de estas detonaciones viviríamos lo que se conoce como el "invierno nuclear", lo que nos remitiría a una situación similar a la de la colisión del asteroide que puso final a la era de los dinosaurios, esta vez no causada por una colisión accidental de materia extraterrestre, sino por el empleo de un armamento atómico. La destrucción de la vida en el planeta sería enteramente producida por el hombre.⁵⁰⁸

Uno de los datos abordados en el contexto histórico fue la introducción del *doomsday clock*, el reloj del apocalipsis, cuando a partir de 1945 comenzó a emplearse como símbolo ante aquellas amenazas inminentes que supusieran un grave peligro para la supervivencia de la humanidad, ya sea a nivel nuclear o medioambiental. Este reloj cuenta con la media noche como representación del fin de la vida en la tierra; el apocalipsis. Es interesante averiguar que con el fin de la Segunda Guerra Mundial y el comienzo de la Guerra Fría, las manecillas del reloj se movieron a las 23:53; y que durante la Crisis de los Misiles de Cuba, que supuso la posibilidad de estallar la guerra entre ambos bandos, el reloj marcaba 23:53; pero desde 2020, este reloj en enero de 2022 avanzó a las 23:58:20, encontrándose "a cien segundos para la media noche", el punto de mayor inestabilidad que este símbolo haya registrado, debido a la modernización en los arsenales nucleares y a la presencia de la COVID-19. En enero de 2023 el reloj volvió a avanzar diez segundos, situándose "a noventa segundos de la media noche". Ahora, con las nuevas escaladas del terror debidas a con un incremento del terrorismo, la guerra entre Rusia y Ucrania, y el conflicto entre Israel y Palestina, hacen

⁵⁰⁸ TEDx Talks (2018). *I've studied nuclear war for 35 years -- you should be worried.* | Brian Toon | TEDxMileHigh. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=M7hOpT0IPGI> [16 de febrero 2021]

que nos encontremos en un momento de gran tensión acercándonos más y más a la media noche.

Para finalizar nos gustaría señalar que esta investigación, que parte del interés por arrojar algo de luz a un tipo de arte muy ensombrecido, nos ha mostrado la importancia de la implicación por parte de la investigación de rescatar artistas y obras del pasado. Al igual que los proyectos que muchas mujeres iniciaron décadas atrás de traer de nuevo a la luz muchas de las aportaciones realizadas por mujeres, y que son parte de nuestra *herstory*, de nuestra herencia cultural universal como mujeres, es importante poner de manifiesto la situación de poca visibilidad que muchas de ellas han tenido.

Como hemos abordado anteriormente, es importante celebrar las aportaciones que estas increíbles mujeres nos han brindado, reservándoles el lugar que se merecen y descubrir aquellos aspectos de su obra que se han encontrado archivados durante décadas.

Hemos de tomarlas como ejemplo y recuperar su legado antes de que comience a marchitarse, y nosotros, como investigadores, tenemos el deber de no dejar que esto ocurra. Debemos honrar a estas mujeres que se alzaron por dar voz a muchas otras en el pasado. No debemos dejar que ellas ahora sean olvidadas.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- AGRA ROMERO, M^a Xose (comp.). *Ecología y feminismo*. Granada: Ecorama, 1998. 259 p. ISBN: 8481515787.
- ALIC, Margaret. El legado de Hipatia: historia de las mujeres en la ciencia desde la Antigüedad hasta fines del siglo XIX. México D.F.: Siglo XXI, 2005. 246 p. ISBN: 9682316820.
- AMES SWARTZ, Beth, et al. *Israel Revisited* [en línea]. Scottsdale: Autopublicado, 1981. 43p. Library of Congress Catalog Card Number:8190169. Catálogo de la exposición itinerante *Israel Revisited*. [Consulta: 15 de abril 2023]. Disponible en: <https://bethamesswartz.com/israel-revisited>
- AUGÉ, Marc. *Dios como objeto. Símbolos – cuerpos – materias – palabras*. Bixio, Alberto L. (trad.). Segunda edición. Barcelona: Gedisa, 1988. 143p. ISBN: 8474325757.
- ARCHER, Jules. *The Incredible '60s: The Stormy Years That Changed America*. Nueva York: Sky Pony Press, 2015. 269p. ISBN: 9781632206053.
- ARSUAGA, Juan Luis. *El primer viaje de nuestra vida*. Madrid: Temas de Hoy, 2012. 430p. ISBN: 9788499981802.
- AZARA, Nancy. *Votives Sculptures*. Nueva York: Currucucú Press, 2022. 116p. ISBN: 9780578393339.
- BADE, Patrick. *Femme Fatale: Images of evil and fascinating women*. [en línea] London: Mayflower Books, 1979. 128p. ISBN: 0831732504. [Consulta 28 de junio de 2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/femfefatale0000patr/mode/1up?view=theater>
- BACHOFEN, J.J. *El matriarcado. Una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*. Linares García, María del Mar (trad.). Primera edición. Novena reimpresión. Madrid: Akal, 2019. 255p. ISBN: 9788476001707.
- BISHOP, Cifford. *Sexo y Espíritu: Éxtasis, trascendencia, ritual y tabú*. Ibeas, Juan Manuel (trad.) Barcelona: Debate, 1996. 184p. ISBN: 8483060256.
- BIRD, Jon, ISAAK, Anna y LOTRINGER, Sylvère. *Nancy Spero* [en línea]. Londres, Phaidon Press, 1996. 164p. ISBN: 0714833401. [Consulta: 10 de Agosto 2023]. Disponible en: https://archive.org/details/nancyspero0000sper_w9n4/page/n3/mode/2up
- BLOCKER, Jane. *Where Is Ana Mendieta?. Identity, Performativity, and Exile*. Durham: Duke University Press, 1999. 165p. ISBN: 9780822323242.
- BOURGEOIS, Louise. *Destrucción del padre/ Reconstrucción del padre: escritos y entrevistas 1923-1997*. Madrid: Síntesis, 2002. 192p. ISBN: 8477389888.
- BORNAY, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1995. 325p. ISBN: 9788437641348.

- BORSTELMANN, Thomas. *The 1970s: A New Global History From Civil Rights to Economic Inequality*, New Jersey: Princeton University Press, 2012. 401p. ISBN: 9780691141565.
- BROUD E, Norma (ed.) y GARRAND, Mary D. (ed.), *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*. Nueva York: Harry N. Abrams, Inc., 1994.326p. ISBN: 0810937328.
- BURGESS FULLER, Diana, CHEIM, John, et al. *Contemporary American Women Artists: Featuring the Works and Words of Twenty-Four Prominent Artists*. [en línea]. San Rafael: Cedco Publishing Company, 1991. 124p. ISBN: 1559122528. [Consulta 07 de julio de 2023] Disponible en: https://archive.org/details/contemporaryamer0000unse_w6w9/page/n7/mode/2up
- BURNER, David. *Making Peace with the 60s*. [en línea]. Princeton: Princeton University Press, 1996. 328p. ISBN: 0691026602. [Consulta 28de junio de 2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/makingpeacewith600burn/page/n7/mode/2up>
- CARSON, Rachel. *Primavera silenciosa*. Joandomènec Ros (trad.). Primera edición, quinta reimpresión. Barcelona: Booket, 2020. 371p. ISBN: 9788408119241.
- CARRINGTON, Leonora. *The Hearing Trumpet*. [en línea]. Boston: Exact Change, 1996. 228p. ISBN: 1878972197 [consulta 28-06-2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/hearingtrumpet00carr>
- CARRO FERNÁNDEZ, Susana. *Cuando éramos Diosas: Estética de la resistencia de género*. Gijón: Trea, 2018. 95p. ISBN: 9788417140700.
- CARRO FERNÁNDEZ, Susana. *Mujeres de ojos rojos: Del arte feminista al arte femenino*. Gijón, Trea, 2010. 232p. ISBN: 9788497043878.
- CIRLOT, J.E. *A Dictionary of Symbols* [en línea]. Londres: Routledge, 2001. 507p. ISBN: 0203133757. [Consulta 20 de Agosto 2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/dictionary-of-symbols-by-j.-c.-cirlot-z-lib.org/page/n4/mode/1up?view=theater>
- CARROLL, Jackson W. JOHNSON, Douglas W.; MARTY, Martin E. *Religion in America: 1950 to the Present* [en línea]. San Francisco: Harper & Row, 1979. 129p. ISBN: 0060654333. [Consulta 10 de mayo de 2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/details/religioninameric0000carr/page/n7/mode/1up>
- CARROLL NELSON, Mary. *Connecting: The Art of Beth Ames Swartz* [en línea]. Flagstaff: Northland Press, 1984. 152p. ISBN: 0873583434. [Consulta 10 de mayo de 2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/connectingartofb0000nels>
- CHAUDHURI, Una (ed.). *Rachel's Brain and other storms: Rachel Rosenthal, Performance Texts* [en línea]. Londres: Continuum, 2001. 244p. ISBN: 0826448968. [Consulta: 03 de Agosto de 2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/rachelsbrainothe0000rose/page/n5/mode/1up>
- CHESLER, Phyllis (ed.), ROTHBLUM, Esther D. (ed.) y COLE, Ellen (ed.). *Feminist Foremothers in Women's Studies, Psychology, and Mental Health*. [en línea]. Nueva York: The Haworth

- Press, 1995. 574p. ISBN: 1560247673. [Consulta 15-07-2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/feministforemoth00ches/page/n11/mode/1up>
- CLOKE, Paul (ed.). *Country Visions*. Pearson Educational Limited: Harlow, 2003. 346p. ISBN: 0130896012.
- CHRISTIAN, Victoria. *Feminine Mysticism in Art: Artists Envisioning the Divine*. Ashland: Awakening Soul Wisdom, 2018. 413p. ISBN: 978173269241.
- DALY, Mary. *Beyond God the Father*. Londres: The Women's Press, 1986. 225p. ISBN: 0704339935.
- DE DIEGO, Estrella. *Remedios Varo*. [en línea] Madrid: Fundación Mapfre, Instituto de Cultura, 2007. 136p. ISBN: 9788498440430. [Consulta 29 de junio de 2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/remediosvaro0000dieg/page/120/mode/1up?view=theater>
- DEXTER, Miriam Robbins, y NOBLE, Vicki. *Foremothers of the Women's Spirituality Movement. Elders and Visionaries*. Nueva York: Teneo Press, 2001. 346p. ISBN: 9781934844502.
- DEVEREUX, Georges. *Baubo. La vulva mitica*. Del Campo, Eva (trad.). Barcelona: Icaria, 1984. 216p. ISBN: 8474261023.
- DINER, Helen. *Mothers and Amazons. The First Feminine History of Culture*. [en línea] Nueva York: Anchor Books, 1973. [Consulta 29 de junio de 2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/mothersamazonsth00dine/page/n4/mode/1up?view=theater>
- DOWNING, Christine. *La Diosa: Imágenes mitológicas de lo femenino*. Pigem, María Pau (trad.). Barcelona: Kairós, 2010. 295p. ISBN: 9788472453883.
- ECO, Umberto. *Cómo se hace una tesis: Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. [en línea]. Baranda, Lucía y Clavería Ibáñez, Alberto (trad.). Sexta edición. Barcelona: Gedisa, 1986. 278p. ISBN: 8474321379. [Consulta 28 de junio de 2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/comosehaceunates0000ecou/page/n7/mode/2up>
- EDELSON, Mary Beth. *The Art of Mary Beth Edelson*. Nueva York: Seven Cycles, 2002. 185p. ISBN: 0960465073.
- EISLER, Riane. *The Chalice & The Blade: Our History, Our Future*. Nueva York: Harper One, 1988. 275p. ISBN: 9780062502896.
- ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Gil Fernández, Luis y Díez Aragón, Ramón Alfonso (trad.). Primera edición. Séptima reimpresión. Barcelona: Planeta. 191p. ISBN: 9788449329838.
- ELLER, Cynthia. *Living in the Lap of the Goddess: The Feminist Spirituality Movement in America*. Boston: Beacon Press, 1995. 276p. ISBN: 087065072.
- EVANS, Sara Margaret. *Born for Liberty: A History of Women in America*. Nueva York: Free Press Paperbacks, 1997. 304p. ISBN: 0029099129.
- EVANS, Sara Margaret. *Tidal Wave: How Women Changed America at century's End*. Nueva York: Free Press Paperbacks, 2004. 304p. ISBN: 0029099129.

- FAULKNER, Mary. *Women's Spirituality. Power and Grace*. Charlottesville: Hampton Roads, 2011. 316p. ISBN: 9781571746252.
- FEDERICI, Silvia. *Brujas, caza de brujas y mujeres*. Catalán Altuna, Aránzazu (trad.). Primera edición. Madrid: Traficantes de Sueños, 2021. 140p. ISBN: 9788412339871.
- FEMAN ORENSTEIN, Gloria. *The Reflowering of the Goddess*. Nueva York: Pergamon Press, 1990. 211p. ISBN: 0080351786.
- FEMAN ORENSTEIN, Gloria. *Multicultural Celebrations: Paintings of Betty La Duke 1972-1992* [en línea]. Rohnert Park: Pomegranate Artbooks, 1993. 164p. ISBN: 1566404525. [Consulta: 22 de junio 2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/multiculturalcel0000oren/page/n5/mode/1up?view=theater>
- FITZPATRICK, Tracy (ed.). *Hannah Wilke: Gestures*. [en línea]. Nueva York: Purchase College, 2009. 114p. ISBN: 9780979562921. [Consulta 02 de junio de 2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/hannahwilkegestu0000fitz/page/n5/mode/1up>
- FRAZER, James George. *La rama dorada: magia y religión*. Campuzano, Elizabeth y Campuzano, Tadeo I.(trad.). Tercera edición. Segunda reimpresión. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016. 645p. ISBN: 9786071606464.
- FRUM, David. *How We Got Here: The 70's: The Decade That Brought You Modern Life – For Better or Worse*. Nueva York: Basic Books, 2000.421p. ISBN: 0465041965.
- FUSS, Diana. *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference*, Londres: Routledge, 1990. 144p. ISBN: 0415901324.
- GADON, Elinor. *The Once and Future Goddess: A Sweeping Visual Chronicle of the Sacred Female and Her Reemergence in the Cultural Mythology of Our Time*. Londres: Thorsons, 1995. 405p. ISBN: 085030962X.
- GIEDION, Sigfried. *El presente eterno: Los comienzos del arte*. Madrid: Alianza Forma, 1995. 637p. ISBN: 9788420670164.
- GIMBUTAS, Marija. *Diosas y Dioses de la Vieja Europa*. Parrondo, Ana (trad.). Madrid: Siruela, 2014. 371p. ISBN: 9788415937005.
- GIMBUTAS, Marija. *El Lenguaje de la Diosa*. Gómez-Tabanera, J. M. (trad.). Oviedo: DOVE, 1996. 388p. ISBN: 9788488071385.
- GITLIN, Todd. *The Sixties: Years of Hope, Days of Rage*, Nueva York: Bantam Books, 1987. 534p. ISBN: 0553052330.
- GOLDBERG, RoseLee. *Performance: Live art since the 60s*. [en línea]. Nueva York :Thames & Hudson, 1998. 248p. ISBN: 0500018758. [Consulta 16 de julio de 2023]. Disponible en: https://archive.org/details/performancelivea0000gold_e6i9/page/n7/mode/2up
- GOULD DAVIS, Elizabeth. *The First Sex*. Maryland: Penguin Books Inc, 1971. 382p. ISBN: 0140035044.

- GOUMA PETERSON, Thalia (ed.). *Breaking The Rules: Audrey Flack, A Retrospective 1950-1990*. Nueva York: Harry N. Abrams Inc, 1992. 198p. ISBN: 0961227612.
- GRAVES, Robert. *La Diosa Blanca. Una gramática histórica del mito poético*. Graves, William (trad.). Primera edición. Cuarta reimpresión. Madrid: Alianza, 2018. 778p. ISBN: 9788420691787.
- GREENFIELD, Trevor. *The Goddess in America. The Divine Feminine in Cultural Context*. Winchester: Moon Books, 2016. 191P. ISBN: 9781782794769.
- GUITE, Suzanne, et al. *La Sculpture de Suzanne Guité*. [en línea]. Montréal: Aquila, 1973. 88p. ISBN: 0885100093. [Consulta 18 de julio de 2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/lasculpturesdesuz0000unse/page/n5/mode/2up>
- HALEVI, Z'ev ben Shimon. *Introducción al Mundo de la Kabbalah*. Harari Ontiveros, Cristina y Harari Ontiveros, Julieta (trad.). Primera edición. Segunda reimpresión. Madrid: Arkano Books, 2021. 279p. ISBN: 9788496111820.
- HALL, Stuart. *Los Hippies: Una contra-cultura*. Vericat, Isabel (trad.). Barcelona: Anagrama, 1970. 77p. ISBN: 9788433903082.
- HARDING, Esther. *Los misterios de la mujer*. Fabr , Ani (trad.). Barcelona: Obelisco, 1987. 331p. ISBN: 8477200254.
- HARRIS, Marvin. *Vacas, cerdos, guerras y brujas: Los enigmas de la cultura*. Sánchez Fernández, Juan Oliver (trad.) Madrid: Alianza, 2019. 288p. ISBN: 9788420674391.
- HARSHANANDA, Swami. *Hindu Gods and Goddesses*. [en línea]. Mylapore: Sri Ramakrishna Math. 1987. 200p. ISBN: 8171201105. [Consulta 28 de junio de 2023]. Disponible en: Hindu Gods And Goddesses Swami Harshananda : Swami Harshananda : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive
- HAYDEN, Tom. *Port Huron Statement* [en línea]. Nueva York: StudentsFor a Democratic Society (SDS), 1964. 66p. [Consulta: 30 de Agosto 2023]. Disponible en: <https://www.sds-1960s.org/PortHuronStatement-draft.htm>
- HAYS, Hoffman Reynolds, *The Dangerous Sex: The Myth of Feminine Evil* [en línea]. Nueva York: Putnam, 1964. 328p. Library of Congress Catalog Card Number: 6418006. [Consulta 28-06-2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/dangeroussexmyth00haysrich/page/n7/mode/2up>
- HELLER, Jules (ed) y HELLER, Nancy (ed.). *North American Women Artists of the Twentieth Century: A Biographical Dictionary*. Nueva York: Garland Publishing, 1995. 742p. ISBN: 0824060490.
- HESIODO. *Obras y fragmentos* [en línea]. Madrid: Gredos, 1978. 425p. ISBN: 8424935179. [Consulta: 20 de junio 2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/hesiodo-obras-y-fragmentos/page/n3/mode/2up?view=theater>
- HUSAIN, Shahrukh. *La Diosa: Creación, fertilidad y abundancia. Mitos y arquetipos femeninos*. Cavándoli, Margarita (trad.). Madrid: Debate, 1997. 184p. ISBN: 8483060280.
- JENKINS, Philip. *Breve Historia de Estados Unidos*. Guillermo Villaverde López (trad.). Segunda edición. Madrid: Alianza, 2005. 430p. ISBN: 842065843X.

- JOHNSON, Buffie. *Lady of the Beasts: Ancient Images of the Goddess and Her Sacred Animals*. Nueva York: Harper Collins, 1988. 386p. ISBN: 0062504231.
- JONES, Amelia (ed.). *A Companion to Contemporary Art since 1945*. [en línea]. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2006. 652p. ISBN: 9781405107945. [Consulta 23 de enero de 2023]. Disponible en: https://archive.org/details/companiontoconte0000unse_w9p4/page/n5/mode/2up
- JACOBS, Seth. *America's Miracle Man in Vietnam: Ngo Dinh Diem, Religion, Race and U.S. Intervention in Southeast Asia*. [en línea]. Durham: Duke University Press, 2004. 396p. ISBN: 0822334402. [Consulta 05 de febrero de 2022]. Disponible en: <https://archive.org/details/americasmiraclem0000jaco/page/n395/mode/1up>
- JUNG, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Murmis, Miguel (trad.). Primera edición. Décimo segunda impresión. Barcelona: Paidós. 2021. 292p. ISBN: 9788449322280.
- JUNG, Carl Gustav. *Símbolos de transformación*. Segunda edición Buenos Aires: Paidós, 1962. Número de clasificación: 1501954.
- KAPLAN, Janet A. *Remedios Varo: Unexpected Journeys*. [en línea] Nueva York : Abbeville Press, 2000. 292p. ISBN: 0789206277. [Consulta 29 de junio de 2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/remediosvarounex0000kapl/page/n4/mode/1up?view=theater>
- KOCHHEISER, Thomas H. (ed.). *Hannah Wilke: A Retrospective*. [en línea]. Columbia: University of Missouri Press, 1989. 172p. ISBN: 0826207030. [Consulta 17 de febrero de 2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/hannahwilkeretro00wilk/page/n7/mode/1up>
- KUMAR, Lisa. *Something About The Author: Facts and Pictures about Authors and Illustrators of Books for Young People*. [en línea]. Detroit: Gale, 2010. Vol. 210. 296p. ISBN: 9781414442235. [Consulta: 10 de enero 2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/somethingaboutau0262unse>
- La Santa Biblia*. (trad. Evaristo Martín Nieto et al.) Madrid: San Pablo, 2017. ISBN: 9788428551670.
- LEIGH MOLYNEAUX, Brian. *La tierra Sagrada: Paisajes que reflejan el poder espiritual de la Tierra*. Cavándoli, Margarita (trad.). Barcelona: Debate, 1996. 184p. ISBN: 8474449650.
- LERNER, Gerda. *La creación del patriarcado*. Tusell, Mònica (trad.). Pamplona: Katakarak, 2022. 424p. ISBN: 9788416946082.
- LEVIN, Gail. *Becoming Judy Chicago: A Biography of the Artist*. [en línea]. New York: Harmony Books, 2007. 520p. ISBN: 9781400054121. [Consulta: 11 de marzo de 2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/becomingjudychic00levi/page/n7/mode/1up>
- LIGHT, Paul Charles. *Baby Boomers: Those born between 1946 and 1964*. [en línea] Nueva York: W.W. Norton & Company, 1988. 328p. ISBN: 0393025241. [Consulta: 15 de julio de 2023]. Disponible en: https://archive.org/details/babyboomers0000ligh_f2d1/page/n7/mode/1up

- LIPPARD, Lucy R. *Overlay*, New York: Pantheon Books, 1983. 300p. ISBN: 0394518128.
- LIPPARD, Lucy R.; LUCIE-SMITH, Edward; THOMPSON WYLDER, Viki D. *Judy Chicago*. [en línea]. Nueva York: Elizabeth A. Sackler Foundation, 2002. 148p. ISBN: 082302587X. Catálogo de la exposición realizada en el National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C., del 11 de octubre de 2002 al 5 de enero de 2003. [Consulta: 20 de junio de 2023] Disponible en: <https://archive.org/details/judychicago0000lipp/page/n3/mode/2up>
- LIJN, Liliane. *Imagine the Goddess*. [en línea]. Londres: Fischer Fine Art, 1987. Catálogo de la exposición realizada en el Fischer Fine Art, Londres, del 5 de marzo al 3 de abril de 1987. [Consulta: 28 de julio 2023]. Disponible en: <http://www.lilianelijn.com/portfolio-item/imagine-the-goddess-liliane-lijn/>
- LOBRUTTO, Vincent *TV in the USA: A History of Icons, Idols, and Ideas*. Vol 1: 1950s-1960s, Santa Barbara: ABC-CLIO, 2018. 429p. ISBN: 97814440829734.
- 'IOLANA, Patricia(ed.) HOPE, Angela (ed.), GRENIER, Bobbie (ed.) et al. *Goddess Thealogy: An International Journal for the Stury of the Divine Feminine*. Vol. 1, núm 1.
- LOVE, Barbara (ed.). *Feminists Who Changed America, 1963-1975*. [en línea]. Champaign: University of Illinois Press, 2006. 527p. ISBN: 9780252031892. [Consulta 15 de julio de 2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/feministswhochan00love/page/n7/mode/1up>
- LYNCH, Patricia Ann. *Native American Mythology A to Z* [en línea]. Nueva York: Facts On File, 2004. 152p. ISBN: 0816048916. [Consulta: 11 de Agosto 2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/nativeamericanmy0000lync/page/n5/mode/1up>
- MAY, Elaine Tyler. *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era*. [en línea]. New York: Basic Books, 1988. 308p. ISBN: 0465030556. [consulta 29 de junio de 2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/homewardboundame00maye/page/n7/mode/2up?view=theater>
- MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Primera edición. Madrid: Cátedra, 2003. 291p. ISBN: 8437620643.
- MENÉNDEZ REQUENO, Elena. *La Diosa en el espejo*. Valencia: Centro Cultural de Mislata, 2015. 90p. ISBN: 97884606626552015. Catálogo de la exposición realizada en el Centro Cultural de Mislata, en Mislata, Valencia, del 25 de marzo al 17 de abril de 2015.
- MILLER, Lynn F y SWENSON, Sally S. *Lives and Works: Talks with Women Artists* [en línea]. Metuchen: Scarecrow Press, 1981. 264p. ISBN: 0810814587. [Consulta 28 de julio 2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/livesworkstalksw0000mill/page/n7/mode/1up>
- MILLET, Kate. *Sexual Politics*. [en línea]. New York: Ballantine, 1970. 564p. ISBN: 0345292707. [Consulta: 29 de junio de 2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/sexualpolitics00millrich/mode/1up?view=theater>
- MOLYNEAUX, Brian Leigh *La tierra sagrada*. Cavándoli, Margarita (trad.). Barcelona: Debate, 1996. 184p. ISBN: 8474449650.

- NEMSER, Cindy. *Art Talk: Conversations With 15 Women Artists* [en línea]. Nueva York: Icon Editions, 1995. 372p. ISBN: 0064309835. [Consulta: 20 de marzo 2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/arttalkconversat00nems>
- NEUMANN, Erich. *The Great Mother: An Analysis of the Archetype* [en línea]. Primera edición. Novena reimpresión. Princeton: Princeton University Press, 2015. 628p. ISBN: 9780691166070. [Consulta 20 de enero 2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/livesworkstalksw0000mill/page/n7/mode/1up>
- NIEDZWIECKI, Patricia. *Beauvoir peintre* [en línea]. París: côté-femmes, 1991. 184p. ISBN: 9782307179955. [Consulta 04 de febrero de 2023]. Disponible en: <https://play.google.com/books/reader?id=HesfEAAAQBAJ&pg=GBS.PA55&hl=es>
- NOCHLIN, Linda. *Women, Art, and Power and Other Essays*. [en línea]. Nueva York: Harper & Row, 1988. 216p. ISBN: 0064301834. [Consulta 02 de mayo de 2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/womenartpoweroth0000noch/page/n7/mode/1up>
- OELSCHLAEGER, Max. *The Idea of Wilderness: From Prehistory to the Age of Ecology*. [en línea]. Nueva York: Yale University Press, 1991. 500p. ISBN: 0300053703. [Consulta 04 de febrero de 2023]. Disponible en: https://archive.org/details/ideaofwilderness0000oels_q2h6/page/n5/mode/2up
- O' NEILL, William. *Coming Apart: An Informal history of America in the 1960's*. Chicago: Quadrangle Books, 1971. 486p. ISBN: 0812901908.
- ORTIZ- OSÉS, Andrés. *La Diosa Madre: Interpretación desde la mitología vasca*. Madrid: Trotta, 1996. 142p. ISBN: 8481640999.
- PATTEE KRYDER, Rowena. *The Faces of the Moon Mother: an archetypal cycle* [en línea]. Mount Shasta: Golden Point Productions, 1991. 84p. ISBN: 0962471623. [Consulta: 31 de julio 2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/facesofmoonmothe0000kryd/page/32/mode/2up?view=theater>
- PATTEE KRYDER, Rowena. *Source: Visionary Interpretations of Global Creation Myths* [en línea]. Crestone: Golden point Productions, 2000. 188p. ISBN: 0962471690. [Consulta: 31 de julio 2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/sourcevisionaryi0000kryd/page/n187/mode/2up?view=theater>
- PAPASIROU, María; BALDINI, Chiara; LUKE, David. *Misterios psicodélicos de lo femenino*. Primera edición. Barcelona: La Llave, 2021. 479p. ISBN: 9788416145867.
- RADFORD RUETHER, Rosemary. *Goddesses and the Divine Feminine: a Western Religious History*. Berkeley: University of California Press, 2006.381p. ISBN: 9780520250055.
- RAMLIJAK, Suzanne. *Divine Flesh: Contemporary Goddess Imagery*. Artopia: Nueva York, 1996. 25p. Catálogo de la exposición realizada en Artopia, en Nueva York, del 14 de mayo al 15 de junio de 1996.
- RANCK, Shirley Ann. *Cakes for the Queen of Heaven: An Exploration of Women's Power Past, Present and Future*. Lincoln: IUniverse books, 2021. 193p. ISBN: 9780595388561.

- ROACH, Catherine M. *Mother / Nature: Popular Culture and Environmental Ethics*. [en línea]. Bloomington: Indiana University Press, 2003. 244p. ISBN: 025321562. [Consulta 29 de junio de 2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/mothernaturepopu0000roac/page/n5/mode/1up>
- ROBBINS DEXTER, Miriam y NOBLE; Vicky. *Foremothers of he Women's Spirituality Movement: Elders and Visionaries*. Nueva York: Teneo Press, 2015. 346p. ISBN: 9781934844502.
- ROBINSON, Hilary (ed.). *Visibly Female. Feminism and Art: An Anthology*. Londres: Camden Press, 1987. 317p. ISBN: 09484491310.
- ROBINSON, Hilary (ed.). *Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968 – 2000*. Massachusetts: Blackwell Publishers, 2001. 317p. ISBN: 0948491310.
- ROBINSON N., Marie. *The Power of Sexual Surrender*. [en línea]. New American Library: Nueva York, 1959. 272p. Library of Congress Catalog Card Number: 5910687. [Consulta 22 de marzo de 2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/powerofsexualsur00robi/page/n9/mode/2up>
- ROCKEFELLER, Steven C. (ed.) and John, C. Elder (ed.). *Spirit and Nature: Why the Environment is a Religious Issue*. [en línea]. Boston: Beacon Press, 1992. 248p. ISBN: 0807077089. [Consulta 12 de junio de 2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/spiritnaturewhyt00rock/page/n7/mode/2up>
- ROTH, Moira (ed.) Rachel Rosenthal [en línea]. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997. 260p. ISBN: 0801856280. [Consulta: 04 de Agosto de 2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/rachelrosenthal0000unse/page/n5/mode/2up>
- ROUSSELLE, Aline. *Porneia: On Desire and the Body in Antiquity*. Felicia Pheasant (trad.). Oxford: Basil Blackwell, 1994. 213p. ISBN: 0631192085.
- RUSSO, Alexander. *Profiles on Women Artists* [en línea]. University Publications of America, 1985. 280p. ISBN:0890934673. [Consulta 23 de julio 2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/profilesonwomena0000russ/page/n7/mode/1up>
- SHINODA BOLEN, Jean. *Las Diosas de cada mujer. Una nueva psicología femenina*. Colodrón, Alfonso (trad.). Novena edición. Barcelona: Kairós, 2002. 415p. ISBN: 8472452859.
- SIÖÖ, Monica y MOR, Barbara. *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth*.
- SOCHEN, June (ed.). *The New Feminism in Twentieth Century America*, Lexington: D.C. Heath and Company, 1971. 208p. Library of Congress Catalog Number 0669634611
- STARHAWK. *La danza en espiral*. D'Ornellas, Verónica y López, Núria (trad.). Primera edición. Barcelona: Obelisco, 2012. 430p. ISBN: 9788497778916.
- STONE, Merlin. *The Paradise Papers: The Suppression of Women's Rites*. Londres: Virago, 1976. 275p. ISBN: 0704338076.
- STRATON, Shannon R. *Faith Wilding's Fearful Symmetries*. Bristol: Intellect, 2018. 216p. ISBN: 9781783207817.

- STRAUSS, William; HOWE, Neil. *Generations: The History of America's Future, 1584 to 2069* [en línea]. Nueva York: William Morrow and Company, 1991. 552p. ISBN: 0688081339. [Consulta 11 de noviembre 2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/generationshisto00stra/page/n7/mode/2up>
- STREIFER RUBINSTEIN, Charlotte. *American Women Artists: from Early Indian Times to the Present*. Nueva York: Avon Books, 1982. 560p. ISBN: 0380611015.
- TACEY, David. *The Spirituality Revolution: The Emergence of Contemporary Spirituality* [en línea]. Nueva York: Brunner – Routledge, 2004. 260p. ISBN: 1583918744. [Consulta 23 de agosto de 2021]. Disponible en: <https://archive.org/details/spiritualityrevo0000tace/page/n5/mode/2up>
- THOMPSON WYLDER, Viki D. *Judy Chicago: Trials and Tributes* [en línea]. Florida: Florida State University Museum of Fine Arts, 1999. 86p. ISBN: 1889282057. Catálogo de la exposición realizada en el Florida State University Museum of Fine Arts, Florida, del 19 de febrero al 3 de abril de 1999. [Consulta: 12 de febrero de 2023]. Disponible en: https://archive.org/details/judychicagotrial0000wyld_j3y5/page/n85/mode/2up
- TOUCHETTE, Charleen. *It stops with me: memoir of a Canuck girl* [en línea]. Santa Fe: Touch Art Books, 2004. 324p. ISBN: 0974654507. [Consulta: 11 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/itstopswithmemem0000touc/page/n7/mode/1up>
- VARO, Remedios, 2008. *Cartas, sueños y otros textos* [en línea]. México D.F.: ERA. 137p. ISBN: 9789684113947. [Consulta 02 de febrero 2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/cartas-suenos-y-otros-textos-varo-remedios-z-lib.org/page/n3/mode/1up>
- VRONSKY, Peter. *Serial killers: The Method And Madness Of Monsters* [en línea]. Nueva York: Berkeley Books, 2004. 452p. ISBN: 0425196402. [Consulta 21 de febrero 2022]. Disponible en: <https://archive.org/details/serialkillersmet0000vron/page/n5/mode/2up>

CAPÍTULOS DE LIBROS

- BIAGGI, Cristina [2015]. "Early Artistic Work Inspired by My Activism in the 1970s". En ROBBINS DEXTER, Miriam (ed.) y NOBLE, Vicki (ed.). *Foremothers of the Women's Spirituality Movement: Elders and Visionaries*. Nueva York: Teneo Press, 2015. 346p. ISBN: 9781934844502. pp. 251-255.
- BROPHY, Brigid. "Women Are Prisoners of Their Sex ". En SOCHEN, June (ed.). *The New Feminism in Twentieth-Century America*, Lexington: Heath, 1971. 208p. ISBN: 0669634611. pp.73-79.
- BUDAPEST, Zsuzsanna, [2015]. "LA Story". En ROBBINS DEXTER, Miriam (ed.) y NOBLE; Vicky (ed.). *Foremothers of he Women's Spirituality Movement: Elders and Visionaries*. Nueva York: Teneo Press, 2015. 346p. ISBN: 9781934844502. pp. 177-185.
- CULPEPPER, Emily, [1978]. "The Spiritual Movement of Radical Feminist Consciousness". En NEEDLEMAN, Jacob (ed.) y BAKER, George (ed.). *Understanding the New Religions* [en línea]. Nueva York: The Seabury Press, 1978. 344p. ISBN: 0816404038. pp. 220-234. [Consulta: 16 de enero 2023].

Disponible en: https://archive.org/details/understandingnew0000unse_x3q6/page/n7/mode/2up

CASTERAS, Susan P. [1992]. "Breaking the Mold: Audrey Flack Sculptures". En GOUMA PETERSON, Thalia (ed.). *Breaking The Rules: Audrey Flack, A Retrospective 1950-1990* [en línea]. Nueva York: Harry N. Abrams Inc, 1992. 198p. ISBN: 0961227612. pp. 102 – 129. [Consulta: 25 de febrero 2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/breakingrulesaud0000flac/page/n7/mode/2up>

DEZEUZE, Anna [2006]. "The 1960s: A Decade Out-of-Bounds"., en JONES, Amelia (ed.). *A Companion to Contemporary Art since 1945* [en línea]. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. 652p. ISBN: 9781405135429. pp. 38-59. [Consulta: 26 de abril 2022]. Disponible en: https://archive.org/details/companiontoconte0000unse_w9p4/page/n5/mode/2up

DUFFY, Mary [1987]. "Disability, Differentness, Identity". En ROBINSON, Hilary(ed.). *Feminism – Art – Theory: An Anthology, 1968 – 2000*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001. 732p. ISBN: 9780631208501. pp. 562 – 564.

DUNBAR, Roxanne [1969]. "Female Liberation-Basis for Social Revolution". En SOCHEN, June (ed.). *The New Feminism in Twentieth-Century America*, Lexington: Heath, 1971. 208p. ISBN: 0669634611. pp. 179-192.

EDELSON, Mary Beth [1989]. "Male Grazing: An Open Letter to Thomas McEvilley". En ROBINSON, Hilary(ed.). *Feminism – Art – Theory: An Anthology, 1968 – 2000*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001. 732p. ISBN: 9780631208501. pp. 592 -597.

EISLER, Riane [2015]. "Women's Spirituality: From Domination to Partnership". En ROBBINS DEXTER, Miriam (ed.) y NOBLE; Vicky (ed.). *Foremothers of he Women's Spirituality Movement: Elders and Visionaries*. Nueva York: Teneo Press, 2015. 346p. ISBN: 9781934844502. pp. 65 – 74.

GADON, Elinor [2015], "My Spirituality Holds the Meaning of Life for Me". En ROBBINS DEXTER, Miriam (ed.) y NOBLE; Vicky (ed.). *Foremothers of he Women's Spirituality Movement: Elders and Visionaries*. Nueva York: Teneo Press, 2015. 346p. ISBN: 9781934844502. pp. 49-54.

GARCÍA PILÁN, Pedro [2013]. "De las Fetillerías diablicals a las Zombi Party: sobre «supersticiones» y cultura popular en tierras valencianas". En CALABUIG I SORLÍ, Salvador, et al. *Les bruixes i el seu món / Las brujas y su mundo*. Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat, 2013. 192p. ISBN: 978-8477956693. pp.96 – 127.

GONZÁLEZ, Jennifer y POSNER, Adrienne [2006]. "Facture for Change: US Activist Art since 1950". en JONES, Amelia (ed.). *A Companion to Contemporary Art since 1945* [en línea]. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. 652p. ISBN: 9781405135429. pp. 212 – 230. [Consulta: 26 de abril 2022]. Disponible en: https://archive.org/details/companiontoconte0000unse_w9p4/page/n5/mode/2up

- HIGONNET, Anne [1993]. "Mujeres, imágenes y representaciones" en DUBY, Georges (dir.) y PERROT, Michelle (dir.). *Historia de las mujeres: El siglo XX*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1993. Vol. V. 758p. ISBN: 8422650118.
- KOEDT, Anne [1970]. "The Myth of the Vaginal Orgasm". En SOCHEN, June (ed.). *The New Feminism in Twentieth-Century America*, Lexington: Heath, 1971. 208p. ISBN: 0669634611. pp. 140 – 148.
- KLEIN, J. [2007] "The Ritual Body as a Pedagogical Tool: The Performance Art of the Woman's Building", en WOLVERTON, Terry (ed.) y HALE, Sondra (ed.). *From Site to Vision: the Woman's Building in Contemporary Culture*, Los Angeles: Otis College Of Art And Design, 2011. 419 p. ISBN: 9780930209247. pp. 172 – 209
- MENDELSSOHN, Moses [1975]. "¿Hay que combatir el fanatismo que se va propagando mediante la sátira o mediante una obligación externa?" *Berlinische Monatschrift*. En En CALABUIG I SORLÍ, Salvador, et al. *Les bruixes i el seu món / Las brujas y su mundo*. Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat, 2013. 192p. ISBN: 978-8477956693. pp. 185-189
- MULVEY, Laura [1975]. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". En MAHER, Jennifer (ed.). *Understanding Gender & Sexuality in Popular Culture* [en línea]. Indiana: Cognella, 2016. 274p. ISBN: 9781634872973. pp. 25 – 38 [Consulta: 12 de mayo 2022]. Disponible en: https://archive.org/details/understandinggen0000unse_w1x3/mode/2up
- NEAD, Linda [1992]. "Framing the Female Body". En ROBINSON, Hilary(ed.). *Feminism – Art – Theory: An Anthology, 1968 – 2000*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001. 732p. ISBN: 978063120850. pp. 564 – 570.
- NOCHLIN, Linda [1971]. "Why Have There Been No Great Women Artists?" en NOCHLIN, Linda. *Women, Art, and Power: And Other Essays* [en línea]. Nueva York: Harper & Row, 1988. 216p. ISBN: 0064301834. [Consulta 24 de febrero de 2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/womenartpoweroth0000noch/page/n5/mode/2up>
- ORTNER, Sherry B. [1972]. "Is Female to Male as Nature is to Culture". En ROBINSON, Hilary(ed.). *Feminism – Art – Theory: An Anthology, 1968 – 2000*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001. 732p. ISBN: 9780631208501. pp. 17-33.
- PARTINGTON, Angela [1987] "Feminist art and avant-gardism". En ROBINSON, Hilary (ed.). *Visibly Female. Feminism and Art: An Anthology*. Londres: Camden Press, 1987. 317p. ISBN: 09484491310. pp. 228-249.
- ROSE, Barbara [1974]. "Vaginal Iconology". En ROBINSON, Hilary(ed.). *Feminism – Art – Theory: An Anthology, 1968 – 2000*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001. 732p. ISBN: 9780631208501. pp. 575 – 577.
- SIÖÖ, Monica, 1980. 'Art is a Revolutionary Act' en ROBINSON, Hilary, 2001. *Feminism – Art – Theory: An Anthology, 1968 – 2000*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001. 732p. ISBN: 9780631208501. pp. 591-592.

STERN, Paula [1971]. "The Womanly Image". En SOCHEN, June (ed.). *The New Feminism in Twentieth-Century America*, Lexington: Heath, 1971. 208p. ISBN: 0669634611. pp. 79 – 86.

WYLIE, John [2003]. "Landscape, Performance And Dwelling: a Glastonbury Case Study". En CLOKE, Paul (ed.). *Country Visions*. Harlow: Pearson Educational Limited, 2003. 364p. ISBN: 0130896012. pp 136-157

ARTÍCULOS EN REVISTAS

BECK, E. C. "The Love Canal Tragedy". [en línea]. En *EPA Journal* (US Environmental Protection Agency), 1979. Vol. 5, núm. 1. [Consulta 16 de mayo 2021]. Disponible en: <https://www.epa.gov/archive/epa/aboutepa/love-canal-tragedy.html>

BERNÁRDEZ, E. "Dioses vikingos... ¿o eran Diosas?" [en línea]. *VII Congreso Internacional de Análisis Textual Trama y Fondo: Las Diosas*. Madrid, 25 – 27 marzo 2015. [Consulta 22 de abril 2021]. Disponible en: http://www.tramayfondo.com/actividades/vii-congreso/las_Diosas/downloads/bernardez-enrique.pdf

BELLAMY, D. "The Endangered Unruly". En *Artforum*, 2019. Vol. 57, núm. 9, pp. 262 – 269.

CABAÑAS, K. "Pain of Cuba, Body I Am". En *Woman's Art Journal*, 1999. Vol. 20, núm. 1, pp. 12-17.

CERCONE, K.) "The Healing Art of Nancy Azara". [en línea]. En *Woman's Art Journal*, 2010. Vol. 31, núm. 1, pp. 35–40. [Consulta: 10 mayo 2023] Disponible en: JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/40605238>. Accessed 10 May 2023.

CLARKE, C.K. y HEMPHILL, J. J. "The Santa Barbara Oil Spill: A Retrospective". En *Yearbook of the Association of Pacific Coast Geographers*, 2002. Vol. 64, pp. 157-162.

DALY, Mary. "The qualitative leap beyond patriarchal religion". En *Quest, New Visions of Spiritual Power*, 1975. Vol. 1, nº 4, spring, 1975. p.p. 20-40.

DEKEL, Tal. "Center-Periphery relations: Women's art in Israel during the 1970's, the case of Miriam Sharon". En *Consciousness, Literature and the Arts*, 2007. Vol. 8, núm. 3, pp. 1-22. [Consulta: 5 de Agosto 2023] Disponible en: <https://www.taldekel.net/publications>

DIJK, D. "The Goddess Movement in U.S.A.". En *Archive for the Psychology of Religion*, 1988. Vol.18, núm. 1, pp.258-266.

DOUGHERTY, C. "Stories From a Generation: Early Video at the LA Woman's Building". En *Afterimage*, 1998. Vol.26, núm. 1, pp. 8-11.

EASLING, M. "Life as Art and Journey: Keeping the Vision" [en línea]. En *Femspec*, 2009. Vol. 10, núm 1, pp. 97 – 106. [Consulta 07 de septiembre 2022] Disponible en: <https://www.femspec.org/10-1https://search.proquest.com/docview/200042729>.

EDELSON, M. B. "Pilgrimage/Seefor Yourself: A Journey to a Neolithic Goddess Cave, 1977. Grapceva, Hvar Island, Yugoslavia". En *Heresies: The Great Goddess*. Nueva York: Heresies Collective, Inc., 1978. Vol. 5. pp. 96-99.

- ELLER, C. "Divine Objectification: The Representation of Goddesses and Women in Feminist Spirituality". En *Journal of Feminist Studies in Religion*, 2000. Vol. 16, núm. 1, pp. 23-44.
- ELLER, C. "The Feminist Appropriation of Matriarchal Myth in the 19th and 20th Centuries". en *History Compass*, 2005. Vol. 3, núm. 1, pp. 1-10.
- FEMAN ORENSTEIN, G. "The Reemergence of the Archetype of the Great Goddess in Art by Contemporary Women", En *Heresies: The Great Goddess*. Nueva York: Heresies Collective, Inc., 1978. Vol. 5. pp.74-84.
- FEMAN ORENSTEIN, G. "Une vision gynocentrique dans la littérature et l'art féministes contemporains", Aelion, Mathilde (trad.). En *Études littéraires*, 1984. Vol.17, pp. 143-160.
- GARCÍA SÁNCHEZ, J. "El mito de la femme fatale: Diosas y heroínas de la Antigüedad en las obras del simbolismo europeo". En *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 2009. Núm. 103, pp. 189-216.
- GLASSER, M.; GREENBURG, L.; FIELD, F. "Mortality and Morbidity During a Period of High Levels of Air Pollution". En *Archives of Environmental Health: An International Journal*, 1966. Vol. 15, núm. 6, pp. 684 – 694.
- GERMÁN BES, C. "De Diosas a vírgenes y brujas" [en línea]. *VII Congreso Internacional de Análisis Textual Trama y Fondo: Las Diosas. Madrid, 25 – 27 marzo 2015*. [Consulta 22 de abril 2021]. Disponible en: http://www.tramayfondo.com/actividades/vii-congreso/las_Diosas/downloads/german-bes-concha.pdf
- GIL SOLDEVILLA, Samuel. "Estudio de caso publicitario: el empoderamiento de las divinidades femeninas y "la Diosa que hay en ti". En *SIGNA: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 2016. Vol. 25, pp. 609-630. [Consulta: 25 de abril 2020] Disponible en: <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/16939>
- GLAUBERMAN Schonholz, K. "Damas, Madres, Brujas" [en línea] *VII Congreso Internacional de Análisis Textual Trama y Fondo: Las Diosas. Madrid, 25 – 27 marzo 2015*. . [Consulta 22 de abril 2021]. Disponible en: http://www.tramayfondo.com/actividades/vii-congreso/las_Diosas/downloads/lauberman-karina.pdf
- HOFF KRAEMER, C. "Gender and Sexuality in Contemporary Paganism". En *Religion Compass*, 2012. Vol. 6, núm. 8, pp. 390-401.
- LINDENBERG, C. "Barbara Smith Revisited". En *n. paradoxa*, vol. 24, 2009, pp. 85-93.
- MAKO WOODHOUSE, K. "After Earth Day: The modern Environmental Movement". En *Reviews in American History*, 2014. Vol. 42, pp. 556-563.
- MADSEN, C. "In the Dark Speech of Praise and Birth: The Prints of Judith Anderson" [en línea]. En *CrossCurrents*, 1999. Vol. 49, núm. 2, pp. 237-250. [Consulta 23 de febrero 2022]. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/24460769>
- MARIEDAUGHTER, P. "A random thought". En *Heresies: The Great Goddess*. Nueva York: Heresies Collective, Inc., 1978. Vol. 5, p. 131.

- MAYAYO, P. "Figuras de la(s) Diosa(s): rituales femeninos y modelos matrísticos de representación en el arte contemporáneo" [en línea]. Comunicación presentada en el V Coloquio Internacional de la AEHIM, Cádiz, 5-7 de junio de 1997. Publicada en NASH, M., PASCUA, M. J. y ESPIGADO, G. (eds.) *Pautas históricas de sociabilidad femenina: rituales y modelos de representación*. Cádiz, Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz, 1999, pp. 207-214. [Consulta 02 de octubre 2021]. Disponible en: https://www.academia.edu/32807720/Figura_de_la_s_diosa_s_rituales_femeninos_y_modelos_matr%C3%ADsticos_de_representaci%C3%B3n_del_arte_contempor%C3%A1neo
- MENDIETA HARRINGTON, R. "Ana Mendieta: Self Portrait of a Goddess". En *Review: Literature and Arts of the Americas*, 1988. Vol. 22, pp. 38 – 39.
- MITJANS ALTARRIBIA, B. "El Renacer de Lilith: Representaciones populares contemporáneas" [en línea]. VII Congreso Internacional de Análisis Textual Trama y Fondo: Las Diosas. Madrid, 25-27 marzo 2015. [Consulta 22 de abril 2021]. Disponible en: https://www.tramayfondo.com/actividades/vii-congreso/las_Diosas/downloads/mitjans-altarriba-bernia.pdf
- MORENO PAREDES, D.B. "Annie Sprinkle, la abertura erigida". [en línea]. *VII Congreso Internacional de Análisis Textual Trama y Fondo: Las Diosas. Madrid, 25 – 27 marzo 2015*. [Consulta 22 de abril 2021]. Disponible en: http://www.tramayfondo.com/actividades/vii-congreso/las_Diosas/downloads/moreno-paredes-david-bernardo.pdf
- OJEA, F. "La omnipotencia materna de la Diosa" " [en línea]. *VII Congreso Internacional de Análisis Textual Trama y Fondo: Las Diosas. Madrid, 25 – 27 marzo 2015*. [Consulta 22 de abril 2021]. Disponible en: http://www.tramayfondo.com/actividades/vii-congreso/las_Diosas/downloads/ojea_fernando.pdf
- PÉREZ Asperilla, E. "La revolución de la Diosa en la industria musical: influencias mitológicas y nuevos personajes femeninos. " [en línea]. *VII Congreso Internacional de Análisis Textual Trama y Fondo: Las Diosas. Madrid, 25 – 27 marzo 2015*. [Consulta 22 de abril 2021]. Disponible en: http://www.tramayfondo.com/actividades/vii-congreso/las_Diosas/downloads/perez-asperilla-estibaliz.pdf
- RIDDLE, D. "New Visions of Spiritual Power". En *Quest, New Visions of Spiritual Power*, 1975. Vol. 1, núm. 4, pp. 7-16.
- SÁNCHEZ Sanz, A. [2017]. "El desarrollo teórico del matriarcado en el siglo XIX y los primeros estudios sobre el mito amazónico". En *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 2018. núm. 37, pp. 221-238.
- SCHIFF, A. F. [1978]. "Rape In The United States". En *Journal of Forensic Sciences*, 1978. Vol. 23, núm. 4, pp. 845-851.
- SHINELL, G. "Woman's Primacy in the Coming Reformation" en *Heresies: The Great Goddess*. Nueva York: Heresies Collective, Inc., 1978. Vol. 5. pp. 46-50.

- STAUGHTON, L. [1969]. "The New Left" [en línea]. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 1969. Vol. 382, núm. 1. pp.64-72. Disponible en: <https://doi.org/10.1177/000271626938200108>
- SUTHERLAND HARRIS, A [1973]. "Women in College Art Departments and Museums". En *Art Journal*, 1973. Vol. 32, pp. 417-19.
- SBAI BELMAR, K. [2015]. "La reelaboración del mito de Pandora en literatura y cine". [en línea]. *VII Congreso Internacional de Análisis Textual Trama y Fondo: Las Diosas. Madrid, 25 – 27 marzo 2015*. [Consulta 22 de abril 2021]. Disponible en: [http://www.tramayfondo.com/actividades/vii-congreso/las_ Diosas/downloads/sbai-khalid.pdf](http://www.tramayfondo.com/actividades/vii-congreso/las_Diosas/downloads/sbai-khalid.pdf)
- STREIFER RUBINSTEIN, C. [1994]. "Breaking the Rules: Audrey Flack, A Retrospective, 1950-1990" [en línea]. En *Woman's Art Journal*, 1994. Vol. 15, núm. 1, pp. 38 – 42. [Consulta: 01 de mayo de 2021]. Disponible en: www.jstor.org/stable/1358495.
- TURNER, K. [1978]. "Contemporary Feminist Rituals". En *Heresies: The Great Goddess*. Nueva York: Heresies Collective, Inc., 1978. Vol. 5, pp.20-26.
- ZAWADZKI, M. F. [2016]. "Listen to the Words of the Great Mother: The Goddess Art of Mary Beth Edelson". En *The Journal of American Culture*, 2016. Vol. 39, núm. 3, pp. 334 – 347.

BLOGS, PERIÓDICOS Y RECURSOS EN LÍNEA

- ANDRADE, S. "Clara Menéres (1943-2018), uma escultora for a do lugar-comum" [en línea]. En *Publico*, 11 de mayo de 2018. [Consulta: 18 de agosto 2023]. Disponible en: <https://www.publico.pt/2018/05/11/culturaipsilon/noticia/morreu-a-escultora-clara-meneres-1829668>
- DWYER, J. "Remembering a City Where the Smog Could Kill" [en línea]. En *The New York Times*, 28 de febrero de 2017. [Consulta: 18 de septiembre 2021]. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2017/02/28/nyregion/new-york-city-smog.html>
- EARNEST, H. "Time is an Emotional Muscle: Barbara Hammer with Jarrett Earnest" [en línea]. En *The Brooklyn Rail*. 2012-2013. [Consulta 22 de julio 2023]. Disponible en: <https://brooklynrail.org/2012/12/art/time-is-an-emotional-musclebarbara-hammer-with-jarrett-earnest>
- GREENE, H. "Lydia Miller Ruyle 1935-2016" [en línea]. En *The Wild Hunt: Pagan News and Perspectives*, 3 de abril de 2016. [Consulta: 4 de Agosto 2023]. Disponible en: <https://wildhunt.org/2016/04/lydia-miller-ruyle-1935-2016.html>
- GUTIERREZ, M. "Cómo se cosifica a las mujeres en los vídeos musicales" [en línea]. En *El Correo*, 11 de abril 2023. [Consulta 12 de agosto 2023]. Disponible en: <https://www.elcorreo.com/sociedad/miren-gutierrez-cosifica-mujeres-videos-musicales-20230411074446-ntrc.html>

- HENES, D. "The Tree as our Mother" [en línea]. En *donnahenes.com*, 10 de mayo de 2019. [Consulta 22 de julio de 2023] Disponible en: <https://donnahenes.com/blog/f/the-tree-as-mother?blogcategory=Feminine+Divine>
- HEARTNEY, E. "The Once-Reviled Goddess Movement Gets a Second Chance" [en línea]. En *Art in America*, 18 de mayo de 2023. [Consulta: 14 de junio 2023]. Disponible en: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/wangechi-mutu-judy-chicago-goddess-movement-gets-a-second-chance-1234668640/>
- HEYDARPOUR, R. "Muriel Castanis, 80, Sculptor of Fluidly Draped Forms, Dies" [en línea]. En *The New York Times*, 26 de Noviembre de Nov. 26 2006. [Consulta: 12 de febrero 2023]. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2006/11/26/arts/design/25castanis.html>
- HOBAN, P. "Spero's Heroes" [en línea]. En *ARTnews*, 1 de junio de 2009. [Consulta: 25 de marzo 2020]. Disponible en: <https://www.artnews.com/art-news/artists/speros-heroes-233/>.
- JOHNSON, B. "Artist Statement" [en línea]. En *The Official Website of the Work and Life of The Artist Buffie Johnson*. 2019 [Consulta: 15 de marzo de 2021]. Disponible en: <http://buffiejohnson.com/>
- KITTO, S. "Oral history interview with Barbara Hammer, 2018 March 15-17" [en línea]. En *Smithsonian Archives of American Art*, 15-17 de marzo de 2018. [Consulta: 21 de julio de 2023]. Disponible en: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-barbara-hammer-17555>
- MOLONEY, C. "Interview With Barbara T. Smith" [en línea]. En *The White Review*, enero de 2017. [Consulta: 09 de Agosto de 2023]. Disponible en: <https://www.thewhitereview.org/feature/interview-barbara-t-smith/>
- NUNN, T.M. "Remembering Artista nd Activist Yolanda M. López" [en línea]. En *Smithsonian American Woman's History Museum*, 30 de septiembre de 2021. [Consulta: 27 de julio 2023] Disponible en: <https://womenshistory.si.edu/stories/remembering-artist-and-activist-yolanda-m-lopez>
- ROTH, M. "Oral history interview with Rachel Rosenthal, 1989 September 2-3" [en línea]. En *Smithsonian Archives of American Art*, 2 de septiembre de 1989. [Consulta 03 de Agosto de 2023]. Disponible en: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-rachel-rosenthal-13200>
- SENDÓN DE LEÓN, V. "¿Qué es el feminismo de la diferencia?" [en línea]. En *Grup de dones de la Marxa mundial València*, 2 de octubre de 2004. [Consulta: 15 de abril de 2023]. Disponible en: <https://www.nodo50.org/xarxafeministapv/?QUE-ES-EL-FEMINISMO-DE-LA>
- TAYLOR, Lauren R. "Has Rape Reporting Increased Over Time?" [en línea]. En *National Institute of Justice*, 1 de julio de 2006. [Consulta 22 de septiembre 2022]. Disponible en: <https://nij.ojp.gov/topics/articles/has-rape-reporting-increased-over-time>

TEICHER, I. "Artists: Israeli, 1970 to 2000" [en línea]. en *The Shalvi/Hyman Encyclopedia of Jewish Women*, 25 de julio de 2023. [Consulta 06 de Agosto 2023]. Disponible en: <https://jwa.org/encyclopedia/article/artists-israeli-1970-to-present#pid-17612>

VALDÉS, I. "¿La moda sexi empodera o cosifica?" [en línea]. En *El País*, 24 de noviembre 2019 [Consulta 12 de agosto 2023]. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2019/11/22/ideas/1574452567_521860.html

EXPOSICIONES

WHY NOT JUDY CHICAGO? Exposición retrospectiva de Judy Chicago, comisariada por Xabier Arakistain Ecenarro, en el Azkuna Zentroak, Bilbao, del 8 de octubre de 2015 al 10 de enero de 2016.

TESIS Y OTROS TRABAJOS ACADÉMICOS

MENÉNDEZ REQUENO, E. [2013]. "La magia del embarazo: Producción de cuatro series escultóricas de inspiración apotropaica" [en línea]. [Tesis de máster]. Universitat Politècnica de València. [Consulta. 06 de mayo 2023] Disponible en: <http://hdl.handle.net/10251/35649>.

NAVARRETE TUDELA, C.L. [2017] "Género y espacio: Hacia una recontextualización crítica de las prácticas feministas en las artes visuales". [en línea]. [Tesis doctoral]. Universitat Politècnica de València. [Consulta. 12 de abril 2023] Disponible en: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/86220/Navarrete%20-%20G%20c3%a9nero%20y%20Espacio.%20Hacia%20una%20recontextualizaci%20cr%20c3%adica%20de%20las%20pr%20c3%a1cticas%20feministas%20e....pdf?sequence=1&isAllowed=y>

MIREAULT, F. [2003]. Usages et fonctions esthétiques des sa voirs ésotériques [en línea]. [Tesis de máster]. Université du Québec à Trois-Rivières. [Consulta. 20 de julio 2023] Disponible en: <https://depot-e.uqtr.ca/id/eprint/4068/1/000102658.pdf>

PATRICK, T. E. [1993]. "The Reemergence of the Goddess Image in Contemporary Art" [en línea]. [Undergraduate honors thesis]. Western Michigan University. [Consulta: 18 de noviembre 2022]. Disponible en: https://scholarworks.wmich.edu/honors_theses/341

RAVASTUS, L. A. [2021]. "Her Hand-grenade is a Rainbow: Miriam Sharon's Alternative Museum" [en línea]. [Master's thesis]. School of Liberal Arts and Sciences del Pratt Institute. [Consulta: 05 de Agosto 2023]. Disponible en: https://www.academia.edu/49515456/L_Ravastus_Her_Hand_Grenade_is_a_Rainbow

RONEY, S. [1995]. "The Reemergence of the Great Goddess in the Feminist Art Movement of the 1970s" [en línea]. [Undergraduate honors thesis]. University of Redlands. [Consulta. 08 de septiembre 2022] Disponible en: https://inspire.redlands.edu/cas_honors/659

VÍDEOS, PELÍCULAS Y DOCUMENTALES Y OTROS RECURSOS AUDIOVISUALES

American Art in the 1960s. Dirección: Michael Blackwood. [Película documental]. Estados Unidos: Blackwood Productions, 1973.

Big Thinkers: James Lovelock. Episodio 11 emitido el 03 de enero de 2002. [Programa de televisión]. Estados Unidos: TechTV, 2002.

Feminists: What Were They thinking. Dirección y producción: Johanna Demetrakas. [Película documental]. Estados Unidos: Crazy Wisdom Productions, 2018.

Firing Line with William F. Buckley Jr.: Feminism [en línea]. Director: Warren Steibel. [Programa de televisión]. Episodio 179, emitido el 31 de marzo 1975. Estados Unidos: PBS, 1975. [Consulta: 05 de febrero 2020]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=SKd6eSaWcZY>

Firing Line with William F. Buckley Jr.: The Equal Rights Amendment [en línea]. Director: Warren Steibel. [Programa de televisión]. Episodio 89, emitido el 30 Marzo, 1973. Estados Unidos: PBS, 1973. [Consulta: 07 de febrero 2020]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=bP_87IAqItw

Firing Line with William F. Buckley Jr.: The Hippies [en línea]. Director: Garth Dietrick. [Programa de televisión]. Episodio 113, emitido el 3 de septiembre 1968. Estados Unidos: WOR-TV, 1968. [Consulta: 04 de febrero 2020]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=BYgv7ur8ipg>

Firing Line with William F. Buckley Jr.: Women's Liberation [en línea]. Director: Warren Steibel. [Programa de televisión]. Episodio 235, emitido el 11 de enero de 1971. Estados Unidos: WOR-TV, 1971. [Consulta: 28 de marzo 2020]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=E7BjyQmqqo_Q

Report to the American People on Civil Rights [en línea]. Comunicado del presidente de los Estados Unidos de América, John Fitzgerald Kennedy. [Comunicado en televisión]. Emitido el 11 de junio de 1963. Estados Unidos: CBS, 1963. [Consulta: 16 de julio 2021]. Disponible en: <https://www.jfklibrary.org/learn/about-jfk/historic-speeches/televised-address-to-the-nation-on-civil-rights>

Ana Mendieta: Fuego de tierra. [documental]. Dirección: Kate Horsfield y Nereida García-Ferraz. Estados Unidos: VDB, 1987.

Gloria's Call [en línea]. Dirección: Cheri Gaulke. [Cortometraje]. Estados Unidos: ACCCA, 2018. [Consulta 17 de mayo 2023]. Disponible en: <https://vimeo.com/ondemand/gloriascall>

Goddess of the Earth: Gaia [en línea]. Productor y guionista: John Groom. [Programa de televisión]. Episodio 02, temporada 13, emitido el 28 de enero de 1986. Estados Unidos: NOVA, 1986.

I Am Be [en línea]. Dirección: Cheri Gaulke [Cortometraje]. Estados Unidos: A Window Between Worlds, 2016. [Consulta 17 de mayo 2023]. Disponible en: <https://vimeo.com/180602689>.

- Making Sense of the Sixties: Seeds of the Sixties*. Dirección: David Hoffman. [Película documental]. Estados Unidos: Weta, 1991.
- Making Sense of the Sixties: We Can Change the World*. Dirección: David Hoffman. [Película documental]. Estados Unidos: Weta, 1991.
- Making Sense of the Sixties: Breaking Boundaries, Testing Limits*. David Hoffman. [Película documental]. Estados Unidos: Weta, 1991.
- Making Sense of the Sixties. In a Dark Time*. Dirección: David Hoffman. [Película documental]. Estados Unidos: Weta, 1991.
- Making Sense of the Sixties: Picking Up the Pieces*. Dirección: David Hoffman. [Película documental]. Estados Unidos: Weta, 1991.
- Making Sense of the Sixties. Legacies of the Sixties*. Dirección: David Hoffman. [Película documental]. Estados Unidos: Weta, 1991.
- Our Lady of L.A.* [en línea]. Dirección: Kathleen Forrest; Cheri Gaulke; Sue Maberry. [Cortometraje]. Estados Unidos: LACE On-Line en colaboración con The Woman's Building, 1987. [Consulta 17 de mayo 2023]. Disponible en: <https://vimeo.com/576293945>
- Reclaiming the Body*. Dirección: Michael Blackwood. [Película documental]. Estados Unidos: Blackwood Productions, 1995. [Consulta: 12 de enero de 2020]. Disponible en: <https://vimeo.com/ondemand/feministart>
- Reminders of Invisible Light*. Dirección: Suzanne D. Johnson. [Película documental]. Estados Unidos: Odyssey Film, 2016. [Consulta: 22 de noviembre de 2021]. Disponible en: <https://bethameswartz.com/pbs-film>
- Signs Out Of Time*. Dirección: Donna Read y Starhawk [Película documental]. Estados Unidos: Alive Mind Media, 2003.
- Still Killing Us Softly: Advertising's Image of Women* [en línea]. Dirección y narración: Jean Kilbourne. [Película documental]. Estados Unidos: Cambridge Documentary Films, 1987. [Consulta: 14 de octubre 2022]. Disponible en: <https://archive.org/details/stillkillingussoftlyadvertisingsimageofwomen>
- Summer of love*. Dirección: Gail Dolgin y Vicente Franco. [Película documental]. Boston: WGBH, 2007.
- Firing Line with William F. Buckley Jr.: Feminism* [en línea]. Dirección: Warren Steibel. Episodio 179, emitido el 31 de marzo 1975. [Programa de televisión]. Estados Unidos: PBS, 1975. [Consulta: 05 de febrero 2020]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=SKd6eSaWcZY>
- The Heretics*. Dirección: Joan Braderman. [Película documental]. Estados Unidos: Women Make Movies, 2009.

The Velvet Sledgehammer [en línea]. Producción: Eileen Zalisk y Rose Jordan. [Programa de radio] Emitido el 20 de septiembre de 1978. California: Pacifica Radio, 1978. [Consulta: 05 de mayo de 2023]. Disponible en: https://archive.org/details/pacifica_radio_archives-IZ1488

The Vietnam War: The History of the World (April 1969-May 1970). Dirección: Burns, Ken y Novick. Lynn. Episodio 8, emitido el 26 de septiembre de 2017. [Programa de televisión]. Estados Unidos: PBS, 2017.

Womanhouse [en línea]. Dirección: Demetrakas, Johanna [Película documental] Estados Unidos: Women Make Movies, 1974. [Consulta: 25 de marzo de 2023]. Disponible en: <https://vimeo.com/ondemand/womanhouse/525038210?autoplay=1>

!Women Art Revolution. Dirección: Lynn Hershman Leeson. [Película documental]. Estados Unidos: !Women Art Revolution LLC, 2010.

Women and Spirituality Series: Goddess Remembered. Dirección: Donna Read. [Película documental]. Canadá: National Film Board, 1989

Women and Spirituality Series: The Burning Times. Dirección Donna Read. [Película documental]. Canadá: National Film Board Canadá (NFBC/ONFC), 1990.

Women and Spirituality Series: Full Circle. Dirección Donna Read. [Película documental]. Canadá: The Great Atlantic and Pacific Film Company y National Film Board Canadá (NFBC/ONFC), 1992.

VIDEOS ONLINE

Art Basel (2019). *Meet the Artists | Judy Chicago | The Birth Project*. [Vídeo online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=O8ouH6zhI_8 [30 de junio 2023].

Art Cornwall (2004a). *Monica Sjoo pt.1*. [Vídeo online]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=MOXfG4OLbfA> [16 de abril 2020].

Art Cornwall. (2004b). *Monica Sjoo pt.2*. [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=qLoKodSo-bM> [16 de abril 2020].

Art Cornwall. (2004c). *Monica Sjoo pt.3*. [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=qLoKodSo-bM> [16 de abril 2020].

Artthisweek (2013). *Art This Week 162-In Conversation with Mary Beth Edelson, Part 1-January 21, 2013*. [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=X375wHM5CHA> [04 de Septiembre de 2020]

Artthisweek (2013b). *Art This Week 163-In Conversation with Mary Beth Edelson, Part 2-January 29, 2013*. [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=PXb6MkJqF9Q> [04 de septiembre de 2020]

Berkeley Arts + Design (2018). *A Talk with Barbara Hammer* [video online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=hMJHvF_vsA [22 de julio de 2023]

Betsy Damon (2020). *7000 Year Old Woman*. [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=8-0iMtGXkLI> [10 de junio 2023].

- Brooklyn Museum (2008) *Carolee Schneemann* [Video online] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GmgERKy210o> [29 de Agosto 2020].
- Brooklyn Museum (2010). *Hannah Wilke: Sculptor and Sculpture* [Video online] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Krm95ISSi00> [12 de Agosto 2023].
- Bruria Finkel (2021). *Revealed After 47 Years.* [Video online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=uCssMYdGO_c [1 de junio de 2023]
- California Revealed (California Audiovisual Preservation Project). (2013). *Interview with Linda Vallejo.* [Video online] Disponible en: https://archive.org/details/cusb_000062/cusb_000062_t1_access.HD.mp4 [30 de abril de 2020]
- CBS (2011). *President John F. Kennedy's Inaugural Address* [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=PEC1C4p0k3E> [02 de julio 2021]
- CBS Sunday Morning (2018). *Remembering 1968: Apollo 8's Christmas greeting from the moon.* [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=gL66BJdGQYw> [30 de septiembre 2021].
- Christian Dior (2020). *Dior x Judy Chicago couture collaboration.* [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rQ6UP1ZmNPQ> [05 de julio de 2023].
- Cristina Biaggi (2022). *My Art Inspired by Marija Gimbutas by Cristina Biaggi.* [Video online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=tq6_OjHmPG8 [28 de mayo de 2023].
- Cristina Biaggi (2022b). *Reminiscences of Marija Gimbutas by Cristina Biaggi.* [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=viB7x38vxxm> [27 de mayo de 2023].
- ColumbiaLearn (2017). *MOOC WHAW1.2x | 17.5.2 Origins of Second-Wave Feminism with Linda Gordon.* [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=d1lcyt-oA5o> [28 de Octubre 2021].
- CreativeMornings HQ (2018). *Suzanne Benton: Rise to the Occasion.* [Video online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=HHPu2o4FO_w [06 de mayo de 2020]
- CUNY TV (City University of New York TV). (2014). *Eldridge & Co.: Audrey Flack-Painter, Sculptor.* [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hv12vfJ3Rno> [20 de abril de 2020].
- CUNY TV (City University of New York TV). (2021). *Audrey Flack: Painter, Sculptor, Author | Eldridge & Co.— Keeping Relevant.* [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ihjbAEKMxOE>[09 julio de 2023].
- David Hoffman (2018). *What Happened To This Author Since The 1960s.* [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=4toSpLzqTJU> [10 de junio 2021]
- DocFilm Institute (2017). *DocFilm Forum: Barbara Hammer & Cheryl Dunye* [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ILzUvPnsDUI> [20 de junio 2023]
- Dr. Isadora Leidenfrost (2015). *Goddess Banners.* [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=OOZ4N-Qa9ul> [04 de Agosto 2023].

- EarthWeek (2010a). Earth Day 1970 Part 1: Intro (CBS News with Walter Cronkite) [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=WbwC281uzUs> [15 de septiembre 2021]
- EarthWeek 1970 (2010b). *Earth Day 1970 Part 2: Gaylord Nelson's Speech (CBS News with Walter Cronkite)*. [Vídeo online]. disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=y3RCPAtmpv8> [15 de septiembre 2021].
- EarthWeek 1970 (2010c). *Earth Day 1970 Part 10: Earth Week 3of3 Philadelphia (CBS News with Walter Cronkite)*. [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=EyDY9Yvnb1c> [30 de septiembre 2021].
- Earthweek 1970 (2010d). *Earth Day 1970 Part 13: Conclusion (CBS News with Walter Cronkite)*. [Vídeo online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=6HUtM_LTyIw [15 de septiembre 2021].
- Ecoartspace (2019). *Fern Shaffer-eas video archive*. [video online]. Disponible en: <https://vimeo.com/402974949> [05 de agosto 2023].
- Educational Video Group. (2009). *President Dwight D. Eisenhower "Atoms for Peace"* [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=2B8R-umEOs0> [28 de mayo 2021].
- Ellen Hackl Fagan (2019). *Suzanne Benton Master Story Teller*. [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=8tCIVgn0ym0> [26 de mayo de 2023].
- Elijah Lee Reeder (2016). *Soul Fire // A Documentary on Rowena Pattee Kryder*. [Video online] Disponible en: <https://vimeo.com/170195745> [31 de julio 2023].
- Erich Minh Swenson (2015). *RUTH WEISBERG: REFLECTIONS THROUGH TIME*. [Vídeo online]. Disponible en: <https://vimeo.com/133120407> [18 de abril de 2020].
- Fundación BBVA (2019). *50 aniversario del Apolo 11: Entrevista con Robert Poole*. [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.fbbva.es/noticias/50-anos-del-gran-salto-para-la-humanidad-en-la-luna/> [10 de septiembre 2021].
- Gayle Kimball (2016). *Feminist Visions of the Future*. [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5sJsZKFyJ08&t=8s> [22 de abril 2023].
- Greatest SPEECHES (2020). *Atoms for Peace by Dwight Eisenhower to transform atom from a scourge into a benefit for mankind* [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=1djN9cMxZ0U>
- HistoryCollective (2018). *SLHC Interview with Cheri Gaulke* [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=4K9sBvAQKgA> [12 de julio 2023].
- IWL Rutgers (The Institute for Women's Leadership at Rutgers-New Brunswick), (2019). *Through the Feminist Art Movement: The Collaborative Spirit of Judy and Ferris*. [Vídeo online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=YXKc8U4wW_0 [24 de abril de 2020].
- John Lobell (2020). Mimi Lobell: 2018 Memorial [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=4U0CjDgXa0Q> [28 de julio 2023]

- Judy Chicago (2012). *The Dinner Party A Tour of the Exhibition* [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=9yMtdWxAc60> [22 de octubre 2020].
- Kyra Belan (2017). *Kyra Belan at Spectrum-Miami 2016* [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZcMzs9psV5I> [22 de octubre 2020].
- LA Plaza de Cultura y Artes (2022). *Linda Vallejo: Symbolism and Surrealism | 5/18/22* [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=2uy-2OLkpLg> [11 de Agosto 2023].
- LittleVillageMag (2021). *Little Village Studio Visit ft. Jane Gilmor.* [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=m2s4fwRarpo> [14 de julio 2023].
- LTV East Hampton (2018). *The Art Barge-Artists Speak-Eunice Golden-7/25/18.* [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GJFFPINU3U> [22 de Agosto de 2020].
- MamaDonnaHenes (2014) *From the Vault: 1993 TV Documentary about Mama Donna Henes, Urban Shaman* [Video Online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Xz6Hf4EmpUc> [22 de julio de 2023]
- Mayumi Oda (2016). *Interview with Mayumi Oda* [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=09NRYugsEU4> [30 de julio 2023]
- Mayumi oda (2019). *East Hawaii Cultural Center Mayumi Oda The Matisse of Japan* [video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=WaGAm-5uNYg&t=324s> [30 de julio 2023]
- Media Education Foundation (2019). *KILLING US SOFTLY 4 – Trailer.* Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_BU8wP50YYM [14 de agosto 2023]
- Meinrad Craighead Lecture Series (2022a). *Praying with Images-Day 1, Lecture 1: Threshold.* [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=foc9gLrCosk&t=1703s> [09 de junio de 2023].
- Meinrad Craighead Lecture Series (2022b). *Praying with Images-Day 1, Lecture 2: Water.* [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=xwMi5AO3Vek&t=3s> [09 de junio de 2023].
- Meinrad Craighead Lecture Series (2022c). *Praying with Images – Lecture 3: Vegetation Deities.* [Vídeo online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=6clfxUuz_Os [09 de junio de 2023].
- Meinrad Craighead Lecture Series (2022d). *Praying With Images: Day 2, Opening Circle-Meinrad Reflects.* [Vídeo online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Frq_Ki5OpA8&t=1s [09 de junio de 2023].
- Meinrad Craighead Lecture Series (2022e). *Praying With Images: Day 2, Lecture 2: The Mystery of Cycle and The Great Mother.* [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ltyv3tkyTzY&t=5s> [09 de junio de 2023].

- Meinrad Craighead Lecture Series (2022f). *Praying with Images – Lecture 3: The Black Madonna and Trinity*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZYx8D3aLaDc> [09 de junio de 2023].
- Meinrad Craighead Lecture Series (2022g). *Praying with Images – Closing Circle: The Void and Our Hiddenness*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vNTyEjooPEY> [09 de junio de 2023].
- Meinrad Craighead Lecture Series (2022h). *Praying With Images: Day 3, Sophia / Wisdom*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=8d0xO8Q8A94> [09 de junio de 2023].
- Meinrad Craighead Lecture Series (2022i) *Praying With Images: Day 3, Shamanic Journeys*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Ra-VG9cVOsM> [09 de junio de 2023].
- Meinrad Craighead Lecture Series (2022j). *Praying With Images: Day 3, Visiting Meinrad's Studio: Maat-Her Eye*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=TqJuscnrqEM> [09 de junio de 2023].
- MICAS (Malta International Contemporary Art Space) (2022). *Michele Oka Doner: The Palm Goddess for Malta* [video online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=AeUXO3g_SXs [30 de julio 2023].
- MMK (Museum Mmk Für Moderne Kunst) (2017) *Ausstellungsfilm: Carolee Schneemann. Kinetische Malerei* [Video online] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=bsl_KDii8po [27 de Agosto de 2020].
- Monika Fabijanska Contemporary Art Projects (2022a). *BETSY DAMON. PASSAGES: RITES AND RITUALS-exhibition walkthrough with curator Monika Fabijanska*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZL10HSq9oPY> [10 de junio de 2023].
- Monika Fabijanska Contemporary Art Projects (2022b). *BETSY DAMON. PASSAGES: RITES AND RITUALS-Betsy Damon in conversation with Monika Fabijanska*. [Video online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=XXFA2Nc_7IQ [22 de junio de 2023].
- MNN NYC (2016). *Radical Imagination: Port Huron and The New Left Revisited (Todd Gitlin)* [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VD-LAB6wUJ0> [25 de julio 2021].
- Nelson Institute (2020). *Gaylord Nelson speaking before the first Earth Day*. [Video online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_oASqut7aSo [15 de septiembre 2021].
- New Museum (2017) *Ragnar Kjartansson and Carolee Schneemann in Conversation* [Video online] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=XwXwDYieQBM> [29 agosto 2020]
- Otis College (2010). *Woman's Building History: Linda Vallejo (Otis College)* [Video online] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=waVOISjUstM> [30 de abril de 2020].

- Portland Community College, (2011) *Carolee Schneemann at PCC* [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=uj5xz133vJw> [28 agosto 2020].
- San Francisco Museum of Modern Art (2019). *Judy Chicago: Is there a "Female Aesthetic"?*. [Video online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_rX-23tHluw [05 de julio de 2023].
- Shaping San Francisco (2019). *Yolanda Lopez Beard*. [Video online] Disponible en: <https://archive.org/details/yolanda-lopez-beard> [27 de julio 2023].
- Shemer Art Center (2020). *Shemer Honors Beth Ames Swartz*. [Video online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=qdl8j4D_7Sk [12 de enero de 2023].
- SoCalStudio (2013). *Interview with Faith Wilding by Amy Jin Johnson on "Womanhouse"* [Video Online] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=50oc4e3S3_Y [11 de mayo de 2020]
- StateoftheArtsNJ (2016). *The Sister Chapel*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=2Ezbyaers8> [26 de julio 2023].
- Susana Sanchez-Valenzuela (2021). *Dr. Batya Weinbaum Femenina Sube*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=yVSI2C6jcEg> [23 de junio de 2023].
- Suzanne Benton (2013). *Suzanne Benton "Interfaith" interview and mask performance- 1982*. [Video online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=O5Gy2BZmcp4&feature=emb_rel_end [06 de mayo de 2020]
- Tate (2019). *Liliane Lijn – 'I Want People to See Sound' | Artist Interview | TateShots*. [video online] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fGGQb2jrVIQ&list=PL5uUen04IQNm5bUDiUDb15uYEa5WDNYtt&index=8&app=desktop> [28 de julio 2023].
- TEDx Talks (2018). *I've studied nuclear war for 35 years -- you should be worried. | Brian Toon | TEDx MileHigh*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=M7hOpT0IPGI> [16 de febrero 2021]
- The Catherine G. Murphy Gallery (2018). *Everything Was New: The Arts Core Program for Women at the College of St. Catherine, 1975-1976*. [Video online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=fz_80hmqWAg&feature=youtu.be [18 de mayo de 2020]
- The Economist (2020). *How to save humankind (according to James Lovelock)*. [Video online]. disponible en: <https://www.facebook.com/TheEconomist/videos/204278384212237/> [10 de septiembre 2021].
- The Goddess in Art (2015a). *The Goddess In Art TV series: Interview with Jean Edelstein* [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=4BoVBtngz3o&t=335s> [06 de julio 2023].
- The Goddess in Art (2015b). *The Goddess In Art TV series: Interview with Cheri Gaulke*. [Video online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=H9b_nMlkGfM [13 de julio 2023].

- The Goddess in Art (2015c). *The Goddess In Art TV series: Interview with Mayumi Oda*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=CKKSO2cKygo> [30 de julio 2023].
- The Goddess in Art (2015d). *The Goddess In Art TV series: Interview with Barbara T. Smith*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Ah2XmOPggnA> [09 de agosto 2023].
- The Met (2016). *The Artist Project: Carolee Schneemann*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fS7vhBc6Dbg> [29 agosto 2020].
- The Met (2021). *Ana Mendieta: Fuego De Tierra, 1987 | From the Vaults*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=py4Zzdc3AzA>
- The Museum of Modern Art (2019). *Nancy Spero: Paper Mirror | MoMA EXHIBITION*. [Video online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Ux3e_gWK5W8 [10 de agosto 2023]
- The New School (2018) *ART WORK: An Evening with Carolee Schneemann | The New School* [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=YAJRzUwvzKE> [28 de Agosto de 2020]
- The New York Times (2013). *The Love Canal Disaster: Toxic Waste in the Neighborhood | Retro Report | The New York Times*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Kjobz14i8kM> [18 de septiembre 2021].
- The Westport Library (2022). *Artists in Residence (Season 2)-Suzanne Benton*. [Video online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=xn_Qc4FMuwY&list=PLRvmQu76JuJZV_7E9nhxS6-dOpC86Ulcc [26 de mayo 2023].
- Through The Flower (2012). *Judy Chicago, Pomona Lecture, Oct 9, 2011*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=BlsavJA4HO4> [30 de junio de 2023].
- Through The Flower (2020). *SMOKE GODDESS: Judy Chicago in conversation with Philipp Kaiser at the Nevada Museum of Art*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=eO5sG9IBIJM> [30 de junio de 2023].
- Through the Flower (2022). *Revisiting The Dinner Party: Why It's Important Now" with Judy Chicago and Diane Gelon*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=K3d2tLQClOs> [30 de junio 2023].
- Through The Flower (2023). *Dinner Party' Leftovers in Conversation*. [Video online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=WWs_f6Al1AA [22 de marzo 2023].
- UPTV6 (The City of Urbana's Public, Education, and Government Access TV Station) (2014). *Art Now! - Episode #9-Toni Putnam* [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=77ccK817BUE> [01 de Agosto 2023].

USC School of Cinematic Arts (2008). *RESEARCH: Anne Gauldin: Feminist Performance Artist*. [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=kkBJZFVCxZ4> [27 de mayo de 2020].

Valerie Albicker (2013). *“What Follows” Interview Series: Betsy Damon Clip*. [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=zJubHwoU2B8&t=59s> [11 de junio de 2023].

Whitney Museum of American Art (2018). *The Art of Dying or (Palliative Art Making in the Age of Anxiety) / Live from the Whitney*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FMeoAx9dZkl>

Vijali’s World Wheel (2016). *VIJALI: Wheel of the World, One Woman’s Creative Journey for Global Peace FEATURE*. [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=TQ7PmxeCR94> [20 de julio 2023].

Vijali’s World Wheel (2022). *Interview in India: Vijali’s World Wheel*. [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=cef9EzIEPTw> [20 de julio 2023].

Women’s Museum of California (2022). *Niki de Saint Phalle, Spirit, 2021 San Diego County Women’s Hall of Fame*. [Vídeo online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=SD0_l7kiCcw [15 de junio de 2023].

Zsuzsanna Budapest (2007) *Gathering the Goddesses-Part 1* [Vídeo online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=nTaTGsh7Cvc&list=PLWV4H22Ov8dXEqxVyaWeEyxsc5DJyYekk> [20 de marzo 2021]

WEBS ARTISTAS

<http://leonoracarrington.com.mx/>
<https://nikidesaintphalle.org/>
<https://www.remedios-varo.com/>
<https://bethamesswartz.com/>
<http://afrasheasungi.com/>
<https://kyrabelan.com/>
<https://www.suzannebentonartist.com/>
<https://www.nancyazara.com/>
<https://www.cristinabiaggi.com/>
<https://www.donnabyars.com/>
<https://judychicago.com/>
<https://meinradcraighead.com/>
<https://www.betsydamon.com/>
<https://nikidesaintphalle.org/>
<https://www.janedelstein.com/>
<https://www.audreyflack.com/>
<https://cherigaulke.com/>
<http://www.janegilmor.com/art/>
<https://www.shirleygorelick.com/>
<https://worldwheel.org/>
<https://lindavallejo.com/>
<https://www.alidawalshproject.com/>
<http://faithwilding.refugia.net/>
<https://www.goddessvibe.org/>
<http://www.hannahwilke.com/>
<https://gilah.com/>
<http://www.amyzerner.net/>

<https://barbarahammer.com/>
<https://donnahenes.com/>
<https://www.judithehernandez.com/>
<https://annahomler.com/>
<http://www.buffiejohnson.com/>
<http://ursulakavanagh.com>
<https://www.dianakurz.com/>
<https://bettyladuke.com/>
<http://www.lilianeijn.com/>
<https://mimilobell.com/>
<https://annmccoy.com/>
<https://www.anamendietaartist.com/>
<https://mayumioda.net/>
<http://www.toniputnam.com/>
<http://www.lydiaruyle.com/>
<https://www.schneemannfoundation.org/>
<http://www.susanschwalb.com/>
<https://www.fernshaffer.com/>
<http://msamuseum.com/>
<https://www.monicasjoo.net/>

ÍNDICE DE FIGURAS

- Fig. 1. Suicidio ritual de Thích Quảng Đức, Saigon in 1963. Fotografía tomada por Malcolm Browne The Burning Monk, y Coloreada digitalmente por Sanna Dullaway. [Consulta: 21 de julio de 2023]. Extraída de: [https://www. reddit. com/r/pics/comments/ez1jk/_coloured_the_burning_monk_photo_watch_a_think_pic/](https://www.reddit.com/r/pics/comments/ez1jk/_coloured_the_burning_monk_photo_watch_a_think_pic/)..... Pág. 41
- Fig. 2. Kim Phuc, de nueve años huye del ataque aéreo con su cuerpo quemado a causa del napalm Fotografía de Nick Ut. Cortesía de Associated Press. [Consulta: 21 de julio de 2023]. Disponible en: [https://www. ap. org/assets/images/press-releases/napalm-girl. jpg](https://www.ap.org/assets/images/press-releases/napalm-girl.jpg) Pág. 42
- Fig. 3. Vista sur de Nueva York desde el edificio Empire State el 24 de Noviembre de 1966, durante los Days of Deadly Smog. Fotografía tomada por Neal Boenzi para The New York Times. [Consulta 23 de julio de 2023]. Disponible en: [https://www. nytimes. com/2017/02/28/nyregion/new-york-city-smog.html](https://www.nytimes.com/2017/02/28/nyregion/new-york-city-smog.html) Pág. 71
- Fig. 4. Dante Gabriel Rossetti, *Proserpine*,1877. Óleo sobre lienzo, 125 x 61 cm (aprox). Imagen cortesía de la Tate Gallery. [Consulta: 09 de julio de 2023]. Disponible en: [https://www. tate. org. uk/ art/artworks/rossetti-proserpine-n05064](https://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-proserpine-n05064) Pág. 108
- Fig. 5. Evelyn De Morgan, *Cassandra*, 1898. Óleo sobre lienzo, 124 x 73,8 cm. Imagen cortesía de The De Morgan Foundation. [Consulta: 09 de julio de 2023]. Disponible en: [https://www. demorgan. org. uk/collection/cassandra/](https://www.demorgan.org.uk/collection/cassandra/)..... Pág. 110
- Fig. 6. Remedios Varo, *Creación de las aves*, 1957 Óleo sobre masonita, 52,5 x 62,5 cm. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 16 de julio 2023]. Disponible en: [https://www. remedios-varo. com/creacion-de-las-aves-1957/](https://www.remedios-varo.com/creacion-de-las-aves-1957/) Pág. 113
- Fig. 7. Buffie Johnson, *Kwan Yin*, 1977. Óleo sobre lino, 152,4 x 182,88 cm (aprox.). Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 15 de marzo de 2021]. Disponible en: [http://buffiejohnson. com/](http://buffiejohnson.com/)..... Pág. 117
- Fig. 8. Rachel Giladi (derecha) durante la performance *Looking for My Kingdom*, 1985. [Consulta: 14 de mayo de 2023]. Cortesía de la Biblioteca Virtual de Matach. Disponible en: [https://lib. cet. ac. il/pages/item. asp?item=14501](https://lib.cet.ac.il/pages/item.asp?item=14501) Pág. 158
- Fig. 09. Judy Chicago, *Ceramic Goddesses*, 1977. Cerámica, medidas variables. Exhibidas en 2016 por la Frieze Masters en Londres por parte de Jeanne Greenberg de la galería Salon 94. Imagen

cortesía de The New York Times. [Consulta: 25 de agosto de 2023]. Disponible en:
<https://www.nytimes.com/2016/10/07/arts/design/at-frieze-art-fairs-no-frenzy-but-a-sense-of-steady-activity.html> Pág. 160

Fig. 10. Marlene Mountain, *Solstice Cards: She Has Always Been*, 1985. (S.D.) Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 29 de julio de 2023]. Disponible en: <https://www.marlenemountain.org/solstice/sol5.html> Pág. 162

Fig. 11 Helen Redman, *Maternal Echo*, 1964. Cera pastel sobre papel, 109,22 x 76,20 cm (aprox. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 03 de agosto de 2023]. Disponible en: <http://birthingthecrone.com/pages/utero/Pages/9.html> Pág. 161

Fig. 12. Ursula Kavanagh, *Arethusa Series #2*, 1980-84. (S.D.). Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 17 de noviembre de 2022]. Disponible en: www.ursulakavanagh.com Pág. 164

Fig. 13. Linda Vallejo posa como la Diosa Coatlicue para *Our Lady of L. A.* 1987. Video realizado por Kathleen Forrest, Cheri Gaulke, y Sue Maberry con fondos de la Woman's Building. Cortesía de la Woman's Building Image Archive. [Consulta 25 de julio 2023]. Disponible en: <https://collections.otis.edu/cdm/singleitem/collection/wb/id/1171/rec/1> Pág. 165

Fig. 14. Lydia Ruyle, *Corn Maiden*, 1997. (S.D.). Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 203 de agosto de 2023]. Disponible en: <http://www.lydiaruyle.com/southwestpage1.html> Pág. 167

Fig. 15. Barbara T. Smith, *Celebration of the Holy Squash*, 1971. Instalación. Fotografía tomada por Fredrik Nilsen, cortesía de The BOX Gallery. [Consulta: 09 de agosto 2023]. Disponible en: <https://www.theboxla.com/show.php?id=4597> Pág. 168

Fig. 16. Nancy Spero, *The Great Mother*, 1960. Tinta sobre papel, 41,59 x 55,88 cm (aprox.). Imagen cortesía de The Pennsylvania Academy of the Fine Arts. [Consulta: 09 agosto 2023]. Disponible en: <https://www.pafa.org/museum/collection/item/great-mother> Pág. 170

Fig. 17. Anne Gauldin como *The Great Waitress Goddess Diana* en la película de Cheri Gaulke *Our Lady of L. A.* 1987. Video realizado por Kathleen Forrest, Cheri Gaulke, y Sue Maberry con fondos de la Woman's Building. Cortesía de la Woman's Building Image Archive. [Consulta 25 de julio 2023]. Disponible en: <https://collections.otis.edu/cdm/singleitem/collection/wb/id/1171/rec/1> Pág. 171

- Fig. 18. Mayumi Oda, *Bread Mother*, 2004. Grabado, 64,7 x 44,4 cm (aprox.). Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 30 de julio de 2023]. Disponible en: <https://mayumioda.net/>..... Pág. 172
- Fig. 19. Anna Homler como *Breadwoman*. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 22 de julio 2023]. Disponible en: <https://annahomler.com/photo-gallery/>..... Pág. 173
- Fig. 20. Monica Sjöö, *Mother Earth In Pain Her Trees Cut Down Her Seas Polluted*, 1996. Óleo sobre tabla, 121,2 x 91,44 cm (aprox.). Imagen cortesía del Moderna Museet. [Consulta: 08 de agosto de 2023]. Disponible en: https://www.modernamuseet.se/stockholm/wp-content/uploads/sites/3/2023/03/sjoo-monica_mother-earth-in-pain-her-trees-cut-down-her-seas-polluted_1996_f_albin-dahlstrom.jpg Pág. 182
- Fig. 21 Fern Shaffer, *Nine Year Rituals: Third Ritual*, 9 de marzo de 1999. Fotografía de Othello Anderson. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 05 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://www.fernshaffer.com/rituals> Pág. 186
- Fig. 22. Lydia Ruyle, *Goddess Banners: Alchemy Mother Earth*, 2001. (S.D.). Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 03 de agosto de 2023]. Disponible en: <http://www.lydiaruyle.com/czechrepublic.html> Pág. 188
- Fig. 23. Hannah Wilke, *Gum in Cherry Tree, California Series*, 1976. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 13 de agosto de 2023]. Disponible en: http://www.hannahwilke.com/imagelib/sitebuilder/misc/show_image.html? Pág. 191
- Fig. 24. Linda Vallejo, *Madre Celestial*, 1998. Acrílico sobre lienzo, 60,96 x 60,96 cm (aprox.). Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 11 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://lindavallejo.com/artworks/paintings/woman-in-nature/>..... Pág. 197
- Fig. 25. Judith Anderson, *Missa Gaia, This is My Body*, 1988. Grabado al aguafuerte, 60,96 x 45,72 cm (aprox.). Imagen cortesía del Middlebury College Museum of Art. [Consulta: 07 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://museumcollections.middlebury.edu/objects/1083/missa-gaia-this-is-my-body;jsessionid=74F863EEEE7BF8D21E7236BAB00D1679> Pág. 199
- Fig. 26. Ana Mendieta, *Flower Person, Flower Body*, 1975. Fotografía. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 28 de julio 2023]. Disponible en: <https://www.anamendietaartist.com/work/>..... Pág. 200

- Fig. 27. Faith Wilding, *Leaf Goddesses: Venus Leafs*, 1976. Técnica mixta sobre papel, 1,05 x 1,36 m. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 12 de agosto de 2023]. Disponible en: <http://faithwilding.refugia.net/> Pág. 202
- Fig. 28. Susan Schwalb, *Creation XV*, 1988. Punta de plata, acrílico y pan de oro sobre madera, 60,96 x 81,28 cm (abierto). Imagen tomada de la web de la artista. [Consulta: 04 de agosto de 2023]. Disponible en: http://www.susanschwalb.com/pages/images/i_creation15.html Pág. 204
- Fig. 29. Barbara Hammer, fotograma de *Dyketactics*, 1974. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta 22 de junio de 2023]. Disponible en: https://barbarahammer.com/wp-content/uploads/2012/10/hammer_dyketactics-1.jpg Pág. 212
- Fig. 30. Cheri Gaulke y Christine Papalexis en *Virgin*, 1987. Fotografía. Imagen cortesía del Woman's Building Image Archive. [Consulta 25 de julio 2023]. Disponible en: <https://collections.otis.edu/cdm/singleitem/collection/wb/id/1299/rec/40> Pág. 218
- Fig. 31. Barbara Hammer. Fotograma de la película *Menses*, 1974. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 22 de julio de 2023]. Disponible en: <https://barbarahammer.com/films/meses/#gallery-5> Pág.225
- Fig. 32. Betsy Damon, *Maypole Ritual*, 1976. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 31 de Agosto 2023]. Disponible en: <https://www.betsydamon.com/artworks/maypole-ritual> Pág. 229
- Fig. 33. Lydia Ruyle. *Goddess Banners: Hereford Sheela-na-Gig*, 2000. (S.D.). Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 20 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20040207012525/http://www.lydiaruyle.com/britishisles.html> Pág. 233
- Fig. 34. Buffie Johnson, *Iris*, 1973. Óleo sobre lino, 208,28 x 165,10 cm (aprox.). Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 15 de marzo de 2021]. Disponible en: <http://buffiejohnson.com/>..... Pág. 237
- Fig. 35. Susan Schwalb, *Orchid Transformation #2*, 1978. Punta de plata y punta de cobre sobre papel, 60,96 x 45,72 cm. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 04 de agosto de 2023]. Disponible en: http://www.susanschwalb.com/pages/images/i_orchidtransformation2.html Pág. 237

- Fig. 36. Gilah Yelin Hirsch, *Shakti*, 1974. Óleo sobre lienzo, 45,72 x 45,72 cm. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 13 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://gilah.com/round-series-1976-1980/> Pág. 239
- Fig. 37. Ursula Kavanagh, *Graven images Series # 2*. (S.D.). Imagen tomada de la web de la artista. [Consulta: 17 de noviembre de 2022]. Disponible en: www.ursulakavanagh.com Pág. 240
- Fig. 38. Ana Mendieta, *La vivificación de la carne*, 1982. Fotografía. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 29 de julio 2023]. Disponible en: <https://www.anamendietaartist.com/work/>..... Pág. 240
- Fig. 39. Carolee Schneemann, *Vulva's Morphia* (1995) Técnica mixta, 243,8 x 152,4 cm. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 04 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://www.schneemannfoundation.org/artworks/vulva-s-morphia/0> Pág. 241
- Fig. 40. Marlene Mountain, *Solstice Cards: Witchmas /female: axe is for a*, 1983. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 29 de julio de 2023]. Disponible en: <https://www.marlenemountain.org/solstice/sol3.html> Pág. 242
- Fig. 41. Carolee Schneemann, *Eye Body*, 1963. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 04 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://www.schneemannfoundation.org/artworks/eye-body-36-transformative-actions-for-camera> Pág. 246
- Fig. 42. Kiki Smith, *Lilith* (detalle), 1994. Bronce con ojos de cristal, 83,8 x 69,9 x 48,3 cm. Fotografía realizada por Hyla Skopitz, cortesía de The Metropolitan Museum of Art, New York, photo by. [Consulta. 01 de septiembre 2023]. Disponible en: <https://artsandculture.google.com/asset/lilith-kiki-smith-1994-image-%C2%A9-the-metropolitan-museum-of-art-new-york-photo-by-hyla-skopitz/OwEPIG6q0I5C0A> Pág. 251
- Fig. 43. Sandra Stanton, *Lilith*, 1994. Óleo sobre lino, 101,6 cm de diámetro. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 11 de agosto 2023]. Disponible en: <https://goddessmyths.com/Erzulie-Lilith.html> Pág.252
- Fig. 44. Shirley Gorelick, *Three Graces V / Three Graces Black*, 1969. Acrílico sobre lienzo, 203,20 x 177,80 cm. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta 22 de junio 2023]. Disponible en: <https://www.shirleygorelick.com/nudes> Pág. 259

- Fig. 45. Muriel Castanis, *Corporate Goddesses*, 1982. Fibra de vidrio, 3,66 m de altura cada una. Imagen cortesía de la web del edificio 580 en San Francisco, California. [Consulta: 23 de agosto 2023]. Disponible en <https://www.580california.com/image-gallery.html> Pág. 262
- Fig. 46. Barbara Hammer, fotograma de *The Great Goddess* (1977). Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 22 de julio de 2023]. Disponible en: <https://barbarahammer.com/films/the-great-goddess/> Pág. 263
- Fig. 47. Sandra Stanton, *Hécate*, 1998. Óleo sobre lino, 73,66 x 58,42 cm. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 11 de agosto 2023]. Disponible en: <https://goddessmyths.com/Erzulie-Lilith.html> Pág. 266
- Fig. 48. Sandra Stanton, *Madonna of the Earth*, 2001. Óleo sobre lino, 76,20 x 60,96 cm. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 11 de agosto 2023]. Disponible en: <https://goddessmyths.com/Paintings%202001-2002.html> Pág. 266
- Fig. 49. Mayumi Oda, *Aphrodite*, 1973. Grabado, 58,42 x 81,28 cm. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 30 de julio 2023]. Disponible en: <https://mayumioda.net/products/Aphrodite> Pág. 270
- Fig. 50. Audrey Flack, *Marilyn (Vanitas)*, 1977. Óleo sobre acrílico sobre lienzo, 243,84 x 243,84 cm. Imagen cortesía del Museo de Arte de la Universidad de Arizona. [Consulta: 26 de junio 2023]. Disponible en: [https://artmuseum.arizona.edu/events/event/audrey-flacks-marilyn-still-life-vanitas-trompe-loeil#!prettyPhoto\[postgal_1377\]/0/](https://artmuseum.arizona.edu/events/event/audrey-flacks-marilyn-still-life-vanitas-trompe-loeil#!prettyPhoto[postgal_1377]/0/) Pág. 272
- Fig. 51. Hannah Wilke, *Venus Pareve*, 1982-84. Escayola y acrílico, 25,1 x 13,2 x 8,4 cm cada una. Imagen cortesía del Jewish Museum. [Consulta: 13 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://thejewishmuseum.org/collection/27531-venus-pareve> Pág. 282
- Fig. 52. Sue Maberry como la venus de Willendorf en *Revelations of the Flesh*, 1985. Fotografía. Imagen cortesía de la Biblioteca del Otis College of Art and Design. [Consulta. 22 de abril 2023]. Disponible en: <https://collections.otis.edu/cdm/singleitem/collection/wb/id/1060/rec/9> Pág. 286
- Fig. 53. Ann Grifalconi, *And God Created Woman in Her Own Image*, 1970. Litografía offset sobre papel, 50,48 x 71,12 cm. Imagen cortesía del Oakland Museum of California Collections.

[Consulta 22 de junio 2023]. Disponible en: <https://collections.museumca.org/?q=collection-item/20105415949> Pág. 292

Fig. 54. Monica Sjöö, *God Giving Birth*, 1968. Óleo sobre tabla, 185 x 125 cm. Imagen cortesía del Moderna Museet. [Consulta: 08 de agosto de 2023]. Disponible en: https://www.modernamuseet.se/stockholm/wp-content/uploads/sites/3/2022/11/sjoo-monica_god-giving-birth_1968_museum-anna-norlander-948x1440.jpg Pág. 292

Fig. 55. Betty LaDuke, *New Guinea Series. Cassowary's Baby*, 1979. Aguafuerte en color, aguafuerte de fondo blando y aguafuerte sobre papel, 56,20 x 37,46 cm. Imagen cortesía del Museo de Portland. [Consulta: 27 de julio de 2023]. Disponible en: <http://portlandartmuseum.us/mwebcgi/mweb.exe?request=record;id=50158;type=101> Pág. 294

Fig. 56. Audrey Flack, *Eve*, 2006-12. Escultura, 91,44 cm de alto. Imagen cortesía de The Marginalia Review. [Consulta: 29 de agosto 2023]. Disponible en: <https://themarginaliareview.com/audrey-flack-eve-2006-12/> Pág. 298

Fig. 57. Cheri Gaulke como Eva en *This is My Body* (1982). Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta 25 de julio 2023]. Disponible en: <https://cherigaulke.com/portfolio/this-is-my-body/> Pág. 299

Fig. 58. Cheri Gaulke en *Burning the Bush*, 1992. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta 25 de julio 2023]. Disponible en: <https://cherigaulke.com/portfolio/burning-the-bush/> Pág. 300

Fig. 59. Hannah Wilke, *Super T-Art*, 1974. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 23 de junio 2023]. Disponible en: <http://www.hannahwilke.com/sitebuildercontent/sitebuilderpictures/hannahwilkesupertart.jpg> Pág. 302

Fig. 60. Audrey Flack, *Macarena of Miracles*, 1971. Óleo sobre lienzo, 167,60 cm x 116,80 cm. Imagen cortesía del Metropolitan Museum of Art. [Consulta: 26 de junio 2023]. Disponible en: <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/482024/1713093/restricted> Pág. 318

Fig. 61. Liliane Lijn, *Lilith*, 2002. 186,50 x 55,50 x 60 cm, bronce patinado, mica flogopita, gas, accesorios de latón y acero inoxidable. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 27 de julio de 2023]. Disponible en: <http://www.lilanelijn.com/portfolio-item/1724/> Pág. 337

- Fig. 62. Lydia Ruyle, *Medusa Trinacria*, sobre 1995. (S.D.). Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 03 de agosto de 2023]. Disponible en: <http://www.lydiaruyle.com/italy.html> Pág. 339
- Fig. 63. Judy Chicago, *Immolation*, 1972. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 12 de agosto de 2023]. Disponible en: https://judychicago.com/wp-content/uploads/2016/01/11560_Immolation.jpg Pág. 341
- Fig. 64. Beth Ames Swartz, *Dreams for the Earth*, 1989. Acrílico, pan de oro y plata y técnica mixta sobre lienzo, 152 x 152 cm. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 29 de agosto 2023]. Disponible en: <https://bethamesswartz.com/dreams-for-the-earth> Pág. 357
- Fig. 65. Monica Sjöö, *The Beginning of the End of Patriarchy*, 1993. (S.D.). Imagen cortesía del Moderna Museet. [Consulta: 08 de agosto de 2023]. Disponible en: https://www.modernamuseet.se/stockholm/wp-content/uploads/sites/3/2023/04/sjoo-monica_the-beginning-of-the-end-of-patriarchy_1993_f_albin-dahlstrom-948x1440.jpg Pág. 359
- Fig. 66. Hannah Wilke, *Hannah Wilke Monument*, 1976. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 13 de agosto de 2023]. Disponible en: <http://www.hannahwilke.com/sitebuildercontent/sitebuilderpictures/hannahwilkemonument.jpg> Pág. 366
- Fig. 67. Cynthia Mailman, *God*, 1977. Acrílico sobre lienzo, 274,32 x 152,40 cm. Fotografía tomada por Karen Mauch para The Huffington Post. [Consulta 28 de julio de 2023]. Disponible en: https://www.huffpost.com/entry/god-is-a-woman-in-previously-forgotten-feminist-exhibit-the-sister-chapel_n_56fc0136e4b083f5c6065196 Pág. 368
- Fig. 68. Nancy Azara, *Spirit House of the Mother*, 1994. Madera tallada, pan de oro y policromía, 3,35m x 1,83m x 2,13m. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 17 de agosto 2023]. Disponible en: <https://www.nancyazara.com/feminist-structures-and-altar-works?pgid=k5cpv1ja-a2787795-0e2a-48a3-9e7c-f3acb3a6f9a6> Pág. 373
- Fig. 69. Linda Vallejo, *Earth's Altar Gold*, 2008. Impresiones digitales de pinturas originales e imágenes fotográficas, estructura de madera, pan de oro, espuma de poliestireno, papel de aluminio (Mylar), plexiglás, Astroturf, cuentas de plástico, hilo 91,44 x 50,80 x 20,32 cm. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 11 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://lindavallejo.com/artworks/mixed-media/earths-altar/> Pág. 374

- Fig. 70. Susan Schwalb, *Portable Altar*, 1980. Punta de plata, técnica mixta, caja de madera, 30,48 x 25,40 x 14,60 cm (abierto). Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 04 de agosto de 2023]. Disponible en: http://www.susanschwalb.com/pages/images/i_portablealtar.html Pág. 374
- Fig. 71. Niki de Saint Phalle, *Autel Noir et Blanc*, 1962. Técnica mixta, 250 x 200 x 35 cm. Imagen cortesía de Mousse Magazine. [Consulta: 25 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://www.moussomagazine.it/magazine/nikidsp-vallois/> Pág. 377
- Fig. 72. Betsy Damon, *Ancestors*, 1978. Detalle de la 7,000 Year Old Woman. Figura en escayola de tamaño natural vestida con el traje de saquitos de harina. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 31 de Agosto 2023]. Disponible en: <https://www.betsydamon.com/artworks/ancestors> Pág. 380
- Fig. 73. Betsy Damon, *Ancestors*, 1978. Instalación. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 31 de Agosto 2023]. Disponible en: <https://www.betsydamon.com/artworks/ancestors> Pág. 380
- Fig. 74. Kyra Belán, *Great Goddess Coatlicue: Magic Circle VIII*, 1984. Instalación. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 31 de agosto 2023]. Disponible en: <https://kyrabelan.com/art-galleries/> Pág. 381
- Fig. 75. Imagen de la exposición *Hon – A Cathedral*, 1966. Moderna Museet. Instalación. Photo: Hans Hammarskiöld. Imagen cortesía del Moderna Museet. Consulta: 25 de agosto 2023]. Disponible en: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/remembering-she-a-cathedral/> Pág. 383
- Fig. 76. Cristina Biaggi, *The GG Sculpture*, 1983. Papel maché cartón y madera, 7,3 x 4,26 x 2,60 m. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 23 de agosto de 2021]. Disponible en: <https://www.cristinabiaggi.com/artwork/installations> Pág. 385
- Fig. 77. Cristina Biaggi y Mimi Lobell, *The Goddess Mound*. Proyecto sin materializar. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 23 de agosto de 2021]. Disponible en theartblog.org/2016/04/the-sister-chapel-an-essential-feminist-collaboration/ Pág. 386
- Fig. 78. Detalle de las obras que componen *The Sister Chapel*. Imagen cortesía de la Rowan University. [Consulta: 26 de agosto 2023]. Disponible en: <https://sites.rowan.edu/artgallery/exhibitions/sister-chapel.html> Pág. 393

- Fig. 79. *The Sister Chapel*. Instalada en la Galería de Arte de la Rowan University, en Glassboro, Nueva Jersey, 2016. Fotografía de Andrew D. Hottle. Imagen cortesía de Huffpost. [Consulta: 26 de agosto 2023]. Disponible en: https://www.huffpost.com/entry/god-is-a-woman-in-previously-forgotten-feminist-exhibit-the-sister-chapel_n_56fc0136e4b083f5c6065196 Pág. 394
- Fig. 80. Beth Ames Swartz durante el proceso de creación de *Israel Revisited: #1 Jerusalem*, 1980. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 29 de agosto 2023]. Disponible en: <https://bethamesswartz.com/israel-revisited> Pág. 398
- Fig. 81. Suzanne Benton, *Lilith*, 1973. Máscara y performance. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 27 de agosto 2023]. Disponible en: <https://www.suzannebentonartist.com/performances.html> Pág. 399
- Fig. 82. Mary Beth Edelson, *Grapceva Neolithic Cave See for Yourself*, 1977. Imagen cortesía de The Feminist Institute. [Consulta: 27 de agosto 2023]. Disponible en: <https://artsandculture.google.com/asset/grapceva-neolithic-cave-see-for-yourself-mary-beth-edelson/HwGPjtI5t2MwAg> Pág. 401
- Fig. 83. Fern Shaffer, *Nine Year Rituals: Second Ritual*, realizado por la protección de las aguas, 9 de Febrero de 1996, Océano Pacífico, California. Fotografía de Othello Anderson. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 28 de agosto 2023]. Disponible en: <https://www.fernshaffer.com/rituals> Pág. 405
- Fig. 84. Judy Chicago, *Northwest Coast Atmospheres*, 1970 -75. Imagen cortesía del Museo de Arte de Nevada. [Consulta: 14 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://www.nevadaart.org/art/collections/the-archive/7a4bb1fb-52c4-4ef8-89d4-6d07dc01fc3f/> Pág. 406
- Fig. 85. Jane Gilmor, *Great Goddesses: E Pan No, Spinning*, 1979-80. Templo de Atenea Pronae, Delfos, Grecia. Participantes: Nancy DeDakis, Jeanette Miller, Bart Brat, Anne Flecksing y Ann Gerber. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 28 de agosto 2023]. Disponible en: <http://www.janegilmor.com/art/great-goddesses/>..... Pág. 407
- Fig. 86. Miriam Sharon, *Ashdoda Project*, 1978. Imagen cortesía del Museo de Israel en Jerusalén. [Consulta: 06 de agosto de 2023]. <https://museum.imj.org.il/artcenter/newsite/en/exhibitions/?artist=Sharon,%20Miriam&list=> Pág. 408

- Fig. 87. Cheri Gaulke y Anne Gauldin en *The Malta Project* (1978). Imagen cortesía de Otis College of Art and Design Library. [Consulta 25 de julio 2023]. Disponible en: <https://collections.otis.edu/cdm/singleitem/collection/wb/id/466/rec/94> Pág. 409
- Fig. 88. Ann McCoy, *Temple of Isis: Pompeii*, 1987. Lápiz de color sobre papel sobre lienzo, 2,74m x 4,57m. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 28 de julio 2023]. Disponible en: <https://annmccoy.com/> Pág. 414
- Fig. 89. Faith Wilding, *Invocation to a Burning*, 1980. Instalación con tierra, semillas y hierba. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 12 de agosto de 2023]. Disponible en: <http://faithwilding.refugia.net/burning.html> Pág. 418
- Fig. 90. Faith Wilding, *Invocation to a Burning*, 1980. Instalación con tierra, semillas y hierba. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 12 de agosto de 2023]. Disponible en: <http://faithwilding.refugia.net/burning.html> Pág. 419
- Fig. 91. Mary Beth Edelson, *Bird Transformation*, 1975. Fotografía intervenida con técnica mixta. Imagen cortesía de la galería Accola Griefen. [Consulta: 22 de junio 2023]. Disponible en: <http://accolagriefen.com/exhibitions/hail-to-the-feminists-who-produced-the-revolution#image-27>..... Pág. 423
- Fig. 92. Ana Mendieta, *Bird Transformation (Feathers on a Woman)*, 1972. Imagen cortesía de la revista Vein. [Consulta: 12 de abril 2023]. Disponible en: <https://vein.es/el-pajaro-de-ana-mendieta/>..... Pág. 424
- Fig. 93. Suzanne Benton, *The Gift*, 2009 Óleo sobre lienzo, 101,60 x 71,20 cm. Imagen cortesía de la artista Pág. 425
- Fig. 94. Nancy Azara, *Sin título, Confessional Drawings Series*, 1975. Técnica mixta sobre papel, (s.d.). Imagen cortesía de la artista Pág. 426
- Fig. 95. Toni Putnam, *Walking Cat*, 1979. Bronce, 8,89 x 11,43 x 5 cm (aprox.). Imagen cortesía de Mutualart. [Consulta: 24 de agosto 2023]. Disponible en: <https://www.mutualart.com/Artwork/Sleeping-Cat--Sitting-Cat--Walking-Cat--/D00C887C7083BD581AF783BB7F6B4CDB> Pág. 429
- Fig. 96. Mary Beth Edelson, *Healing Ritual for Carolee Schneemann*, 1987 Imagen cortesía de The Feminist Institute. [Consulta: 04 de agosto 2023]. Disponible en: <https://artsandculture.google.com/partner/the-feminist-institute> Pág. 431

- Fig. 97. Meinrad Craighead, *Hagia Sophia*, 1987. Técnica mixta sobre cartón negro lijado, (s.d.). Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 20 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://meinradcraighead.com/retrospective/> Pág. 441
- Fig. 98. Betty LaDuke, *Zapatista Weaver*, 2004. (S.D.). Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 27 de julio de 2023]. Disponible en: <https://bettyladuke.com/>..... Pág. 442
- Fig. 99. Ursula Kavanagh, *ArethusaSeries #9*, 1980-84 (S.D.) Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 17 de noviembre de 2022]. Disponible en: www.ursulakavanagh.com Pág. 444
- Fig. 100. Barbara Hammer, fotograma de *Eggs*, 1977. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 22 de julio de 2023]. Disponible en: <https://barbarahammer.com/films/eggs/> Pág. 446
- Fig. 101. Sandra Stanton, *Eve*, 1996. Óleo sobre lino, 88,90 x 50,80 cm. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 11 de agosto 2023]. Disponible en: <https://goddessmyths.com/Erzulie-Lilith.html> Pág. 447
- Fig. 102. Gilah Yelin Hirsch, *The Egg of Albuquerque*, 1979. Acrílico sobre huevo de avestruz, 16,5 x 12,7 cm. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 13 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://gilah.com/egg-of-albuquerque-1979/> Pág.448
- Fig. 103. Cristina Biaggi, *The Vilnius Nest*, 2000. Bronce, 1,22m x 1,22m. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 23 de agosto de 2021]. Disponible en: <https://www.cristinabiaggi.com/artwork/nests> Pág. 449
- Fig. 104. Betty LaDuke, *Latin America: Nest #2*, 1985. Aguafuerte en color, aguafuerte de fondo blando y aguatinta sobre papel, 75,88 x 56,20 cm. Imagen cortesía del Museo de Portland. [Consulta: 27 de julio de 2023]. Disponible en: <http://portlandartmuseum.us/mwebcgi/mweb.exe?request=record;id=50234;type=101> Pág. 449
- Fig. 105. Cristina Biaggi, *The Double Spiral*, 1999. Terracota, 457 x 150 x 15,24 cm. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 23 de agosto de 2021]. Disponible en: <https://www.cristinabiaggi.com/artwork/installations> Pág. 452
- Fig. 106. Buffie Johnson, *The View From Stonehenge*, 1965. Óleo sobre lienzo, 50,80 x 60,96 cm. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 15 de marzo de 2021]. Disponible en: <http://buffiejohnson.com/>..... Pág. 453

- Fig. 107. Judith Anderson, *Consider the Lilies*, 1992. Grabado al aguafuerte, 60,90 x 45,75 cm. Imagen cortesía de Laura Martino Pág. 454
- Fig. 108. Ursula Kavanagh. *Rebirth Series #04*, 1987. (S.D.). Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 17 de noviembre de 2022]. Disponible en: www.ursulakavanagh.com Pág. 455
- Fig. 109. Toni Putnam, *Cernunos*, 1987. Bronce, 60,96 x 55,88 x 38,10 cm. Imagen cortesía de la Carrie Haddad Gallery. [Consulta: 24 de agosto 2023]. Disponible en: <https://carriehaddadgallery.com/index.cfm?method=Artist.ArtistDetail&ArtistID=38355468-DDC3-53A9-E8ED41C441AA0043> Pág. 455
- Fig. 110. Mayumi Oda, *Labyrinth*, 2005. Grabado, 25,40 x 22,23 cm. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 30 de julio de 2023]. Disponible en: <https://mayumioda.net/products/labyrinth> Pág. 457
- Fig. 111. Ana Mendieta, *El laberinto de la vida*, 1982. Imagen cortesía de la Galería Lelong. [Consulta: 29 de julio 2023]. Disponible en: <https://www.galerielelong.com/exhibitions/ana-mendieta3/selected-works?view=slider#1> Pág. 457
- Fig. 112. Michele Oka Doner, *Labyrinth*, 1977. Arcilla basáltica hecha a mano, (s.f.). Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 30 de julio de 2023]. Disponible en: <https://micheleokadoner.com/works/#/icon-gallery/2138/images/2139> Pág. 458
- Fig. 113. Linda Vallejo, *Woman One With the Earth*, 1994. Acrílico sobre lienzo, 60,96 x 45,72 cm. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 11 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://lindavallejo.com/woman-one-with-the-earth/> Pág. 460
- Fig. 114. Betty LaDuke, *Latin America Tree of Life #5, Homage to Nicaragua*, 1984. Aguafuerte en color, aguafuerte de fondo blando y aguainta sobre papel, 72,40 x 56,52 cm. Imagen cortesía del Museo de Portland. [Consulta: 27 de julio de 2023]. Disponible en: <http://portlandartmuseum.us/mwebcgi/mweb.exe?request=record;id=50241;type=101> Pág. 460
- Fig. 115. Betty LaDuke, *Trees of Life: Sunrise, Midday, Sunset*, 2009. Panel de madera tallada y policromada, 2,13 m x 91,44 cm. Imagen cortesía del Museo de Portland. [Consulta: 27 de julio de 2023]. Disponible en: Pág. 461

- Fig. 116. Buffie Johnson, *Tree of Life* (1971). Óleo sobre lino, 2,57 m x 1,60 m. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 15 de marzo de 2021]. Disponible en: <http://buffiejohnson.com/> Pág. 462
- Fig. 117. Ana Mendieta, *Árbol de la Vida* [Tree of Life], 1976. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 28 de julio 2023]. Disponible en: <https://www.anamendietaartist.com/work/> Pág. 464
- Fig. 118. Mayumi Oda, *Rainbow Serpent*, 1993. Grabado, 99,06 x 66,04 cm. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 30 de julio de 2023]. Disponible en: <https://mayumioda.net> Pág. 465
- Fig. 119. Toni Putnam, *Seasons*, 1991. Bronce, 22,86 x 15,24 x 17,78 cm. Imagen cortesía de la Carrie Haddad Gallery. [Consulta: 24 de agosto 2023]. Disponible en: <https://carriehaddadgallery.com/index.cfm?method=Artist.ArtDetail&ArtistID=38355468-DDC3-53A9-E8ED41C441AA0043&artidx=2> Pág. 466
- Fig. 120. Fern Shaffer, *Tree of Life*, 1987. Acrílico, 3,04 m x 1,68 m. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 05 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://www.fernshaffer.com/paintings> Pág. 467
- Fig. 121. Meinrad Craighead, *Mother and Daughter*, 1981. Técnica mixta sobre cartón negro lijado, (s.f.). Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 20 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://meinradcraighead.com/retrospective/> Pág.470
- Fig. 122. Ursula Kavanagh, *Arethusa Series #6*, 1984-84. (S.D.). Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 17 de noviembre de 2022]. Disponible en: www.ursulakavanagh.com Pág. 473
- Fig. 123. Judy Baca, *The Matriarchal Mural: When God was Woman, Thirteen Women in the Volcanic Eruption*, 1980 – 2021. Acrílico sobre panel de madera, 2,43 m x 3,66 m. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 14 de agosto 2023]. Disponible en: <https://www.judybaca.com/art/the-matriarchal-mural-when-god-was-woman/> Pág. 478
- Fig. 124. Judy Baca, *The Matriarchal Mural: When God was Woman, The Birth of the Vision of the Heart*, 1980 – 2021. Acrílico sobre panel de madera, 2,43 m x 3,66 m (aprox.). Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 14 de agosto 2023]. Disponible en: <https://www.judybaca.com/art/the-matriarchal-mural-when-god-was-woman/> Pág. 479

- Fig. 125. Judy Chicago en colaboración con Dior, *The Female Divine*, 2020. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 14 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://judychicago.com/gallery/dior-collaborations/artwork/> Pág. 480
- Fig. 126. Judy Chicago en colaboración con Dior, *The Female Divine*, 2020. Fotografía de Adrien Dirand. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 14 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://judychicago.com/gallery/dior-collaborations/artwork/> Pág. 480
- Fig. 127. Judy Chicago en colaboración con Dior, *The The Female Divine*, 2020. Fotografía de Donald Woodman, ARS/NY. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 14 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://judychicago.com/gallery/dior-collaborations/artwork/> Pág. 481
- Fig. 128. Michele Oka Doner, *The Palm Goddess for Malta*, 2022. Bronce, 7 m x 1,37 m. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 30 de julio de 2023]. Disponible en: <https://micheleokadoner.com/works/#/icon-gallery/6549/images/6551> Pág. 483
- Fig. 129. Helen Redman, *Matters*, 2020. Técnica mixta sobre cartón, 40,64 x 25,40 cm. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 03 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://helenredman.com/deities-vs-covid/> Pág. 485
- Fig. 130. Helen Redman, *Inundated*, 2020. Técnica mixta sobre cartón, 50,80 x 40,64 cm. Imagen cortesía de la web de la artista. [Consulta: 03 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://helenredmancom/deities-vs-covid/> Pág. 485
- Fig. 131. Greta Thunberg en la exposición *The Great Cosmic Mother* en el Moderna Museet de Estocolmo Pág. 486
- Fig. 132. Emily Kell, *The Great Mother Returns*, 2017. Óleo sobre lienzo, 38,10 x 60,96 cm. [Consulta: 06 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://emilykell.com/gallery> Pág. 489
- Fig. 133. Fotograma del videoclip *Rumours*. Lizzo Ft. Cardi B. 2021. Imagen obtenida del videoclip oficial publicado en Lizzo Music. [Consulta:15 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=4P9XUrniiK4> Pág. 491
- Fig. 134. Fotograma del videoclip *God is a Woman*. Ariana Grande, 2018. Imagen obtenida del videoclip oficial publicado en Ariana Grande. [Consulta:15 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=kHLHSIExFis> Pág. 492

- Fig. 135. Fotograma del video *Frozen*, Madonna, 1998. Imagen obtenida del videoclip oficial publicado en Madonna. [Consulta: 15 de agosto 2023]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=XS088Opj9o0> Pág. 493
- Fig. 136. Fotograma del videoclip *You Right*, Doja Cat. 2021. Imagen obtenida del videoclip oficial publicado en Doja Cat. [Consulta:15 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=JXgV1rXUoME> Pág. 494
- Fig. 137. Fotograma del video *Dark Horse*, Katy Perry, 2013. Imagen obtenida del videoclip oficial publicado en Katy Perry. [Consulta:15 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=OKSOMA3QBU0> Pág. 495
- Fig. 138. Fotograma del videoclip *Roar*, Katy Perry, 2013. Imagen obtenida del videoclip oficial publicado en Katy Perry. [Consulta:15 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=CevxZvSJLk8> Pág. 495
- Fig. 139. Beyonce en la ceremonia de los Grammy en el Staples Centre de Los Ángeles el 17 de febrero de 2017, fotografiada por Kevin Winter. Imagen cortesía de NBC News. [Consulta: 15 de agosto 2023]. Disponible en: <https://www.nbcnews.com/news/nbcblk/beyonce-s-grammy-performance-proves-she-doesn-t-need-awards-n720056> Pág. 496
- Fig. 140. Fotograma del videoclip *Karma*, Taylor Swift, 2023. Imagen obtenida del videoclip oficial publicado en Taylor Swift. [Consulta:15 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=XzOvgu3GPwY> Pág. 496
- Fig. 141. Actuación de Lady Gaga, *Venus*, en The X Factor UK, el 27 de octubre de 2013. Imagen cortesía de The Daily Mail. [Consulta 01 de octubre 2023]. Disponible en: <https://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2478020/Lady-Gaga-performs-2-new-tracks-flesh-coloured-lingerie-X-Factor.html> Pág. 497
- Fig. 142. Imagen del album *I Am Not a Woman, I'm a God*, de Halsey, 2021. Imagen cortesía de IMDB. [Consulta 28 de septiembre 2023]. Disponible en: https://www.imdb.com/title/tt15366168/?ref_=tt_mv_close Pág. 498
- Fig. 143. Filip Cusic, *El mal querer*, 2018. Imagen cortesía de Vein Magazine. [Consulta: 19 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://vein.es/los-increibles-artworks-de-filip-cusic-para-rosalia/> Pág. 499

- Fig. 144. Fotograma del videoclip *Maldición*, Lola Indigo, 2019. Imagen obtenida del videoclip oficial publicado en Lola Indigo. [Consulta: 15 de agosto de 2023]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=M2W6dG_B6zs Pág. 500
- Fig. 145. Filip Cusic, *Capítulo 1: Augurio*, 2018. Imagen cortesía de Vein magazine. [Consulta: 19 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://vein.es/los-increibles-artworks-de-filip-cusic-para-rosalia/> Pág. 501
- Fig. 146. Fotograma de la serie *Chilling Adventures of Sabrina*, donde aparece el culto a Hécate. Temporada 4, episodio 1, 2020. Disponible en Netflix Pág. 506
- Fig. 147. Fotograma de la serie *Raised by Wolves*, donde aparece el personaje de Madre como Necromancer volando sobre un campo de cultivo en forma de espiral. Temporada 1, episodio 2, 2020. Disponible en HBO Max Pág. 506
- Fig. 148. Elena Menéndez Requeno, *La caja de Pandora*, 2023. Plano picado Pág. 512
- Fig. 149. Elena Menéndez Requeno, *La caja de Pandora*, 2023. Detalle de los soportes de la caja con la imagen de Medusa Pág. 513
- Fig. 150. Elena Menéndez Requeno. *La caja de Pandora*, 2023 Pág. 514
- Fig. 151. Elena Menéndez Requeno, *Inner Nature #1*, 2013-2023 Pág. 515
- Fig. 152. Elena Menéndez Requeno, *Inner Nature #2*, 2013-2023 Pág. 516
- Fig. 153. Elena Menéndez Requeno, *Inner Nature #3*, 2013-2023 Pág. 517
- Fig. 154. Elena Menéndez Requeno, *Inner Nature #4*, 2013-2023 Pág. 518
- Fig. 155. Elena Menéndez Requeno, *Me Mezzine*, 2017 Pág. 521
- Fig. 156. Elena Menéndez Requeno, *Me Mezzine*, 2017 Pág. 522
- Fig. 157. Elena Menéndez Requeno, *Me Mezzine*, 2017 Pág. 522
- Fig. 158. Elena Menéndez Requeno, *Me Mezzine*, 2017. Modelo Oksana Pág. 523
- Fig. 159. Elena Menéndez Requeno, *Me Mezzine*, 2017. Modelo Oksana Pág. 524
- Fig. 160. Elena Menéndez Requeno y Leonardo Tomasoni, *(O) Cultes: #1*, 2017 Pág. 526
- Fig. 161. Elena Menéndez Requeno y Leonardo Tomasoni, *(O) Cultes: #2*, 2017 Pág. 527

Fig. 162. Elena Menéndez Requeno y Leonardo Tomasoni, <i>(O) Cultes: #3</i> , 2017	Pág. 528
Fig. 163. Elena Menéndez Requeno y Leonardo Tomasoni, <i>(O) Cultes: #4</i> , 2017	Pág. 529
Fig. 164. Kun Xiu, Tamara Rama Sotos y Elena Menéndez. <i>Proyecto Uróboros</i> , 2016	Pág. 533
Fig. 165. Kun Xiu, Tamara Rama Sotos y Elena Menéndez. <i>Proyecto Uróboros</i> , 2016	Pág. 533
Fig. 166. Kun Xiu, Tamara Rama Sotos y Elena Menéndez. <i>Proyecto Uróboros</i> , 2016. Detalle de los dedales	Pág. 533
Fig. 167. Kun Xiu, Tamara Rama y Elena Menéndez. <i>Proyecto Uróboros</i> , 2016	Pág. 534
Fig. 168. Kun Xiu, Tamara Rama y Elena Menéndez. <i>Proyecto Uróboros</i> , 2016	Pág. 535
Fig. 169. Kun Xiu, Tamara Rama y Elena Menéndez. <i>Proyecto Uróboros</i> , 2016	Pág. 535
Fig. 170. Kun Xiu, Tamara Rama y Elena Menéndez. <i>Proyecto Uróboros</i> , 2016	Pág. 536
Fig. 171. Kun Xiu, Tamara Rama Sotos y Elena Menéndez. <i>Proyecto Uróboros</i> , 2016	Pág. 537
Fig. 172. Paloma Pérez y Elena Menéndez Requeno, <i>Kallisti #1</i> , 2015	Pág. 542
Fig. 173. Paloma Pérez y Elena Menéndez Requeno, <i>Kallisti #2</i> , 2015	Pág. 543
Fig. 174. Paloma Pérez y Elena Menéndez Requeno, <i>Kallisti #3</i> , 2015	Pág. 544
Fig. 175. Paloma Pérez y Elena Menéndez Requeno, <i>Kallisti #4</i> , 2015	Pág. 545
Fig. 176. Paloma Pérez y Elena Menéndez Requeno, <i>Kallisti #5</i> , 2015	Pág. 546
Fig. 177. Paloma Pérez y Elena Menéndez Requeno, <i>Kallisti #6</i> , 2015	Pág. 547
Fig. 178. Paloma Pérez y Elena Menéndez Requeno, <i>Kallisti #7</i> , 2015	Pág. 548

ANEXO

Siendo que en nuestra investigación hemos abordado la obra de artistas poco conocidas en nuestro país, se ha considerado interesante adjuntar un apartado con unas breves biografías de todas ellas. A través de estos datos también podremos analizar algunos factores como su origen, la generación a la que pertenecen, o el lugar en el que desarrollaron sus carreras artísticas, unos datos que nos ofrecen algo más de información sobre el florecimiento de las representaciones de la Diosa en el arte feminista estadounidense de las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX.

Criterios de inclusión

Esta lista pretende ser una toma de contacto de las diferentes artistas relacionadas con las primeras manifestaciones artísticas basadas en el arquetipo de la diosa, desarrolladas a partir de los años sesenta, y que se han ido desarrollando a lo largo de nuestra investigación en los diferentes apartados, de modo que funcione como herramienta para comprender mejor algunas de las similitudes entre ellas y su trabajo, así como para conferirles la importancia que se merecen, ya que en ocasiones ha sido una difícil tarea el conseguir esta información, por lo que esta investigación puede servir para que otras personas puedan acceder a ellas más fácilmente.

Los criterios de inclusión de las artistas en esta lista han sido los siguientes:

- Haber desarrollado una carrera artística. No se han contemplado aquellas aportaciones puntuales en el terreno del arte, así como aquellas que no hayan desarrollado una carrera relevante en el ámbito artístico, debido a la necesidad de adecuar un estándar de calidad en las obras, buscando aquellas aportaciones dentro del arte de primer nivel realizado por mujeres; es decir, contemplando a aquellas artistas con una trayectoria artística consolidada, con aportaciones significativas, exhibiciones en espacios relevantes y/o premios nacionales e internacionales.
- La relevancia de su arte: haber realizado exposiciones en galerías y museos de prestigio nacional o internacional.

- Ser una artista estadounidense, haber desarrollado su carrera artística en los Estados Unidos, o tener relación con el movimiento artístico feminista o espiritual americano desde comienzos de la década de los sesenta hasta mediados de los ochenta, extendiendo esta cota de tiempo hasta mediados de los noventa en aquellos casos excepcionales cuyo desarrollo fue más tardío pero que tuvieron una importante repercusión.

Breves biografías

Beth Ames Swartz (Estados Unidos, 1936)

Artista nacida en Nueva York en 1936 en el seno de una familia judía que ayudaría a muchas personas durante y después de la IIGM; este sentimiento de ayuda, o *Mitzvá*, que se le inculcaría desde pequeña sería muy importante en su vida personal y en su arte, pues desarrolla el sentido de sanación a través del arte, de empoderamiento y de crecimiento.

La artista recuerda cómo en su niñez sus padres estaban interesados en inculcarle una importante base cultural; su madre le daría clases de canto, música y baile, y la acompañarían regularmente al Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Con su primer marido se muda a Arizona, lugar que en un principio rechazaría; no obstante en 1970, tras un viaje al río Colorado, experimentaría un cambio a nivel personal y artístico, vinculándose con el espacio y el paisaje.

Su arte, compuesto a base de series, empleando principalmente la pintura como medio, aborda diferentes filosofías y doctrinas: como el sistema de los chakras de la doctrina hinduista; el misticismo judío en la Cábala; la religión cristiana; el budismo; el Taoísmo; o los rituales de curación de los pueblos originarios de Norteamérica. A través de esta investigación de los diferentes sistemas, la artista habla de dos fuerzas fundamentales: el amor y el miedo, y que a través de la primera es que podemos cambiar el mundo, una enseñanza común en el seno de todas las tradiciones y filosofías; la celebración de que la vida es sagrada.

Sus obras forman parte de colecciones del Museo de Arte de Albuquerque, El Museo de Arte de Beaumont en Texas, El Museo de Arte de Brooklyn, El Museo de Arte de Denver, el Museo de Bellas Artes de Santa Fe, el Smithsonian Museum of American Art en Washington, o el Museo de Arte Moderno de San Francisco entre otros.

Judith Anderson (Estados Unidos 1934 - 2008)

Judith Anderson nace en 1934, estudia dibujo y pintura durante un año en el Art Students League en la década de los cincuenta.

Tras contraer matrimonio se muda con su marido a Indiana, y de ahí, tras el nacimiento de sus tres hijos a East Lansing, Míchigan.

En Michigan recibe un curso nocturno de grabado, encontrando en el aguafuerte en lámina de zinc el medio idóneo para desarrollar su obra. Rápidamente se hace conocida en la escena artística local como una artista cristiana, como apunta Catherine Madsen (1999), realizando varias obras para la iglesia Episcopal de Todos los Santos en East Lansing, Michigan.

A finales de la década de los setenta se involucra en el emergente movimiento feminista, que la impulsa en su carrera artística. A raíz de esta relación con el movimiento, comienza a interesarse por el arquetipo junguiano de la Gran Madre, así como por el libro de Erich Neumann, *The Great Mother*, investigando las imágenes de diferentes diosas de la antigüedad, realizando obras como *Ave in My Own Way* (1978), donde se evidencia su interés por el paganismo y la espiritualidad feminista.

Sus obras, cargadas de símbolos, son realizadas a modo de capas que se superponen y que reflejan la conexión entre los diferentes elementos que construyen la imagen, en los que encontramos alusiones al arte neolítico, como la venus de Willendorff, el labrys, los diseños florales, los mitos y el arte pagano, como las Sheela Na-Gig o el *Green Man*, así como imágenes mitológicas, serpientes, y símbolos del renacimiento como el huevo, el uróboros, la muerte y el útero.

La artista explora este arquetipo a través del grabado, una profesión que desarrolla por más de treinta y cinco años. Sus aguafuertes son imágenes misteriosas complejas, compuestas por múltiples símbolos asociados a lo divino femenino en los que Judith

Anderson emplea alusiones a figurillas prehistóricas, imágenes florales, orgánicas, el cuerpo humano y animales.

Ejemplos de sus obras son: *Mandorla of the Spinning Goddess* (1987); *Her runes of Earth and Stone* (1987); *Mystery of Generation* (1987); *Missa Gaia. This is My Body* (1988); *Call Me Judith* (1989) o *Medusa Unwound* (1993).

AfraShe Asungi (Estados Unidos, 1949)

Nacida en Detroit, Michigan, en 1949. Tras estudiar su Máster en artes en la Universidad de Chicago se muda a California, donde comienza a realizar su *Goddess Series*.

La artista define su pensamiento como una filosofía espiritual afra-céntrica, poniendo en evidencia la ascendencia africana que une al ser humano, a través de una filosofía que enfatiza la autoaceptación, y el poder de la mujer independientemente de su color, pues todo el mundo comparte unas mismas raíces.

La artista es una de las fundadoras del movimiento moderno de la Diosa y el Movimiento de Espiritualidad de la Mujer, es activista, artista plástica y profesora, impulsora del léxico AfraKamaatik™, adoptando una perspectiva relacionado con la espiritualidad feminista y la herencia espiritual y cultural de la mujer,

Es autora de dos libros: *KaaSheBaa™: A Womin-Affirmative™ Afrakan® Spiritual Guide: To A Maatful™ Kultivation™ & Celebration of Our Winter Solstice Holidays* (1990); y *ReShape™: The Art of SheAffirmatively™ Believing In Your Self: A Womin-Affirmative™ SheChange™ Self-Workbook On ReShaping™ A SistaPeacefully™ WellBalanced™ Lifestyle* (2021).

Asungi vive en Long Beach California donde trabaja como psicoterapeuta y coach.

Nancy Azara (Estados Unidos, 1939)

Artista nace en Brooklyn, Nueva York, en el seno de una familia católica italo descendiente, y unos de los recuerdos más importantes que atesora de su niñez son sus momentos en su jardín rodeada de naturaleza, de donde deriva su gran conexión con los árboles, con los que trabaja.

Su principal medio es la escultura, aunque también realiza dibujos empleando diferentes técnicas como el *frottage* sobre diferentes relieves. En sus esculturas emplea piezas de madera de descarte, a las que da una segunda vida a través de la talla, la policromía y la aplicación de pan de oro, transformándolas en piezas de arte.

Sus piezas, cargadas de un gran sentido espiritual conforman un lenguaje visual propio en que plasma su conexión espiritual con el mundo natural.

Sus obras forman parte de las colecciones del Museo de Brooklyn, el Museo de Arte de Cincinatti, el Museo de Arte Mertropolitano de Nueva York, el Museo de Arte de Milwaukee, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, la National Gallery of Women in the Art, el Museo de Arte de Philadelphia, o el Sanyi Museum en Taiwan, entre otras instituciones.

Kyra Belán (China, 1947)

La artista Kyra Belán, nace en China en 1947, pasaría sus primeros años en Argentina para posteriormente asentarse en los Estados Unidos.

Es una artista feminista multidisciplinar cuya obra se extiende desde la escultura, la pintura, la instalación, el videoarte, el arte digital, o la performance – ritual.

Su gran interés por la espiritualidad y la Diosa la hace su tema recurrente a lo largo de su obra.

Es autora de varios libros entre los que se encuentran *The Virgin And Child* (2018), *Divine Ladies In America* (2016), *Earth, Myths, And Ecofeminist Art* (2015), *Art, Myths, And Rituals* (2007), *La Virgen en el arte* (2007), *The Virgin In Art: From Medieval To Modern* (2005).

Su arte se encuentra en las colecciones del Centro de Arte y Cultura de Hollywood, el Museo de Arte Bass de Miami, Museum of the Americas en Florida, el Museo de Bellas Artes de Florida, o el Centro de Arte Sidney and Berne Davis en Florida, entre otros.

Suzanne Benton (Estados Unidos, 1936)

Nace en Nueva York en 1936 en el seno de una familia judía reformista, siendo la primera mujer de su familia en obtener un graduado en educación y arte.

Tras una trágica experiencia al fallecer uno de sus hijos, en 1975, Año Internacional de la Mujer, comienza a realizar una serie de máscaras en metal, a las que posteriormente da vida a través de la performance, en la que la máscara ofrece a la artista un medio de salir de su propia imagen para pasar a obtener una identidad nueva y que nos descubre un nuevo punto de vista de varias mujeres de la historia, llevando sus performances a diferentes países como Alemania, Bali, Bangladesh, Bosnia, Bulgaria, Canadá, China, Corea, Dinamarca, Egipto, España, Grecia, India, Inglaterra, Irlanda, Israel, Italia, Japón, Kenia, Marruecos, Nepal, Nigeria, Países Bajos, Paquistán, Suiza, Tanzania, Túnez, Turquía, o la entonces Yugoslavia.

Su interés por mujeres que aparecen en las sagradas escrituras o en la mitología y el folklore de diferentes lugares, la adentran en trabajar con estas máscaras en sus historias, y mediante el relato oral, nos muestra un lado desconocido de narraciones que forman parte de nuestro imaginario cultural.

Sus obras se encuentran dentro de las colecciones de la Embajada Americana en Francia, la Art Students League en Nueva York, la Escuela de Arte de Tokio, la Susan B. Anthony House en Nueva York, el Museo de Bellas Artes de San Petersburgo, la Universidad Ewha de Seúl, o la Fundación Valparaiso en Mojacar.

Cristina Biaggi (Suiza, 1937)

Cristina Biaggi, nace en Suiza en 1937, en el seno de una familia católica, hija de madre estadounidense y padre italiano. Pasa sus primeros años en Nueva York.

A comienzos de la década de los setenta, a través del libro de Helen Diner *Mothers and Amazons* (1965), descubre de manera más amplia el arquetipo de la Diosa, que posteriormente profundiza leyendo a autores como Robert Briffault, Johann Jakob Bachofen o Joseph Campbell, o más adelante a través del trabajo de la arqueóloga lituano-estadounidense Marija Gimbutas, con quien mantendría una estrecha relación de amistad y la impulsaría a desarrollar dos de sus obras.

Realiza sus estudios artísticos en la Universidad de Utah, y realiza un Máster en artes y su Doctorado en la Universidad de Nueva York.

Es una prolífica autora, con títulos como: *Habitations of the Great Goddess* (1994), *Footsteps of the Goddess* (2000), *The Rule of Mars: Readings on the Origins History and Impact of Patriarchy* (2005) o *Activism into Art into Activism into Art: A Personal History of Feminist Art* (2018), así como varios artículos sobre prehistoria y espiritualidad feminista.

Su actividad artística multidisciplinar se nutre de su actividad investigadora y de su conexión con el trabajo de Marija Gimbutas, cuyas aportaciones son una gran fuente de inspiración para el desarrollo de sus diferentes obras.

Sus obras se encuentran en la colección del Roeland Center for the Arts de Nueva York, Burlington County College en Nueva Jersey, así como tiene obras públicas en Vilnius, Lituania, Nueva York y Nueva Jersey.

Louise Bourgeois (Francia, 1911 – Estados Unidos, 2010)

Louise Joséphine Bourgeois nace en París en 1911. Su familia, dedicada a la restauración de tapices, una labor que incorporará en sus piezas realizadas con textiles. Sus vivencias de infancia marcarán a la artista, especialmente la figura de su padre, con quien mantendría una complicada relación debido a su temperamento y a sus relaciones extramatrimoniales, entre ellas la niñera de Louise. Su madre, que fallecerá en 1932, será una figura fundamental en su mundo simbólico, a quien relaciona con la araña.

La artista finaliza sus estudios en el Lycée Fénélon en 1932, comenzando a estudiar matemáticas en la Sorbona, estudios que abandonaría para comenzar sus estudios artísticos.

En 1938 conoce a Robert Goldwater, con quien se casará y se establecerá en Nueva York, donde conocerá a los expresionistas abstractos Willem de Kooning y Jackson Pollock. Tanto el movimiento surrealista como el expresionismo americano influirán en su obra en la década de los cuarenta. Comenzará a interesarse por la escultura, principalmente en madera, añadiendo más variedad de materiales hacia la década de los sesenta. En la década de los setenta, el auge del arte feminista y su relación un arte más próximo a la experiencia de la mujer, la artista comienza a mostrar más explícitamente sus sentimientos sobre la sexualidad y sus fantasmas de la niñez.

Entre los premios obtenidos por la artista destaca el Doctorado Honorífico por la Universidad de Yale, o el reconocimiento a su trayectoria artística que en 1982 concedió el MoMa de Nueva York a través de una exposición retrospectiva.

Sus obras se encuentran en la colección de la National Gallery of Art en Washington, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Museo de Arte Moderno de San Francisco, La National Gallery de Canadá, el Centre Pompidou de París, o la Tate Modern de Londres.

Donna Byars (Estados Unidos, 1938-2021)

Nace en Rock Island, Illinois, en 1938. Realiza sus estudios artísticos en la Universidad de Iowa y la Escuela de Diseño Parsons de Nueva York.

Fue una de las primeras artistas en unirse a la A.I.R Gallery, formando parte entre 1976 y 1986, donde conoce a varias de las artistas, incluida Nancy Spero, quien incluye su obra en la colección permanente del Chicago Art Institute.

La artista, inspirada en Jung, se centra en sus sueños para desarrollar sus obras artísticas, mostrando al espectador un universo íntimo propio. Los sueños, tan inspiradores como complejos, han sido de gran interés para el ser humano desde nuestros orígenes.

A través de su obra se evidencia un claro interés por la mitología, los elementos naturales como la piedra, la madera, el hueso sin el empleo de colores exuberantes. Sus obras están compuestas en su mayor parte por elementos encontrados, que ensambla y transforma para crear piezas únicas que nos llevan al subconsciente de la artista.

Muriel Castanis (Estados Unidos, 1926 – 2006)

Muriel Castanis, nacida como Muriel Brunner en 1926, crecería en Greenwich Village, Nueva York, como la menor de seis hermanos. Desarrollaría un interés temprano en el arte, acudiendo al Greenwich House y posteriormente asistiendo al High School of Music and Art en Nueva York, tras lo que realizaría trabajos de diseño en el sector de la confección.

En 1953 conocería a su marido George Castanis, con quien se casaría y tendría tres hijos, ejerciendo de ama de casa hasta 1964, cuando la artista tenía treinta y ocho años de edad.

En sus inicios, la artista comenzaría a experimentar con impresiones que adhería a tableros de fibras con pegamento Elmer's, interesándose en cómo la tela impregnada de este adhesivo le aportaba nuevas posibilidades, que para 1967, habría depurado la técnica que la caracterizaría. Sus obras, compuestas por tela embebida en resina, muestran formas anatómicas carentes de cuerpo, creando imágenes etéreas y misteriosas. Sus piezas, mayoritariamente de aspecto femenino, son relacionados con guardianes, ángeles, diosas, o ninfas; una mirada contemporánea al pasado grecolatino cuya minuciosidad en los ropajes cobran en esta artista una nueva dimensión.

Judy Chicago (Estados Unidos, 1939)

Nacida como Judith Sylvia Cohen, en el seno de una familia judía en Chicago, Illinois, en 1939. La artista habla de cómo sus padres la alentaron a conseguir cualquier objetivo que se propusiera, lo cual no era lo normal en la crianza de las jóvenes de su edad. A la edad de tres años comenzaría a recibir clases en el Instituto de Arte de Chicago. Al igual que sus padres, Judy participó en asociaciones por los derechos civiles, formando parte de la NAACP, o en organizaciones marxistas. A consecuencia de esta vinculación política, su padre fue investigado por el McCartismo. Los problemas laborales a causa de estas investigaciones y un declive en su estado de salud provocarían que muriera cuando Judy tenía solo 13 años; esta experiencia la marca de por vida.

En 1957 comienza sus estudios en el College of Applied Arts en la UCLA, donde a finales del primer semestre se une a la NAACP. En 1959 conoce a Jerry Gerowitz, con quien contrae matrimonio, cambiando su apellido. En 1962 se gradúa en Bellas Artes. En 1963 Jerry muere a causa de un accidente, quedando viuda con apenas 25 años.

Durante la década de los setenta y con el auge del movimiento feminista, Judy decide cambiarse el apellido eligiendo Chicago, su ciudad de origen, ya que muchas personas de su entorno la conocían como 'Judy from Chicago', además de ser una acción que reclamaba una identidad propia, no basada en matrimonio o herencia paterna. Funda, con Miriam Schapiro el programa en Fresno que deriva en la Womanhouse, que poco después abandona para centrarse en su gran obra *The Dinner Party* (1974-79). En 1977 funda junto a Jane Delon, su mano derecha en la búsqueda documental de la historia de la mujer en *The Dinner Party*, la organización sin ánimo de lucro *Through The Flower*, como medio para terminar de financiar la obra, así como su posterior gira por diferentes ciudades. A través de esta asociación también realiza otros proyectos como *Birth Project* (1980-85), *Holocaust Project: From Darkness into Light* (1985-93) o muchas de sus instalaciones con fuegos artificiales y sus *Atmospheres* (1967-2019), que comenzaría realizando a comienzos de su carrera.

Sus obras forman parte del Museo de Alburquerque, el Instituto de Arte de Chicago, el British Museum, Brooklyn Museum, Centre Pompidou de París, Getty Research Institute de Los Ángeles, el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, El Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, la National Gallery en Washington, o el Smithsonian American Art Museum de Washington entre una larga lista.

Meinrad Craighead (Estados Unidos, 1936 – 2019)

Charlene Marie Craighead, nace en el seno de una familia humilde en North Little Rock, Arkansas, en 1936. Su familia se mudaría en varias ocasiones, suponiendo la primera de ellas el alejamiento de la artista de su abuela con quien mantenía una muy estrecha relación. Este hecho afectaría en su obra posterior abordando la pérdida, la memoria o la búsqueda.

A finales de la década de los cincuenta pasa un año en Europa y a su regreso obtiene un Máster en Artes, en la especialidad de grabado, de la Universidad de Wisconsin, Madison, en 1960.

A comienzos de la década de los sesenta viajaría por España, Italia y Suiza. Tras este viaje y a la edad de 30 años ingresa en el convento Benedictino en la Abadía de Stanbrook en Inglaterra, donde permanece por catorce años, abandonando en 1980 tras una serie de sueños intensos. Estas experiencias religiosas nutren su arte, quien vuelve a los Estados Unidos, asentándose en Albuquerque, donde ubica su estudio, rodeándose de la naturaleza y de la mitología nativa americana.

Sus obras son una mezcla sincrética entre el imaginario católico que experimenta en Europa, y el arte y los mitos de los pueblos originarios de los Estados Unidos.

A pesar de que Meinrad Craighead pasó una larga etapa de su vida como religiosa católica, sus obras exploran lo divino femenino, interesada en las ramas místicas y religiosas desarrolladas por mujeres en la época medieval, más acorde a su relación con lo divino desde su perspectiva como mujer.

Así mismo, sus obras expresan su estrecha relación con el mundo natural, también debido al contacto con la naturaleza que disfrutó en su infancia, así como en su posterior vida en el convento en el disfrutaba de sus actividades en el entorno natural.

La artista fallece el 8 de abril de 2019 a los 83 años en su rancho en Albuquerque.

Betsy Damon (Estados Unidos, 1940)

Nace en Nueva York en 1940. A la edad de cuatro años viaja con su familia a Turquía, donde reside por cuatro años, tras lo que vuelve a Washington D.C.

Tras contraer matrimonio, se muda a Ithaca, Nueva York, donde comienza el Feminist Art Studio, donde conecta con otras mujeres artistas y realiza acciones en espacios naturales en esa área.

En 1966 obtiene un Máster en Artes en la Universidad de Columbia. La artista comienza a exponer en 1967, consiguiendo su primera exposición en solitario un año más tarde.

En 1976 se muda a Nueva York, y se une a la Lesbian Art Community. La artista y activista Betsy Damon participaría como co-editora en la revista *Heresies*, en su entrega *Lesbian Art and Artists* (1977), así como en exhibiciones artísticas que reivindicaban los derechos de las mujeres lesbianas. Su interés por aunar arte y activismo, tanto por los derechos, la historia y la violencia contra la mujer como por su implicación en el ecofeminismo la llevarían a realizar performances tan conocidas como *7,000 Year Old Woman*, (1977-78).

Comienza a trabajar con el medio ambiente hacia la década de los ochenta. Su instalación *Memory of Clean Water* (1985) supuso un punto de inflexión en su trabajo, al focalizar su atención en la protección del agua en el planeta, involucrándose en proyectos internacionales, como los que realiza en China a partir de mediados de los noventa.

Hélène de Beauvoir (Francia, 1910 – 2001)

Artista francesa nacida en París en 1910 y hermana menor de Simone de Beauvoir, quedando ensombrecida por su famosa hermana.

En 1928 estudia grabado en cobre y artes gráficas en la Escuela de Arte de la Rue de Fleurs, a finales de la década estudia en la academia Colarissi y en la Academia Escandinava.

Destacó en la pintura, inspirada por el cubismo y la abstracción, mediante la que realiza algunas obras de contenido feminista, como *Des femmes souffrent, les hommes les jugent* (1977), o *Le procès* (1977).

A principios de la década de los ochenta realiza algunas obras en las que aborda el arquetipo de la Diosa, como en *First and Second Encounter With the Great Goddess* (1982) y *Dieu le père chasse les déesses* (1982).

Hélène de Beauvoir fallece el 1 de julio de 2001 en Goxwiller, Francia.

Niki De Saint Phalle (Francia 1930 – Estados Unidos, 2002)

Niki De Saint Phalle es una artista franco-estadounidense, nacida en el seno de una familia acomodada en París, en 1930, que a la edad de tres años viaja a Estados Unidos con su familia.

No comienza su carrera artística hasta 1952, cuando viaja a París a estudiar teatro, y visita otros países cercanos como Italia o España, donde conoce la obra de Gaudí de la que se enamora y será una gran inspiración para su obra posterior.

Tras la separación de su marido durante la década de los sesenta, entabla relación con Jean Tinguely, con quien se casa y realizaría varios happenings y performances en Europa.

Ganaría fama a causa de sus polémicas esculturas performativas tituladas *Les Tirs* a comienzos de la década de los sesenta, en las que armada con un fusil disparaba a diferentes latas y bolsas de pintura escondidas en la pieza, que estallaban tiñendo la obra de diferentes colores.

Influida por el pensamiento feminista, la artista proyecta esta postura a través de sus coloridas esculturas llamadas nanas, unas grandes figuras femeninas que comienza a realizar en el año 1965.

Son también reseñables su gran proyecto *HON* (1966) que realiza en colaboración con Jean Tinguely y Per Olof Ultvedt, y sus posteriores proyectos escultóricos – arquitectónicos, que realiza en diferentes partes del mundo, como el *Jardín del Tarot*, inspirada por la obra de Gaudí, que comienza en 1979.

Mary Duffy (Irlanda, 1961)

Mary Duffy nace en Irlanda en 1961. La artista nació sin brazos a consecuencia de la talidomida, medicamento empleado en el embarazo para controlar las náuseas y que provocó que muchos bebés llegaran al mundo con diferentes deformidades físicas. Esta condición, supuso que la artista entendiera la realidad no solo desde su perspectiva como mujer artista, sino también ante su diversidad funcional.

En 1979 comienza sus estudios artísticos en el National College of Art & Design de Dublín donde en 1980 obtiene su Certificado en Estudios Visuales. Este mismo año continúa su educación artística hasta 1983 cuando obtiene un Diploma en Educación Artística y Visual, y entre 1991 y 1993 estudia un Máster en Estudios de Igualdad en el University College de Dublín.

En una de sus obras emplea la imagen de la Venus de Milo, divinidad que representa la belleza y cuya imagen carece de brazos, y mediante la fotografía se muestra como la imagen de esta diosa, reivindicando la belleza de su cuerpo y dignificándolo, cuestionando como la falta de imágenes de cuerpos diferentes en la sociedad y fomentando nuevas imágenes que permitan que más personas puedan sentirse identificadas y dignificadas.

La artista vive y trabaja en Wicklow, Irlanda, donde sus bellos parajes sirven de inspiración de su obra.

Meg Easling (Estados Unidos, 1944?)

Margaret A. Easling nace en 1944. Desde su infancia estaría interesada por el arte.

Estudiaría en el Inmaculate heart College en Hollywood en la década de los sesenta con la hermana Corita Kent.

En los setenta se gradúa en la California State University en Los Ángeles, interesándose por la escultura. Involucrada con las nuevas derivas espirituales desarrolladas en esa época, comenzaría a realizar esculturas basadas en diferentes diosas, como la Diosa de la luna, Inana, Artemisa o Ereskigal. La artista se inspira en las investigaciones de autoras como Marija Gimbutas (*Goddesses and Gods of Old Europe*, 1974) o Merlin Stone (*When God Was a Woman*, 1976) o Z. Budapest (*The Holy Book of Woman's Mysteries*, 1979).

La artista, que vive en el sur de California, graduada en el Instituto Gemológico de América, se ha dedicado desde 1969 a la joyería artística, fundando su propio negocio en Ojai, California en 1982, la Gem Quest Jewelers & Gallery, que ha regentado durante veintiséis años hasta su jubilación.

Mary Beth Edelson (Estados Unidos, 1933 – 2021)

Mary Elizabeth Johnson nace en East Chicago, Indiana, en 1933 como la mayor de tres hermanos. A los trece años recibe clases los fines de semana en el Instituto de Arte de Chicago. En 1951 se gradúa en el Washington High School, iniciando ese mismo año sus estudios artísticos en la Universidad De Paw, donde también estudia oratoria y filosofía.

En 1959, se muda a Indianapolis tras su segundo matrimonio e intenta conseguir trabajo como profesora, pero ningún instituto contrata mujeres, por lo que comienza a dar clases a niños y se involucra en el movimiento por los derechos civiles y el movimiento anti guerra.

En 1968 realiza su primer discurso en el que expone la falta de oportunidades para las mujeres artistas en el Herron Art Museum de Indianápolis.

Durante los años 70 participa en un seminario junguiano investigando sobre la Diosa, el mito, el chamanismo y el inconsciente colectivo.

Activa en el movimiento feminista, lucha por los derechos de las mujeres artistas. En 1972 organiza la primera Conferencia Nacional de Mujeres en las Artes Visuales (CWVA) en la Corcoran Gallery, participa en publicaciones feministas como *Heresies* y *Crysalis*; y forma parte de la A.I.R. Gallery.

Entre sus obras más representativas figuran *Some Living American Women Artists* (1972), así como diversos collages apropiacionistas, utilizando imágenes famosas en la historia del arte, que aporta su enfoque feminista. También realiza una importante investigación sobre diferentes diosas y figuras arqueológicas que emplea junto con imágenes de la cultura popular o fotografías de otras artistas en sus collages.

Sus obras se encuentran dentro de las colecciones de diferentes instituciones como el Museo Guggenheim de Nueva York, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, la Tate Modern de Londres o el Walker Art Center de Minneapolis.

Jean Edelstein (1927 – 2023)

Jane Silvers nace en Nueva York en 1927 dentro de una familia judía de origen polaco y rumano.

Interesada por el arte, estudia en el Pratt Institute y la Art Students League de Nueva York, tras lo que se mudaría a la costa oeste para continuar sus estudios en la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA).

Tras finalizar su etapa académica realiza algunos trabajos en ilustración de moda en Kentucky y se involucra en el activismo por los derechos civiles.

Posteriormente se mudaría a California donde conoce a Sy Edelstein, quien se convertiría en su marido.

Jean Edelstein desarrolla su carrera artística en la pintura y el dibujo del movimiento, que posteriormente deriva en acciones performativas; abordando temas como la espiritualidad, la tragedia o el cuerpo en movimiento.

Entre sus obras destacamos su *Temple Series*, realizada durante la década de los ochenta, inspirada por sus visitas a diferentes templos en Japón, Grecia e Israel; o *Disaster Series*, desarrollada en la década de los noventa explorando el sufrimiento humano, y cómo el amor y la compasión funcionan como herramientas en contra de la tragedia.

Edelstein fallece el 9 de mayo de 2023 en su residencia en Venice, California, a los 95 años.

Bruria Finkel (Israel, 1932)

La artista y comisaria Bruria Finkel, nace en Jerusalén, Israel, en 1932, dentro de una familia judía conservadora.

Estudia escultura en metal en el Santa Monica City College de California, obtiene sus estudios en Arte y Educación en Seminar ha Kibbutzim, en Tel Aviv, Israel, y en Nueva York realiza un curso intensivo de cerámica en la Alfred University.

Su interés por el misticismo judío supuso una gran inspiración en el desarrollo de su arte; las aportaciones por parte del rabino, poeta y místico español del siglo XIII Abraham Abulafia, sería la inspiración para sus series *Divine Chariot*, (1984-2010) y *Aleph*, proyectos que tardaría 25 años en desarrollar.

Asentada en California y envuelta en el activismo, forma parte del proyecto Womanspace y el posterior Womansbuilding como artista y comisaria.

Sus obras forman parte de las colecciones de La Universidad del Sur de California, Smithsonian Archives of American Art, los archivos el Otis College of Art and Design, entre otros.

Audrey Flack (Estados Unidos, 1931)

Audrey Flack nace en Nueva York en 1931.

En 1952 se gradúa en la Universidad de Yale, en New Haven.

Entre 1960 y 1974 imparte clases en diferentes entidades educativas como el Pratt Institute de Brooklyn, la Universidad de Nueva York, o la Universidad de Bridgeport en Connecticut, y en 1977 finaliza su doctorado en la Cooper Union.

En sus primeros años de carrera, la artista se involucraría dentro del expresionismo abstracto, entablando relación con artistas como Jackson Pollock (1912-1956); Lee Krasner (1908 - 1984); Willem de Kooning (1904- 1997), o Franz Kline (1910 - 1962; no obstante, su interés por la figuración la haría retomar la figuración, realizando obras de menor tamaño en las que trabajaría el autorretrato y las vanitas. Este camino figurativo la dirigiría movimiento fotorrealista, desarrollando obras polémicas de contenido político y social como *Hitler* (1963-64); *Rockefeller* (1963); *Kennedy Motorcade, November 22, 1963* (1964), o *Sisters of the Immaculate Conception Marching for Freedom* (1965).

Durante la década de los setenta realiza diferentes obras basadas en imágenes de postales como *Siena Cathedral* (1971); *Tower of Pisa* (1971), o *Michelangelo's David* (1971). A raíz de estas pinturas descubrirá la imaginería religiosa española, especialmente la imagen de la Esperanza Macarena de Sevilla, atribuida a la escultora Luisa Ignacia Roldán Villavicencio (1652-1706). Audrey viajaría a Sevilla para ver la escultura *in situ* y tomar diferentes instantáneas para desarrollar obras como *Macarena of Miracles* (1971); *Macarena Esperanza* (1971); o *Lady Madonna* (1972); obras por las que sería muy reconocida.

Este interés por la imaginería la lleva a centrarse en la escultura, en la que plasmar imágenes de la Diosa aunando la tradición cultural de diferentes sociedades a través del tiempo.

Durante la década de los noventa se sumerge en la producción de diferentes esculturas de diosas en diversos tamaños como un símbolo de poder de la mujer.

En sus obras más recientes ha realizado grandes dibujos que abordan su enfoque feminista, utilizando imágenes de cuadros clásicos con elementos pop.

La obra de Flack se encuentra en las colecciones del Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, el Museo Guggenheim de Nueva York, el Museo Whitney de Arte Estadounidense de Nueva York, Museo Nacional de Mujeres Artistas de Washington, o la National Gallery de Australia entre otros.

Anne Gauldin, (Estados Unidos, 1951)

Nace en Whittier, California, en 1951, como la mayor de tres hermanos, en una familia de clase media cuáquera.

Tras graduarse en la Universidad de Colorado, trabaja un año como camarera, tras lo que vuelve a retomar sus estudios en la Woman's Building en California.

Dentro del Goddard College, realiza una doble tesis sobre arte feminista y educación, documentando el proceso en The Woman's Building, y por otro lado, el estudio del arte y cultura matriarcal en el este de Europa.

Junto a Jerry Allyn, otra estudiante en el Woman's Building, funda el grupo performativo *The Waitresses*, en 1977, que seguiría activo hasta 1985.

En 1981 funda, junto a Jerry Allyn, Nancy Angelo, Cheri Gaulke y Sue Maberry, el grupo antinuclear *Sisters Of Survival (S.O.S)*, realizando performances en estados Unidos y Europa.

Es miembro del Templo de la Diosa (*Temple of the Goddess*), asociación religiosa sin ánimo de lucro reconocida federalmente desde el año 2004, donde participa activamente dentro de la organización.

A principios de los 2000, Fundó su compañía, Gauldin Farrington Design, junto a Gregory Farrington, en Northridge, California, Estados Unidos.

En 2019, participa en el documental dirigido por Cheri Gaulke, *Gloria's Call*, como guionista y productora.

Cheri Gaulke, (1954, Estados Unidos)

Cheri Gaulke nace en 1954 en Los Ángeles (California). A la edad de cuatro años su familia se muda a San Luis (Missouri). Crece en el seno de una familia religiosa; su padre, sacerdote luterano, provenía de una larga estirpe sacerdotal, que no pudo legar a Cheri al haber nacido mujer, un hecho que la marcará y manifestará posteriormente en su carrera artística.

Estudia arte y diseño en la Universidad de Mineapolis, pero al escuchar sobre el proyecto del Woman's Building decide mudarse allí y asistir al Feminist Studio Workshop entre 1975 y 77.

En 1976 funda el grupo *Feminist Art Workers*, junto a Nancy Angelo, Candance Compton y Laurel Klick, al que posteriormente se adhería Vanalyn Green, con el objetivo de aunar, a través de las acciones performativas, feminismo, educación y activismo; el grupo permanecería en activo hasta 1980.

En 1981 funda, junto a Jerry Allyn, Nancy Angelo, Anne Gauldin y Sue Maberry, el grupo antinuclear *Sisters Of Survival (S.O.S)*. Colabora también con otros grupos performativos como *Mother Art*, *The Waitresses*, *Feminist Art Workers*, y *Ariadne: A Social Art Network*. Algunas de sus obras más conocidas son *This Is My Body* (1982-83), *Revelations of the Flesh* (1985).

Hacia mediados de los ochenta comienza a realizar varios documentales como *Our Lady of L.A.* (1987), Junto a Kathleen Forrest y Sue Maberry.

A comienzos del 2000 realiza diferentes proyectos públicos en el área de los ángeles en colaboración con diferentes grupos minoritarios. En la actualidad ha dirigido diferentes cortos documentales como *Cycle Of The Witch* (2013); *I Am Be* (2018); o *Gloria's Call* (2018).

Rachel Giladi (Israel, 1932)

Rachel Giladi es una artista israelí nacida en 1932. Creció en Mea Shearim, Jerusalém, en una familia judía ortodoxa.

En 1969, finaliza sus estudios en la Bar Ilan University, en Tel Aviv, continuando en el Art Teachers College, en Ramat Hasharon, hasta graduarse en 1976.

En 1989 se muda a Nueva York, compaginando su actividad artística en ambos países.

La artista, interesada por la fotografía, la escultura, la instalación y la performance, desarrolla el grueso de su obra abarcando cuestiones relativas a la mujer y la protección de la naturaleza.

Sus orígenes religiosos influyen su obra, haciendo referencia en múltiples ocasiones a los textos bíblicos, de los que bebe.

Entre sus obras se encuentran: *Ha'al Ella An'hem* (1978); *The Flag* (1983); *Looking For My Kingdom* (1985); *Rachel's Tears* (1996); *MAMZER* (1997); o *1000 Years in Prague* (2001).

Jane Ellen Gilmor (Estados Unidos, 1947)

Jane Gilmor es una artista intermedia nacida en Ames, Iowa, en 1947. Pasó gran parte de su infancia en Waterloo, Iowa.

En 1969 acude a la Universidad Estatal de Iowa en Ames, Iowa, para obtener su título universitario en Textiles. Posteriormente asistió durante dos años a la escuela nocturna en el Instituto de Arte de Chicago, y tras su viaje por Europa, estudia un Máster en enseñanza artística en 1973.

Trabaja como docente en el Mount Mercy College, de Cedar Rapids entre 1974 y 2012, así como ha ejercido como profesor visitante en diferentes entidades educativas como la Universidad de Evora en Lisboa, la Universidad de Illinois, el Grinnell College de Iowa, la Universidad de Washington en San Luis, entre otras.

Como miembro del Women's Art movement durante los setenta, trabajó con varias artistas como Mary Beth Edelson y Ana Mendieta.

La artista que trabaja sobre temas como la memoria, el humor o el absurdo, ha expuesto nacional e internacionalmente, como en Irlanda, Italia o Reino Unido.

Su obra forma parte de la colección de la Fundación Delphina de Londres, el Museo High de Atlanta, Museum of Contemporary Crafts de Nueva York, el Cedar Rapids Museum of Art de Iowa, entre otros.

Eunice Golden (Estados Unidos, 1927)

Eunice Golden nace en la ciudad de Nueva York en 1927 como la mayor de dos hermanos en una familia judía de ascendencia rusa.

En su infancia no encontró el apoyo para desarrollar su faceta artística y no fue hasta después de graduarse en Universidad de Wisconsin cuando decidió tomar esta deriva.

Con el objetivo de buscar su propia marca personal, se interesaría en los desnudos masculinos en la década de los sesenta, siguiendo la línea del expresionismo figurativo americano durante la primacía del pop art y el minimalismo, desarrollando el 'body landscape' en el que el cuerpo masculino funciona como paisaje.

Sus representaciones focalizadas el torso, son figuras sin identidad que funcionan como símbolo universal de lo masculino.

A través de su acercamiento al movimiento feminista a comienzos de los setenta, conoce a Linda Nochlin y Miriam Schapiro. Participa en el AD-HOC Committee for Women Artists, fundado por Lucy Lippard, colaborando en el boicot a los museos como el Whitney Museum of American Art, o el MoMa en el mismo grupo que Joan Semmel, Maude Boltz, Loretta Dunkelman, Joan Snyder, Nancy Spero, May Stevens y Joyce Kozloff.

En esta década también expone en el Woman's Building junto a Alice Neel, ambas artistas relacionadas con la representación del desnudo masculino.

La artista ha trabajado la fotografía en *Body Works Series* (1973-76), el collage *Primal Creatures Series* (1982-83), o el videoarte *Blue Bananas and Other Meats* (1973).

Silvianna Goldsmith (Estados Unidos, 1929 - 2019)

Silvia Goldsmith nace en Nueva York en 1929. Su familia la animaría a desarrollar su faceta artística desde una temprana edad, acudiendo a clases de baile, y pintura.

Inmersa en el movimiento feminista, colaboró en la fundación del colectivo Women / Artist / Filmmakers, Inc. Participó en Women Artist in Revolution (1969 – 1971), protestando en el Whitney Museum of American Art, miembro de la Guerrilla Art Action Group (GAAG), participó en la acción de protesta titulada 'Bloodbath' en el MoMA de Nueva York, en 1973, derramando sangre de vaca como protesta a la Guerra de Vietnam.

Artista multimedia, y eco-feminista su actividad artística a través de la pintura, la fotografía o la performance, esta última asociándola a la teatralización reivindicativa de los grupos asociados a la New Left, fundando un grupo llamado X durante los años setenta, con el que realizaría acciones teatralizadas en las calles, siendo *Mother Earth Is Poisoned* la primera de ellas. Su interés por el videoarte, la llevaría a dirigir una serie de cortos experimentales como *The Transformation of Persephone* (1973) y *Orpheus Underground* (1975), donde aborda la violencia sexual desde la perspectiva de la mujer; *Lil Picard*, *Art Is a Party* (1975); *Nightclub*, *Memories of Havana in Queens* (1975); o *Hearts, Chains And Flowers* (1995).

Goldsmith fallece en Nueva York el 23 de noviembre de 2019, a la edad de 90 años.

Shirley Gorelick (Estados Unidos, 1924 – 2000)

Nace como Shirley Fishman en Brooklyn, Nueva York, en 1924. Fishman asistió a la Universidad de Brooklyn donde conocería a quien se convertiría en su esposo, Leonard Gorelick, con quien contraería matrimonio en 1944, el mismo año que termina sus estudios de grado (B.A.). Posteriormente cursaría un Máster en la Universidad de Columbia, y acudiría brevemente a la Hofmann School of Art de Provincetown, Massachusetts.

Sus obras tempranas, influenciadas por el cubismo, el surrealismo y el expresionismo abstracto como en *Yellow Nude as Landscape* (1960), en el que poco a poco aparece cada vez con más presencia de la figuración, especialmente de la figura humana.

Shirley Gorelick es una de las trece artistas que trabajarían para la conformación de *The Sister Chapel*, aportando un retrato de casi tres metros de altura de la artista mexicana Frida Kahlo, *Frida Kahlo* (1976).

Participaría en exposiciones en el National Museum of Women in the Arts, Aldrich Museum, Norfolk Museum, Phoenix Museum, entre otras.

La artista fallece a consecuencia del cáncer en su casa de Washington D.C. el 19 de octubre de 2000.

Ann Grifalconi (Estados Unidos, 1929 – 2020)

Nace en Nueva York en 1929 como hija de Joseph Grifalconi y Mary Hays Weik, quienes estaban divorciados, por lo que Grifalconi creció junto a su hermano y su madre, quien era escritora, y le inculcó su amor por los libros, desarrollando una prolífica carrera como escritora e ilustradora de cuentos infantiles y juveniles.

Estudió en la Escuela de Arte Cooper Union en Nueva York, especializándose en diseño de producto en 1950, comenzando su actividad laboral dentro de este ámbito; no obstante se desilusionaría dentro de este rubro por lo que continuó sus estudios, en diferentes centros como la Universidad de Cincinnati, la Universidad de Nueva York, el Hunter College y la New School for Social Research. Trabajó en diferentes sectores del diseño entre las décadas de los cincuenta y sesenta, así como desarrollaría su carrera como escritora e ilustradora, ganando premios por publicaciones como *The Jazz Man* (1968) o *The Ballad of the Burgar of Babylon* (1985), entre otros títulos.

Marcia Grubb (Estados Unidos – S.f.)

Marcia Grubb realiza sus estudios superiores en arte en la Universidad de Wisconsin y posteriormente su Máster en la Escuela del Instituto de Arte de Chicago.

Ha trabajado en la docencia durante muchos años, dentro del ámbito del arte. Sus obras se encuentran en colecciones privadas y públicas.

Sus obras artísticas han mantenido un gran componente político, desde sus inicios en el feminismo, hasta más adelante, donde se ha involucrado en temas antibélicas, como contra la Guerra de Irak, o contra los tiroteos en los estados Unidos. También se interesa por la protección del medio ambiente y realiza piezas intimistas en las que trata de capturar un instante de estas experiencias que tiene en la naturaleza, como

Desde 1994, participa en la junta directiva de la Woman Made Gallery.

Suzanne Guité (1926, Canadá – 1981, México)

Suzanne Guité nace en Grapésie, Canadá, en 1927. Comienza sus estudios en arte en Chicago y en París con Brancusi. Durante 1951 estudia en la Academia de Bellas artes de Florencia, interesándose en la talla en piedra. En esta estancia en Italia conoce al pintor florentino Alberto Tommi, quien se convertirá en su esposo.

Entre 1954 y 1955 viaja a México, donde estudia pintura mural, participando en tres frescos de la catedral de San Miguel de Allende, en Guanajuato, México.

En 1956, regresa junto a Alberto Tommi a Percé, Grapésie, donde fundan el Centro de Arte de Percé, en una antigua granja, el primer centro artístico en esta zona, que albergaba espacio para baile, talleres de pintura y escultura, un pequeño teatro, una galería de arte y un cine.

Su interés por el arte antiguo la llevarán a realizar una serie de viajes por diferentes países para estudiarlo, así, a comienzos de los sesenta viaja nuevamente a Europa, estudiando el arte romano en España, y diferentes enclaves arqueológicos en Grecia y en Oriente medio; y a finales de la década, el arte tolteca en Monte Albán, Oaxaca, Mexico. Estas experiencias influirán en su obra, que se desarrollará principalmente en la escultura, y la confección de tapices.

Sus obras, influenciadas por la estética simplificada de Brancusi, toman estas referencias del arte de diferentes lugares, de gran interés por la textura y por el material.

Durante una de sus estancias en México en 1981, la artista fue asesinada por su segunda pareja de origen jamaicano. Tras su muerte, el Centro de Arte de Percé, iniciaría su declive hasta desaparecer. La ciudad de Percé dedicó una plaza en honor a la artista, siendo espacio para diferentes actividades culturales.

Entre sus obras destacamos: *Ritual du printemps* (1967); *Espirit de la terre* (1968); *L'Oeuf* (1972); *Œuf Premier* (s.f.); *Rite du printemps* (1956); *Arbre de vie* (1960); o *Petite Maternité* (1967).

Vijali Hamilton (Estados Unidos, 1939)

Vijali Hamilton nace en California en 1939. Es una activista y artista multidisciplinar que trabaja la escultura en piedra, la performance – ritual, la poesía y la música.

La artista durante diez años fue monja dentro del convento Vedanta, tiene un Máster en Bellas Artes por la Goddard University.

Vive en las montañas de Santa Mónica durante cinco años previos a comenzar su proyecto, *World Wheel* que la llevaría a viajar a doce localizaciones en diferentes países: Malibú, California; Almería, España; Gubbio, Italia; la isla de Tinos, Grecia; el desierto, Egipto; el mar muerto, Palestina – Israel; el estado de Bengala Occidental, India; Shoto Terdrom, Tibet; Kunming, Suroeste de China; el lago Baikal, Siberia, Rusia; y Tenkawa, Nara, Japón. A finales de la década de los noventa, Vijali prepararía una segunda *World Wheel*, visitando las comunidades del Amazonas y el territorio del Shuar en Brasil; los Andes ecuatorianos, Senegal; Los Ángeles; Australia; y Georgia.

En cada uno de estos lugares la artista se involucraba con la comunidad, realizando una serie de obras escultóricas y performativas que reflejaba esa determinada cultura y que transmitía a las siguientes localizaciones en los diferentes países, con el objetivo de ofrecer un hermanamiento de los pueblos, un sentimiento de protección por la naturaleza y la paz.

Barbara Hammer (Estados Unidos, 1939 – 2019)

Barbara Jean Hammer nace en Hollywood, California, en 1939 en una familia de origen ucraniano relacionada con la industria cinematográfica. De pequeña desarrolló varias actividades artísticas como el baile, acrobacias, o piano.

Un día después de graduarse en Psicología por la UCLA (Universidad de Los Ángeles en California), contrae matrimonio con Clayton Henry Ward, un joven aventurero con el que podía huir de su vida de clase media. Tras vivir de manera precaria en centros veterinarios a cambio de la limpieza del local, se instalan en cerca del Morningstar Ranch, California, donde flujos de comunidades hippies estaban llegando de Haight - Ashbury. A raíz de este contacto, experimenta con el LSD y con su sexualidad, pues debido a que el matrimonio había consensuado encuentros sexuales, comienza a tener sus primeras relaciones con mujeres.

Cansada de tener una vida de ama de casa, abandona a su marido y se marcha con una motocicleta y su cámara Super-8.

Durante sus primeros años se encontró muy interesada por el movimiento de la Diosa y las teorías sobre el matriarcado, influenciada por Merlin Stone y Marija Gimbutas, un interés que quedaría plasmado en su productora cinematográfica: Goddess Films.

En 1974 filma su icónica *Dyketactics*; a la que seguiría una prolífica carrera cinematográfica, entre la que destacamos los siguientes títulos: *The Baptism* (1968); *White Cassandra* (1970); *Menses* (1974); *Multiple Orgasms* (1976); *Moon Goddess* (1976) *Eggs* (1977); *The Great Goddess* (1977); *Sappho* (1978); *Take Back the Night March on Broadway* (1979) o *Stone Circles* (1983).

Tras una larga lucha contra un cáncer de ovario, y ya en sus últimos estadios de su enfermedad, ya con cuidados paliativos, Barbara se levantaría a favor del derecho a tener una muerte digna, exponiendo su situación en público como en su charla en el Whitney Museum of American Art en octubre de 2018. Acompañada por su esposa Florrie Burke, Barbara fallece a los 79 años el 16 de marzo de 2019, sin haber conseguido esta opción.

Anne Healy (Estados Unidos, 1939)

Anne Laura Healy nace en Brooklyn, Nueva York en 1939.

Finaliza sus estudios en Literatura Inglesa, Teatro, Historia del Arte y Filosofía en el Queens College de Nueva York en 1962.

En la década de los sesenta comienza a acudir a grupos de consciousness raising, a través de los que comienza a involucrarse en el arte feminista, lo que la lleva a formar parte de la A.I.R Gallery, de la que es miembro fundador y en donde ha realizado varias de sus exposiciones.

Sus obras, principalmente esculturas efímeras realizadas en exteriores empleando tejido. La artista emplea este material por su delicadeza, transparencia, la tradición de la elaboración de este material por mujeres, realizando grandes piezas en el exterior donde el aire o el sol modifican su apariencia, jugando con la interacción de los elementos.

Ha trabajado como docente en la Universidad de Berkeley en California desde 1981 hasta su jubilación en 2003, y desde 1989 hasta 1996, fue presidente y miembro de la Comisión de Artes de San Francisco. En 1995 participó como delegada en las Naciones Unidas durante la Conferencia de Mujeres que tuvo lugar en Beijing en 1995.

Su obra se encuentra de forma permanente en el Smithsonian American Art Museum, el Contemporary Crafts Museum de Nueva York, el Museo de Arte Allen en Oberlin, o el Museo de Arte del Sur de Texas, entre otros.

Donna Hennes, (Estados Unidos, 1945)

Donna Hennes nace en Cleveland, Nueva York, en 1945. Hennes se autodenomina como chamán urbano, trabajando como intermediaria entre la comunidad y la conexión con lo divino. Esta labor la comenzó a realizarla en Nueva York en el año 1972, a través de diferentes tipos de rituales y ceremonias.

Su labor se encuentra muy relacionada con mantener los diferentes ritos asociados con los cambios estacionales, congregando a un gran número de personas en ellos, enfatizando ese aspecto de reunión de sus acciones. Del mismo modo trabaja en rituales privados con el objetivo de empoderar a la mujer, ayudar a las personas en su desarrollo espiritual, charlas motivacionales, o desarrollo personal.

A través de estos rituales Donna expone cómo las personas, especialmente en las áreas urbanas de grandes ciudades han experimentado un alejamiento hacia la naturaleza, que para la artista es imprescindible mantener para la salud del individuo y del planeta.

Donna ha publicado varios libros, como *Dressing Our Wounds In Warm Clothes* (1982), *Celestially Auspicious Occasions: Seasons, Cycles & Celebrations* (1996), *The Moon Watcher's Companion* (2004), *The Queen of My Self* (2005) y *Bless This House* (2018).

Judithe Hernández (Estados Unidos, 1948)

Nace en Los Ángeles en 1948, en una familia de origen mexicano, recibiendo esta herencia cultural que marca su obra. Desde pequeña sus padres la incentivaron a estudiar y a dibujar.

Durante su etapa de estudiante en la década de los 70, Judithe forma parte del grupo de artistas chicanos llamados *Los Four*. En el año 1974, finaliza sus estudios artísticos en el Otis Art Institute en Los Ángeles, tras lo que ella y Carlos Almaraz, compañero en el grupo, ganarán reconocimiento como muralistas.

Durante los ochenta comienza a realizar exposiciones individuales en el país, siendo a finales de esta década cuando participa en la primera exposición de arte chicano en Europa, titulada *Les Démons des Anges*.

En 2019 participa en un proyecto artístico en el entorno de La Plaza Village, donde se instala su mural titulado *La Nueva Reina de Los Ángeles*.

Sus obras se basan en su herencia cultural, así como en la lucha feminista como mujer chicana, abordando diferentes temáticas como la relación entre hombre y mujer en su

Adam & Eve Series, la violencia en su serie sobre los feminicidios de Ciudad Juárez (México) en *Juarez Series*, o mostrando en sus obras a mujeres poderosas con tintes del pasado, en *Colonization Series* o *Luchadora Series*.

Anna Homler (Estados Unidos, 1948)

Anna Homler, nace en Los Ángeles, California, en 1948.

Es una artista vocal que utiliza un lenguaje inventado en sus producciones. Los ritmos y sonidos que emplea crean atmósferas sonoras que evocan a la vez el pasado y el presente que la artista explora como un medio alternativo de comunicación poético.

En muchas de sus acciones la artista se presenta como *Breadwoman*, un personaje que realizó en colaboración con Steve Moshier, debutando con su álbum *Ya Sá di Dó* en 1992.

La artista posteriormente participaría en el proyecto *Pharmacia Poetica*, mezclando los sonidos con la performance y la instalación, que a mediados de los noventa se convierte en una exposición itinerante, llegando a el Festival de Santa Mónica, Zurich, o Suecia.

Algunas de sus piezas sonoras han sido empleadas por el movimiento de la Diosa, como *Karu Karu* en la cabecera del programa de televisión presentado por Starr Goode, *The Goddess in Art* (1986 – 1991), o en la película de Cheri Gaulke y Ann Gauldin *Gloria's Call* (2018).

En 2016, *Breadwoman and Other Tales* fue relanzado debido al interés de la crítica.

Buffie Johnson, (Estados Unidos, 1912 – 2006).

Buffie Johnson nace en Nueva York, en 1912.

En su infancia sus padres se divorciaron y ella fue a vivir con una de sus tías a Duxbury, Massachusetts, quien la animó a pintar.

A los doce años la enviaron a un internado donde prosiguió su enseñanza artística de una forma clásica. Más adelante estudia en la Art Students League y en la Universidad de Los Ángeles en California (UCLA), donde obtiene un Máster en Arte.

Ejerció como profesora de dibujo y anatomía en la escuela Parsons en Nueva York, y diseño de vestuario y mobiliario en la Universidad de Los Ángeles en California.

Viaja a París donde estudia con Picabia en su etapa cubista. En su vuelta a Estados Unidos se relaciona con los expresionistas abstractos como Jackson Pollock, Lee Krasner o John Little.

En 1943 participa en la exposición de Peggy Guggenheim *Exhibition by 31 Women* y conoce a Natasha Rambova, a través de quien descubre a la diosa, comenzando una investigación que finalizaría en 1988 con la publicación de su libro titulado *Lady of the Beasts: Ancient Images of the Goddess and Her Sacred Animals*.

Buffie Johnson celebró diferentes reuniones en su casa donde invitaba a artistas para abordar el tema de la diosa, que se dio a través de la publicación del quinto volumen de la revista *Heresies*, donde acudieron artistas como Mili Lobell, Cristina Biaggi, Donna Henes o Mary Beth Edelson, entre otras.

Su obra se encuentra en diferentes instituciones como el Smithsonian American Art Museum, el Whitney Museum of American Art, o el San Francisco Museum of Modern Art entre otros, y ha sido inspiración para artistas como Mary Beth Edelson quien reflejó a Buffie en su collage *Some Living American Women Artists* (1972).

Fallece en Nueva York el 11 de Agosto de 2006 a la edad de 94 años.

Ursula Kavanagh (Irlanda, 1944 – 2017)

Ursula Josephine Kavanagh nace en Dublín en 1944. Recibió enseñanza artística en diferentes ciudades, como el National College of Art en Dublín, la Academie de la Grande Chaumiere en París, la Byam Shaw School of Painting de Londres, el Instituto de Arte de Chicago, en Chicago y la Escuela de Artes Visuales de Nueva York, obteniendo en esta última su Máster en Bellas Artes.

Artista multidisciplinar que desarrolló su obra en una gran cantidad de disciplinas como la pintura, el dibujo, la escultura, la instalación, la fotografía, el vídeo y la performance.

La artista se instala en Chicago desde 1972 hasta 1986, iniciando una etapa en la que se inspira en sus estudios en arqueología, las diferentes culturas que conoce en sus viajes, la obra de Marija Gimbutas y su contacto con el movimiento feminista y el Movimiento de la Diosa. Tras su estancia en Chicago se muda a Nueva York, comienza a interesarse por el ritual y el arte terapia, y también por los estudios de Carl Gustav Jung sobre el simbolismo de los arquetipos, los sueños.

En 1997 regresa a Irlanda. Durante sus años en los Estados Unidos visitaba su país natal anualmente, realizando diferentes rituales e instalaciones en el paisaje *site specific*. Durante doce años vive en Inis Mór, una de las islas Aran, conocida por su gran riqueza cultural y sus monumentos arqueológicos como el castro prehistórico de Dún Aonghasa, la fuerte circular de Dún Eochla, Las Siete Iglesias y el fuerte Dúchathair, enclaves donde la artista realizó varias de sus performances.

A partir de 2009 regresa a Dublín donde permanece hasta su fallecimiento 22 de junio de 2017.

Su trayectoria artística está estrechamente ligada al desarrollo del arquetipo de la Diosa, a la espiritualidad y el ritual, visible en series como *Matristic Series* (1976 – 1978); *Estrella Series* (1978 – 1980); *Rebirth Series* (1987); *Labyrinth Series* (1987 – 1990);

Diana Kurz (Austria, 1936)

Nace en Viena en 1936. En 1938 su familia se ve obligada a huir del país debido a la ocupación alemana, pasando por Italia, suiza, Inglaterra e Irlanda hasta llegar a los Estados Unidos en 1942, asentándose en Nueva York. Esta experiencia marcó indudablemente a la artista, quien ha realizado varias obras sobre el Holocausto.

Desde temprana edad Diana encontró en sus padres un modelo a seguir; su madre, una mujer independiente, interesada en la filantropía y el arte, a quien su marido apoyaba con orgullo, fue todo un referente para la artista.

Estudió en la Universidad de Brandeis y posteriormente en la Escuela de Pintura y Escultura de la Universidad de Columbia, donde consiguió su máster en artes.

En la universidad de Columbia recibió clases sobre filosofía china y japonesa, lo que la motivaría a investigar sobre las religiones y la filosofía oriental.

Tras graduarse comienza a trabajar dando clases a niños, mientras que sus compañeros titulados eran llamados para dar clases avanzadas. No fue hasta 1968, en el Philadelphia College Art y otras instituciones como el Pratt Institute, Queens College, o el Art Institute of Chicago entre otros.

Dentro del activismo participa en The Women's March for Peace, y en diversas concentraciones a finales de los sesenta en protesta contra la Guerra de Vietnam. Desde 1972 forma parte del Women's Caucus for Art, y en esta misma década comienza a asistir a grupos de discusión sobre feminismo.

Desde los años 70 da un giro hacia lo figurativo. En 1977 participa en el proyecto *The Sister Chapel* con su obra *Durga*, un autorretrato en el que se representa como la diosa hindú, ofreciendo en este proyecto su característica mirada hacia oriente.

Su obra se encuentra en las colecciones de diferentes instituciones como el Brooklyn Botanic Garden de Nueva York, el Museo Judío de Viena, Smith College Museum of Art de Massachusetts, el Museo del Holocausto en Washington, el Museo de Arte Yad Vashem de Jerusalén, entre otros.

Betty LaDuke (Estados Unidos, 1933)

Betty Bernstein nace en el Bronx, Nueva York, en 1933, en un vecindario multicultural, dentro de una familia procedente de Europa que emigra a los Estados Unidos.

Comienza sus estudios artísticos en 1947 el High School of Music and Art, en Nueva York, finalizando en 1950. Seguidamente consigue una beca de un año para asistir a la Universidad de Denver, y al año siguiente otra beca para el Instituto de Arte de Cleveland. Su interés por viajar a México la lleva a solicitar una nueva beca de un año para asistir al Instituto Allende en San Miguel, México, donde finaliza en 1954. Tras volver a Estados Unidos conoce a su marido Vincent LaDuke, un activista nativo americano y líder espiritual conocido como Sun Bear, y juntos se mudan a California, cerca de la Universidad para que Betty pueda continuar con sus estudios universitarios, que comienza en 1960. Durante esta etapa nace su hija Winona LaDuke, por lo que comienza a tomar clases nocturnas, cursando enseñanza artística y posteriormente obtiene un máster en impresión en 1963.

Tras tres años como profesora, obtiene una plaza en el Departamento de Arte en la Universidad del Sur de Oregón (S.O.U.), en Ashland, por lo que decide mudarse con su hija Winona.

Ya en Ashland, Betty conoce al también profesor universitario Peter Hughes Westigard, con quien contrae matrimonio en 1965. La artista da a luz a su hijo Jason Westigard en 1970.

Betty ha realizado numerosos viajes alrededor del mundo, visitando diferentes lugares como Israel (1956), India (1972), Sri-Lanka (1974), Indonesia (1975), Papúa Nueva Guinea y Australia (1978), Cuba (1982), Haití (1983), Nigeria (1987), o Vietnam (2005), entre una larga lista, conociendo pequeñas comunidades y aprendiendo su cultura.

Las obras de la artista, ponen en valor la multiculturalidad, presente tanto en el mundo como dentro de las minorías en los estados Unidos, y cómo el trabajo de estas personas, que en muchas ocasiones realizan dentro del sector agrícola, son fundamentales y muy

poco reconocidos. Betty, a través de su contacto con estas personas, tanto en las comunidades locales como en sus múltiples viajes, experimenta la cultura de cada una de estas personas, plasmándolas en bellas y coloridas obras de arte que elevan el sentido de comunidad y celebran la vida.

Algunos ejemplos de sus obras son: *Cormorant Lady* (1979); *Nest #3* (1985); *Nest#5* (1985); *Africa: Osun Nest* (1988); *Osun Praise Song* (1985); *Africa: Osun Calabash* (1987); *Africa: Osun the Great Mother* 1987; *Africa: Osun Praise Song*, (1987).

Suzanne Lacy (Estados Unidos, 1945)

Nace en Wasco, California, en 1945. En 1965 finaliza sus estudios de introducción a las Ciencias Médicas en el Bakersfield College, en Bakersfield. Y en 1968 finaliza sus estudios en Ciencias Zoológicas en la Universidad de Santa Bárbara en California.

Durante 1969 y 1971 realiza sus estudios en Psicología en el Fresno State College en California. Allí conoce a Judy Chicago, y decide realizar un Máster en Artes en el Woman's Design Program del Instituto de las Artes de California, en Valencia en 1973.

Esta relación dio como resultado que Lacy realizara en colaboración con Judy su primera performance *Ablutions*, en 1972, y posteriormente, en 1979, con la presentación de la gran obra *The Dinner Party*, Lacy organizó a 2.000 mujeres alrededor del mundo para participar de cenas en celebración de la inauguración de la obra de Judy Chicago.

Ha trabajado en múltiples disciplinas como la performance, la instalación, el video, el arte público o el libro de artista. Es conocida por su vinculación con el movimiento artístico feminista y por sus proyectos que abordan problemáticas sociales.

Ha ejercido como docente en varias Universidades desde 1974, como la Universidad de California, el Instituto de Arte de San Francisco, dentro del Women's Building (donde fue una de las fundadoras del Feminist Studio Workshop), la Universidad de California en Irvine, el Minneapolis College of Art and Design, la Escuela del Instituto de Arte de Chicago, el California College of Arts and Crafts, entre otras, así como ha sido presidenta y miembro fundador del del Máster en Bellas Artes en Práctica Pública del Otis College of Art and Design en Los Ángeles entre 2007 y 2016, y presidenta del Centro de Arte y Vida Pública del California College of Arts and Crafts entre 1997 y 1999.

También ha recibido varios premios y menciones como el Vesta Award de la Woman's Building en 1982, distintos premios de la Fundación Nacional de las Artes en 1979, 1981, 1985, 1991 y 1992, la Organización de la Alianza Nacional de las Artes e 1992, la Fundación Guggenheim 1992, la Fundación Levi Strauss en 1999, la Universidad de Illinois en Urbana en 2001, el Departamento de Cultura de la Ciudad de Los Ángeles en 2010, o la Fundación Rockefeller en 2015, entre una larga lista.

En 2013 obtiene su Doctorado en Filosofía en la Escuela de Arte Gray de la Universidad Robert en Aberdeen, Escocia.

Liliane Lijn (Estados Unidos, 1939)

Liliane Segall nace en Nueva York, en 1939, donde permanece hasta los catorce años, cuando su familia, de origen ruso, se traslada a Suiza, Lugano. Tras tres años en Suiza, Liliane decide ir a París con 18 años para iniciar su carrera artística. En París estudia arqueología en la Sorbona e Historia del Arte en La Escuela del Louvre. Se relaciona con los artistas parisinos, experimentando sus dificultades como una joven mujer artista en la escena del arte de la época.

A mediados de los sesenta se muda a Londres, comienza a trabajar con las formas cónicas, que para la artista simbolizan formas femeninas, asociadas a la diosa Hestia, inspirada por las obras de Robert Graves.

Su relación con los Beats en Nueva York inspira a la artista a explorar las palabras a través de diferentes piezas escultóricas en movimiento. Su interés por la luz la lleva a experimentar con diferentes materiales, incluso trabajando con la NASA, produciendo diferentes obras cinéticas, siendo pionera en este tipo de obras.

Sus obras se encuentran en diferentes instituciones como el British Museum, la Tate Gallery de Londres, Victoria and Albert Museum de Londres, el Art Institute of Chicago, la Bibliothèque Nationale de Paris, o el MoMa de Nueva York entre otros.

Mimi Lobell (Estados Unidos, 1942 – 2001)

Miriam Louise Comings nace en 1942 en la zona del Midwest. Estudia arquitectura en la Universidad de Pennsylvania, donde conoce a John Lobell, con quien se casa y se muda a Nueva York. Allí ejerce como profesora de arquitectura en el Instituto Pratt de Brooklyn y se involucra en la escena del arte y en el movimiento feminista.

La arquitecta estuvo muy involucrada en la mitología y simbología de la diosa, realizando viajes para estudiar los diferentes lugares sagrados y las estructuras arquitectónicas de diferentes civilizaciones, así como participando en conferencias internacionales y en proyectos como el de la revista *Heresies*.

Su libro *Spatial Archetypes: The Hidden Patterns of Psyche and Civilization* (2001), republicado en 2018, es una combinación de estos estudios junto con la perspectiva mitológica de autores como Joseph Campbell, y la psicología de Carl Jung.

Trabajó con Cristina Biaggi en el desarrollo del proyecto *The Goddess Mound*, un templo a la diosa ideado como un montículo cuyo interior albergase un negativo del cuerpo de una mujer agachada.

Yolanda López (Estados Unidos, 1942 - 2021)

Yolanda López nace en Logan Heights, en San Diego, California, en 1942. Sus abuelos, originarios de México, llegaron huyendo de la gripe española a principios de siglo XX, siendo Yolanda la segunda generación de su familia nacida en los Estados Unidos.

Tras finalizar sus estudios secundarios en San Diego, se muda a San Francisco, involucrándose en el movimiento por los Derechos Civiles y en el mundo del arte.

En los setenta regresa a San Diego donde asiste a la Universidad Estatal para cursar estudios en Pintura y Diseño. Posteriormente realiza un máster en la Universidad de California en San Diego, donde desarrolla un gran interés por la imagen de la Virgen de Guadalupe, como imagen de poder femenino, especialmente sobre las mujeres mestizas, realizando varias obras sobre esta temática, como *Untitled / Guadalupe as Botticelli's Birth of Venus* (1978); *Walking Guadalupe* (1978); *Untitled / Guadalupe with Margaret F. Stewart's face* (1978); o *Nuestra Madre*, dentro de su Guadalupe series (1981–88),

Su obra, comprometida con las causas de las comunidades minoritarias en Estados Unidos, especialmente de la comunidad latina y chicana, revela la historia sepultada de los primeros pobladores del continente americano, su riqueza cultural y sus imágenes y símbolos, a través de una perspectiva feminista.

La artista fallece el 3 de septiembre de 2021 en San Francisco.

Cynthia Mailman (Estados Unidos, 1942)

Cynthia Mailman nace en 1942 en el Bronx, Nueva York. Su familia le apoyó e incentivó desde pequeña en sus inquietudes artísticas.

Estudia en la Arts Students League, graduándose en 1964, tras lo que contrae matrimonio y comienza a trabajar como profesora. Su labor docente no le satisfacía, por lo que continúa sus estudios realizando un máster en pintura en la Mason Gross School of the Arts de la Rutgers University, en Nueva Jersey.

En 1971 vuelve a Nueva York, donde se involucra con el movimiento feminista, siendo una de los miembros originales de SOHO20 Gallery, así como también forma parte de la *Sister Chapel*, mediante su obra *God*, donde se representa a ella misma, desnuda, como Dios.

Su tendencia por la figuración, el empleo de colores sólidos inspirados por la ilustración japonesa y su formación en diseño es un sello distintivo en esta artista.

Su obra forma parte de las colecciones permanentes del Museo Everson de Nueva York, el Museo de Staten Island de Nueva York, o el Zimmerli Art Museum de Nueva Jersey.

Jovette Marchessault (Canadá 1938 – 2012)

Nace en Montreal el 9 de febrero de 1938.

En su adolescencia comenzó a trabajar en una fábrica textil y realizando pequeños trabajos hasta que abandona Quebec a finales de la década de los cincuenta, cuando realiza un viaje experimental por América de autoconocimiento.

A partir de los setenta, la artista comienza una gran producción de obra en diferentes disciplinas como la pintura, la escultura, máscaras, estas dos últimas las utiliza para la confección de personajes telúricos, conectados con la naturaleza, inspirados en leyendas celtas, como sus esculturas llamadas *Femmes telluriques*.

En estos años también comienza una trilogía de novelas románticas titulada *Comme une enfant de la terre*, compuesta por *Le Crachat solaire* (1975), *La Mère des herbes* (1981) y *Des cailloux blancs pour les forêts obscures* (1987), y a finales de la década, participa en el Théâtre Expérimental des Femmes.

Fallece el 30 de diciembre de 2012 a los 74 años.

De manera postuma, en 2019, el Conseil des arts de Montréal (CAM) en colaboración con Théâtre de l’Affamée, Imago Théâtre, los movimientos de mujeres por la Equidad en el teatro crean el premio Jovette-Marchessault, un reconocimiento a las contribuciones de mujeres artistas en el teatro de Montreal.

Ann McCoy (Estados Unidos, 1946)

Nace en Boulder, Colorado. En 1969 finaliza su grado en Bellas Artes en la Universidad de Colorado, en Boulder. Posteriormente, en 1972 consigue su Máster en Artes en la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA).

La artista, quien en sus obras hace alusión al mundo onírico, hace uso de los arquetipos en las diferentes representaciones de sus temores o sus sueños, como en *Temple of Isis: Pompeii* (1987), *Kore* (1986) o *Black Madonna of Einsiedeln* (1993).

La artista es también colaboradora de la revista *The Brooklyn Rail*, donde ha publicado numerosos artículos sobre diferentes artistas.

Ann McCoy tiene colecciones en diferentes instituciones como Art Institute of Chicago, el MoMa de Nueva York, el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, Los Angeles County Museum of Art, The Smithsonian en Washington, el Whitney Museum of American Art de Nueva York entre otros.

Ann McCoy aparece en el collage de Mary Beth Edelson *Some Living American Women* (1972).

Ana Mendieta (Cuba, 1948 – Estados Unidos 1985).

Ana Mendieta nace en La Habana, Cuba, en 1948. A los doce años llega a los Estados Unidos mediante la operación *Pedro Pan*, maniobra entre el gobierno cubano y los Estados Unidos para acoger a niños debido al miedo ante el gobierno comunista.

La artista se cría en Iowa con su hermana Raquelín, donde acude a la Universidad de Iowa, consiguiendo su grado en Bellas Artes en 1969.

En 1970 comienza a hacer performance usando su cuerpo como medio. En 1972 obtiene el Máster en Artes por la Universidad de Iowa.

En 1978 se muda a Nueva York y comienza a moverse por los circuitos artísticos, realizando la primera exposición individual en la A.I.R Gallery un año más tarde.

En enero de 1980 regresa por primera vez a Cuba desde su partida huyendo del país. Un año después vuelve y realiza su serie *Rupestrian Sculptures* en las cuevas de parque de Jaruco, cuya documentación expondría nuevamente en la A.I.R Gallery.

El reconocimiento a la artista no tardó a llegar, consiguiendo el premio del New York State Council of the Arts.

El 17 de junio de 1985 se casa con Carl Andre, artista minimalista. Unos meses más tarde, el 8 de septiembre la artista, de 36 años, muere al caer de la ventana de su apartamento, en el piso 34. Carl André sería acusado de homicidio ya que los vecinos testificaron que escucharon una fuerte pelea.

La muerte de Ana conmocionó a la sociedad americana. Tras la absolución de André de sus cargos por homicidio, se sucedieron grandes revueltas de artistas y colectivos feministas en los museos y galerías.

Marlene Mountain (Estados Unidos 1939 – 2018)

Marlene Mountain, cuyo nombre original es Marlene Morelock Willis, nace en 1939 en Ada, Oklahoma.

En 1962 obtiene un grado en Bellas Artes en la Universidad de Oklahoma, y en 1965, un Máster en pintura en la Universidad de Dakota del Norte.

Desde 1968 comienza a interesarse por el haiku, especializándose en poemas de una sola línea, convirtiéndose en una importante autora en lengua inglesa.

Influida por la obra de Marija Gimbutas, con quien mantendría relación, realiza algunas de sus obras, acompañadas por imágenes. También la inspira en la creación en 1983 de un alfabeto, llamado *Female: axe is for a*, compuesto por diferentes formas que aluden a los estudios de Gimbutas y con los que realiza una serie de trece pinturas entre 1983 y 1984, o en *She Is One and She Is Two: Signs From the Ancient* (1986), una serie inspirada en los restos cerámicos de las culturas de la Vieja Europa, que incluye *Double Snakes; Secret of Life, Vulva, Womb; Presence, Vulva, Womb; Sacred Rotations of the Seasons; Divine Phases of the Moon; Formation of the World Eggs; Divinely Sown Field, Grain Field; Mystical Three Three, Great Goddess Goddess Emblem; New Life After Death, Butterfly, Axe; Immortality, Bull Horns; First All Was Water, Water; Infinite Life Energy Meander, Snake; Offering Script*, entre otros.

Desde 1971 vive en las montañas de Tennessee hasta su fallecimiento el 15 de marzo de 2018.

Mayumi Oda (Japón, 1941)

Mayumi Oda nace en Japón en 1941. A través de sus padres, especialmente de su madre le llega el amor por las artes.

A pesar de su temprana edad, recuerda la experiencia de los bombardeos de su ciudad, Tokio, durante la segunda Guerra Mundial por parte del ejército estadounidense. La familia huye de la ciudad y posteriormente ve con sus propios ojos el horror y la devastación del uso del armamento atómico, y sus efectos a largo plazo en la población, las imágenes de la hambruna y los efectos en la salud de las personas afectarán enormemente en su vida, convirtiéndose años después en activista antiguerra.

En 1966 se gradúa de la Tokyo University of Fine Arts, tras lo que se muda a los Estados Unidos, donde cursa entre 1966 y 1968 en el Pratt Graphic Center de Nueva York.

Tras el nacimiento de su primer hijo, en medio de la guerra de Vietnam, busca imágenes donde refugiarse, encontrando en su propio cuerpo, en el proceso del embarazo la inspiración, comenzando a realizar diferentes imágenes que posteriormente llamaría diosas, y que continuará durante toda su carrera. Algunos ejemplos son: *Thunder Goddess* (1970); *Look Into the Mirror of Your Mind, the Secret Home of Dakini* (1987); *Naie Pas Peur, Black Madonna* (1999); *Artemis* (2000) o *Isis* (2000).

Su obra se encuentra en las colecciones de diferentes instituciones como Boston Art Museum, Cincinnati Art Museum, Cleveland Museum, Institute of Art de Chicago, Los Angeles County Museum of Art o el Museum of Modern Art de Nueva York.

Como activista ha fundado varios programas como el Plutonium Free Future (Berkeley 1992); Rainbow Serpent International (Berkeley 1993) y campañas como World Atomic Safety Holiday (WASH, en 1999), South Kona Hema Project en 2001 entre otras actividades

Michele Oka Doner (Estados Unidos, 1945)

Michele Oka Doner nace en Miami Beach, Florida en 1945.

En 1966 finaliza sus estudios en la Universidad de Michigan en Ann Arbor, para continuar realizando un posgrado en la Wayne State University en Detroit.

Su obra abarca una gran variedad de disciplinas, como el arte público, la escultura, el mobiliario, o la joyería, trazando conexiones entre el mundo natural y el ser humano. La perspectiva de la artista es trabajar con los materiales crudos y colores naturales, utilizando muy poca pigmentación en sus obras.

Sus poéticas composiciones y su interés por la incorporación de elementos naturales encontrados, como animales disecados, huesos o piezas fosilizadas, le da una perspectiva a su trabajo muy cercana a los gabinetes de curiosidades o las pequeñas colecciones de historia natural.

Su obra se encuentra en diferentes instituciones como el Metropolitan Museum of Art, el Whitney Museum of American Art; Chicago Art Institute, el Louvre, entre otros.

En 2016 recibe el título honorario de Doctor en bellas Artes por la Universidad de Michigan en Ann Arbor.

Rowena Pattee Kryder (Estados Unidos, 1935 – 2014)

Nace el 29 de octubre de 1935 en Portland (Oregón), donde transcurre su infancia, que recuerda corriendo libre por el bosque, disfrutando de la naturaleza.

Se casa con un hombre inglés y se muda con él a Edimburgo. Allí estudia arte en varias instituciones, como el Edinburgh Art College, pero ninguna de las enseñanzas le satisfacía. En 1959, tras cuatro años en Escocia, regresa a Portland con su hijo, a la casa de sus padres. Allí vuelve a la Universidad, matriculándose en la Universidad de Oregón, encuentra su inspiración y decide comenzar una vida en el campo, rodeada de la naturaleza que tanto amaba, en Inverness, California.

Comienza a interesarse en realizar obras en sumi-e, lo que la lleva a preguntar en un templo Zen, donde conoce al maestro de sumi-e Shunryu Suzuki Roshi en 1964. Rowena Pattee Kryder estudia budismo zen durante 7 años. En 1966 comienza a interesarse por la mitología, así como por las obras de Joseph Campbell y Carl Gustav Jung, las cuales influyen notablemente sus escritos e investigaciones.

Desde 1971 forma parte del California Institute of Integral Studies en San Francisco. Es la fundadora del Instituto Creative Harmonics en Mount Shasta, un lugar al que acuden muchas personas en peregrinación ya que es considerado un importante enclave telúrico.

En su faceta docente, imparte clases en *I Ching*, mitologías del mundo, arte sagrado, simbología, espiritualidad, arte chamánico o sanación ritual en diferentes centros como el Instituto de Estudios Integrales de California.

Tras unos años en Crestone, Colorado, se muda a Reno, Nevada, donde vive sus últimos años, falleciendo en octubre de 2014.

Autora de una gran diversidad de material, como sus cinco oráculos, entre los que están *Gaia Matrix Oracle* (1990), *Moving with Change* (1986), y *Tiger and Dragon Oracle I Ching Cards* (1986); trece libros ilustrados, como *The Faces of the Moon Mother: an archetypal cycle* (1991), o la dirección de tres películas entre las que se encuentran *Tree of Life* (1980) y *Song to Thee: Divine Androgyne* (1980).

Toni Putnam (Estados Unidos, 1943)

Toni Putnam nace en Connecticut, en 1943. Su infancia transcurre en la granja familiar donde desarrolla una gran unión con la naturaleza que posteriormente será evidente en sus obras, así como su interés por la mitología y su interés por otras culturas.

Realiza sus estudios primarios en Washington Connecticut. Posteriormente viaja a Gloucester, Massachusetts, donde aprende del escultor George Demetrios en 1951. Más adelante se muda a Nueva York donde estudia en el Mills College y la Universidad de Rochester obteniendo su Grado en Artes en 1957. Tras ello Toni viaja a Foutainbeau, donde estudia en l'École des Beaux-Arts en 1957. A su regreso a los Estados Unidos, la artista estudia en la Atlanta School of Art, consiguiendo un título de grabado en 1965.

En sus comienzos, Toni Putnam se interesa por la pintura y el grabado, pero posteriormente desarrolla una prolífica carrera en la escultura, en gran parte debido a que a principios de los setenta, junto a Dick Polich, funda Tallix Art Foundry cerca del río Hudson, en el norte de Nueva York. Dick, ex pareja de Toni, había trabajado en la fundición para la industria aérea, pero los nuevos tiempos y el idealismo de la década lo llevaron a buscar una vida ligada al arte, siendo pioneros en la industria de la fundición artística a gran escala. Toni trabajó desde 1971 hasta 1991 dentro de la fundición como encargada de los patinados de las piezas, consiguiendo una enorme reputación por su técnica y trabajo. Por sus manos pasaron obras de múltiples artistas de gran renombre como Helen Frankenthaler, Nancy Graves, Frank Stella, Marisol, Claes Oldenburg, Michael Steiner, Louise Bourgeois, Paul Jenkins, Bill Tucker, o la firma de moda Gucci.

A través de este trabajo Putnam desarrolla un método propio a través de su experimentada técnica en el acabado de las piezas, así como en la soldadura en cobre y diversos metales que puede verse no solo en sus obras escultóricas, sino en sus varias piezas de mobiliario, como *Moon Tree Chair*, *Ibis Chair* o *Winter Cherry Table*.

Toni Putnam es miembro del National Sculpture Society of America, y sus obras pueden encontrarse en la zona este de los Estados Unidos, Europa e India.

Helen Redman (Estados Unidos, 1940)

Helen Redman nace en 1940 en Miami (Florida). En 1960, termina sus estudios en la Universidad de Miami, y en 1963 obtiene su Master en Bellas Artes en la Universidad de Boulder, Colorado.

Helen es una artista figurativa que trabaja principalmente en pastel, utilizando la pintura como medio de expresión y exploración de su cuerpo, de sus vivencias, y las personas de su entorno, especialmente sus hijos y nietos. Su experiencia perdiendo a su primera hija, Paula, mientras se encontraba embarazada de su segunda hija, Nicole, fue una experiencia muy dura para la artista, pues socialmente se le instaba a que, al llevar una nueva vida en su vientre, tenía que dejar de lado el duelo por su hija para centrarse en sacar a delante su embarazo. El dolor por la pérdida de Paula ha sido un elemento constante en la obra de la artista, así como el crecimiento y la vida de Nicole, así como de los diferentes miembros de su familia, donde son constantes las alusiones al proceso cíclico de vida – muerte – vida.

A partir de la década de los noventa, a través de entrar en la menopausia, la artista utiliza el arquetipo de la vieja (crone) como símbolo de esta nueva fase en la vida de la mujer, asociándola al poder creativo.

Redman ha trabajado como profesora en la Universidad de Colorado y en Universidad de Iowa, así como ha participado en charlas y ponencia en diferentes puntos de los Estados Unidos; también ha participado en colectivos a favor de las mujeres artistas, co-fundando el Front Range Women in the Visual Arts en Boulder, Colorado, en la década de los setenta, o ejerciendo como primera presidenta del San Diego Women's Caucus for the Arts en la década de los noventa.

Su obra se encuentra en las colecciones permanentes de diferentes instituciones como el Museo de bellas Artes de Boston, el Museo de Brooklyn, el Museo de Arte de San Diego, o el Women's Museum de San Diego, entre otros.

Ulrike Rosenbach (Alemania, 1943)

Nace en Bad Salzdetfurth en 1943. Desde 1964 estudia escultura en la Academia de Arte de Düsseldorf, donde recibe clases de Joseph Beuys a finales de la década. Al final de sus años académicos, la artista funda un grupo de artistas con conexión con los Estados Unidos, conociendo a Lucy Lippard, quien la invita a exponer en América.

Viaja a Estados Unidos donde se relaciona con la escena artística feminista, participando en proyectos como Cal Arts, el Woman's Building.

En 1971 realiza sus primeras videocreaciones y un año después sus primeras performances, las cuales desarrolla a lo largo de su carrera artística. Su arte en estos años lidia explora los modelos tradicionales de la mujer, y la identidad a través de una perspectiva feminista, como en *Don't Believe I'm an Amazon* (1975), *Female Energy Change* (1976), *Reflections on the Birth of Venus* (1976), o *Sabbat-Performance* (1977).

En 1975, a su vuelta a Alemania, funda la Escuela de Feminismo creativo en Colonia.

A partir de la década de los ochenta, experimenta con la instalación, las volumetrías o el dibujo.

Ha participado en diversas exposiciones internacionales como la Documenta 6 de Kassel en 1977, la Documenta 8 en 1987, la Bienal de Sidney en 1979, el Instituto de Arte Contemporáneo de Boston en 1983, la Bienal de Praga en 2009, Museo de Arte Moderno de Viena en 2010, entre otros.

Rachel Rosenthal (Francia, 1926 – Estados Unidos, 2015)

Rachel Rosenthal nace en París en 1926. Hija de un empresario de origen ruso que había comenzado un fructífero negocio de importación de gemas. Su madre, también de origen ruso, conoció a su padre buscando asilo, casándose cuando Rachel Rosenthal tenía siete años. La familia sale de París huyendo del avance alemán, llegando a Portugal, y de ahí a Brasil en 1940, y un año después a Nueva York.

En Nueva York se gradúa en la High School of Music and Art en 1945, y posteriormente comienza a asistir a la New School for Social Research, y estudia grabado con William Stanley Hayter.

En 1947 estudia en la escuela de arte dramático de Jean-Louis Barrault y en la Sorbona en París. Es en esta ciudad donde conoce a John Cage y a Merce Cunningham, con quienes en Nueva York se reúne en su círculo de amistades.

En 1955 se muda a Los Ángeles, donde un año más tarde funda el Instant Theater, dedicado a la performance.

Durante la década de los setenta conoce a Mimi Schapiro, quien la invita a unirse a sus grupos de consciousness raising, y posteriormente a Judy Chicago, formando parte del Woman's Art Movement, involucrándose en diferentes proyectos. Otras artistas con las que se relaciona dentro del movimiento es Betye Saar, Barbara Smith, Mimi Schapiro, Judy Chicago, Faith Wilding, Suzanne Lacy, June Wayne, Mimi Jacobs, Bruria Finkel, o Gilah Yelin Hirsch.

En sus obras performativas, Rachel, influida por la hipótesis de Gaia de James Lovelock, aborda en sus obras una gran preocupación por el planeta y los derechos de los animales; otros aspectos relevantes serán, el envejecimiento, el chamanismo, el budismo zen, las armas nucleares realizadas en Europa y los Estados Unidos. Entre ellas se encuentra *L.O.W. in Gaia* (1986), *Gaia Mon Amour* (1983), o *Pangaean Dreams* (1991),

Lydia Ruyle (Estados Unidos, 1935 – 2016)

Lydia Lee Miller Ruyle nace en Denver, Colorado, el 4 de agosto de 1935. En 1939, la familia se muda a Greeley.

En 1957 se gradúa en la Universidad de Colorado en Boulder. Posteriormente estudia en la Universidad de Colorado del Norte (UNC), obteniendo un Máster en Artes.

Lydia Ruyle, a los sesenta años comienza a realizar unos estandartes sobre la diosa, realizando más de 300, utilizados como medio de enseñar a través del arte aquellas imágenes sobre lo divino femenino en el pasado en diferentes culturas.

Sus estandartes han sido expuestos en diferentes concentraciones sobre la Diosa alrededor del mundo, en países como Francia, Reino Unido, Alemania, Italia, Corea, Perú, Rusia o Turquía.

A finales de febrero de 2016 Lydia es diagnosticada con un tumor cerebral inoperable, dándole unos tres meses de vida. Lydia realiza una gran celebración para despedirse, una concentración donde más de 300 personas se congregaron para celebrar la vida de Ruyle.

En 2019, Isadora Leidenfrost dirige el documental "Herstory: The Visionary Life of Lydia Ruyle and the Banners of the Divine Feminine" ofreciendo una mirada hacia la vida de la artista, hasta sus últimos días.

Carolee Schneemann (Estados Unidos 1939 - 2019)

Nace en Fox Chase, Pensilvania en 1939.

Realiza sus estudios en arte en el Bard College, en Annandale-On-Hudson, Nueva York, y posteriormente un Máster en Arte en la Universidad de Illinois.

En la ciudad de Nueva York, en 1956, conoce a James Tenney, un estudiante en la academia Julliard, con quien se casa en secreto y vive hasta 1968. En este periodo la artista se integra en la escena artística neoyorquina, conociendo a artistas de renombre como Claes Oldenburg.

En 1972 Carolee se casa con Anthony McCall. Se mudan a Connecticut, pero Schneemann mantiene su estudio en Manhattan.

La artista, que siempre se ha visto a sí misma como una pintora más que una performer, utiliza su cuerpo como medio de experimentación, buscando la liberación de los estereotipos contra la sexualidad de la mujer.

Ha participado en charlas, así como ha ejercido la docencia en diferentes entidades, como el Art Institute de Chicago, la Rutgers University, la Universidad de Ohio, la Universidad de Colorado y la Universidad de California.

Ha trabajado la performance en obras como *Eye Body* (1963); *More Than Meat Joy* (1964); o *Interior Scroll* (1975); y el videoarte con películas icónicas como *Fuses* (1965-1968), o en *Viet-Flakes* (1965) en colaboración con James Tenney. Sus obras han sido expuestas en Estados Unidos y Europa.

La artista, afincada en Nueva York fallece en New Paltz, Nueva York en 2019.

Susan Schwalb (Estados Unidos, 1944)

Susan Schwalb nace en Nueva York en 1944.

Estudia en la High School of Music and Arts en Nueva York. Posteriormente acude a la Carnegie-Mellon University, en Pittsburgh, Pensilvania, donde se gradúa en artes en 1965.

Desde 1975 comienza a interesarse por la técnica de la punta de plata o punta metálica, continuando la tradición que realizarían grandes artistas como Leonardo, Rembrandt o Durero, añadiéndole un toque contemporáneo en la utilización de efectos en el papel por medio del fuego y el humo, o el uso de acrílico y pan de oro.

Desde sus primeros dibujos detallados en los que la orquídea es un elemento recurrente, pasa posteriormente desarrollar la abstracción en este mismo medio, incorporando el color a través de diferentes técnicas, inspirada en gran medida por un manuscrito iluminado conocido como el Hagadá de Sarajevo.

Las obras de la artista se encuentran dentro de las colecciones de diferentes instituciones como el British Museum en Londres, el Metropolitan Museum of Art en Nueva York, el Instituto de Arte de Minneapolis, la Biblioteca Pública de Boston, o la Universidad de Harvard, entre otros.

Fern Schaffer (Estados Unidos, 1944)

Fern Schaffer nace en Chicago en 1944. Sus padres eran ambos sordomudos, lo que le ofreció a la artista el aproximarse más al lenguaje más expresivo.

Obtiene un grado en artes en la Universidad de Chicago en 1981, un posgrado en el Instituto de Arte de Chicago, y un Máster en Artes Interdisciplinarias del Columbia College en Chicago en 1991.

La artista desarrolla una postura ontológica sobre la vida y la interconexión entre los seres vivos en el planeta. Una postura muy cercana a la hipótesis de Gaia de James Lovelock mediante una perspectiva más cercana a la espiritualidad.

A pesar de su origen judío, la artista se interesa por el chamanismo, así como por los trajes rituales africanos, realizados principalmente por fibras, que ella incorpora en sus performances.

A través de sus acciones en la naturaleza, la artista busca crear vórtices energéticos que ayuden a sanar la tierra, por lo que busca diferentes puntos donde ella ve que la tierra se encuentra dañada y ha de proceder para ayudarla a sanar.

La artista cuenta con la ayuda del fotógrafo Othello Anderson, quien la acompaña en sus experiencias, documentando cada una de ellas.

Su obra se encuentra en las colecciones de diferentes museos e instituciones como el Portland Art Museum, Museo de Arte Contemporáneo de Medellín, o la Morgan Freeman Collection.

Miriam Sharon (Israel, 1944)

Nace como Miriam Haifa en Israel, en 1944. Estudia Historia del Arte en la Hebrew University en Jerusalén.

Durante la década de los sesenta realiza varios viajes por Europa, coincidiendo con los movimientos estudiantiles. En la década de los setenta viaja a Estados Unidos donde entabla relación con varias de las artistas ligadas al movimiento feminista, como Nancy Spero, Mary Beth Edelson, Carolee Schneemann, Ana Mendieta, Ulrike Rosenbach, o Suzanne Lazy, ayudándolas a realizar exposiciones en Israel.

Mediante una perspectiva ecofeminista, la artista utiliza la tierra como elemento central en su obra, la cual identifica con la mujer. Algunas de sus obras son *Ashdoda Project* (1978) y *The Tent of the Goddess Project* (1980)

A comienzos de la década de los ochenta su obra se vuelca a los proyectos por la paz. Hacia finales de esta década, su performance incorpora nuevos elementos como la fotografía, el lenguaje, la poesía, la pintura, escultura.

Desde comienzos de la década de los noventa se muda a París, a una antigua granja en Vendee, se instala, realizando viajes periódicos a los estados Unidos.

Monica Sjöö (Suecia, 1938 – Inglaterra, 2005)

Monica Sjöö nace el 31 de diciembre de 1938 en el seno de una familia humilde en Härnösand, en la zona rural de Suecia. Sus padres eran ambos artistas, A los ocho años, su madre decide mudarse con ella a Estocolmo, buscando un mejor porvenir para ambas. un hecho que marca a la artista. Desde muy joven siente aversión por el cristianismo, y a los dieciséis años comienza a interesarse por el budismo. Su interés por la Diosa le vino a través del libro *The White Goddess* (1948) de Robert Graves en 1963, un libro que le cambió la vida, comenzando a investigar sobre las imágenes de lo divino femenino en diferentes culturas a través de su pintura.

Anarco/eco-feminista, artista, escritora, pensadora es, Junto con Barbara Mor, autora de *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth* (1987), *New Age Armegeddon?* (1992) y *Return of the Dark/Light Mother* (1999).

En 1994, Sjöö realiza una pintura basándose en el libro de Marija Gimbutas *The Language of the Goddess*. Cuando se entera de que Marija se encuentra muy enferma a causa del cáncer, muriendo poco después, titula su obra *Rites Of Passage*, en su honor. La obra fue adquirida por Joan Marler, y forma parte del Marija Gimbutas Archive en California.

La artista fallece en Bristol, Inglaterra, el 8 de agosto de 2005, a los 66 años.

Sylvia Sleigh (Reino Unido, 1916 – Estados Unidos, 2010)

Sylvia Sleigh nace en Llandudno, Gales, en 1916. En sus primeros años no recibió apoyo familiar para desarrollar su carrera artística, por lo que comenzaría a trabajar en la confección de vestidos. Tras una etapa de depresión, su terapeuta le animó a retomar la pintura, acudiendo a clases nocturnas de historia del arte en la National Gallery de Londres, donde conoció a su futuro marido Lawrence Alloway, con quien se traslada a los Estados Unidos en 1961. Dos años después de llegar tendrá su primera exposición en solitario en el Bennington College, en Vermont. En Estados Unidos entablará relación con el círculo de mujeres artistas y el movimiento feminista, conociendo a artistas como Nancy Spero o May Stevens, quienes la animaron a unirse al Ad Hoc Committee y a la organización de Women in the Arts.

La negativa experimentada a poder desarrollar obra basada en modelos desnudos en la academia la llevaría a utilizar a su marido y diferentes amistades en sus pinturas, revirtiendo en sus obras los roles de artista y modelo. El interés de la artista por la representación de la mujer en la historia del arte la animan a reelaborar algunas de las obras del arte a través de su mirada. Como Manet almuerzo sobre la hierba 1863

Su obra ha sido exhibida en diferentes museos y galerías como la SoHo 20. A.I.R. Gallery, Universidad de Rhode Island, Universidad Estatal de Ohio, la Philadelphia Art Alliance, o el Museo de Arte de Milwaukee, entre otras instituciones.

Sleigh fallece el 24 de octubre de 2010 en Nueva York.

Kay Turner (Estados Unidos, 1948)

Kay Turner nace en Detroit, Michigan, en 1948, en una familia presbiteriana de clase media.

En 1971 finaliza sus estudios en literatura y filosofía en el Douglas College de la Rutgers University, y entre 1979 y 1990 finaliza su Máster y Doctorado en antropología y folklore en la Universidad de Texas en Austin.

En 1999 publica su libro *Beautiful Necessity: The Art and Meaning of Women's Altars*, donde aborda el arte de los altares y ofrendas de tradición mexicana extendida en los Estados Unidos, y que sería el resultado de su investigación académica *Mexican American Women's Home Altars: The Art of Relationship*, donde estudiaría de manera original este tipo de ofrendas, entendiéndolas como otro medio de expresión artística.

Es una teórica y artista que trabaja principalmente la performance, un medio en el que plasma su interés por la antropología, el folklore, el arquetipo de la diosa o la figura de la bruja, como medio por el que tratar temáticas de corte feminista lésbico.

Algunas de sus performances son *The Oral Tradition* (1972 – 1977), *Feminist Rituals as Reclamations and Revolution* (1975-1977), *Broken Mirror: Look as You Leap* (1979), o más recientemente *What a Witch* (2012 -) o *Persephone Returns* (2020).

Ha trabajado en el comisariado de varias exposiciones en los Estados Unidos, así como ha recibido numerosos premios y menciones como el premio Benjamin A. Botkin, por la American Folklore Society en 2013, donde también fue admitida como miembro ese mismo año. También ha sido la destinataria del premio de la Fundación Nacional de las Artes.

Ha realizado numerosas publicaciones en revistas de corte feminista, como *Heresies*, siendo también la fundadora de la revista feminista *Lady- Unique- Inclination- of- the- Night* (1976-1983), donde se presentaron obras de otras artistas como Nancy Azara, Mary Beth Edelson, o Donna Byars, entre otras.

También ha participado en el desarrollo de varios proyectos audiovisuales, y es cofundadora del grupo de punk-rock feminista lésbico *Girls in the Nose*, actualmente en activo.

Barbara Turner Smith (Estados Unidos, 1931)

Barbara Turner Smith nace en Pasadena, California, en 1931.

Durante los primeros años de la década de los cincuenta, Barbara estudia arte en el Pomona College, donde se gradúa en 1953. Durante estos años, la artista, influenciada por el expresionismo abstracto y el cubismo, realiza pinturas que titula 'live paintings'.

Tras finalizar sus estudios en 1953, contrae matrimonio, con lo que comienza a llevar una vida de madre y ama de casa. Su esposo, militar, pasaba largos tiempos fuera de casa, por lo que Barbara comienza a retomar la pintura durante sus momentos en solitario. Tras unos años, la artista comienza a sentir que se encontraba viviendo una vida que no era para ella, por lo que decide acudir a terapia en 1958. Su terapeuta, lejos de ayudarla a adaptarse a esta vida, la anima a leer a autoras feministas como Betty Friedan y Simone de Beauvoir. A comienzos de la década de los sesenta experimenta un gran cambio. Comienza a ejercer de voluntaria en el Pasadena Art Museum, volviendo a conectar con personas interesadas en el arte. A mediados de los sesenta, el matrimonio se rompe y Barbara se vuelca en el arte. Conoce a Allan Kaprow, quien se interesa por sus obras realizadas con una máquina fotocopidora (Xerox).

A finales de los sesenta conoce a Judy Chicago, con quien colabora en un evento en Pasadena.

En 1971 obtiene su Máster en artes en la Universidad de California en Irvine.

Colabora en la Womanspace y realiza alguna de sus performances en el Woman's Building. Junto con Nancy Buchanan, Chris Burden y varios artistas, inicia el F Space, un espacio alternativo donde poder abordar ciertos aspectos del arte más experimentales.

En la década de los ochenta se involucra en el budismo, desarrollando una línea más espiritual, acercándose también a la espiritualidad feminista y al arquetipo de la Diosa.

Sus obras se encuentran dentro de las colecciones del Instituto de las Artes de California en Valencia, Otis College of Art & Design en Los Ángeles, Pomona College Museum of Art, Los Angeles County Museum of Art, el Museo de Arte Armand Hammer en Los Ángeles, o el J. Paul Getty Museum en Los Ángeles entre otras instituciones.

Kiki Smith (Alemania, 1954)

Kiki Smith nace en Núremberg, Alemania en 1954, pero un año y medio más tarde su familia se muda a la casa familiar de su padre en Nueva Jersey.

Su padre Toni Smith, arquitecto, pintor y escultor, quien inculcó el amor al arte a ella y a sus dos hermanas menores, quienes crecieron rodeadas de artistas impresionistas que acudían a su casa a visitarle.

Su madre, quien se había convertido del protestantismo al catolicismo para contraer matrimonio, era una persona muy espiritual, interesada por otras religiones como el hinduismo y el mundo natural.

A mediados de los setenta viaja a Nueva York, donde comienza a colaborar con el grupo de artistas Collaborative Projects, Universidad

Tras la lectura del libro *Grey's Anatomy*, comienza a interesarse en el cuerpo humano y a representarlo.

Su obra, cargada de connotaciones políticas, aborda diferentes cuestiones como la mujer, la muerte, la resurrección, la espiritualidad, la naturaleza o los cuentos populares.

La obra de Smith, desarrollada en una gran variedad de materiales y disciplinas, ha sido expuesta en instituciones como el Museo de Arte Moderno de San Francisco, el Walker Art Center de Minneapolis, el Museo de Arte Contemporáneo de Houston, o el Museo Whitney de Arte Estadounidense, así como ha formado parte de la Bienal de Venecia en cinco ocasiones.

Nancy Spero (Estados Unidos, 1926 – 2009)

Nace en Cleveland, Ohio, en 1926. Estudia en la School of the Art Institute en Chicago entre 1945 y 1949. A comienzos de los cincuenta se casa con Leon Golub, con quien tuvo tres hijos. Durante la década de los sesenta viajan por Italia y Francia, donde Nancy realiza sus *Black Paris Paintings* (1958 – 1966), unas oscuras pinturas al óleo en las que representa parejas, madres, monstruos y prostitutas.

A mediados de los sesenta vuelven a Estados Unidos, donde luchan por hacerse un hueco en el sistema del arte, al mismo tiempo que se encuentra en medio de los movimientos sociales, especialmente el movimiento contra la guerra, que inspira a la artista a realizar varias obras.

Inmersa en el movimiento feminista, la artista cofunda la A.I.R. Gallery y forma parte de Women Art Revolution (W.A.R.), involucrándose en acciones como el boicot del Whitney Museum

Hera Totem (1985) "a tall narrow vertical scroll, cites goddess imagery from diverse historical discourses to create a non – verbal icon that provides the contemporary feminist drive for the social empowerment of women with a mythological foundation.

Su interés por revertir la imagen que proyecta la cultura sobre la mujer la llevan a utilizar diferentes imágenes de diversas culturas con las que realiza composiciones a modo de collages y grabados, en las que muestra mujeres fuertes y atléticas.

Sus obras se encuentran en las colecciones de museos como el The Jewish museum de Nueva York, el Museo Nacional centro de Arte Reina Sofía, Museo de Bellas Artes de Hanoi, la Tate Gallery de Londres, la Galería Uffizi de Florencia, el Smithsonian American Art Museum en Washington, o el Museum of Modern Art en Nueva York, entre otros.

Sandra Stanton (Estados Unidos, 1948)

Sandra Stanton nace en Nueva York en 1948. Estudia en el Art Students League entre 1967 y 1974. Posteriormente acude a la Peace University, y a la New York Academy of Art, donde obtiene un Máster en pintura.

Durante la década de los setenta comienza a retratar diferentes escenas de personas viviendo en las calles, transformándose poco a poco en personajes heroicos.

En la década de los ochenta comienza a interesarse por el arte clásico y la mitología, empezando una investigación que culmina con su gran estudio de las diferentes imágenes de lo divino femenino en los diferentes pueblos alrededor del mundo.

La artista, quien mantiene un gran nexo con la naturaleza, plantea un enfoque ecofeminista en sus obras, en las que busca representar la vida salvaje de forma empática y digna, relacionada con figuras femeninas. Este interés por el medio natural la lleva a trasladarse a Maine a finales de los ochenta.

Sandra Stanton muestra en sus obras una gran vinculación con la espiritualidad feminista, donde los elementos naturales ejercen como guías espirituales o mensajeros, en ocasiones asociados a las diferentes divinidades. Este aspecto espiritual de su obra se ve culminado en un proyecto en colaboración con Kathleen Jenks, Doctora en Estudios Religiosos, con quien realiza un oráculo titulado *Green World Oracle* (2013), donde la artista ejerce como ilustradora.

Charleen Touchette (Estados Unidos, 1954)

Charleen Touchette nace el 17 de febrero de 1954 en una familia con una gran variedad cultural, su herencia franco-canadiense, nativa americana, católica y judía, le aportan un gran estrato cultural que se verá reflejado en sus obras artísticas.

Pasas sus primeros años en Woonsocket, en Rhode Island. Realiza sus estudios en arte en el Bard College, la Escuela de Diseño de Rhode Island, y la Brown University, Historia del Arte en Wellesley College.

Es una artista polifacética que ha ejercido como comisaria artística, crítica de arte, escritora, y activista por los derechos de los pueblos originarios en los Estados Unidos.

La artista, afincada en Santa Fe, Nuevo México, ha comisariado exposiciones en diversas instituciones como el Museo de Queens, el National Museum of Women in the Arts, The Institute of American Indian Arts, así como ha participado en exposiciones en el Museum of Modern Art, el Museo de Arte Contemporáneo de Brasil, o el Museum of Contemporary Hispanic Art; también es autora de *It Stops with Me: Memoir of a Canuck Girl* (2004), donde narra sus experiencias de vida y expone parte de su obra.

Touchette mantiene una estrecha relación con Betty LaDuke y su hija Winona LaDuke. Charleen ha contribuido con Betty LaDuke en el prólogo de *Women Artists: Multi-Cultural Visions* (1991), y asistido a varios eventos de las comunidades nativas americanas con su hija Winona LaDuke.

Linda Vallejo (Estados Unidos, 1951)

Linda Vallejo nace en la parte este de Los Ángeles en 1951.

Estudia en el Whittier College, donde finaliza sus estudios en arte en 1973. Posteriormente aprende litografía en la Universidad de Madrid, y realiza un máster en artes en la California State University en 1978.

En un principio desarrolla su carrera artística en la pintura, realizando obras tempranas inspiradas en el surrealismo, pero pronto se interesa por otras disciplinas como la escultura, especialmente en cerámica, o la instalación.

Como artista chicana, su arte aúna sus raíces mexicanas con la cultura estadounidense, así como las comunidades indígenas americanas, de quienes toma su gran relación con el medio que puede verse en muchas de sus obras, representando espíritus del bosque o rescatando maderas de la calle para darles una nueva vida a través de sus obras.

La artista se instala en Topanga, California, en 1977. en 1979 es invitada por el Woman's Building a desarrollar el proyecto de Madre Tierra Press.

En sus obras más recientes la artista se encuentra muy comprometida con las minorías, realizando obras basadas en el racismo, a través de la apropiación de iconos de la cultura pop y diferentes elementos que pinta en color marrón explorando los conceptos de belleza e identidad.

Su obra se encuentra en las colecciones de diferentes instituciones como el National Museum of Mexican Art de Chicago, la Universidad de California en Santa Bárbara, Los Angeles County Museum of Art, Museo del Barrio en Nueva York, o el Museo de Sonoma County en California, entre otros.

Alida Walsh (Estados Unidos, 1933 – 2006)

Alida Walsh nace el 15 de mayo de 1933, en Chicago (Illinois). Walsh crece en el vecindario de South Shore en Chicago. Cursa sus estudios artísticos en la Northwestern University, graduándose en 1955, tras lo que realiza su máster en artes en la Universidad de San Diego, finalizando en 1956.

Alida trabajó en la docencia en la Montclair State University durante veintiséis años, y en la Ethical Culture Fieldston School de Nueva York, dando clases de historia del vídeo y videoarte.

A lo largo de su carrera desarrolló obra en diferentes disciplinas como el videoarte o la escultura.

Walsh fue profesora adjunta durante veintiséis años en la Universidad de Nueva York, donde enseñó historia del cine, y cine y vídeo como medios artísticos. También impartió clases en la Ethical Culture Fieldston School de la ciudad de Nueva York.

La artista se involucra dentro del movimiento feminista, participando en proyectos como la revista *Heresies*, en la AIR Gallery o en Women Artists in Revolution.

Alida Walsh fallece en Schenectady, Nueva York, el 24 de diciembre de 2006.

Faith Wilding (Paraguay, 1943)

Faith Barron nace el 6 de junio de 1943, como la segunda de cuatro hermanos, en la Colonia Primavera Bruderhof, en Paraguay, donde sus padres, Harry y Edith formaban parte de un conjunto de emigrantes ingleses que viajaron en 1941 escapando de la Segunda Guerra Mundial.

En 1961 la familia se muda a Oak Lake Bruderhof, en Farmington, Pennsylvania. En 1963 acude a la Universidad de Connecticut donde estudia Literatura Inglesa, donde se hace partícipe del movimiento por los derechos civiles y contra la guerra de Vietnam y el reclutamiento forzoso, participando en diferentes manifestaciones, como las Marchas en Washington en 1963, 1964 y 1965.

En la comunidad mantuvo una educación religiosa basada en la vida humilde y modesta, desarrollando todos los aspectos de su vida con la espiritualidad y con Dios. La artista al abandonar el seno de esta comunidad se replantea estas premisas de su infancia, abandonando esta devoción a Dios con la que había crecido y reconectando su práctica artística con la naturaleza y al concepto de lo divino femenino.

Durante los años sesenta en la Universidad asiste un curso titulado Man's Religions, donde explora las figuras femeninas dentro de las religiones, así como de las místicas medievales. La influencia para comenzar a realizar estas obras también derivó de la lectura de *La Gran Madre* (1955) de Erich Neumann y posteriormente *Mothers and Amazons* (1965) de Helen Diner, así como de su interés por la espiritualidad asociada a la tierra de las religiones celtas y paganas.

En 1968 finaliza sus estudios en literatura en la Universidad de Iowa. En 1969 estudia tejido con Walter Nottingham, reconocido artista que utilizaba textiles, quien en uno de los trabajos que encomienda a sus alumnos, el realizar una pieza que les hablara como un símbolo místico, Faith realiza un tapiz aludiendo a lo divino femenino, titulado *Goddess Tapestry*, ejecutado poco antes del inicio de sus estudios en California.

En 1971 se muda a Los Ángeles, y acude a la California State University en Fresno, y en 1973 obtiene su Máster en Artes en CalArts, donde fue miembro fundador del Programa de Arte Feminista.

En la década de los 80 se traslada a Nueva York donde trabaja como profesora en la Cooper Union School of Art, de la Parson's School of Design en Nueva York. tras lo que continúa esta labor en diferentes instituciones como el School of Art Institute de Chicago, Carlow College de Pittsburgh, la Akademie der Bildenden Kuenste de Nuernberg, Escuela de Arte Carnegie Mellon de Pittsburgh, o la Universidad de Nueva York, entre otras.

La artista utiliza como medio diferentes disciplinas como la pintura, la impresión, escritura, libros de artista, collage, performance, o medios audiovisuales.

Es autora de *By Our Own Hands: The History of the Women Artist's Movement in Southern California 1970-77* (1977), donde recoge su experiencia en el movimiento artístico feminista durante la década de los setenta, así como *de READ ME: Ascii Culture and The Revenge of Knowledge* (1998) y *Domain Errors: Cyberfeminist Practices* (2003), así como ha participado en revistas feministas de gran reconocimiento como *Heresies*, *Ms. Magazine*, o *The Power of Feminist Art*.

Batya Weinbaum (Estados Unidos, 1952)

Betty Susan Weinbaum nace en 1952 en Ann Arbor, Michigan, en el seno de una familia judía, activa en el movimiento por los derechos civiles. A sus tres años, la familia se muda a Indiana, donde transcurren sus años de infancia.

A los dieciséis años es enviada a la Kingswood School Cranbrook, donde estudia escultura y desarrolla su interés por el arte. Años más tarde acude al Hampshire College, donde estudia fotografía. Tras un periodo trabajando en Boston como fotógrafa decide realizar un viaje por Latinoamérica como fotógrafa documental. A su regreso a los Estados Unidos publica su primer libro *The Curious Courtship of Women's Liberation and Socialism* (1978)

En 1980 estudia música y etnomusicología en Búfalo, Nueva York, utilizando la música como herramienta de cambio, utilizando como inspiración los flujos de agua o a través de la experimentación con diferentes elementos.

A sus treinta y cinco años viaja a Israel donde trabaja en un Kibutz, poco después viaja de nuevo a Latinoamérica donde se queda embarazada de su esperada hija.

Combina su papel de madre con sus estudios de doctorado, que culmina en la publicación de *Islands of Women and Amazons: Representations and Realities* en 1999.

En 2013 comienza un proyecto colaborativo titulado *Feminina Sube*, en Isla Mujeres, Cancún, a través de una pequeña casita que alquila en la isla, la artista se implica en realizar un gran mosaico que englobe a diferentes diosas alrededor del mundo.

Es poetisa, editora, escritora, artista, música y profesora feminista. Es fundadora de la revista feminista *Femspec*.

Hannah Wilke (Estados Unidos, 1940-1993)

Arlene Hannah Butter nace el 7 de marzo de 1940 en Nueva York, hija de Selma y Emanuel Butter, una familia judía.

Realiza sus estudios en Bellas Artes y Ciencias de la Educación en la escuela de Arte Stella Elkins Tyler de la Universidad de Temple, Filadelfia, hasta 1962.

Ese mismo año comienza a ejercer como profesora en el Instituto de Plymouth-Whitemarsh en Pensilvania, hasta 1965, continuando en el Instituto White Plains de Nueva York hasta 1970. En 1972 entre Escuela de Artes Visuales de Nueva York, donde funda el departamento de cerámica y enseña escultura y cerámica hasta 1991.

Entre 1969 y 1977 mantuvo una relación con el artista Claes Oldenburg, que aparece en su video-performance *Hannah's Haircut* (1975)

Hannah Wilke fue una artista feminista que desarrolló múltiples disciplinas como el arte conceptual, la performance, la escultura, el ensamblaje, la instalación, el dibujo, o la fotografía, tuvo un temprano reconocimiento, consiguiendo su primera exposición individual en 1972 y en 1973 una de sus obras fue incluida en la Bienal del Whitney Museum of American Art en Nueva York.

Durante la década de los setenta realiza varias exposiciones grupales, es invitada a participar en el programa feminista de Cal Arts y participa en dos exposiciones en el Woman's Building,

En 1987 se le diagnostica un linfoma, cuya batalla contra esta enfermedad está documentada en su obra *Intra Venus* (1992 – 1993), una serie de fotografías que muestran a la artista en los últimos estadios de su enfermedad, que acabó con su vida el 28 de enero de 1993.

Su obra se encuentra dentro de diferentes instituciones internacionales como el Museo de Brooklyn en Nueva York, el Museo Judío de Nueva York, la Galería Albright-Knox de Buffalo, el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, el Museo Whitney de Arte Americano de Nueva York, la Tate Modern de Londres, el Centro Georges Pompidou de París, o el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

Gilah Yelin Hirsch (Canadá, 1944)

Gilah Yelin Hirsch nace en Montreal, Canadá, en 1944.

Desde muy pequeña siente gran interés por la ciencia y el arte, lo que la lleva a interesarse por la antropología, psicología, psiquiatría, filosofía o teología, utilizando sus conocimientos que convergen en el medio artístico, a través de formas orgánicas.

La artista también desarrolla un profundo interés espiritual, investigando en torno a la Cábala o el budismo tibetano, empleando sus imágenes como una herramienta sanadora.

En 1967 finaliza sus estudios de Arte en la Universidad de Berkeley en California, en 1970 Máster en Artes Pictóricas en la Universidad de California.

Desde 1968 ha ejercido la docencia en diferentes instituciones como la Universidad de California, la Universidad de Judaísmo en Los Ángeles, el Santa Monica College, el International College de Los Ángeles entre otros.

Es autora de dos libros: *The Travelling Exhibition, 2005 – 2009: Gilah Yelin Hirsch* (2010) y *Demonic to Divine: The Double Life of Shulamis Yelin* (2014). Su obra se encuentra en los Archivos de Arte Americano del Smithsonian en Washington.

Amy Zerner (Estados Unidos, 1951)

Amy Zerner nace en Teaneck, Nueva Jersey, en 1951, en una familia de artistas, lo que le da pleno acceso para desarrollar su creatividad desde la infancia.

A finales de los sesenta, la familia se muda a East Hampton, Nueva York.

Estudia Arte en el Instituto Pratt a comienzos de los setenta, y posteriormente en la escuela de Artes Visuales.

Amy Zerner conoce a Monte Farber a mediados de los setenta, contrayendo matrimonio a finales de la década. Desde los años ochenta han trabajado juntos en la publicación de más de cincuenta libros, y oráculos, escritos entre ambos e ilustrados por Amy, que se han traducido a doce idiomas.

Zerner ha realizado piezas en diferentes disciplinas, como el dibujo, el collage, el arte textil o la joyería, siendo estos dos últimos los que han centrado su carrera profesional, diseñando piezas únicas inspirada en el tarot, la alquimia, las diosas o la espiritualidad.

En 1986 fue premiada por la Fundación Nacional de las Artes

Junto a Audrey Flack, amiga y mentora desde 1976, organizan una exposición titulada *Goddesses Here & Now: Amy Zerner & Audrey Flack*, que tuvo lugar entre el tres y el dieciocho de octubre de 2020, en la MM Fine Arts Gallery, en Southampton, Nueva York.

Análisis de datos

Tras la recopilación de datos en el apartado anterior, se ha procedido a realizar una tabla en la que nos basamos en cuatro datos fundamentales: el año de nacimiento, el lugar de nacimiento, el lugar de desarrollo de su carrera artística y la generación a la que pertenecen.

La división generacional que se plantea está basada en la formulada por Neil Howe y William Strauss en su libro *Generations: The History of America's Future, 1584 to 2069* (1991).⁵⁰⁹

Estos datos nos ayudan a trazar similitudes entre ellas, y conocer si pertenecen a una misma generación, si este arte se desarrolló principalmente en algunas zonas de los Estados Unidos, o si existió un flujo migratorio de las artistas a determinados puntos del país.

NOMBRE	AÑO NACIMIENTO	LUGAR NACIMIENTO	LUGAR DE DESARROLLO DE SU CARRERA	GRAN GENERACIÓN (1901-1924)	GENERACIÓN SILENCIOSA (1925-1942)	BABY BOOMERS (1943-1960)	GENERACIÓN N 13ª (1961-1981)
Beth Ames Swartz	1936	Nueva York	Arizona		✗		
Judith Anderson	1934	Michigan	Míchigan		✗		
AfraShe Asungi	1949	Detroit (Michigan)	California			✗	
Nancy Azara	1939	Nueva York	Nueva York		✗		
Kyra Belán	1947	China	California			✗	
Suzanne Benton	1936	Nueva York	Nueva York		✗		
Cristina Biaggi	1937	Suiza	Nueva York		✗		
Louise Bourgeois	1911	París (Francia)	Nueva York	✗			
Donna Byars	1938	Iowa	Nueva York		✗		
Muriel Castanis	1926	Nueva York	Nueva York		✗		

⁵⁰⁹ STRAUSS, William; HOWE, Neil. *Generations: The History of America's Future, 1584 to 2069*. Nueva York: William Morrow and Company, 1991.

Judy Chicago	1939	Chicago (Illinois)	Chicago y Nueva York		✗		
Meinrad Craighead	1936	Arkansas	Alburquerque		✗		
Betsy Damon	1940	Nueva York	Nueva York		✗		
Hélène de Beauvoir	1910	París (Francia)	Francia- E.E.U.U.	✗			
Niki de Saint Phalle	1930	París (Francia)	Estados Unidos y Europa		✗		
Mary Duffy*	1961	Dublín (Irlanda)	Dublín				✗
Meg Easling	1944	California	California			✗	
Mary Beth Edelson	1933	Chicago (Illinois)	Indianápolis Washington D.C. Nueva York		✗		
Jean Edelstein	1927	Nueva York	Nueva York y California		✗		
Bruria Finkel	1932	Jerusalén (Israel)	California		✗		
Audrey Flack	1931	Nueva York	Nueva York		✗		
Anne Gauldin	1951	Whittier (California)	California			✗	
Cheri Gaulke	1954	Missouri	California			✗	
Rachel Giladi	1932	Jerusalén (Israel)	Israel y Nueva York		✗		
Jane Gilmor	1947	Iowa	Iowa			✗	
Eunice Golden	1927	Nueva York	Nueva York		✗		
Silviana Goldsmith	1929	Nueva York	Nueva York		✗		
Shirley Gorelick	1924	Nueva York	Nueva York – Washington D.C.	✗			
Ann Grifalconi	1929	Nueva York	Nueva York		✗		
Marcia Grubb	S.D.	S.D.	Chicago	S.D.	S.D.	S.D.	S.D.

Suzanne Guité	1926	Canadá	Canadá - Nueva York		✗		
Vijali Hamilton	1939	California	California		✗		
Barbara Hammer	1939	Hollywood (California)	California y Nueva York		✗		
Anne Healy	1939	Brooklyn (Nueva York)	Nueva York - California		✗		
Donna Henes	1945	Cleveland	Nueva York			✗	
Judithe Hernández	1948	Los Angeles (California)	California			✗	
Anna Homler	1948	Los Angeles (California)	California			✗	
Buffie Johnson	1912	Nueva York	Nueva York	✗			
Ursula Kavanagh	1944	Dublín (Irlanda)	Chicago – Nueva York – Dublín			✗	
Diana Kurz	1936	Viena (Austria)	Nueva York		✗		
Betty LaDuke	1933	Nueva York	Ashland (Oregon)		✗		
Suzanne Lacy	1945	Wasco (California)	California			✗	
Liliane Lijn	1939	Nueva York	Londres - Nueva York		✗		
Mimi Lobell	1942	Midwest	Nueva York		✗		
Yolanda López	1942	San Diego (California)	San Francisco		✗		
Cynthia Mailman	1942	Nueva York	Nueva York		✗		
Jorvette Marchessault	1938	Canadá	Canadá – Nueva York		✗		
Ann McCoy	1946	Boulder (Colorado)	California – Nueva York			✗	
Ana Mendieta	1948	La Havana (Cuba)	Nueva York			✗	
Marlene Mountain	1939	Ada (Oklahoma)	Tennessee		✗		

Mayumi Oda	1941	Tokio (Japón)	Nueva York		✗		
Michele Oka Doner	1945	Miami Beach (Florida)	Nueva York			✗	
Rowena Pattee Kryder	1935	Portland (Oregón)	California		✗		
Toni Putnam	1935	Boston (Massachusetts)	Nueva York		✗		
Helen Redman	1940	Miami (Florida)	California		✗		
Ulrike Rosenbach	1943	Salzdetfurth (Alemania)	California – Alemania			✗	
Rachel Rosenthal	1926	París (Francia)	Nueva York - California		✗		
Lydia Ruyle	1934	Denver (Colorado)	Nueva York		✗		
Carolee Schneemann	1939	Fox Chase (Pensilvania)	Nueva York		✗		
Susan Schwalb	1944	Nueva York	Nueva York			✗	
Fern Shaffer	1944	Chicago (Illinois)	Chicago (Illinois)			✗	
Miriam Sharon	1944	Israel	Israel – Nueva York – París			✗	
Monica Sjöo	1938	Härnösand (Suecia)	Bristol (Inglaterra)*		✗		
Sylvia Sleigh	1916	Gales (Reino Unido)	Nueva York	✗			
Kiki Smith	1954	Núremberg (Alemania)	Nueva York			✗	
Nancy Spero	1926	Cleveland (Ohio)	Nueva York		✗		
Sandra Stanton	1948	Nueva York	Nueva York - Maine			✗	
Charleen Touchette	1954	Woonsocket (Rhode Island)	Santa Fe (Nuevo México)			✗	
Kay Turner	1948	Detroit (Michigan)	Nueva York			✗	
Barbara Turner Smith	1931	Pasadena (California)	California		✗		

Linda Vallejo	1951	Los Ángeles (California)	California			X	
Alida Walsh	1933	Chicago (Illinois)	Nueva York		X		
Faith Wilding	1943	Colonia Primavera (Paraguay)	California – Nueva York			X	
Batya Weinbaum	1952	Ann Arbour (Michigan)	Cancún - Virginia			X	
Hannah Wilke	1940	Nueva York	Nueva York		X		
Gilah Yelin Hirsch	1944	Canadá	Nueva York			X	
Amy Zerner	1951	Teaneck (Nueva Jersey)	Nueva York			X	

* Monica Sjöö a pesar de no ser una artista americana, sí que estuvo en contacto por correo con varias artistas en los Estados Unidos tan relevantes para el movimiento feminista como lo fue Miriam Schapiro y Judy Chicago.

* Mary Duffy aunque tampoco es americana, su obra es un ejemplo ilustrativo de su discurso en su artículo "Disability, Differentness, Identity", que utilizamos para ilustrar la sexualización y la objetificación del cuerpo de la mujer en el arte feminista, así como sus textos aparecen en compilaciones de teoría feminista como *Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968 – 2000* de Hilary Robinson.

La tabla muestra como de un total de 77 artistas hemos conseguido recabar todos los datos en 76 de ellas, obteniendo la siguiente información: 5 pertenecen a la gran generación, 43 a la generación silenciosa, 27 a la generación baby boom, y una a la generación decimotercera (aunque no entra en la generación baby boom por un año)⁵¹⁰. Este dato se traduce a que el 6,6% de las artistas estudiadas pertenecen a la gran generación; el 56,58 % pertenece a la generación silenciosa, y un 35,53 % a la generación baby boom.

⁵¹⁰ No obstante se ha de señalar que once de las que se encuentran dentro de la generación baby boom nacieron en los 5 primeros años de esta década, por lo que la diferencia de edades entre ellas no es tan dilatada.

Estos datos muestran que durante el auge de estas representaciones durante los años sesenta y setenta, de las artistas investigadas en este proyecto, una gran mayoría eran jóvenes adultas.

Por las pequeñas biografías que hemos realizado anteriormente, estas mujeres habitualmente habían terminado sus estudios artísticos y habían contraído matrimonio recientemente, comenzando a formar sus familias, luchando entre el rol de esposa y madre con el desarrollo de una carrera artística, o en la docencia.

En el siguiente apartado, durante la segunda conversación con Batya Weinbaum, la artista desarrolla cómo el impulso del modelo de familia nuclear y la experiencia de la maternidad en muchas de ellas favoreció su interés por el arquetipo de la Gran Madre, una imagen de poder que reflejaba sus intereses y aspiraciones.

Por otro lado, observamos la procedencia, siendo 56 de ellas nacidas en los Estados Unidos de América (72,73%), 11 nacidas en Europa (14,3%)⁵¹¹, 2 en Latinoamérica (2,6%)⁵¹², y 5 en Asia (6,5%), siendo 3 de ellas israelíes de nacimiento (3,9%)⁵¹³. Dentro de las nacidas en Estados Unidos, 19 nacieron en el estado de Nueva York (24,6%), y 10 en el estado de California (13%).

Con respecto al desarrollo de las carreras artísticas, 43 de ellas desarrollaron su carrera en el estado de Nueva York (55,8%), 14 en el estado de California (18,2%), y 7 de ellas se encontraron entre ambos estados (9%). 13 de ellas (16,9%) lo desarrollaron en otros estados dentro del país americano. Por estos datos se advierte un flujo migratorio hacia el estado de Nueva York, donde se concentraron en mayor medida estas artistas.

⁵¹¹ Cabe destacar la predominancia de origen francés (Louise Bourgeois, Hélène de Beauvoir, Niki de Saint Phalle y Rachel Rosenthal), seguido del origen irlandés (Ursula Kavanagh y Mary Duffy), el origen alemán (Ulrike Rosenbach y Kiki Smith) y una única representación de Suiza (Cristina Biaggi), Austria (Diana Kurz), Suecia (Monica Sjö) y Reino Unido (Sylvia Sleigh).

⁵¹² Estas dos artistas de origen latinoamericano son Ana Mendieta, que se mudó a los Estados Unidos con su hermana a los doce años, y Faith Wilding, quien creció en Paraguay en una familia de origen inglés, que llegó a los Estados Unidos cuando ella tenía unos dieciocho años.

⁵¹³ Ha de mencionarse que tanto Miriam Sharon como Rachel Giladi, quienes se mudaron a los Estados Unidos en los años setenta y noventa respectivamente, a pesar de estar muy ligadas con sus países de origen, mantuvieron un importante peso en los circuitos artísticos de los Estados Unidos.

Hemos de mencionar que en este análisis no se han añadido algunas artistas por diferentes factores, como no haber encontrado en sus obras una manifestación clara de su interés por el arquetipo de la Diosa, por no haber desarrollado su obra en los Estados Unidos, o por la imposibilidad de acceder a información fiel sobre su vida y obra. No obstante, se cree conveniente mencionarlas y destacar de forma especial la obra de las siguientes artistas:

Susanne Wenger (Austria 1915 – Nigeria 2009) artista austriaca que viaja en 1951 a la zona rural de Nigeria junto a su marido Ulli Beier. Susanne comienza a incorporar la tradición artística africana a su trabajo y, tras pasar una tuberculosis, se interesa por la espiritualidad acercándose a la religión yoruba, de la que se convierte en sacerdotisa. En la década de los sesenta funda el movimiento del nuevo arte sagrado (The New Sacred Art Movement), colaborando con artistas y artesanos de la talla en madera y la escultura en cemento con núcleo de malla de alambre. La artista restaura y reforma el templo dedicado a Oshún, Ojúbọ Òṣogbo, ayudada por estos artistas y artesanos. La artista también se interesó por la diosa Ìyá Mọ̀dòpó, la diosa yoruba de la artesanía creativa femenina, realizando una escultura/templo en su honor, así como a otras diosas yorubas. Susan Wenger es referenciada en *Heresies: The Great Goddess* por Su Friedrich haciendo alusión a este proyecto.

Brigit Jürgenssen, artista nacida en Viena en 1949, a pesar de sus intentos por conseguir una beca para viajar a Londres Berlín y Nueva York, no es aceptada y permanece en Viena, donde contrae matrimonio en 1972. Participa en la exposición Magna – Feminismus: Kunst und Kreativität comisariada por VALIE EXPORT en 1975, y en 1982 comienza a trabajar en la Academia de Artes Aplicadas de Viena, donde permanece por veinte años. En su obra poética se pueden ver alusiones a la naturaleza, a la fertilidad, como en *Aphrodite*, 1989; *Artemis* (1989); *Athene* (1989); *Demeter* (1989); *Hera* (1989); *Nest* (1979); *Zebra I* (2001) y *Zebra II* (2001), o en su serie *Death Dance with Maiden* (1979), que recuerda a la *Siluetta Series* de Ana Mendieta.

Clara Menéres, artista portuguesa, nacida en Braga en 1943, cuyo arte tendía hacia el ecofeminismo, abordaba temas como la sexualidad, la naturaleza, la violencia, o la

religión, se formó en escultura en la Escuela Superior de Bellas Artes de Oporto en 1968, tras lo que estudiaría en Francia y durante unos meses en los Estados Unidos. Entre sus obras más destacadas se encuentran *A Concha de Vénus* (1977), y *Mulher-Terra-Viva* (1977).

También se ha de hacer mención a varias artistas que, aunque no se ha encontrado una evidencia clara del empleo del arquetipo de la diosa en su arte, fueron incluidas dentro de la publicación de *Heresies: The Great Goddess*, como la performance *Trine* (1973) de Frances Alenikoff, *Transformations* (1969) de Deborah Freedman; *Mikva Dreams* (1977) de Mierle Laderman Ukeles; las esculturas *She Was Carved on the Night of a Hurricane and a Full Moon* (1976) de Mei Mei Stanford; *Mirror Piece* (1974) y *Outdoor Performance* (1971) de Joan Jonas; *Stork-Woman: The Dryness and the Fullness of One's Existence* (s.f.) de la catalana Angels Ribé; *Root Hold* (1977) y *Enclosed* (1977) de Hanna Kay; *Trine* (1973) de Frances Alenikoff; o *Voo Doo Lady With Three Dice* (1977) de Betye Saar, pues a pesar de que la artista hace uso del vudú o de elementos esotéricos no se encuentran asociados tanto a su interés por la diosa, como a sus raíces africanas.

Por otro lado, queremos mencionar a diferentes artistas que son mencionadas dentro de publicaciones como *Heresies: The Great Goddess*. Nueva York: Heresies Collective, Inc., 1978. Vol. 5; *The Reflowering of the Goddess* (1990) de Gloria Feman Orenstein; o *The Once and Future Goddess: A Sweeping Visual Chronicle of the Sacred Female and Her Reemergence in the Cultural Mythology of Our Time* (1995) de Elinor Gadon, que sí aportan obra dedicada a este arquetipo dentro de estas publicaciones, pero de las que lamentablemente no hemos contado con la información suficiente como para desarrollar este aspecto en su trabajo: La obra *Small Goddesses* (1977) de Linda Peer, una serie de pequeñas figurillas inspiradas en las pequeñas esculturas de diosas neolíticas; *Hathor, The Horned One* (1976) de Jonnye Smith, un dibujo minimalista de un trazo semicircular, reflejando las astas de un toro, con unas circunferencias apuntando en ambos extremos del semicírculo, en su centro, desde el que bajan tres circunferencias; los altares realizados por Jere Van Syoc celebrando a diferentes mujeres; el libro de artista a modo de manuscrito titulado *Relic Manuscript Blood Entries* (1977) y el óleo *Relic* (1977) de Carey Marvin.

Otras artistas de las que hemos encontrado mención, pero de las que tampoco se ha conseguido recabar una información suficiente son: Deborah Kruger, Helen Klebesadel, Sudie Rakusin, Nanci Shandera, Carey Marvin, Maria Mazzara, Sasha McInnes, Nancy Mee, Sandra Menefee Taylor, Sheila Moon, Jody Pinto, Michelle Stuart, Anita Steckel, May Stevens, Patsi Valdez o Ruth Weisberg.

Como vemos, el gran número de artistas relacionadas con el Goddess Art contrasta con la poca información destinada a explorar este tipo de arte. Del mismo modo, queremos recalcar que debido a la gran dificultad que tuvieron las artistas para encontrar apoyo institucional en la conservación y difusión de sus obras, especialmente aquellas de carácter efímero, provocó que muchos nombres cayeran en el olvido con el paso del tiempo.

Como explicábamos anteriormente, en estas décadas, el arquetipo de la Diosa estaba "en el aire" y por ello estas imágenes no solo estaban destinadas al ámbito de las artes plásticas, sino que estaban presentes en festivales, en la música, en la poesía o en la cultura popular, formando parte de un momento de gran esplendor cultural. Es por ello que queremos llamar la atención de su riqueza y relevancia, reivindicando su estudio y recuperación.

Conversaciones con las artistas

A continuación mostraremos la transcripción de siete conversaciones con seis artistas diferentes: Beth Ames Swartz, Nancy Azara, Suzanne Benton, Betsy Damon, Betty LaDuke y Batya Weinbaum.

Estas entrevistas se realizaron entre los meses de mayo y octubre de 2023, con el objetivo de conocer de primera mano sus testimonios, comprobar nuestras hipótesis sobre el surgimiento y el desarrollo del Goddess Art, así como de conocer de voz de las propias artistas su intención de desarrollar a través de su arte el arquetipo de la Diosa.

A través de las diferentes conversaciones podemos ver su gran amabilidad y disposición. Las artistas nos reciben con los brazos abiertos, contándonos sus experiencias y nos ofrecen de manera abierta y desinteresada su apoyo y ayuda.

Varias de ellas sugieren el contacto con otras artistas y escritoras, facilitándonos el acceso a una gran cantidad de información, y nos hacen partícipes de esta red de conexiones entre ellas, lo que demuestra su compromiso, implicación y ese sentimiento de ayuda y de búsqueda de generar algo mayor, uniendo fuerzas entre aquellas personas que quieren realizar una contribución.

Lamentablemente debido al momento en el que pudimos realizar estas entrevistas no tuvimos tanto tiempo como para esperar a que algunas de ellas finalizaran sus proyectos y se encontraran con una mayor flexibilidad para concertar una entrevista, aunque sí nos emplazaron a realizarla dentro de unos meses, por lo que estas entrevistas quedarán pendientes como un proyecto futuro, pues se nos ha ofrecido una gran posibilidad de conocer más testimonios que nos ayuden a componer la memoria de este tipo de arte.

No obstante, las contribuciones de Beth Ames Swartz, Nancy Azara, Betsy Damon, Betty LaDuke y Batya Weinbaum, nos aportan información clave y engloban cada uno de los puntos que abordábamos en el capítulo IV.

En ellas encontramos también la gran labor de investigación que se encuentra detrás de sus carreras artísticas, ofreciéndonos nuevos datos y fuentes que nos ayudan, tanto a

nosotros como a futuros investigadores, de apoyos en la investigación de este movimiento artístico.

Esperamos con estos testimonios aportar nuestro granito de arena para que su obra llegue a más personas en nuestro país, y demostrar la importancia de estas imágenes en sus obras.

Conversación con Beth Ames Swartz

Este documento es el resultado de una conversación entre la artista Beth Ames Swartz y Elena Menéndez Requeno, investigadora dentro del programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación de la Universitat Politècnica de València (España). Esta entrevista tiene el ánimo de documentar la hipótesis sobre la relación de la artista con el arquetipo de la diosa, y conocer su testimonio de primera mano.

Esta conversación tuvo lugar el 17 de junio de 2023 y ha sido transcrita con la previa autorización de ambas participantes.

EM: ¡Hola Beth! ¿Puedes oírme?

BAS: Sí, ¿tú puedes oírme?

EM: ¡Sí, perfecto! ¿Qué tal? ¡Encantada de conocerte!

BAS: Encantada de conocerte, estoy entusiasmada con tu proyecto, todo me resulta muy familiar. ¡Debes de haber pasado mucho tiempo en mi sitio web!

EM: ¡Bueno, sí, un poco!

BAS: Eso es maravilloso, eso es maravilloso.

EM: Intenté comprobar tantas cosas como pude.

BAS: Ah, sí, o sea, ojalá pudieras escribir toda una tesis sobre mi trabajo, te estás convirtiendo en toda una experta.

EM: (Risas). Bueno, ya te había comentado anteriormente que mi proyecto trata sobre el arte de los años sesenta, sobre las artistas, el movimiento feminista y, en concreto, sobre la diosa en el arte.

BAS: Bueno, ya sabes, no estoy segura si tienes este libro, es de *Heresies*.⁵¹⁴

EM: ¡Sí, lo tengo!

BAS: ¡Bien! No creo que conozcas este otro, empecé un grupo, fue más en los 80, llamado "Amigos Internacionales del Arte Transformativo", y dábamos becas, era básicamente una organización, y teníamos esta diosa en el frente, la tuvimos como diez años, queríamos construir un hogar para *A Moving Point of Balance* (1983-1985) ¿Leíste sobre eso? ¿Y pudiste ver la película, pudiste ver la película de PBS?

EM: No, no lo sabía, pero vi la película y me gustó.

BAS: Oh bien, genial. Bueno, vale, empecemos. ¡Dios mío, hay tanto de lo que hablar!

EM: He enviado tantas preguntas, ¡lo siento!

BAS: Por supuesto, y ya sabes, no tenemos que limitarlo a una sesión, quiero decir, te ayudaré tanto como pueda. A la mitad de los artistas de tu lista los conozco, o los conocí, ya sabes, no a todos, pero soy amiga de algunos de ellos, no de todos, pero a la mitad los conozco, cumplí 87 así que llevo mucho tiempo por aquí. Bien, empecemos.

EM: De acuerdo.

BAS: Sobre tu primera pregunta acerca de mi conexión con la naturaleza. En realidad, nací y crecí en Nueva York, y todos los veranos íbamos a las Adirondacks.⁵¹⁵ Mi padre era asistente del superintendente de la escuela, así que tenía el verano libre, y yo iba de excursión y ese lugar era precioso, y después de casarme me fui a Arizona, como probablemente hayas leído, y al principio me sentí muy alienada, y empecé con mis acuarelas. Hasta que no fui al río Colorado, no me sentí realmente unida a la Tierra, desperté con ella y eso cambió mi vida y mi trabajo. Así que sí, diría que mi trabajo habría sido muy diferente si no hubiera ido al río Colorado y no me hubiera mudado a Arizona. Aunque he vivido en Nueva York, empecé a mostrar esta relación a partir de 1969, y mi ritual lo inventé a finales de los 70.

⁵¹⁴ Muestra en pantalla *Heresies: The Great Goddess*. Nueva York: Heresies Collective, Inc., 1978. Vol. 5.

⁵¹⁵ Se refiere a las montañas Adirondack que se encuentran en el noreste de Nueva York.

¿Has visto esto?, Esta fue una tesis que se hizo sobre mi trabajo por Mary Lou Reed en 1981. ¿La conoces?

EM: Creo que me lo comentaste, recuerdo que me escribiste en un mensaje en el que decías que una estudiante había hecho una investigación sobre tu arte, pero no he podido encontrarla.

BAS: Está en el Getty Research Institute. Debe de tener una copia, porque fue una tesis de máster realizada en la Arizona State University en diciembre de 1981. En ella habla de *Israel Revisited* (1980). También quería enseñarte este libro, *Jewish Identity in American Art: A Golden Age since the 1970s*, ¿lo conocías?

EM: ¡No, no lo conozco!

BAS: Si miras en mi sitio web, hay un fragmento muy, muy interesante, dos o tres páginas... el libro es de Matthew Baigell, fue publicado en 2020, y está en el sitio web, creo que también está en la sección de *Israel Revisited*, podría ser también en la sección de "reseñas", porque tiene dos o tres páginas sobre la diosa, ya sabes. Descubrí la "Shekhinah" el aspecto femenino de Dios, conoces el concepto, ¿verdad?

EM: Sí, es un aspecto muy interesante.

BAS: [Matthew] habla bastante sobre eso, dice: "Swartz es decididamente una artista espiritual, ha estudiado la Biblia, la Cábala y una variedad de sistemas religiosos".

Y entonces descubrí el aspecto femenino de Dios llamado la Shekhinah, y si miras la última página de *Israel Revisited*, cuando lo abres, la última página es un hermoso ensayo de Lynn Gottlieb sobre la Shekhinah y, ya sabes, las feministas, porque me convertí en feminista en 1963. No estoy segura de cuándo se publicó el libro de Betty Friedan, creo que fue en el 63.

EM: Sí, fue por esa época.

BAS: Sí y todos estábamos criando a nuestros hijos en ese momento, y tuve el primer grupo de *consciousness raising*, también invité a una crítica muy famosa que ahora ha

fallecido, Arlene Raven, para que viniera y nos iniciara en ello, sí. Después hemos tenido el movimiento *#MeToo*, nosotras estábamos empezando.

EM: Ahora tenemos, creo, algunas similitudes con esa época, con los años sesenta y setenta, por ejemplo en cómo el movimiento de espiritualidad está vivo de nuevo.

BAS: Creo que ahora, después de cuarenta años, tengo la oportunidad de que me descubran. Creo que lo que me ha pasado es que estaba tan adelantada a mi tiempo con *Israel Revisited*, y ya sabes, actuaciones y rituales y todo eso, y luego mi segundo gran proyecto, *A Moving Point of Balance*, fue una experiencia abiertamente espiritual, yendo a lugares sagrados y construyendo una rueda medicinal, y vistiendo los colores de los siete chakras y demás, lo que espero es que gente como tú, saque mi trabajo de nuevo a la palestra.

EM: ¡Eso es lo que intento hacer!

BAS: Creo que no sólo me adelanté a mi tiempo, sino que, al estar en Arizona y básicamente sola, pude trabajar desde la profundidad de mi propio inconsciente y mi propia espiritualidad, sin tener que apoyarme en ninguna construcción patriarcal.

EM: Fue una especie de retiro, ¿verdad?

BAS: Bueno, ahora también escribo poesía, y todo el trauma de mi infancia sale a la luz en mis poemas. Por suerte, mi madre vio que algo iba mal y fomentó mi creatividad, era como una vaca que da la leche y la patea, ya sabes, tenía eso por los dos lados, y en aquella época había muchos golpes y palizas, y la gente no sabía nada mejor, así que esa salida era realmente muy visceral, es una situación de vida o muerte para mí, en términos de mi propia cordura.

EM: Es catártico, un proceso curativo.

BAS: Sí, definitivamente, y miro hacia atrás, en mis sesenta años de carrera y en realidad veo el proceso de pasar de la rabia del trauma, porque, ya sabes, en la película digo que sólo hay dos energías reales, el amor o el miedo, y el miedo es la rabia, que aquí se manifiesta en el mundo, Gene Houston dice, "morimos en la historia más pequeña que es

la historia de nuestra propia historia, y si no la curamos, eso es lo que proyectamos, pero podemos nacer en la historia más grande", y creo que los dos conceptos básicos, si quieres reducir todo mi esfuerzo de sesenta años a la esencia, serían dos conceptos principales, la idea de *tikkun olam*, que es "nuestro trabajo en esta Tierra es ayudar en la reparación del mundo" e incluso en las diez *sefirot*, en el árbol de la vida, son los diversos elementos de sabiduría o fuerza, o todos los diferentes atributos por los que pasa el Árbol de la Vida, es ayudar en ese proceso de curación como humanos, ese es nuestro trabajo, ayudar en la reparación del mundo. Suena muy idealista, lo sé, pero esa es básicamente la razón por la que hago arte. ¿Tiene sentido?

EM: Por supuesto, porque los ideales son lo que nos mueve. Y, sabes, ocurre algo muy especial cuando enseño tu trabajo a la gente. Les encanta, y preguntan por la autora, ¡y me siento tan bien diciéndoles que es Beth Ames Swatz!

BAS: ¡Eso es maravilloso! Estoy en Instagram así que puedes decirles que me sigan, eso es genial, y también tengo una hija increíble, brillante y con talento, Julianne Schwartz, que es escultora.

EM: ¿En serio? Es fantástico.

BAS: ¡Búscala! Su obra tiene sin duda alguna relación, [...] quizá la llevemos a tu país, no lo sé, tenemos que conseguir primero nuestra reserva en un museo, pero ella quiere resucitar *A Moving Point of Balance*.

EM: ¡Qué bueno!

BAS: Una persona es dueña de toda la muestra. Yo tengo la Rueda Medicinal, pero esta persona me dijo que me prestaría los siete cuadros, lo que me ha llevado tres años. Normalmente tardo un año en hacer un nuevo proyecto, porque es como saltar al vacío y aprender en el camino porque es una nueva idea, es un nuevo rompecabezas que tengo que resolver. Espero que *A Moving Point of Balance* sea una exposición de dos personas, con la instalación que hice hace cuarenta años y las obras de mi hija, que ahora está haciendo esculturas e instalaciones, así que será una exposición de dos personas, ¿no sería divertido e interesante?

EM: ¡Es tan bonito! ¡Es como el legado!

BAS: Tengo 87 años, así que espero vivir unos años más para ver este resurgimiento.

EM: Bueno, como has dicho, la gente está más interesada en la espiritualidad ahora, y probablemente estarían más abiertos a lo que hiciste hace cuarenta años. Tu trabajo es asombroso.

BAS: Bueno, tal vez, tú y yo podamos ser socios en traer algunas de estas ideas de vuelta al mundo, sí, es maravilloso, estoy muy entusiasmada con ello, y creo que el mundo lo necesita más que nunca, y ya sabes, siendo judía, aunque he sido muy afortunada en mi vida, no puedes evitar sentir la angustia de lo que nuestro pueblo pasó, ya sabes, siento ese aspecto de ello, toda esa rabia, y esto es también la esencia de nuestra responsabilidad con la Tierra, y entre nosotros. Entonces, ¿hay alguna cosa de la que quieres que te hable sobre estos artistas que me has mencionado?

EM: Bueno, sí, esta pregunta está relacionada con mi investigación, me preguntaba si entre las diferentes artistas que utilizaron el arquetipo de la diosa en su arte había una conexión específica, es decir, si conocías a algunas de ellas, o si estabais en contacto entre vosotras...

BAS: Sí, de hecho estoy en un grupo, no necesariamente con alguien de esa lista, pero puede que haya algunos grupos. Estuve en Arizona, pero mi amiga Azara fundó el Instituto de Arte Feminista en Nueva York, y visité Los Ángeles, donde tenían allí el Instituto de Arte Feminista, así que bueno, tengo la lista que me acabas de enviar.

Soy buena amiga de Nancy Azara. Hay una historiadora del arte llamada Susan Aberth, que participó en la realización de la película de la que hablábamos antes, ella es la que realmente hizo el trabajo original sobre Leonora Carrington, ella la conocía. Por supuesto, conozco a Judy Chicago, y también a Betsy Damon, desde los años setenta [...]. Mary Beth Edelson fue mi primer catálogo porque me pareció interesante encontrar otra artista que trabajara con fuego, creo que aún conservo este catálogo. Conocía a Jean Edelstein, ciertamente conozco a Audrey Flack, sí, conozco muy bien a Vijali... Joan Jonas, Rachel

Rosenthal... ya sabes... había un libro que se llama *The Dream of the Earth*, lo escribió Thomas Berry, ¿conoces ese libro?

EM: Sí, lo conozco.

BAS: No sé si sabes que hice todo un programa llamado *Dreams for the Earth*. De hecho, una amiga mía tiene una plataforma que creó hace unos años llamada ecoartspace.org, ¿la conoces?

EM: No, no la conocía.

BAS: Bueno, te escribiré sobre ello, son unos mil artistas de todo el mundo, de veintiocho países en esa plataforma, muy interesados en la sostenibilidad y la Tierra, pero muchos de ellos son mujeres, y muchas de ellas son mujeres mayores, no tan mayores como yo, pero sí.

EM: Creo que Suzanne Benton me habló de un proyecto artístico relacionado con temas medioambientales, ¿podría tener algo en común?

BAS: ¡No lo sé, pero ella es muy trabajadora! No creo que esto esté directamente relacionado con tu tema, pero podría ser una nota a pie de página o algo así. Puedes preguntar a algunas mujeres de esa plataforma. No sé si has visto los libros de Riane Eisler, ella tiene dos libros, tal vez tiene más de dos, pero su libro fue muy influyente, *The Chalice and the Blade*, pero luego publicó otro libro llamado *The Partnership Way*, y si te fijas en los algunos de los cuadros que hice, como *The Wounded Healer Series*.

EM: Sí

BAS: A menos que hagamos avanzar a los hombres, no tenemos ninguna oportunidad, sabes, tenemos que conseguir esa compasión, esa voluntad de pasar de la rabia a la curación, porque yo estaba tan traumatizada de niña, que cuando volví al papel, la rabia que salió de mí era absolutamente ajena a la forma en que me había comportado toda mi vida, yo era una niña buena, y dulce, y por supuesto, ya sabes, tuve varias crisis nerviosas en los años setenta y ochenta, tuve la última a principios de los noventa, porque tenía que sacar esa rabia, y luego tienes que transformarla, ya sabes, soy la mejor Beth que he

sido nunca, ya sabes, en términos de mi propia psique, debido a mi capacidad para acceder a ellos y luego seguir adelante también, no podemos dejarlos atrás, tienes que lidiar con eso en el mundo.

EM: Pero esto es muy interesante porque en aquella época no era lo mismo que hoy, en cuanto a que somos ahora más conscientes de lo importante que es tratar estos temas, pero imagino lo difícil que fue para ti convertirte en tu propia sanadora, acceder a esos sentimientos y sacarlos a través del arte, de una manera catártica, para ti y para los demás, y es algo muy hermoso.

BAS: Bueno, es interesante, quiero decir que esto probablemente no sea relevante para tu proyecto, pero estaba hablando con mi hija, que es el gran amor de mi vida, estamos muy unidas y la adoro, y está teniendo algunas dificultades ahora. Le conté que cuando tuve mi primera crisis. El psiquiatra dijo: "Bueno, ¿qué está pasando Beth?, y yo dije: "mi pozo se ha secado, mi pozo se ha secado", y él dijo: "¡Bueno, olvidaste bombearlo!". Y le dije a mi hija: "lo más importante en tu vida es quererte a ti misma". Amarte a ti misma, porque nuestro objetivo es regalar amor a los demás, y uno de mis mayores atributos es que soy una hacedora de *Mitzvah*, porque ese es el segundo aspecto de mi herencia judía, hacer buenas acciones, pero no puedes regalarte a ti misma porque te quedas seca. Desgraciadamente, eso no aparece en la película, pero hay muchas cosas que se omiten en la película, la serie *Celestial Visitations* (1987), que proceden de una información universal muy profunda, porque son cosas tan inusuales y peculiares, es decir, son ángeles, y si echas un vistazo al libro de Gershom Scholem titulado... Estoy tratando de recordar el nombre... de todos modos, puedo enviarte el nombre de ese libro, pero de todos modos, en el libro habla de ángeles, y esto es universal, está más allá de la religión, es un mito, que cada vez que hacemos una buena acción o un *Mitzvah* creamos un ángel en el otro mundo, y luego cuando morimos todos los ángeles que creamos nos llevan al cielo. Cuando mi madre estaba muriendo, fui a ella y le dije: "Mama, he creado todos estos ángeles para ayudarte a ir al cielo, y tú has hecho tantas buenas acciones". Mi padre siempre estaba recibiendo llamadas para hacer favores a la gente, así que eso es parte de la tradición, y le dije que mis ángeles y sus ángeles estarían con ella cuando estuviera lista para morir, solo tenía que extender su mano, y todos los

ángeles que ambas habíamos creado le ayudaran a ir al cielo. Entonces ella dijo: "Beth, no tengo prisa", y luego dijo "¿me perdonas?", y yo dije: "sí". Y murió esa noche, así que si miras el catálogo, el cuadro llamado *El ángel de la liberación* (1988) trata de eso. Mira ese catálogo, todas parecen figuras de diosas, toda la serie, así que definitivamente estamos en algo. Y cuando fui a Malta... ¿Has estado en Malta?

EM: No, pero creo que tengo que ir allí después de mi investigación (risas).

BAS: No hay implementos de guerra de las culturas de diosas, ya sabes, Marija Gimbutas es realmente pasada por alto, ¡es una especie de Beth Ames Swartz's de la arqueología! (risas)

Porque ya sabes, cuando fui allí tenían estos grandes agujeros en la Tierra, y solían hacer libaciones en ellos, y no había implementos de guerra de esas primeras culturas de diosas. Creo que el trabajo de Riane Eisler también es muy importante.

EM: Sí, y ahora hay algunos artículos que hablan del interés de las hipótesis de Marija. La gente está muy interesada en esas primeras culturas que se extendieron por Europa, los indoeuropeos, o *kurgan*, como a Marija le gustaba llamarlos, así que sí, mucha gente está como... bueno, ¡quizá Marija tenía razón!, pero la trataron muy mal...

BAS: Muy mal, sí, muy mal. A menos que tengas el apoyo de tu comunidad o de tu familia para sobrevivir, y nadie lo consigue solo, y en cierto modo Internet puede ser una fuerza. En cualquier caso, lo que me preocupa es la crueldad y la rabia. Estoy convencido... ¿Sabías que Hitler fue golpeado por su padrastro?, ¿lo sabías?

EM: No, no lo sabía.

BAS: No estoy disculpando en absoluto esos comportamientos, pero creo que lo que estás haciendo es muy importante.

EM: ¡Gracias! Sólo quiero hacer una aportación. Y también por lo que hemos hablado antes, que la gente ahora está más interesada en esos temas.

BAS: Me hace mucha ilusión. Y dime, ¿cómo descubriste mi trabajo?

EM: Bueno, a raíz de diferentes fuentes, de diferentes libros. Ha pasado un tiempo, pero recuerdo el libro de Gloria Orenstein *The Reflowering of the Goddess*, pero realmente pasé unos cuantos años comprobando diferentes fuentes, y tratando de encontrar más información y conexiones en diferentes museos, catálogos, libros, todo lo que encontré.

BAS: Así que no me descubriste a través de Instagram, me encontraste antes.

EM: Sí, antes.

BAS: Bueno, ya sabes, Orenstein es amiga mía, ¿te vas a poner en contacto con ella?

EM: Lo intenté, pero no contestó.

BAS: Mándame un e-mail, me pondré en contacto con ella, ¡es todo un personaje! Cuando empiece a hablar, ¡más vale que escribas otro libro!, ¡es increíble!

EM: Me lo puedo imaginar

BAS: Si pudieras hacerme una o dos preguntas realmente importantes para tu tesis, ¿qué me preguntarías?, porque te diré que en la serie *Dreams for the Earth* (1989), hay unas cuantas piezas en las que la diosa surge de forma natural, no es que la tuviera en mente, y luego *Celestial Visitations* (1987), hay tantas series en las que aparece, o incluso *The Wounded Healer* (1991), donde estoy transformando literalmente al patriarca en una figura andrógina

EM: Estoy muy interesada en *Israel Revisited* porque hay algo en esa serie que para mí es fascinante, tu uso del fuego, la tierra, y de la dinámica de hacer-deshacer-rehacer, ¿sabes? es algo maravilloso para mí, pero también *Dreams for the Earth*, especialmente *The Return to the Chalice*, de 1989, esta es una de mis obras de arte favoritas, cuando vi esta pieza por primera vez me encantó.

BAS: Sabes, esa pieza fue expuesta por primera vez en el Museo de Arte de Mesa y nunca había sido expuesta antes, y hay otra que tengo que te enviaré una foto, creo que está en la página web de *Dreams for the Earth*, nunca ha sido expuesta, es una pieza llamada *Resurrection #1*, es una pieza enorme que es sobre el trauma de mi infancia, que

se exhibirá en un museo aquí por primera vez, ya sabes, esto es Arizona. Tal vez cuando hayas terminado yo podría tener una copia de la misma y me aseguraré de que llegue al Instituto de Investigación Getty, porque ellos tienen mis archivos y lo pondré en mi sitio web también.

EM: Oh Beth, eres muy amable, ¡muchas gracias!

En realidad tengo otra pregunta para ti. Dado que el enfoque de la espiritualidad se aborda generalmente en California, mientras estuviste en Arizona, ¿cuál fue tu perspectiva de este movimiento espiritual que creció en todo el país?, ¿tuvo realmente un impacto en ti, o fue como una experiencia interior que querías expresar?, ¿o estabas en contacto con alguna Rama o grupo espiritual?

BAS: Sabes, he estudiado mucho. Tengo una biblioteca muy extensa, la tengo porque tengo varios proyectos que han ido interpretando los diferentes sistemas de sabiduría. Tuve que estudiarlos primero, y luego es como los pintores paisajistas chinos, que entras en el cuadro y luego desapareces. Un proyecto que hice a mediados de la década de 2000, llamado *Thirteenth Moon* (2005), trata sobre la poesía china del siglo VIII, donde descubrimos la poesía de los tres poetas, encabezados por Wang Wei. Deberías tener este libro, *The Word in Paint*, puedes conseguirlos en internet, esto está en la página web, pero sólo para darte un ejemplo.

Muchos de los proyectos duran cinco o diez años, como *A Moving Point of Balance*, *Story for the Eleventh Hour* (1993), que se convirtió en un proyecto de diez años, e *Israel Revisited*, un proyecto de cinco años. Si te fijas en la bibliografía, esa es una de las cosas que fue difícil para mí, porque yo no soy un "hippie de la nueva era", ya sabes, yo vengo de una familia con una base muy intelectual, por lo que necesitaba leer, pero no tengo ningún Gurú, o una persona sabia, porque si te fijas, y creo que [Karen] Armstrong, quien escribió todos estos libros sobre religiones comparadas, si nos fijamos en todos los poseedores de la sabiduría, en el principio de los tiempos todos dicen lo mismo: que toda la vida es sagrada, y no lo hemos aprendido todavía. Así que tal vez tu podrías ver mi trabajo como una forma de encapsular la esencia de los diversos sistemas religiosos, así como de traducirlos desde una perspectiva más personal.

Hice una pieza, una serie [*Islam* (2018-20)] que no creo que nunca se exhiba, sobre el sufismo, que es el aspecto místico del Islam, al igual que la Cábala es el aspecto místico del judaísmo y está en mi sitio web.

EM: Sí, refiriéndome a eso, quería preguntarte sobre algo que me parece interesante. Gloria explica que la primera vez que vio las diferentes representaciones en el arte de diferentes artistas, lo primero que pensó fue en el concepto de inconsciente colectivo, pero esta explicación niega todo el trabajo y el estudio de los artistas.

BAS: Sí, me encanta Jung y, en cierto modo, nunca tienes que entenderlo, de alguna manera entra en tu psique y tiene que ser absorbido, y luego lo que sale tiene que ser la esencia de la autenticidad, del espíritu. Creo que uno de los dilemas patriarcales es la dependencia de la intelectualidad y la confianza en los hechos, que son los que definen, aunque esto sea imperfecto, pero es muy importante. No obstante luego en el estudio tienes que permitir que esa síntesis suceda, y parte de ello es no quedarse atascado en esa intelectualidad, pero es importante, tienes que estar dispuesto a hacer el trabajo, y eso es lo mismo en el proceso terapéutico, por ejemplo, los budistas hablan de que todo está siempre cambiando, nada es permanente. Lo interesante es la capacidad de cambiar, de moverse, de evolucionar. Siempre digo que la vida o te mata, o te insensibiliza, o profundiza tu carácter (risas). Yo tengo un carácter muy profundo, así que tienes que estar dispuesto a ver cómo se asimila y se manifiesta en tu arte, y puede ser muy doloroso y muy desafiante.

Sabes, por un cuadro paso semanas, no lo abandono, sigo cambiándolo. He estado trabajando en un cuadro y está en Instagram, ¡y estoy segura de que quien lo siga se aburrirá como una ostra!

EM: ¿Es aquel al que le has cambiado el color?

BAS: Sí (risas) ¡mejor con fondo rojo!, ¡no, mejor con fondo negro!... (risas)

EM: Te he visto trabajando en él, ¡y es súper bonito!

BAS: Sí. Creo que tu tesis es muy importante, y creo que Jung... ya sabes, parte de lo que está pasando ahora es que están "tirando al bebé con el agua del baño".⁵¹⁶ Sólo porque alguien es un ser humano imperfecto, y estamos pasando por esto ahora con Paolo Soleri, que fue un gran arquitecto visionario de Arizona, que abusaba de su hija y salió a la luz y ahora están tratando de resucitarlo, y creo que estamos en peligro aquí de tirar el trabajo de alguien sólo porque eran fraudes no significa que tengamos que abrazarlos ni desecharlos al cien por cien, pero hay tanta sabiduría que nos estamos perdiendo, que puede ayudar a la gente a evolucionar. ¿Tiene sentido?

EM: Sí, totalmente.

BAS: Así que, si necesitas alguna ilustración para tu tesis, podemos enviarte imágenes de muy buena calidad, todo lo que necesitas, todo lo que tienes que hacer es coger una lista y decir quiero esta o esta otra, para que puedas tener muy buenos ejemplos.

EM: Muchas gracias Beth. Te lo agradezco mucho.

BAS: Tengo un montón de catálogos extra de Beth Ames Swartz (1982-1988) y en ese catálogo tengo la serie *Alchemy* (1987), tengo la serie *Celestial Visitations*, y tengo *A Moving Point of Balance*, y luego tengo catálogos extra de nuevas series. Te lo mostraré. Se llama *El Fuego y la Rosa*, hay unos ensayos maravillosos de John Perreault. Él ya falleció, pero realmente entendía mi trabajo, así que puedes echar un vistazo a algunos de ellos, hay tanta información.

¿Hay algún otro estudiante de doctorado? Me encantaría que alguien hiciera una tesis doctoral sobre mi trabajo, porque es muy complejo. Creo que el arquetipo de la diosa es un aspecto visceral e inconsciente de mi trabajo, de una forma psicológicamente inusual, porque si miras toda mi obra, gran parte de ella es abstracta y, sin embargo, esa imagen aparece una y otra vez, ¡y me sorprende!

EM: Sí, y creo que tal vez aparece con frecuencia porque tienes una perspectiva muy feminista, es decir, estabas muy interesada en el feminismo, desarrollaste esos grupos de

⁵¹⁶ De la expresión inglesa "to throw out the baby with the bath water" que significa deshacerse de algo sin diferenciar su lado positivo de su lado negativo.

concienciación, así que creo que el arquetipo de la diosa es el lugar donde convergen tu lucha feminista y el interés espiritual. Creo que es esta poderosa imagen de la feminidad y también la lucha con el aspecto patriarcal y el desarrollo de un camino espiritual diferente. Se trata de la mujer, de su historia, de su interés...

BAS: Sí, es curioso, en los últimos veinticinco años he creado un grupo de apoyo para artistas de Arizona en la zona de Phoenix, Scottsdale y Tempe, por el que han pasado más de doscientos artistas. Cada mes hago algo para apoyarles en su práctica, y yo diría que definitivamente tenemos hombres en el grupo, y está abierto a todo el mundo, y tenemos artistas de muy, muy buena calidad, pero parece atraer a más mujeres, pero la base realmente es traducir esa energía de amor en el mundo, la figura de la diosa es más que un arquetipo, creo, es un aspecto esencial de nuestra supervivencia.

EM: Yo lo llamo así, el arquetipo de la diosa, después de que Tracy Boyd (amiga íntima de Buffy Johnson) lo sugiriera. Buffie fue pionera en el uso de la diosa en el arte, y conoció a Jung.

BAS: ¿Conoce la obra de Joseph Campbell?

EM: Sí, he leído sus libros, también los de Marija Gimbutas, o Buffie. Tengo una colección (risas).

BAS: Entonces, ¿cómo puedo ayudarte?, puedo enviarte cualquier cosa y ayudarte en lo que necesites, si necesitas que me ponga en contacto con alguien que conozca, pero nos estamos muriendo, los que estamos en los ochenta, así que es maravilloso que estés haciendo esto, así que si hay algo que necesites de mí que no te haya dado sólo házmelo saber.

EM: Muchas gracias, sólo quería preguntarte sobre *Dreams for the Earth* de nuevo, que hiciste poco antes de 1990, y me gustaría preguntarte por qué empezaste con eso, quiero decir, por qué desarrollaste esa preocupación por la tierra en ese momento.

BAS: Sí, bueno, fue el libro de Thomas Berry *The Dream for the Earth*, y no creo que su libro haya sido reseñado, pero había un grupo de nosotras, una mujer preguntó, su

nombre es Ciel Bergman, ella y un grupo de nosotros leímos ese libro *The Dream for the Earth*, y estábamos comprometidas en iniciar este proceso de tratar de salvar la Tierra. De hecho, en 1994 hice un show titulado *Story for the Eleventh Hour*, que está en mi sitio web, donde el Buda está creando la Tierra, y eso es algo así como la siguiente etapa después de *Dreams for the Earth*, pero esto fue al principio, antes de que nadie estuviera realmente interesado.

EM: Sí, y también creo que el libro de Riane y el libro de Marija vinieron por esa época también, creo que fue a finales de los 80 tal vez, ahora no lo recuerdo bien, pero sí, creo que en el 87 se publicó *El Cáliz y la Espada*, así que fue por esa época.

BAS: Pero incluso si nos remontamos a los años setenta, cuando bajé por el río Colorado, había hecho *Air Series* y luego *Water Series*, llegué a la serie *Earth Flow* (1976), que empezó a romperse, no sé si conoces *I Love Mommy* (1976), pero ahí ves esta ruptura, y por supuesto no sólo era mi infancia con mi madre, sino también el aspecto visceral. No había entrado en contacto con la muerte, y cuando creé este ritual de vida-muerte-renacimiento tuve que trabajar no sólo con el fuego, sino también con la Tierra, porque me parecía absolutamente esencial.

Nunca me gustó la idea de lo antrópico, porque solo estaba Dios, ya sabes, eso es lo que me gusta del arquetipo de la diosa, porque volvemos a ser parte de la Tierra. Sería bueno si simplemente nos enterraran sin ataúd, ya sabes, solo volver a la tierra de alguna manera, debe haber una manera, creo que tienen diferentes maneras ahora, pero me encanta la idea de que todo sea un ciclo continuo.

EM: También cuando empecé a investigar sobre tu trabajo una cosa que me pareció súper interesante fue el concepto de ritual que utilizaste para algunas de tus piezas como *Israel Revisited*. Planificaste diez rituales diferentes en diez lugares distintos para diez mujeres diferentes de la Biblia, ¿cómo te preparaste para ello?, ¿cómo sentiste esa experiencia? ¿Y por qué el ritual era importante para ti?

BAS: Interesante, bueno, en primer lugar hice mucha oración en el sentido de, como, tenía que ser humilde, tenía que ser un instrumento de, podrías decir de Dios o de la

Diosa, la Shekhiná y la Diosa son intercambiables en mi corazón. Y ya sabes, estoy protegida por encima de mí, por debajo de mí, a ambos lados de mí por la Luz Divina. Sólo el bien viene a mí, sólo las buenas acciones. Trabajé con una cabalista y le pregunté por el Sello de Salomón, lo bordé, así que si miras el catálogo de *Israel Revisited*, verás ese Sello de Salomón en mi camiseta blanca. Pero, ya sabes, yo realmente no tenía un precedente, no tenía a nadie que me dijera: "oh, haz esto", o "oh, haz lo otro", y tal vez ese ritual se ha manifestado no tan abiertamente como *Israel Revisited*. Ha estado presente en toda mi obra, por eso me llamo a mí misma artista transformadora en los años 80, pero eso estaba muy mal visto, es decir, en el mundo del arte todo lo que tuviera que ver con la transformación o la espiritualidad...

Perdí todas mis galerías cuando pasé de los fuegos artificiales a *A Moving Point of Balance*, pero creo que ni siquiera *Israel Revisited*, aunque estuvo de gira, creo que se entendió, no de la forma en que tú intentas entenderlo. Creo que Matthew Baivel y su libro realmente capta la esencia de la diosa y la Shekhiná como intercambiables, y la conexión con la Naturaleza.

Ya sabes, Madre Tierra, Gaia, toda esa jerga estaba en la atmósfera, y aunque no se hablaba abiertamente de ello en el feminismo, ciertamente era parte del lenguaje de esa época, pero creo que estábamos adelantados a nuestro tiempo en esta área también.

EM: Sí.

BAS: ¿Sirve esto de ayuda?

EM: Sí, responde a todas mis preguntas.

BAS: ¡Ojalá vengas a visitarme!

EM: ¡Ojalá! ¡Estoy tratando de encontrar la forma!

BAS: Creo que lo que estás haciendo lo abarca todo, tiene de todo, tiene arte, tiene espiritualidad, tiene historia, tiene arqueología, así que en realidad estamos en un mundo ecuménico y, quiero decir, creo que es artificial meterlo todo en una caja, así que sí, tú también te has adelantado a tu tiempo.

EM: ¡Oh! Gracias.

BAS: Ciertamente puedo hacer cualquier cosa que pueda ser útil para ti, porque recuerda que soy una hacedora de Mitzvah, soy una hacedora de buenas acciones, así que eso está en mi ADN, y creo que estás ayudando a sanar las *sefirot* en el árbol de la vida porque tu trabajo es *Tikkun Olam*, está ayudando en la curación del mundo.

EM: Esto significa mucho para mí Beth, ¡muchas gracias!

BAS: Así que siento que tengo una nueva amiga, y te mando mucho amor y fuerza para que termines tu doctorado, y espero que compartas conmigo y me preguntes cualquier cosa que necesites, cualquier ilustración o cualquier otra cosa. ¡Estaré encantada de hablar contigo cuando quieras! incluso si necesitas apoyo moral, si necesitas que alguien te diga que estás haciendo un trabajo importante, estaré encantada de ponerme en WhatsApp o en Zoom y decirte que lo estás haciendo muy bien. ¿Vale?

EM: ¡Muchas gracias, Beth! Tengo pensado traducirlo al inglés cuando lo termine. Ha sido un consejo y creo que tiene todo el sentido, así que lo presentaré en los dos idiomas, y te lo enviaré, por supuesto.

BAS: Sí, para que lo sepas, estoy aquí, encantada de ayudarte.

EM: ¡Muchas gracias!

BAS: ¡Muchas gracias, y de mi corazón a tu corazón!

EM: ¡Lo mismo!, ¡Adiós Beth! ¡Gracias!

Conversación con Nancy Azara

Este documento es el resultado de una conversación entre la artista Nancy Azara y Elena Menéndez Requeno, actualmente doctoranda en la Escuela de Doctorado de la Universitat Politècnica de València (España), dentro del Programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación, donde está desarrollando su investigación, y con el objetivo de documentar su hipótesis sobre el arte relacionado con el arquetipo de la Diosa entre diferentes artistas entre los años 60 y 70 en los Estados Unidos de América.

Esta conversación tuvo lugar el 14 de mayo de 2023 y ha sido transcrita con la debida autorización de ambas participantes.

EM: Muchas gracias Nancy. Yo soy estudiante, y estoy haciendo un doctorado en Bellas Artes, y mi tesis aborda el movimiento feminista y el arte relacionado con la Diosa.

NA: ¡Oh, genial!

EM: Es una especie de continuación de lo que autoras como Gloria Orenstein o Elinor Gadon realizaron porque he visto que no hay mucha información al respecto.

NA: Me lo creo.

EM: Entonces, lo que estoy tratando de hacer es recopilar información sobre las artistas que utilizan el arquetipo de la Diosa, para que pueda lograr una comprensión más profunda de lo que significa el uso del arquetipo y cómo funciona, porque por lo general se relaciona con la religión, pero yo creo que es mucho más amplio.

NA: Bueno, yo creo que la Diosa trata de la autoestima y el auto-reconocimiento. Siempre en nuestra cultura involucramos a Dios, y Dios es masculino, y el Espíritu Santo se supone que es femenino, pero nunca se habla mucho de ello, así que creo que la idea de una Diosa es una manera de dar a las mujeres un auto-empoderamiento dentro de sí mismas para pensar que ellas, teóricamente, son iguales a los hombres y a Dios. [...]

También hay hombres que están interesados. Estados Unidos es un lugar grande, y empezamos el feminismo aquí, así que los hombres más jóvenes son mejores que los mayores, ellos ya no tienen esperanza, pero los hombres más jóvenes sí, no todos sienten objeción a la idea de una Diosa.

EM: Solo para comenzar, usted tiene un fuerte vínculo con la naturaleza, especialmente con los árboles, y como ha explicado en algunas entrevistas, siente esa conexión desde su infancia. ¿Pudo el creciente sentimiento de protección al medio ambiente a finales de los sesenta consolidar su vínculo con la naturaleza?

NA: Trabajo con árboles, si ves mi página web verás que tallo la madera, así que realmente puedo hablar con los árboles. Siento que la naturaleza forma parte de nosotros mismos, y tengo una actitud muy *yóguica*: todo tiene vida propia, así que lo reverencio, y trabajo con hojas, flores, plantas y árboles para que aflore ese espíritu de calidad que les es inherente. Es casi primitivo.

EM: Así que es algo que ha estado siempre en su vida, desde su más tierna infancia.

NA: Desde que era pequeña, voy a cumplir ochenta y cuatro años en octubre, así que llevo un tiempo por aquí, y he estado tallando madera durante mucho tiempo, desde que tenía unos veinticinco años, así que es mucho tiempo.

EM: Iba a preguntarle, ¿cuál es su relación con el movimiento de la Diosa o el movimiento de espiritualidad feminista aparte de en el ámbito artístico? ¿Ha participado en algún grupo espiritual?

NA: Sí, he participado en un montón de grupos, grupos espirituales, no tanto recientemente, supongo que un grupo todavía se reúne; sin embargo, algunas personas ahora se encuentran demasiado enfermas, así que por el momento no hemos continuado, pero me he reunido durante años en grupos sobre Diosas, y sobre espiritualidad feminista, tratando de encontrar realmente ese lugar dentro de nosotros mismos, de mí también, por supuesto, donde se encuentra ese "yo", que se expresa, como el mayor poder dentro de mí, y que es una verdad asumida al Dios masculino. [La diosa] es realmente algo [que es] poderosamente femenino. He estado en Malta, y

encuentro Malta excepcional, he estado en las cuevas de Malta, tengo muchas piezas de la Diosa en mi casa, así que creo que eso es un sí.

EM: ¿Cómo descubrió el arquetipo de la Diosa?

NA: Bueno, al sentir demasiado patriarcado a mi alrededor, sentí que no podía ser así, y entonces Marija Gimbutas hizo su investigación sobre la Diosa, y bueno, fue muy menospreciada por los eruditos convencionales, pero hubo todo un grupo de mujeres en Estados Unidos, y estoy segura que en todo el mundo, que encontraron sus trabajos muy valiosos. Y Cristina Biaggi, ¿has oído hablar de ella?

EM: Sí, sí.

NA: Ella escribió un libro sobre la Diosa y ha estado muy involucrada en la idea de la Diosa, y ella es una amiga, así que hay un montón de cosas alrededor de ello.

EM: De hecho, Cristina es una de las artistas que he estado investigando, esa era otra pregunta que estaba a punto de hacerle, si ha estado en contacto con otras mujeres conocidas como "Goddess artists" como Judy Chicago, Betsy Damon, Mary Beth Edelson, Audrey Flack, Buffie Johnson (quien también publicó un libro sobre la Diosa), Ana Mendieta, Carolee Schneemann, Monica Sjöö, Nancy Spero, Faith Wilding o Hannah Wilke... y muchas más...

NA: [Gloria] Orenstein también es alguien con quien hablar, si necesitas más gente, si tienes suficiente, que ya tienes un buen ejemplo de gente, pero de cualquier manera creo que sería maravilloso. Me alegro mucho de que estés haciendo un libro así, creo que es importante.

EM: Muchas gracias, bueno, lo que he comprobado es una lista de alrededor de sesenta y cinco artistas, artistas muy reconocidas, pero nadie las relaciona con la Diosa...

NA: Eso es muy triste, porque mucha gente, como por ejemplo ahora los jóvenes me dicen: "¿Por qué no sacas a relucir todas estas cosas?" Y yo digo, porque la gente se reía tanto de mí hace años, que decidí no hacerlo. Seguiría haciendo lo mismo, pero intentaría utilizar un vocabulario diferente.

EM: Vaya.

NA: Se puede hablar con la gente de la fuerza que está omnipresente dentro de ellos mismos, sin tener que entrar en el género, ya que la gente más escéptica no se ríe ni lo encuentra ridículo, así que pensé que usaría ese conocimiento para franquearlo, y sería el mismo trabajo, sería lo mismo, pero con otro nombre...

EM: Lo es...

NA: Es sólo una cuestión de género, y ahora es aún peor, por lo que estamos pasando por el Tribunal Disciplinario de los Estados Unidos, pero hazlo lo mejor que puedas, eso es lo que todos estamos haciendo.

EM: La presencia del arquetipo de la Diosa se manifiesta en algunas de sus obras como en *Fertile Goddess, Tender Goddess, Shell Goddess, or Goddess Wall*; como manifestó en una conversación que tuvo con Kay Turner, "*la Diosa es una metáfora de la autoestima de las mujeres*".⁵¹⁷ Por lo que he visto, aunque la diosa es una parte importante en su arte, no siempre se menciona, ¿por qué cree que siempre queda en un segundo plano?, ¿Puede tener que ver con lo que ha dicho recientemente de que quizá la gente no sea tan receptiva?

NA: Sí, puedes seguir hablando con la gente que ya está de acuerdo contigo, o puedes intentar llegar a la gente que tiene dudas, y es bueno tener dudas, así que mientras sigamos adelante deberíamos hacerlo.

Kay escribió un ensayo muy bonito sobre mi trabajo, creo que es una excelente escritora y fue muy divertido trabajar con ella. Estamos en un pequeño grupo, se llama "*the Goddess group*", aunque uno de los miembros ha estado enfermo durante un tiempo y ha estado ausente, tal vez eso cambie en algún momento cercano.

EM: Dado que usted vive en Nueva York, y el enfoque del movimiento de espiritualidad en los años sesenta y setenta por lo general se localiza en California, ¿cuál es su perspectiva desde la costa este?

⁵¹⁷ AZARA, Nancy. *Votives Sculptures*. Nueva York: Currucucú Press, 2022.

NA: Bueno, la costa oeste estaba más involucrada en la creación artística colectiva: Judy Chicago y Miriam Schapiro. Ambas vinieron a Nueva York y hablaron con nosotras, las artistas, [pero] no estábamos tan interesadas en hacer un grupo como un reflejo de la Womanhouse, porque las artistas particulares en Nueva York, y la costa este, estaban mucho más involucradas a nivel individual, así que la razón por la que yo y el resto de mujeres, incluyendo a Miriam Schapiro, fundamos el Instituto de Arte Feminista de Nueva York (NYFAI), porque estábamos tratando de buscar si existía o no una identidad femenina en los experimentos visuales, y todavía no estoy segura de si la hay, yo creo que hay algo, pero muchos de los hombres estaban seguros de ello.

Los artistas varones, de alguna forma tomaron el relevo, se hicieron más conocidos desplazando a muchas de las mujeres, algo un tanto triste, aunque es algo que se espera porque así es el mundo, así que esa es la diferencia que sentí.

Las artistas neoyorquinas buscaban su propia identidad como artistas y creaban arte a partir de ello. Aquellas que estaban realmente involucradas en el feminismo en California estaban más comprometidas colectivamente, pero Judy Chicago conformó un gran grupo, y creo que probablemente ha seguido haciendo eso y Miriam falleció, pero ella estaba interesada en el esfuerzo de todo el grupo, aunque ella tenía algunas pinturas individuales en el Museo de Artesanía en Columbus Circle no hace mucho tiempo, y supongo que esa es una gran diferencia; y la Diosa, incluso la revista *Heresies*, que supongo que conoces ¿verdad?

EM: Sí, tengo la colección.

NA: ¡Bien!, hicieron todo un número sobre la Diosa y [...] era un número atractivo al que todas fuimos invitadas, eso es lo que me dijeron. No puedo verificarlo porque no fui parte del Colectivo *Heresies*, no quise serlo porque quería estar más involucrada en la educación de mi hija. Entonces tenía una hija pequeña, y estaba completamente enfocada en su educación porque mi educación siempre había sido escasa, quiero decir, era una educación tradicional de mujeres, así que eso era realmente un gran valor para mí.

Fui a escuelas católicas, así que era muy católica, estábamos rodeados por el patriarcado, pero no lo suficientemente como para experimentar quién soy o quién era yo, aunque no había una verdadera consideración por las mujeres, como las monjas, que habían sido elegidas muy pronto, como mujeres jóvenes, por lo que nunca sentí que estaban comprometidas, así que creo que esto es lo que me pasó a mí.

EM: La siguiente pregunta es sobre su más reciente exposición en la Galería Carter Burden de Nueva York, y su nueva monografía, *Votives Sculptures* (2022), que es un título especial, ya que votivo es una forma de dar, y una tradición muy antigua adoptada por el catolicismo, ¿por qué eligió un título tan interesante, los exvotos?

NA: Bueno, porque el exvoto es una oración y es un enfoque sobre esa cualidad de la oración que sentí que se manifestaba en mi trabajo.

Es una galería grande, enorme, me gustaría exponer en una galería enorme, pero es una galería muy grande, así que pude mostrar varias esculturas grandes, y todo el concepto de lo votivo, de llevar el espíritu a ese espacio, que es lo que realmente quería mostrar.

EM: Qué bien.

NA: Sí, eso es lo que quería, y esa galería no realiza exposiciones individuales, normalmente expone muchos grupos, así que estaba muy contenta porque tenía todo el espacio para mí sola.

EM: Vaya, qué bien.

NA: Es agradable, sí, lo fue.

EM: De acuerdo, otra pregunta: en su exposición titulada *I Am the Vine, You Are the Branches* (2015), en St. Ann and the Holy Trinity Episcopal Church en Brooklyn, explorando la idea de la muerte y la redención, eligió un espacio característico, la iglesia, que realza lo sagrado en su trabajo, ¿le gustaría hablarme sobre esta experiencia?

NA: [...] Yo fui a la escuela católica, lo que fue una pena, porque era una mujer [...] y me sentí muy atada, así que me fijé en la espiritualidad en este sentido más amplio, y estudié

arte tibetano, estudié arte indio, porque hablaban mucho más de exploración, de la persona, del artista, volviendo a sí mismo y buscando la expresión de sí mismo; y el arte africano tiene esa cualidad, y el arte nativo americano también.

Así que esas son mis fuentes básicas, y es por eso que la Iglesia Católica realmente acepta a Santa Teresa de Ávila, San Juan de la Cruz, y tal vez algunos otros escritores o pensadores que realmente me interesaron, centrándose en eso, aunque, la Diosa, la virgen María es la Diosa y la gente la venera como la Diosa, nadie dijo nada al respecto, bueno, muchas de las santas son Diosas también, y han existido mucho tiempo antes que la Iglesia Católica, y la Diosa egipcia o Diosas, también tenían una historia similar sobre nacimientos vírgenes y todo eso.

Así que esa es la conexión que empecé a ver, cómo se desarrolló, y me encanta ver el arte sirio también, y veo que el arte sirio tiene una especie de maestría espiritual que no está cerrada, es una espiritualidad más amplia, y que ahora practico. Me ha atraído esta esta imaginería visual que tiene muchas cualidades de la naturaleza, pero en una visión actual, hay algo muy visionario sobre el arte en Siria y Egipto, por supuesto.

EM: La última pregunta es sobre una de mis obras favoritas, *Spirit House of the Mother* (1994). El uso del altar y el santuario también es habitual en su arte, así como un espacio para rituales, pero en este caso, dedicado a la Madre, ¿podría hablarme de la inspiración para esta pieza?

NA: Bueno, mi inspiración fue que quería hacer algo un poco grande, abrumador, pero no de un tamaño tal que no pudiéramos identificar nuestros propios cuerpos con él, en el que celebrar a la Diosa, así que llamarlo *Spirit House of the Mother* (Casa del Espíritu de la Madre) se aleja un poco de la forma en que la gente relacionaba el uso del término "Diosa" en esos momentos. Así es como *Spirit House of the Mother* llegó a ser lo que es, y la gente cuando entraba a la galería caminaba por su interior, había espirales en el interior, y un hermoso color magenta, y las luces reflejaban el magenta en otras partes de la escultura, y todo era pan de oro, así que ese color magenta parecía rosa con la luz, había un blanco nacarado en la espiral, que creo que estaba en el interior, y realmente

aportaba un montón de conexiones con el yo interior y algunos de los misterios y preguntas que tenemos, especialmente si eres mujer, así es como se cerró.

EM: Para mí, esta pieza es también como un retorno al útero, cual espacio de protección, como el vientre de la madre, como un lugar sagrado y protector, este es el sentimiento que tengo cuando lo veo.

NA: Sí.

EM: Pues eso es todo. Muchas gracias Nancy por esta conversación.

NA: Ha sido un placer hablar contigo.

EM: Me alegro mucho, y te agradezco mucho tu disposición para ayudarme, de nuevo, eres muy amable.

NA: Bueno, esto es algo que realmente me encanta, me encanta hacer mi arte, me encanta mostrarlo, pero me encanta mirar esta parte que ha sido tan desconocida por la cultura, así que estoy feliz de hacerlo.

EM: Muchas gracias Nancy.

Conversación con Suzanne Benton

Este documento es el resultado de una conversación entre la artista Suzanne Benton y Elena Menéndez Requeno, investigadora dentro del programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación de la Universitat Politècnica de València (España). Esta entrevista tiene el ánimo de documentar la hipótesis sobre la relación de la artista con el arquetipo de la diosa, y conocer su testimonio de primera mano.

Esta conversación tuvo lugar el 6 de junio de 2023 y ha sido transcrita con la previa autorización de ambas participantes.

SB: ¡Oh! ¡Qué mujer tan maravillosa eres!

EM: (Risas) ¡Oh! ¡Gracias! ¡Tú también!

SB: Estaba buscando sobre el feminismo esencialista me pareció muy interesante, pero vamos a ver... Tengo comentarios sobre todo, entonces por qué no empezamos con lo que quieres.

EM: Vale, ya tienes mis preguntas, así que ya sabes más o menos lo que te voy a preguntar...

SB: Sí

EM: De acuerdo, para mí una de las partes más emocionantes de mi tesis son los años sesenta y setenta, porque me parece súper interesante lo que ocurrió entonces, y sé que durante estas turbulentas décadas participaste en el movimiento feminista como miembro de N.O.W. ¿Podrías hablarme de tu experiencia en el activismo en un momento tan interesante de la historia de los Estados Unidos?

SB: Bueno, desde luego que puedo, en primer lugar quiero decir que había estado esperando toda mi vida por mi causa, y Betty Friedan había escrito *La mística de la feminidad* cuando nació mi hija Janet, y después de una época muy difícil, porque mi

segunda hija murió de una enfermedad genética, y Janet podría haber tenido lo mismo pero no fue así, afortunadamente, y es simplemente mi maravillosa hija. Entonces cuando leí el libro de Betty, muy poco después de que Janet naciera, lamenté mucho que no lo hubiera escrito diez o quince años antes, porque fue realmente un despertar, pero no tenía ni idea de que significaba que iba a iniciar el movimiento feminista.

Pero como he dicho, siempre había estado esperando una causa, por alguna razón de vez en cuando mi madre invitaba a cenar a organizadores sindicales y socialistas, no creo que volvieran nunca, pero me impresionaba mucho su sentido de tener un propósito.

Así que la sección de la revista dominical del New York Times tenía una foto de Betty Friedan y otras mujeres como Muriel Fox, Sonia Hernández, que iniciaron N.O.W., y era junio, lo anoté, 30 de junio de 1966, y escribí una carta a Betty Friedan a través del New York Times, y recibí de vuelta una carta en papel de N.O.W. que enumeraba ocho miembros en el estado de Connecticut, y me puse en contacto con ellas, y acordamos reunirnos para cenar, a medio camino entre Hartford y Ridgefield, porque todas estaban en el área de Hartford.

Cuando nos conocimos, todas eran mayores que yo, y muy satisfechas de haber roto, supongo, una barrera de género, tenían negocios exitosos, una incluso era piloto, no es que fuera piloto comercial, pero podía pilotar un avión, lo que por supuesto me impresionó mucho, pero yo sólo sabía que teníamos que organizarnos, pero ellas no estaban interesadas en organizarse y yo sí.

Y bueno, volví a casa, y lo que creo que hice fue escribir una carta al editor del Ridgefield Press, preguntando si otras personas estarían interesadas en unirse a la N.O.W. o en aprender más sobre el movimiento feminista. En mi pequeño pueblo de Connecticut, el Ridgefield Press en aquella época, supongo, estaban esperando la siguiente oleada del movimiento feminista, y recibí bastantes llamadas telefónicas, e inmediatamente me volví activa, y activa en Nueva York. Entonces empecé la primera división, y ahora era la Central de Connecticut. Sabía lo suficiente como para delegar, ya sabes, porque pronto te empieza a abrumar, así que Eileen Sarkisian fue la que envió los avisos, y no teníamos

correos electrónicos y no teníamos una fotocopidora, eso vino un poco más tarde, y luego empecé Western Connecticut N.O.W. porque vivía en Ridgefield, y me convertí en la presidenta. Mi hija pensaba que era la presidenta de los Estados Unidos. (Risas)

EM: (risas)

SB: Pero como tal, quiero decir que me convertí en una gran organizadora, y convencí a la N.O.W. para que tuviera una cátedra para mujeres en las Artes, y por supuesto esa era yo. Me dieron un presupuesto de mil dólares, y trabajé junto a Maureen O'Hara, quien escribía mis cartas. Ella venía y yo le dictaba, porque estaba recibiendo una avalancha de correo de todo el país, sobre organizaciones artísticas de mujeres que querían formarse, y yo les daba aliento a todas a través de las cartas de Maureen, así que Maureen venía y yo le dictaba y las miraba por encima, y luego ella las pasaba a máquina y volvía y yo las firmaba y las enviaba por correo.

EM: ¡Y eso es un trabajazo!

SB: Cierto, cierto, ¡de hecho lo era! Y a través de uno de nuestros miembros, Valerie Harms, hizo la primera Conferencia de Mujeres Escritoras. Creo que fue en la Universidad de Bridgeport, antes de que los *Moonies*⁵¹⁸ se hicieran cargo de ella, y más tarde se la pasó a otra mujer, creo que a Heidi Herman, pero no estoy segura de que se llamara así, y continuó durante años, y años, y años. Es probable que todavía continúe, se encuentra en una de las universidades durante el verano, pero despertó a la gente para dar a los escritores la oportunidad de reunirse con agentes y editores, lo que ahora es bastante común, pero no ocurría antes de que Valerie hiciera esto. Y bueno, definitivamente fuimos pioneras, yo fui definitivamente una pionera. Llevé el feminismo a Connecticut, es decir, me adelanté a lo que ocurría en Nueva York. Pero las cosas estaban sucediendo en la ciudad de Nueva York y me estaba uniendo a ellos.

Una cosa a la que me uní que fue transformadora para mí personalmente y como activista, había un grupo llamado feministas en las Artes y nos reunimos en West Beth

⁵¹⁸ Organización de corte religioso.

que es un centro de la ciudad de Nueva York Manhattan, que es un edificio lleno de estudios de artistas, que viven y trabajan, y nos reunimos en un estudio de bailarinas, y me avergüenza no recordar su nombre, pero había escritoras y poetas y artistas y bailarinas, bailarinas profesionales, con Alvin Ailey en sus inicios, y cuando me tocó a mí, porque todas pudimos hablar de nuestro arte, llevé mis máscaras soldadas.

Cuando me mudé a Ridgefield Connecticut cuando Janet tenía dos años, mi hijo tenía seis, yo todavía estaba casada, fui a Silvermine y aprendí a soldar porque me gustaba más la escultura que la pintura, y cuando llegó el movimiento feminista yo era una activista, empecé a dar charlas, y me convertí en algo así como notoria, bueno, notoria en realidad, porque la gente no quería oír, así que después de un tiempo, ya sabes, probablemente estoy andándome por las ramas, pero creo que me entiendes. Después de un tiempo me aburrí de dar charlas, quiero decir, ya había hecho todas las charlas que te puedas imaginar.

Tenía una amiga Kay Kelly, que quería el divorcio. La conocí muy pronto, cuando me mudé aquí, y en Connecticut en aquella época no podías divorciarte sin que dos personas que te conocieran desde hacía dos años fueran tus testigos. Así que ella tuvo que esperar dos años, y ambas decidimos que algo iba muy mal, ya sabíamos que algo iba muy mal, pero decidimos leerlo todo, leer sobre la primera ola del feminismo y leer sobre los derechos y las leyes contra las mujeres.

Escribí al entonces Departamento de Trabajo de la Mujer, que ya no existe, y les pedí que me lo enviaran todo, y me enviaron una caja grande, o dos cajas, llenas de panfletos y artículos que subí al sillón de mi salón, y me leí todos y cada uno de ellos, y así conocí todas las leyes discriminatorias de Connecticut.

Por aquel entonces yo ya era conocida y Ella Grasso era congresista. Todavía no era gobernadora del Estado de Connecticut, y reunió a un grupo de mujeres en el gobierno para descubrir cuáles eran las leyes, y me llevaron. En realidad las escribí en una tarjeta de tres por cinco, que es lo que solíamos usar cuando escribíamos trabajos en la universidad, y les leí cada una de ellas, lo que les impactó porque eran chocantes, y en un

año la legislatura derogó esas leyes, pero lo que también me llevó al feminismo fue que cuando nos mudamos a Ridgefield Connecticut, como ya he dicho, tuve a mi hija Janet a pesar de que existía el riesgo de otro niño con esta enfermedad genética, y por razones extrañas e inesperadamente me quedé embarazada, y esperaba que pudiera conseguir un aborto legal, pero cuando fuimos a visitar al médico local, el obstetra resultó ser un compañero de cuarto de mi ex marido, que es un psiquiatra en la escuela de medicina. El hombre estaba obviamente asustado y de hecho se fue de vacaciones durante tres semanas... bueno, ya sabemos los problemas que tenemos en Estados Unidos, ¿y cuántas semanas habrían sido? Bueno, pero el hombre le dijo a mi ex marido que la única manera de que yo pudiera abortar era convencer a tres psiquiatras de que me iba a suicidar.

Bueno, mi ex marido era psiquiatra, y conocía a psiquiatras en Yale, es decir, ¿quién podría conseguir tres citas a tiempo? Pero pudo concertarlas el mismo día, y no sólo fue una experiencia desagradable, sino humillante, porque uno de los médicos no se creía que me hubiera quedado embarazada por un rastro de esperma después de que mi marido se hubiera hecho una vasectomía.

El médico le había dicho a mi marido que no debíamos tener relaciones sexuales, pero mi marido, con el que ya no estoy casada, dijo que era básicamente estéril, aunque tenía rastros de esperma, así que me quedé embarazada y conseguí abortar legalmente. Pero la furia de aquello en realidad me llevó a convertirme en una escultora soldadora que utilizaba martillos contra el hierro, y que luego acabó haciendo esas máscaras, porque surgió en el movimiento feminista, muy pronto, que las mujeres llevábamos máscaras para fingir ser los personajes femeninos que la sociedad nos había impuesto. Quise ponerme una máscara que tuviera aberturas para que se pudiera ver a la persona que había dentro, y en la que las expresiones se magnificasen tanto, era el vehículo que yo conocía, pero se me ocurrió gracias a ese taller de arte de mujeres.

Esas mujeres, esas bailarinas, la forma en que manejan mis máscaras: ponérselas, moverse con ellas, ¡el poder! ¡El poder de estas máscaras! Voy a tomar una de la pared aquí.

EM: ¡Vaya! ¡Son impresionantes! ¡Tan potentes e impresionantes!

SB: Así que, bueno, quiero decir, ese fue mi viaje de vida. He hecho casi 500. Me quedan 50, esas son mis máscaras de actuación, o máscaras de Taller, que no he dado en un tiempo, pero al fin y al cabo, bueno, la actual esposa de mi hijo es actriz, y yo le represento mi *Bengali Bride* para ella porque quiero que lo haga, y tal vez la represente en mi funeral...(risas).

Así que fui presidenta por, no sé, unos dos años, pero lo que pasó en mi vida es que tuve la oportunidad de ir a Art Park en Lewiston, New York, donde podía hacer grandes obras en presencia de la gente, tenías que estar dispuesto a tener gente alrededor que visitara el parque, y me gustó mucho, me encantaba la presencia de la gente cuando trabajaba, y así que tenía este anhelo de ir por todo el mundo con mi obra de arte, y como sucedió, cuando volví a casa me invitaron a actuar en Norman Oklahoma para las Mujeres Metodistas Unidas (United Methodist Women), y realicé mi *Sarah y Hagar*, y mi primera actuación de Sarah y Hagar fue en el Lincoln Center, al aire libre, no habían sido una actuación al aire libre antes de la mía, tuve que mostrarlo entonces, no creo que exista más, en el Museo de las Artes Escénicas, y parte de ella eso es lo que hice para la inauguración, pero bueno, no perdamos el hilo, en cualquier caso lo representé para esa conferencia y me preguntaron qué quería hacer con esta poderosa obra, y dije que quería llevarla por todo el mundo, y el hombre afroamericano que estaba hablando conmigo, un hombre que había marchado con Martin Luther King dijo: "Habla con Peggy Billings, ella tiene poder".

Peggy Billings era la directora de las Mujeres Metodistas, una organización de ámbito nacional que, cuando las parejas, familias o individuos metodistas se unen a la Iglesia Metodista, las mujeres pueden unirse a las Mujeres Metodistas Unidas, y tenían un presupuesto con el que en su impresionante historia habían fundado colegios y universidades en el tercer mundo. Así que me reuní con Peggy Billings, me pidió que escribiera una propuesta, y yo sabía lo que quería, por lo que fui a la sala de prensa, la escribí y se la entregué, y ese otoño me hizo actuar para las Mujeres Metodistas de África, y estaban horrorizadas porque eran muy, muy conservadoras y mi actuación fue

muy vanguardista, quiero decir, no sé cuánto sabes de la Biblia ... ya nadie sabe nada de la Biblia (risas).

EM: (risas)

SB: Pero en la Biblia Abraham realmente vende a su esposa Sarah en un harén en dos ocasiones, de la que se hace muy rico. Él siempre la recupera, pero bueno, y otras cosas, y bueno, después de que ella se reunió conmigo con queso y galletas saladas y dijo que yo debería planificar el itinerario y que iba a averiguar sobre el dinero, porque mi hijo iba a ir a la universidad al año siguiente, y yo quería viajar con mi hija, lo que hice durante todo un año: fui a catorce países, actué, hice máscaras soldadas, tuve estudios, y por supuesto tuve mucha prensa, quiero decir que era el Año Internacional de la Mujer, así que fue algo muy enriquecedor para mí.

Entonces hasta aquí tenemos el nacimiento de mi hija, que estaba viva, tenemos mi entrada en el feminismo, ya sabes, como directora organizadora, y luego tenemos el hallazgo de mi hogar como artista, no sólo como intérprete, sino como intérprete de dar vida a los Cuentos de estas mujeres, donde eran básicamente ignoradas, quiero decir, ¡en realidad había tan pocas mujeres en la tradición bíblica que tuvieran un nombre! ¡Incluso un nombre! ¿sabes? Pero yo ya sabía de mis primeras charlas lo que Platón, y Aristóteles, lo que Martín Lutero, lo que todas estas personas dijeron acerca de las mujeres, quiero decir, Martín Lutero dijo: "no te molestes cuando las mujeres lloren de dolor, se lo merecen cuando tienen un bebé, porque han cometido el pecado original", Vale, ya sabes que hay mucho de eso. Así que ya había estado hablando de eso, y mi primera actuación fue en Wilton, Connecticut, que es una ciudad adyacente a la mía, y conté la historia de Mary Adeline.

Adeline Curiel, que había ido a la escuela conmigo se quedó embarazada a los 15, dejó la escuela, o sea, una tragedia. Yo empecé mi historia diciendo Mary Adeline es una bastarda, y años más tarde alguien dijo: "¡Oh! Suzanne Benton, ¡es tan profana!" (Risas)

Era una época muy revolucionaria, y yo era una revolucionaria. Realicé la historia de Mary Adeline, lo que yo llamo la historia del nacimiento (*Birth Story*), con una máscara

absolutamente preciosa con un bebé dentro para la Lake Avenue Baptist Church de Rochester, Nueva York, ¡y me pararon a la mitad porque era más de lo que podían soportar! (Risas)

EM: (risas)

SB: Pero luego lo hice para adolescentes metodistas, y pudieron recibirlo. Algo así como treinta o cuarenta años más tarde, voy a actuar en un museo en Bridgeport, y tenían comida fuera para la gente, detrás de la mesa estaba este hombre que trabajaba para el museo y me dijo: "¿Es usted la mujer que realizó la historia del nacimiento (*Birth Story*)?" Nunca lo había olvidado... Así que, en ese sentido, nunca he tenido una galería importante en Nueva York, pero sí una vida artística importante en Nueva York, no sé si te he respondido.

EM: ¡Sí, por supuesto!

SB: Entonces puedes ver cómo empecé y seguí adelante, porque, ya sabes, organicé la Marcha de las Mujeres en St Petersburg, el 21 de enero de 2017, y reunimos a 25 000 personas, así que intervine cuando no había nadie haciéndolo, y tengo un cerebro libre, y soy bastante buena delegando, por eso las cosas suceden, ya sabes por eso suceden.

Y en Connecticut empecé el Connecticut Feminist in the Arts, y fundé, pero no organicé, dejé que otras personas se encargasen de ello, la "Metamorfosis I", que fue un festival de arte para mujeres, supongo que en New Haven, en The Grange, en una iglesia de The Grange, con pintoras y poetas, y todo lo demás, y una de las poetas que hizo una lectura fue Audrey Lorde, que se hizo famosa después.

Y bueno, tu siguiente pregunta es sobre el feminismo esencialista.

EM: Sí, bueno, sobre el Movimiento de la Diosa y el Movimiento de la Espiritualidad, que bueno, Gloria Orenstein habla de tu relación con ellos. También para mí es interesante el concepto de la Shekinah, el aspecto Divino del Dios.

SB: ¡Oh! ¡La Shekinah! ¡Oh, Dios mío!

EM: Sí, y su uso de esas imágenes en el mundo de las mujeres en la Biblia. Para mí es como este aspecto femenino, quiero decir, es como una nueva perspectiva de los antiguos relatos y sobre cómo sería la Biblia si nos centráramos en esta perspectiva femenina.

SB: Definitivamente conozco la Shekinah. Bueno, ahora estoy pintando y tengo una pintura llamada *Shekinah* y, sí, es algo muy poderoso... pero tú eres española, ¿verdad? ¡no creo que seas judía!

EM: ¡No, pero he estado investigando! (Risas) [mostrando en pantalla el libro: HALEVI, Z'ev ben Shimon. *Introducción al Mundo de la Cábala*. Madrid: Arkano Libros, 2021].

SB: (Risas) ¡Creo que tengo el mismo libro!

Bueno, yo soy judía, por lo que es muy interesante que los metodistas me apoyaran, y no sólo eso, es decir, conocí tantas denominaciones cristianas diferentes, incluso monjas, así que supongo que soy una persona ecuménica, es decir, no me importa, pero fue importante personalmente recibir ese apoyo de los metodistas unidos, porque me crié como una niña judía de Queens, y las personas que no eran judías eran *goyim*, ya sabes, como si fueran otros. No había muchos, pero había algunos, porque el barrio en el que vivíamos en Queens era un barrio en el que dejaban entrar a judíos, irlandeses e italianos, esa era la base, quiero decir que pasaron décadas antes de que entendiera que esa era otra forma de discriminación. Quiero decir que no es que la gente judía no viviera en Manhattan, ya sabes, pero en cualquier caso es donde vivíamos en Brooklyn, era lo mismo antes de que pudiéramos ir a Queens....

Estuve buscando sobre el tema del esencialismo. Hablemos un poco sobre el feminismo esencialista porque creo que mi sentimiento, quiero decir, siempre me ha molestado que, a ver, todos somos personas e individuos, pero somos tratados de ciertas maneras. Por ejemplo, un hombre que se convierte en mujer, que ha vivido como un hombre y al que se le ha dado ciertas licencias que sigue teniendo cuando se convierte en mujer, entonces las mujeres no se comportan exactamente de esa manera tan asertiva a causa de la Historia. Aunque cuando veo a las niñas de hoy en día, se comportan exactamente igual,

son igual de agresivas, y no prestan atención a lo que se supone que deben hacer con los niños, lo que me parece francamente encantador.

Así que, quiero decir, no me importa lo que nadie es o lo que dicen que son, no me importa en absoluto, pero el hecho de que no sólo es lo que la sociedad nos da, que es creo que la mayor parte de ella, pero la otra parte es la forma en que nos vemos a nosotros mismos como personas generativas, porque el hombre y la mujer tienen diferentes roles en la reproducción. Y yo, que he estado embarazada muchas veces y he dado a luz a tres niños, es un tipo particular de experiencia que te moldea y te forma, y en la manera en que ves tu cuerpo, porque nosotras vemos nuestro cuerpo como un espacio interno, y el cuerpo masculino se ve como un espacio externo. Así es como es, y se forma, no sé si se forma para diferentes personas de diferentes maneras, pero la profundidad y la complejidad de pasar por la experiencia de estar embarazada, y que transforma tanto tu cuerpo. Ver tu cuerpo convertirse en otro, es algo... Quiero decir que los hombres lo experimentan cuando se hacen mayores, y tienden a no hacerlo muy bien, y las mujeres que tienen más de un hijo lo experimentan una y otra vez, y entonces cuando vuelves después de haber tenido el primero, el segundo, o lo que sea, eres una persona diferente. Quiero decir que un hombre también es diferente, porque ahora tiene que pensar en dos hijos, pero aunque hayamos tenido la liberación de la mujer, la mujer sigue estando principalmente a cargo de las cosas en el hogar y de la crianza de sus hijos. Veo que los hombres asumen un papel mucho más importante, y eso me alienta, pero es un hecho, mi hija también lo ha experimentado, pero creo que con el tiempo no importará, incluso ahora a menudo no se sabe quién es hombre o mujer. Los hombres llevan maquillaje, y pendientes, y luego algunas mujeres tienen el pecho tan plano, quiero decir que hoy en día no podemos decir quién es quién. Pero yo todavía tengo eso en mí, basado en mi condicionamiento, de querer saber, y a veces juego un pequeño juego visual de mirar a alguien como si fuera del otro género, porque atribuimos cosas a las expresiones faciales. Y una cosa sobre las expresiones faciales con respecto a las mujeres es que hay veces, por ejemplo, una vez vi una foto de Jean Harlow, que fue una de las primeras, creo que fue una actriz de cine mudo, y miré a esa mujer, y esto era sólo una fotografía, pero ya sabes, soy un artista, y pensé que había sido abusada

sexualmente, y luego leí el artículo, y, por supuesto que lo fue. Así que a veces lo que se ve como la belleza no reconoce el dolor o la pena, y cuando hice mi serie más reciente en 2012, 13 y 14 *De Pinturas en Proust*,⁵¹⁹ miré muchos de esos hermosos cuadros de Tiziano y otros, y cuanto más los miras, más puedes ver que no eran mujeres felices, y no es que fueran infelices sólo porque tuvieran que posar mucho tiempo, porque el artista tiene que sacar a la luz la cualidad esencial, quiero decir, cuando era joven y veía la ira de la mujer reclinada, pensaba que era la más bella de las bellezas, y sólo décadas después empecé a ver esta otra cualidad. Así que las cosas que pensamos, quiero decir, hay muchas mujeres que tienen una especie de quietud, bueno mucho de eso es socialmente impuesto.

EM: Sí, totalmente.

SB: Así es como me siento al respecto, y realmente creo que no tiene sentido intentar superar a un hombre cuando se es mujer. Pero lo más alentador para mí es que tenemos mujeres gobernantes, aunque no tenemos suficientes, y esas mujeres saben lo que hacen, saben cómo gobernar y a menudo es mucho mejor, porque no parecen tener el mismo tipo de ego, aunque algunas de ellas sí, aunque creo que las que tienen ego son las de derechas, es mi opinión personal. Y en el movimiento de las mujeres y cuando organicé la Marcha de las mujeres, ya que fui una de las primeras feministas tienes que entender lo debilitadas que habían estado las mujeres, porque incluso yo misma, mi anterior marido hacía las fotos, hacía fotos de mi arte, porque no creía que pudiera hacerlas yo misma, ¿por qué no?, quiero decir, aprendí a hacerlo.

También teníamos grabadoras en aquella época; cuando tenía una reunión le pedía a alguien que pusiera la grabadora, las mujeres tenían miedo de hacerlo. Encontrar a una mujer que tuviera el valor de levantarse, porque aunque se nos unieran, eran muy tímidas. Sucedió que en Connecticut estábamos organizando una mesa redonda titulada *Qué le pasó a Lady Shakespeare*, no era una dama a la que citar, pero no sabemos nada de su vida doméstica básicamente, y no sabemos nada de esta mujer, y no sabemos cuáles podrían haber sido o fueron sus dones, pero desgraciadamente mi padre murió

⁵¹⁹ Basada en la novela de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido*.

ese día, o el día anterior, y tuve que ir al funeral, y se suponía que yo iba a moderar. No puedo decirte cuántas llamadas telefónicas tuve que hacer antes de que Valerie Harms aceptara moderar, pero ¿en qué se diferencia Valerie del resto de las mujeres? Valerie había ido al Smith College. Smith era un colegio sólo para chicas en aquella época, y está documentado que las mujeres que iban a colegios sólo para chicas tenían más seguridad, capacidad y habilidad para actuar, y por supuesto ella fue la que hizo la conferencia de escritoras.

Y bueno, querías saber cómo llegué a la diosa, cierto.

EM: Sí, así es.

SB: Te envié ese artículo⁵²⁰ y en él hablaban de Elizabeth Gould Davis que escribió el libro *El Primer Sexo*, bueno yo conocí a la Diosa de *El Primer Sexo*, pero tengo que decirte que siempre he tenido a la diosa por varias situaciones que me han pasado a lo largo de mi vida: por ejemplo en mi anillo de bodas el símbolo de la Diosa es una espiral y esa fue mi filigrana en mi anillo de bodas; otro ejemplo es que cuando estaba embarazada de Janet, y mi otra hija se estaba muriendo, hice una pintura en la que en el fondo estaba la diosa serpiente minoica. Ahora bien, he de decirte que nunca había visto a la diosa serpiente minoica, no sabía que había representado a la diosa serpiente minoica excepto la semana después de haber terminado el lienzo; creo que era la revista *Times* que tenía una imagen de la diosa serpiente minoica en su portada.

EM: ¡Vaya!

SB: Años más tarde, como escultora, hice una escultura de unos dos metros de altura de la Diosa Serpiente minoica... Se la vendí a un psiquiatra (risas). Pero imaginaba que esa Diosa Serpiente tenía que ser así de grande. Y en los años ochenta organicé un viaje de

⁵²⁰ HEARTNEY, E. "The Once-Reviled Goddess Movement Gets a Second Chance" [en línea]. En *Art in America*, 18 de mayo de 2023. [Consulta: 14 de junio 2023]. Disponible en: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/wangechi-mutu-judy-chicago-goddess-movement-gets-a-second-chance-1234668640/>

arte y mitología a Grecia con mi amigo y la vi en Creta, ¡mide veinte centímetros! ¡Esa cosita tan pequeña es tan poderosa! (Risas)

EM: ¡Lo son! Como las Venus, ¡ súper pequeñas!

SB: Correcto y todas esas pequeñas Diosas de la Tierra que ni siquiera dijeron que eran Diosas de la Tierra, ¿sabes? Las hemos visto y lo sabemos, quiero decir, tiene tal sentido en ello. Recuerdo haber visto una imagen de la Venus de Willendorf con los pechos y el estómago colgantes, ¡y fue un shock tan fuerte! Ya sabes, que eso existía, y podías sentirlo, quiero decir, sólo en una imagen de ella, no tienes que ver la pieza real, ¡así es el poder! Y la cosa es que eres hijo de una madre y también ves eso en tu madre.

EM: Sí.

SB: Entonces lo que recibí fue algo a parte de un sólo apego apasionado a la idea, y Elizabeth Gould Davis en ese artículo dijo que fue difamada porque ella no era una erudita, pero de hecho no sabemos cuándo Marija Gimbutas comenzó su investigación. Hizo que dos han leyeron su libro, porque tenía más nubes académicas, quiero decir, ¡nunca supe que nadie la menospreciara porque pensaba que era bastante poderosa! (Risas) Así que ella lo documentó a su manera, porque era más académica en cierto sentido, pero Elizabeth Gould Davis era bibliotecaria, probablemente pasó incluso más tiempo estudiando esto que Marija, por lo tanto tenía todas esas imágenes increíbles, y créeme que todas entraron en mi memoria. No sé si viste en mi sitio, ¿tengo el torso de la diosa en el apartado de escultura de mi sitio web?

EM: Sí, está ahí.

SB: Sí, estaba pensando en esto el otro día porque voy a hacer una exposición en The Gallery at the Westport Library el año que viene, y quieren máscaras, grabados, y mis cuadros más recientes, quiero decir, no es tan grande pero aún puedo conseguir algo, y pensé que podría poner esa pieza en el centro, y las otras alrededor, pensé en eso porque no lo he mostrado en mucho tiempo.

EM: (Risas) ¡Es el momento!

SB: ¡Sí!, Y creo que incluso la Mona Lisa, ya sabes que cuando hice el proyecto Proust hice mucho con la imagen de la Mona Lisa, que por cierto podría decirte cuál es mi reflexión sobre ello: cuando me enteré de que [Leonardo] da Vinci... bueno, no sé si ocurre en Bangladesh hoy en día, pero y en la India la gente conseguía niños, básicamente a los catorce años o algo así, de los pueblos para ser sus sirvientes, de las familias muy, muy, muy pobres, y a veces ayudaban a educarlos, pero sobre todo eran sirvientes. Y [Leonardo] da Vinci tenía niños de diez años, que se convirtió en su amante, pero ¿en qué momento ocurrió eso? Hay una pintura muy, muy famosa, o dibujo de da Vinci de los brazos extendidos de un hombre desnudo ¿la conoces? [*Hombre de Vitruvio*] que también es muy poderoso. Tengo una obra de arte en la que lo utilizo, pero en cualquier caso él hizo dibujos de este hombre y adivina, ¿de quién es la sonrisa de la Mona Lisa? No pueden averiguar quién es la mujer, y creo que Da Vinci estaba jugado a este juego.

EM: Tal vez.

SB: Quiero decir que sin duda sabía cómo pintar a una mujer, ¿verdad? Y esa cara... podría haber puesto cualquier cara. Eso lo que pienso. Así que busca una foto suya, en sus dibujos verás esa sonrisa, tan dulce y quizás la gente la encontraba tan misteriosa e increíble porque era la sonrisa de un hombre en una mujer, quizás ese sea el secreto de la Mona Lisa.

EM: Tal vez, este es un buen punto.

SB: Puedes sentirte libre de explorar ese tema, sólo apúntame como referencia principal ¿vale? (Risas)

Bueno, tienes muchas más preguntas. Bueno, ciertamente guardo en la memoria todas esas imágenes y las utilizo como punto de partida. Hice una cruz que era un torso masculino, y había un pene en la parte inferior (risas) y luego, por supuesto, me preguntabas sobre *Throne of the Sunqueen*.

EM: Sí, sobre tu serie de máscaras, *The Goddess Torso*, de la que ya has hablado, y *Throne of the Sunqueen*.

SB: Para la realización de *The Throne of the Sunqueen* (*El trono de la reina del sol*), yo estaba en Artpark, donde pude trabajar entre la gente, lo que me llevó a querer dar la vuelta al mundo, y la primera pieza que hice fue la *Sunqueen*, y elegí el sol porque había una ola de calor, y yo estaba trabajando y sudando bajo el sol durante como catorce horas al día, pero lo que me asombró totalmente es que cuando llegué a Japón, hay una diosa llamada Amaterasu, que es la diosa del sol y que yo no conocía. Entonces, hice *The Throne of the Sunqueen*. *The Sunqueen* está en la Universidad del Sagrado Corazón, frente al edificio de arte, y *The Throne of the Sunqueen* está en la Biblioteca Benjamin de la Universidad Rutgers de Nueva Jersey. Así que tuve la oportunidad de colocar esas obras a través de coleccionistas que las habían comprado y estaban dispuestos a hacerlo.

La forma en que la diosa entró en mi obra... bueno, en primer lugar hice un viaje Fulbright a la India, y hay muchas diosas en la India, y utilicé sus imágenes en mis grabados, y siguen apareciendo en mis cuadros también. Tengo un cuadro llamado *Shekinah*, pero no siempre título que la diosa está ahí, pero hay una presencia. Y cuando tuvimos los terribles años de Trump, hice un cuadro que llamo *Rescue* (*Rescate*), y tiene algo de la Diosa Pájaro, me gusta mucho la Diosa Pájaro. Tiene esa figura que viene como lo único que nos va a salvar, y sí creo que hasta que realmente liberemos a las mujeres, quiero decir que ninguna de nosotras está liberada, o sea que yo ahora en esta etapa de mi vida, tengo ochenta y siete años, y en esta etapa de mi vida, entendiendo cuán dotada, entendiendo que lo que he hecho fue notable, quiero decir, si hubiera sido criada en un ambiente que honrara y deseara fomentar mi capacidad innata ¿qué no podría haber hecho? E incluso pienso en eso, ¿sabes?

Mi madre que era una mujer muy difícil en muchos sentidos, que creo que todas nuestras madres son difíciles en muchos sentidos porque tienen demasiada responsabilidad sin recursos suficientes, así que naturalmente se enfadan, naturalmente se enfurecen, naturalmente se deprimen, ¿sabes? Entonces aunque nuestras madres nos hagan daño, debido a este dolor continuo generación tras generación, lo cierto es que

tampoco sabemos qué podrían haber hecho. Mi madre dejó la escuela a los quince años. Créeme que su mayor recurso era su capacidad para enfadarse. Ella luchó con alguien como yo, porque pensó que estaba consiguiendo a Shirley Temple y en su lugar me consiguió a mí, ya sabes, alguien que cuestionaba todo, una incitadora... ¿sabes?

EM: ¡Una revolucionaria! (Risas)

SB: ¡Sí, una revolucionaria! (Risas),

Sabes, incluso en el instituto ya empezaba a repartir peticiones, ¿sabes? (risas).

Creo que siempre ha habido mujeres notables, y a menudo las mujeres notables han tenido padres notables que las han acogido.

En la primera serie de monocopias que hice con imágenes de sufragistas, escritoras y educadoras. Hay una iglesia en Ridgefield, creo que es una Iglesia Unitaria en Ridgebury, Connecticut, y un coleccionista mío compró, no sé, seis u ocho de ellos que están en su santuario. Primero las pusieron en la escalera, y las mujeres se rebelaron y dijeron que tenían que estar en el santuario; de hecho una vez di una charla después de que estuvieran en el santuario, pero no me acuerdo, pero esas mujeres eran hijas de ministros que creían en educar a sus hijas con más cariño, francamente no es que no crea que los hombres tengan capacidad. A la mente masculina se le ha permitido divagar más en el sentido de lo que podemos hacer en el mundo real; a la mente femenina se le ha permitido divagar internamente. Entonces creo que ahí hay una muerte espiritual, pero ciertamente ha habido hombres con una gran profundidad espiritual, y ciertamente ha habido mujeres que han hecho cosas en el mundo exterior. Así que creo que hay algo que debatir, pero no sabemos hasta qué punto es cultural y hasta qué punto es innato. Creo que llegará un momento en que simplemente no importará, que la gente será bisexual o no sexual, o Dios sabe qué, pero a nadie le importará, quiero decir, cuando ocurrió la revolución sexual fue como un gran problema porque ni siquiera decías la palabra sexo en público, pero ahora has visto cuerpos desnudos, aunque en Florida están tratando de quitar el David de Miguel Ángel del plan de estudios, quiero decir, esto es una fase pasajera, pero por desgracia está sucediendo ahora. Quiero decir que eso es lo que

pienso, pero no llegaré a ver el momento en que no va a importar si eres hombre o mujer.

Cuando yo iba a la escuela, las chicas tenían cocina y los chicos no. Para aprender a cablear una lámpara tuve que hacer un curso en el Brookfield Craft Center sobre máquinas de iluminación, ¡pero saber cablear una lámpara es algo útil! (Risas), y bueno, ya sabes, el ser entrenado en la dependencia es definitivamente parte del problema.

Ahora mi hija se separó de su marido y ella no se había casado hasta el final de su treintena, y me dijo: "Siempre he configurado mi Wi-Fi, mi wireless... Siempre he configurado mi música, mis altavoces y todo yo sola, pero desde que estaba con mi marido, David, lo hacía todo él, así que cuando llegué aquí por primera vez pensé: "¡Oh! ¡No sé cómo se hace esto!", pero, ¿sabes qué? Lo recordó... (risas). Enfrentarse a la realidad... la realidad es la mejor maestra.

Vale, ¿ya sabes cómo descubrí el arquetipo y quieres conocer mis máscaras?

EM: ¡Sí!

SB: ¡Bien!, se me ocurrió la idea de hacer máscaras porque el Museo de Artesanía Contemporánea, que ahora se llama Museo de Artesanía Americana, tenía una exposición de sonido, y yo me presenté con un carillón y una campana, que entraron dentro de la muestra. Y cuando entré a ver la exposición tuve que dejar que la gente tocara mi campana (risas), y podía oír cómo mi campana sonaba mal, y me encantó que la gente tocara la obra. Me encanta que la gente me vea trabajar. Y me preguntaba qué podría hacer que pudiera dejar que la gente manejara mis piezas. Y entonces hicieron un espectáculo de máscaras, no aceptaron mis máscaras, pero durante un breve tiempo tuve un agente, y ella consiguió una foto mía con una de mis máscaras en *Look Magazine*, junto a una de las máscaras para este espectáculo, lo que significaba que el director me odió desde entonces, pero quien quiera que sea no importa (risas)

Así que decidí, a raíz de ese espectáculo, que haría algunas máscaras. Y luego, con el movimiento feminista, comprendí que las mujeres estaban enmascaradas, y también

sentí que tenía que haber una voz, Entonces fue mientras estaba en el Taller Inter-Art de mujeres, así es como se llamaba, "Inter-Art", no "Women's Art Show", me encontré el poder del movimiento y del gesto.

Las bailarinas no hablan, bailan, quiero decir que los poetas y los escritores sí, pero ellas tampoco lo hacían, y yo quería una historia. En el primer Women's Art Festival de New Haven, tenía una sala con veinticinco máscaras y espejos para que la gente se probara la máscara y escribiera lo que se le ocurriera. Cuando llegué a casa, tenía una nota junto al teléfono que decía que una mujer había llamado y me había sugerido que me pusiera en contacto con el Lincoln Center. Bueno, pensé que conocía a alguien allí, pero no era así, pero en aquella época podías ponerte en contacto con el Lincoln Center y te concertaban una cita. Ahora sólo envías correos electrónicos, fotos, y nadie te hace caso, pero en aquellos días podías llamar a una galería y te recibían, ¿sabes?, quiero decir, olvídale ahora, pero de todos modos así solía ser. Entonces concerté una cita para reunirme con el director, y él me iba a dar una exposición, y yo le dije: "pero también tengo una performance" (no había ninguna performance), "hay una historia", y le dije: "Quiero actuar en la inauguración", y él dijo: "¡oh muy bien, muy bien!" (Risas), Pero yo había ido a través de este otro amigo. Había ido al Sarah Lawrence College por un actor llamado Remy Charlip que había empezado *The Paper Bag Players*, que todavía existe, sobre todo para niños, y tenía un programa en Artes Teatrales en el Sarah Lawrence y fui, y entré en la improvisación, por lo que había estado haciendo, y él me dijo: "¿Qué quieres?", y yo dije: "Quiero actores que trabajen con las máscaras y que me cuenten historias", y él dijo: "¡este es tu bebé, tienes que hacerlo tú!". Así que volví a casa pensando: "¿Y ahora cómo voy a hacer esto yo?". (Risas)

EM: (risas)

SB: Él me envió a Judith Hannah Weiss, que era una de sus alumnas aventajadas, y ella y yo desarrollamos el cuento de la máscara de *Sarah y Hagar*, y más tarde hice también con ella *The Birth Story (La historia del nacimiento)*, y con los años perdí el contacto con ella, pero volvió a mi vida hace unos nueve o diez años. Desgraciadamente tuvo un accidente con un camión que la dejó con daños cerebrales y tardó muchos años en recuperarse

hasta el estado en el que está ahora, pero ahora sigue siendo una mujer extraordinaria, pero estaba gravemente discapacitada, así que está escribiendo sobre lo que le ocurre a la gente cuando le pasan cosas así, y cómo pueden funcionar y no funcionar. Creo que es importante lo que está haciendo, pero de todos modos, en un momento dado dijo que no iba a actuar conmigo en el Lincoln Center, entonces tuve que pensar en hacerlo por mi cuenta, pero ella actuó conmigo, pero luego se fue a México y yo estaba por mi cuenta, y me invitaron a actuar en Greenwich en una iglesia, y entonces me sabía la historia, obviamente, así que la interpreté, y eso fue porque mi amigo, que estaba casado con un ministro, trajo a todas las esposas de los ministros, me contrataron por todo Connecticut, y así es como esta chica judía de Queens empezó a actuar por las Mujeres Metodistas de Connecticut.

EM: Y empezaste con las mujeres de la Biblia

SB: Sí, empecé con las mujeres de la Biblia porque era mi herencia, pero claro, por entonces estaba tan furiosa con el judaísmo por ser tan patriarcal... Con el tiempo me fui ablandando (risas).

Ya sabes, los más liberales no son patriarcales, se han adaptado, quiero decir, no había mujeres ministras, y todavía no hay mujeres sacerdotes, pero ahora hay mujeres rabinas, y las cosas han avanzado de verdad, y especialmente las generaciones más jóvenes lo darían por hecho.

EM: Por lo que he estudiado, por ejemplo Savina Teubal escribió sobre la mujer en la Biblia, pero de una manera diferente, porque ella puede leer *yiddish*, es decir, puede leer los textos en el idioma original, por lo que dijo que la traducción no era correcta, estaba totalmente sesgada.

SB: Sí.

EM: Y que las mujeres de la Biblia eran realmente importantes.

SB: sí, yo estaba en un panel con ella sobre algo judío y creo que ella es la que dijo que una de las traducciones de Dios es el pecho.

EM: Tal vez, suena como ella.

SB: Hiciste una gran lista de artistas feministas y me interesó mucho porque conocía o conozco a muchas de ellas. Beth Ames Swartz ya no vive en la zona de Nueva York, pero cuando vivía nos cruzábamos a menudo, y Judith Anderson y yo intercambiamos obras de arte. Nancy Azara es alguien a quien respeto totalmente, la considero una amiga, aunque no la veo muy a menudo, sobre todo ahora. Christina Biaggi, formaba parte del Women's Caucus for Art, un grupo de Nueva York, y yo solía ir a Nueva York, y hacíamos cosas locas, maravillosas, magníficas, ya sabes, improvisación. Louise Bourgeois no era feminista, pero su marido Robert Goldwater fue mi profesor de historia del arte en el Queens College, y fue uno de los primeros historiadores del arte que reconocieron el expresionismo abstracto en el arte moderno, pero además cuando estudié historia del arte con él, hizo honor a lo que entonces llamábamos "tercer mundo de la historia del arte", porque había épocas doradas en todo el mundo, y magníficas obras de arte. Él honraba eso y eso me hizo querer dar la vuelta al mundo antes de tiempo, así que cuando lo pensé con mis máscaras no fue algo que se me pasó por la cabeza, fue para cumplir un deseo por mucho tiempo ansiado. Conocía a Muriel Castanis y me gustaba mucho su trabajo. Mi hija y yo nos quedamos a dormir con Judy Chicago antes de dar la vuelta al mundo, y Judy quería que hiciera máscaras para sus mujeres de *Dinner Party*, y vino aquí y se quedó a pasar la noche, y se instaló en mi estudio, pero no teníamos la misma idea, yo necesitaba hacer un trabajo original y ella quería hacer bocetos y entonces yo tendría que limitarme a ser una fabricante, pero desde luego admiro y respeto lo que ha hecho, porque desde luego tenía empuje y originalidad, y *hutzpah*.⁵²¹ Considero a Betsy Damon una amiga, y nos escribimos correos electrónicos, y acaba de recibir un Guggenheim, lo cual es magnífico. Siempre me ha gustado Niki de Saint Phalle, pero claro, ella era mayor y nunca llegué a conocerla. Conocí a Mary Beth Edelson, pero no éramos íntimas. A Audrey Flack sé que utilizó a la diosa seguro. Donna Hennes es un genio, vive en Brooklyn y nos conocemos, pero también de nuevo, pasan los años. Buffie Johnson es la original. Ella fue la primera mujer que trabajó con la diosa, y vino en 1971, o 1972, cuando tuve una exposición en la Caravan House Gallery en Nueva York, cerca de Hunter College, e hice una procesión para

⁵²¹ Término yiddish para la audacia, descaro.

celebrar la segunda venida de la Gran Diosa, y ella vino, y se presentó a mí porque, y ella estaba tan emocionada de saber que la diosa estaba recibiendo algo de atención. Cynthia Mailmann, por supuesto que también la conozco. Conocía a Jovette Marchessault, y Gloria Orenstein conoce a todas estas mujeres. Con Ann McCoy, como yo estaba en Art N.O.W. me invitaron a un fin de semana increíble en un Centro de Conferencias Frank Lloyd Wright en Wisconsin, y Ann McCoy estaba allí, no creo que me recuerde pero yo la recuerdo. Susan Schwalb y yo seguimos conectadas, y Hannah Wilke, tenía un coleccionista que solía tener salones y Hannah siempre venía, y a menudo conectábamos teniendo conversaciones, así que creo que esas son todas.

EM: Sí, son todas.

SB: Vale, eso, me pareció tan emocionante que tuvieras esta maravillosa lista, quiero decir que hay algunas personas que no conozco, como Vijali Hamilton o Rachel Giladi, quizás son más jóvenes, porque después de un tiempo, verás, lo que pasó fue que el movimiento feminista nos abrió las puertas de nuestras carreras, así que entonces simplemente estábamos enfocándonos en ellas, y eso nos llevó por otros caminos. Nos centramos simplemente en producir más arte, por lo que no estábamos socializando tanto como lo hacíamos al principio cuando éramos más principiantes.

EM: Sí, también formulaba esta pregunta es porque quería saber si había una conexión entre las diferentes artistas que utilizaron el arquetipo de la diosa en su arte, para ver por qué en este movimiento específico tanta gente se interesó de pronto por estas imágenes.

SB: Bueno, diré que no creo que lo discutiéramos entre nosotras, pero veíamos el trabajo de las demás y nos seguíamos mutuamente, ya sabes, por ejemplo, la forma en que Nancy Azara utiliza el oro, yo ciertamente utilizo el oro. Yo llegué al oro por el bronce, que es dorado, y luego por el uso del pan de oro en los grabados monocromáticos que tanto me atraían, pero a ella también le atraía. Tuve una crisis de salud, y una amiga me cura todas las semanas me dice que estoy rodeada de luz dorada, así que debe haber algo, hay algo en el oro, quiero decir que hay hombres que por supuesto también utilizan el oro, pero la forma en que nosotras lo seguimos utilizando, ya sabes. Y luego, por

supuesto, está todo el simbolismo. Y el hecho de que artistas más jóvenes se hayan acercado a ella [a la diosa], porque según ese artículo era "denostada", y que era irrelevante, pues no lo es, no era irrelevante cuando tienes setenta años de carrera artística y has pasado la mayor parte de ellos conociendo a la diosa, y encontrando que se filtra en tu trabajo aunque ni siquiera pienses en ello.

EM: Eso es

SB: Y en esta etapa de la vida también, creo que siempre he sido muy espiritual y, por supuesto, te vuelves más espiritual con el paso del tiempo, porque te vuelves más consciente de la mortalidad, y luego con esta magnífica cosa asombrosa llamada vida en la que estás participando, entiendes lo sagrado en ella. Y cuando piensas en lo que los hombres han propagado aquí, quiero decir, sólo lo que está pasando en Ucrania, que rompieron una presa, que podemos estar autodestruyéndonos, y creo que nos hemos dado cuenta de esto desde hace bastante tiempo, así que la otra cosa que quiero compartir contigo es una de las cosas que aprendí desde el principio, y es que las mujeres tienen un papel de gran alcance en el inicio de nuevas ideas, y luego los hombres han tomado el relevo, y las mujeres se borran, pero cuando una nueva idea es que tenemos que sobrevivir, como una tierra y como un pueblo, cambia. De hecho hay un grupo de artistas ecologistas, ¿lo sabías?

EM: No, ¿quiere decir activo en este momento?

SB: Sí, en este momento hay un poderoso grupo de artistas ecologistas.

EM: No, no lo sabía.

SB: Sí, un poderoso movimiento de artistas ecologistas, y es mundial, y estoy en su lista de correo electrónico, Gloria [Orenstein] me puso en ella, y la única razón por la que me aceptaron es porque reciclaba metal, y que mi trabajo ha dado voz a los sin voz...

Podríamos hablar del aspecto curativo, ¿lo he cubierto todo?

EM: Sí, lo hiciste

SB: Vale, el ritual, vale, originalmente llamé a mi trabajo "Máscara y Arte Ritual", y tuve una divertida reacción por parte de un psiquiatra, que me hizo actuar en su residencia médica de psiquiatría. Después de lo cual les dijo esencialmente que algo andaba mal conmigo porque yo realizaba *The Birth Story (Historia del Nacimiento)* como un ritual, y que lo hacía una y otra vez, y otra vez, y otra vez... ¡por supuesto, lo hacía cuando alguien me pagaba por hacerlo!... (Risas)

EM: (risas).

SB: Y de hecho voy a representar la historia de Mary Adeline. Creo que en el Museo Leepa-Rattner de Florida, no estoy segura de cuándo, pero se trata de una chica que se quedó embarazada a los quince años y nadie podía abortar entonces, y de lo que supuso para su vida, y ese niño acabó siendo criado por su abuela, dejó al niño con su abuela y huyó, y yo me pregunté toda mi vida qué le habría pasado. Estoy segura de que ya no vive porque ha tenido una vida mucho más dura que yo, y yo tampoco la he tenido fácil.

Pero la curación, cuando empecé la actuación en primer lugar diría que la máscara me ha curado, la soldadura me ha curado, porque tenía todo este dolor y rabia, y martillar, y retorcer, y hacer que el metal se fundiera y se uniera de nuevo, fue muy, muy curativo.

Luego, cuando llegué a estos personajes, y me preguntabas cómo es que entré en ellos, me convertí en ellos durante ese tiempo. Tanto que, cuando tenía que conducir hasta casa después de una representación, me resultaba confuso volver a mí misma, pero por supuesto siempre lo hacía (Risas). Pero también, en cierto modo, me enamoré de todas estas personas, y se convirtieron en mi familia, y no sólo en las actuaciones, también al hacer los grabados con todas las feministas. Porque mi tía era feminista, la hermana de mi padre era una feminista militante. Ella fue con Alice Paul a ver al presidente Wilson para convencerlo de que apoyara el voto para las mujeres, y yo no sabía que había ido con Alice Paul, pero mi padre a lo largo de mi infancia dijo que mi tía había ido a ver a Woodrow Wilson, pero mi tía no era una persona famosa, es decir, no vi nada escrito sobre ella, también era quiropráctica cuando era ilegal, y mi madre decía que la arrestaban a menudo, pero ahora me doy cuenta de que la arrestaron porque era una

feminista militante, pero durante el centenario en 2020 hice toda una serie sobre Alice Paul, que escribió la Enmienda de Igualdad de Derechos (E.R.A.) que todavía no tenemos en América. No sé si tenéis esto, ¿tenéis igualdad de derechos en España como mujeres?

EM: Bueno, ante la ley tenemos igualdad, pero seguimos lidiando con algunos problemas como el acoso en las calles, las agresiones, es decir, es un país muy seguro, y mucha gente de otros países dice que España es muy, muy seguro, pero también lidiamos con esos problemas, y como mujer creo que todas tenemos algún episodio que compartir....

SB: Esa es una de las bendiciones de hacerse mayor; que ya no te molestan (risas).

EM: Sé que se está luchando de nuevo para pasar el E.R.A

SB: La E.R.A, sí.

EM: De nuevo, sí, ese impulso que tuvo en los setenta, ahora de nuevo.

SB: Claro, bueno, creo que es algo... si Biden no es reelegido, que espero que lo sea, lo hará antes de irse, y si no lo hace, si es reelegido lo hará antes de irse al final de los próximos cuatro años, pero no lo va a hacer ahora, tiene sus razones, y es bastante inteligente, así que sucederá, espero poder verlo.

Quiero hablar de la naturaleza curativa de este trabajo de máscaras, porque muy pronto después de crear la máscara, empecé a hacer talleres, inicialmente sólo con mis máscaras y el poder para mí de contar la historia con la máscara fue tan satisfactorio, empoderador, EMPODERADOR, ya sabes, conseguir que las mujeres sientan una sensación de poder es importante.

He visto cómo cambiaba la cara de la gente después de contar su historia. Es tan profundamente sanador y satisfactorio, pero nunca pensé en ello como algo sanador hasta los años noventa, cuando obtuve una beca Fulbright para ir a la India, y luego me fui a África, pero estaba en Alemania en casa de una amiga, y ella me llevó a ver a la Madre Meera, que teóricamente es un avatar, una especie de diosa. También había visto

a [Sathya] Sai Baba en Bombay, fuera de Bombay, pero no era igualitario como lo era la Madre Meera, Sai Baba elegía a la gente a la que prestaba atención, y a mí me prestó algo de atención, lo que hizo que la gente con la que había ido, a quienes realmente no conocía, se molestaron mucho. Y bueno, ya sabes, esa es la manera masculina, ¿y cuál es la manera femenina?, no sé lo que es intrínseco, pero esa fue mi experiencia. Madre Meera fue, creo, adoptada o quizás vino como sirvienta de alguien, y se dieron cuenta de que tenía poderes extraordinarios, y fue acogida de esa manera. Así que allí estaba en Alemania y se podía ir a verla, y yo fui. Estaba en plena forma, acababa de recibir una beca Fulbright, me iba a África, me sentía realmente muy bien, y lo que se suponía que tenías que hacer era encontrarte con ella uno a uno, en tu momento, no era como uno tras otro sin parar, decidías cuándo acercarte a ella, y te arrodillabas delante de ella y ponías tu cabeza sobre sus rodillas. Ella ponía sus manos sobre ti, y puso su mano sobre uno de sus ojos, y sentí un cosquilleo en mi cerebro. Pero tiempo después pensé: uno de mis ojos tenía un cáncer de piel, y me extirparon el párpado inferior, y me pusieron un párpado nuevo, y puede que ella lo viera y decidiera que había que curarlo, pero lo más importante es el hecho de que la sentí, y fue una experiencia magnífica, inolvidable. Una vez estaba en el metro de New London y juro que ella estaba sentada a mi lado. No dije ni una palabra, me quedé impresionada, quiero decir que ella también era una persona normal. Las primeras personas que pasaron fueron una familia con un niño que tenía cáncer, eran tan fenomenales, y ella hizo lo que hizo, y podías ver su alivio cuando se iban, quiero decir, yo no tenía ni idea de lo que le había pasado al niño, pero observé como cada persona pasaba y podía ver como sus caras se transformaban, y eso es lo que pasa en mis talleres.

Así que algo pasó, quiero decir, algunas personas me han dicho que cambiaron la dirección de su vida después, algunas personas han dicho que nunca lo han olvidado, quiero decir, a menudo nunca olvido ciertas historias que la gente cuenta, pero la mayoría de las veces no las recuerdo. (Risas) Solía grabarlas, pero tengo que decir que nunca he escuchado las grabaciones, porque la vida es ajetreada y siempre estás pasando a lo siguiente, pero durante mucho tiempo quise tener un teatro ritual de máscaras, pero si lo hubiera hecho estaría gastando todo mi tiempo intentando financiarlo, entonces

nunca lo hice, pero la gente no entiende lo poderoso que es. Quiero decir, hay una tradición en todo el mundo y tengo un grado de estudio de ellos, y me parece que la máscara en todas estas culturas viene a la palestra también en un momento de transición, y lo que fue significativo es que con el movimiento de las mujeres me sentí atraída por ello, quiero decir las máscaras pueden ser aterradoras, pero al igual que todo lo demás, son como un cuchillo, ¿sabes? Cortamos la comida, pero con él pueden pasar otras cosas. Eso es lo que dije en Nepal, ya sabes, a veces alguien dice que no tienes derecho a hacer esto: "sabes que las máscaras son sagradas en Nepal", y yo dije: "Bueno, es como un cuchillo, puedes ayudar o puedes dañar, y obviamente yo elijo ayudar", y así es como veo el trabajo. Afortunadamente, el hombre que era el más importante reforzó lo que yo tenía que decir, así que pude hacer el trabajo, si no, no sé, la gente habría tenido miedo.

Realmente dan voz, y creo que eso siempre es importante porque, quiero decir, especialmente ahora, que estamos teniendo problemas con nuestros periodistas asesinados y acosados, siempre hay una voz que necesita ser escuchada y que está siendo reprimida. En cierto modo, esto es lo que ha estado sucediendo en este país, que se ha abierto de muchas maneras, es decir, los homosexuales pueden tener una vida, aunque en Florida están tratando de destruirla, quiero decir que es increíble, es simplemente increíble, quiero decir, por ejemplo que Estados Unidos es un país de inmigrantes, y punto. Los únicos que no son inmigrantes son los nativos americanos y les hemos forzado a ese tipo de mentalidad por la crueldad del gobierno, pero esta gente viene y tiene éxito, quiero decir, no soy una amante de [Elon] Musk, ¡pero su familia es de otro país!

Entonces, ¿quieres saber más sobre *The Healing Devices* (Los dispositivos de curación)?

EM: ¡Sí, por supuesto!

SB: Claro, vale, también me has preguntado por los símbolos, así que bueno, la espiral es importante, también el círculo. He utilizado el círculo como un millón de veces, está prácticamente en todos mis grabados, y está en muchas de las máscaras de una forma u

otra. Por supuesto, es el símbolo de las pupilas, la boca, el huevo, el pecho... El círculo es importante, lo he utilizado un millón de veces. Y la cara es importante para mí, porque lo primero que ve un bebé es una cara, por lo que tiene que ser muy importante.

Así que los *Healing Devices* acudieron a mí porque, como he dicho, yo había resucitado el Grupo de Mujeres por el Arte, y durante los primeros años, hasta este año en realidad, fui yo la que inventaba lo que íbamos a hacer, y lo primero que hicimos fue un proyecto de retratos, y en Florida treinta y seis artistas hicieron treinta y seis retratos de treinta y seis mujeres que son mujeres trabajadoras que retribuyen a su comunidad, y la idea era que cuando obtuvimos el derecho al voto, las mujeres apenas podían hacer nada. Cuando yo era niña, podías ser profesora, enfermera o secretaria. Esas eran las tres cosas que podías elegir ser, quiero decir que obviamente algunas personas iban más allá, pero básicamente así era, y ahora por supuesto hay un número infinito de trabajos que tienen las mujeres. Cuando volví a Ridgefield hice un proyecto en el Ayuntamiento, veintidós retratos, fue una experiencia maravillosa, está en el Ayuntamiento y por fin hemos encontrado un lugar en un edificio municipal para los de Florida. El segundo fue en blanco y negro por el tema racial, aunque creo que la mayoría de la gente no lo trató así, y yo tampoco. Y luego, por supuesto, pensamos que la pandemia había terminado, no fue así, y Biden había llegado, y con suerte Trump estaba de salida, que espero que entre en la cárcel antes de que pase nada, así que incluso si es elegido, si está en la cárcel no puede ser presidente (risas).

Bueno, en *Healing Devices* las espirales en cobre son algo simbólicamente muy curativo, pero quiero decir, todo el mundo hizo cosas diferentes: algunas personas hicieron amuletos, varias personas hicieron manos, *hamsas*, manos de Fátima, la gente hizo todo tipo de cosas y las mostramos. Hemos tenido muchas exposiciones, pero ya sabes... La gente de Florida no compra arte... hasta ahora (risas) Y bueno, todos estos símbolos siguen apareciendo en la obra una y otra vez. El árbol es uno importante, en parte creo que mi amor por los árboles, ya sabes, mi madre, creo que siempre quiso deshacerse de mí, y cuando tenía tres años, cuando vivíamos en Brooklyn, me enseñó a cruzar estas calles super transitadas, era calles cruzada por tranvías, no sé quizás seis carriles, para ir

al parque yo solo. Era demasiado pequeño para subirme a un columpio, y entonces me sentaba bajo los árboles. También había un lago, y solía ir allí a mirar a los patos, pero podía ir y venir cuando quisiera, así que creo que sin que ella lo supiera me estaba preparando para ir por el mundo y viajar por países, donde conocía gente porque me ayudaban a hacerlo, y con mi proyecto y todo, pero por supuesto nunca hablé un idioma, siempre dependía de traductores, y bueno, en parte por esto el árbol es importante para mí, y donde vivo en Connecticut estoy rodeada de árboles, lo cual es muy reconfortante, así que creo que los árboles francamente son algo materno para mí, y por supuesto el sol, ¿quién no adora el sol?, Quiero decir, había adoradores del sol antes de que tuvieran el concepto de un Dios eterno, y por eso voy a Florida, porque me encanta el sol en invierno, no como el gris que tenemos aquí.

También, bueno, estás trabajando en tu investigación de cómo el arquetipo de la diosa funciona como una imagen de poder para las mujeres, y bueno muchas mujeres podrían estar en negación, pero es por supuesto una imagen de poder, quiero decir si el dios masculino ciertamente ha empoderado a los hombres, el dios femenino ciertamente empoderará a las mujeres, y me encanta que estés... ya sabes, fui criada como judía reformada, y mi rabino dijo que ese Dios en el judaísmo reformado no es ni masculino ni femenino, y creo que y lo encontré muy tranquilizador porque me preocupaba, quiero decir que debe preocupar a todos los niños, ¿sabes? y escribí este libro llamado *El Arte de la Escultura Soldada* y en él dije que iba a usar "ella", porque "él" está en "ella", pero "ella" no está en "él". Aquí está mi libro, lo estoy mostrando en la pantalla, ahí vamos.

EM: ¡Sales increíble en la portada!

SB: ¡Bueno, era mucho más joven! De todos modos, fue algo maravilloso de hacer, y este libro no es el que llevé alrededor del mundo, ¡y aquí está una de las máscaras! A ver, hice un millón de máscaras, son sólo las que están en mi oficina, pero de todos modos.

EM: ¿Y cuál es la foto de atrás? La de la señora con las manos abiertas, de fondo verde.⁵²²

SB: ¡Oh! Eso es... ¡sí! ¡Mira eso! ¿No es eso una diosa?

EM: ¡así parece! Con la luna detrás...

SB: ¡Sí! Muchas lunas, y los pájaros.

EM: ¡Es tan bonito!

SB: Gracias, gracias.

[...]

No sabes lo alentador que me resulta ver que tienes el mismo entusiasmo que yo, y además eres licenciada en Arte, así que la cosa es que tú también vas a hacer arte, después de todo esto, ¡queremos saber qué haces!

EM: (Risas) ¡Claro!, ¡Te enviaré fotos!

SB: ¡Sí!, Eso es tan importante, quiero decir, hice esta serie llamada *From Paintings in Proust*, porque Proust había hecho referencia a más de doscientas obras de arte, muchas de las cuales son icónicas, y yo tenía un maravilloso profesor de piano que da estas clases de piano, y le invité a ver algunas de ellas, y me dijo: "Siempre quise hacer Música en Proust, colaboremos", por lo que el hecho de tenerle de mi lado... no es que yo no tuviera una buena obra, sino que fue realmente útil para continuar con mi inspiración, así que quiero que te inspires continuamente en lo que haces con tu propio trabajo. Tu propia obra de arte personal, así como estás documentando la historia de la mujer.⁵²³

Sabes, lo que tuvimos y tal vez puedas reconfigurar es lo que llamamos grupos de *consciousness raising*, y éramos unas ocho mujeres en cada grupo, y por eso pudimos hacer cambios en nuestra legislación, porque nos empoderamos tanto por el apoyo de las

⁵²² *El regalo (II)*, 2009. Óleo sobre lienzo.

⁵²³ Ella usa el término *Herstory*.

otras mujeres, por ejemplo te conté que hice la *The Celebration of the Second Coming of the Great Goddess (La Celebración de la Segunda Venida de la Gran Diosa)*, y fuimos por el Central Park hasta el Lincoln Center. Empezamos por la Biblioteca, al otro lado de la calle del Museo de Arte Moderno porque había una biblioteca, y caminamos con mis máscaras por la avenida, a través del parque, y unos policías a caballo vinieron en nuestra dirección, ¡y estaban tan asustados que giraron los caballos para alejarse de nosotras! (Risas). Llegamos al Lincoln Center, y, por supuesto, fue para la inauguración del espectáculo, y yo actué y leí un poema llamado *The Second Coming*, puedo enviarte ese poema.

EM: ¡Eso sería increíble!

SB: Te enviaré el poema, se publicó en un par de libros. [...]

EM: ¡Muchas gracias, eres muy amable!

SB: ¡Bueno, lo que estás haciendo es muy importante! Y no permitas que nadie te desanime. Has llegado a algo importante y lo sabes en el fondo de tu corazón. ¡Y por supuesto que tienes mis bendiciones!

EM: ¡Gracias! ¡Muchas gracias por todo tu apoyo! ¡Estoy tan agradecida por cómo todas me apoyáis y me recibís! Gracias a de verdad.

[...]

SB: Pues ha sido un gran placer.

EM: Muchas gracias; no puedo expresar lo agradecida que estoy.

SB: Yo agradezco formar parte de este proyecto.

EM: ¡Gracias Suzanne! Hasta la vista.

SB: ¡Adiós!

Conversación con Betsy Damon

Este documento es el resultado de una conversación entre la artista Betsy Damon y Elena Menéndez Requeno, investigadora dentro del programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación de la Universitat Politècnica de València (España). Esta entrevista tiene el ánimo de documentar la hipótesis sobre la relación de la artista con el arquetipo de la diosa, y conocer su testimonio de primera mano.

Esta conversación tuvo lugar el 21 de junio de 2023 y ha sido transcrita con la previa autorización de ambas participantes.

BD: ¡Hola!

EM: ¡Hola! ¿Cómo estás?

BD: Estoy bien, ¿cómo estás tú?

EM: ¡Con mucho calor por aquí! (risas)

BD: ¡aquí no hace calor!

EM: ¡Qué calor hace en Valencia, parece una sartén!

BD: Conozco un poco Valencia, estuve en una conferencia allí...

EM: ¡Oh! ¿De verdad? ¿Aquí en la ciudad?

BD: Sí, sí, y di una charla en la Universidad de Arte.

EM: ¿En la Universidad de Artes?

BD: ¡Sí! Creo que sí. Di una charla en una universidad de Valencia.

EM: ¡Así que sería la mía!

BD: Tal vez, sí.

EM: ¡Bueno, es importante!

Bueno, ante todo, muchas gracias por ayudarme. Me alegro mucho de verte.

BD: ¡quizás no te ayude! (Risas).

EM: ¡Ya lo has hecho! El mero hecho de estar aquí y estar dispuesta a hablar conmigo es una gran ayuda, así que ya me estás ayudando. Bueno, quería hacerte algunas preguntas. He preparado algunas preguntas, pero me gustaría que fuera más como una conversación entre las dos, ¿está bien?

BD: Sí, sí, vale, sí.

EM: Ya sabes que mi investigación versa sobre el arquetipo de la diosa en el arte...

BD: (Risas) Sí... ¡Buena suerte!

EM: ¡Gracias!

Sé que algunas estudiosas, por ejemplo, Gloria Orenstein o Elinor Gadon, explican cómo se relaciona su obra con el arquetipo de la diosa, y sé que tú no estás del todo de acuerdo.

BD: ¡Oh! ¡Ya lo sabes! (Risas)

EM: (Risas) ¡Sí! Pero yo sólo quería, ya sabes, hablar contigo sobre este tipo de cosas, quiero decir, está totalmente bien si no estás de acuerdo, porque yo no soy un estudiante de historia del arte, soy un estudiante de Bellas Artes, así que para mí es muy importante saber realmente cuál es tu punto de vista. Quiero conocer tu experiencia y perspectiva, así que si quieres podemos empezar por el principio. Quería preguntarte por los años sesenta y setenta, una época muy turbulenta en los Estados Unidos de América. He estado investigando sobre ello y me gustaría saber si participaste en alguno de los movimientos que surgieron en ese periodo.

BD: Me uní al Movimiento Artístico Feminista en 1970. Así que me uní de inmediato al Movimiento Artístico Feminista y organicé un festival de mujeres en las artes que duró tres semanas. Fue la primera vez que se reunieron músicos, compositoras y cineastas, y el último fin de semana fue para examinar el feminismo. No puedo encontrar ningún registro de esto que dejé en la Biblioteca de la Universidad, no lo he encontrado en ninguna parte, y no lo guardé yo misma así que...

EM: Sí, a veces es muy difícil encontrar registros de algunas performances y cosas que ocurrieron en esa época...

BD: Sí, fue un acontecimiento increíble, increíble. Y después formé un Estudio de Arte Feminista en Cornell. El Departamento de Arte y el de Estudios de la Mujer se opusieron, pero tuvo bastante éxito (risas) ¡las otras estudiantes de arte estaban celosas! (Risas)

EM: ¿Por qué?

BD: Porque ya sabes, mis alumnos exploraron muchas cosas, y muy creativas desde su propio ser, desde su propio interior, y muchos llegaron a tener sus propias carreras... cosas así.

EM: Bien, ¿crees que el creciente movimiento de espiritualidad y el movimiento ecológico que se desarrollaron durante los años setenta influyeron en tu arte?

BD: ¡Oh, sí! ¡Claro que sí! Sin ninguna duda.

Vale, donde cuestiono lo de la diosa, vale, es que todas las mujeres nos sentimos una mierda. Lo hacemos. Así que cuando el movimiento de la mujer se puso difícil, de pronto ¡todo el mundo es una diosa!... Vale, está bien, de acuerdo, está bien, pero fue extraño, porque de repente cierta gente se puso aquí [señala arriba], y cierta y no, ya sabes, es como: "soy una diosa voy a hacer este ritual contigo"... ¡Yo también hice muchos rituales! Quería llevar un libro sobre ellos... ¡la gente se apropiaba de mi trabajo! Quiero decir, ¡literalmente tomaron mi trabajo e hicieron sus propias carreras artísticas con él! Por ejemplo yo fui la primera persona en hacer un Estudio de Arte feminista.

[...] Seguí adelante y creé una organización llamada No Limits For Women Artists (Ningún Límite para las Mujeres Artistas), en la que las mujeres realmente se apoyaban unas a otras, de verdad, y muchas de esas personas todavía se apoyan unas a otras, todas lo seguimos haciendo. Y eso es sólo porque la opresión, es tan grande el patriarcado, ¡tan grande!... ya sabes. Sí, tuvimos que sentirnos como diosas tal vez.

Recuerdo cuando aprendí sobre los griegos, sobre el Oráculo de Delfos y Atenea, e investigué, y miré atrás e investigué sobre el matriarcado, realmente lo hice, tengo toda una biblioteca sobre eso, y sobre cómo el patriarcado desmontó el matriarcado y demás, y yo soy una de esas personas, quiero decir, no creo que sea mejor o peor que, ya sabes, todos somos iguales a nuestra manera, pero no me gusta pretender [ser] nada, y si vas a decir que eres una Diosa o Dios, de acuerdo, renunciando a la estructura de nuestra sociedad, ¿qué estás diciendo? ¿[Es que] tienes derecho a ser el jefe?, ¿que tienes derecho a juzgar a la gente?, ¿qué estás diciendo cuando dices eso? Sí, creo que tienes que hacerte esas preguntas, ya sabes, como ¿Quiero respeto? Ok, ¿estás realmente alimentando a la gente? ¿Realmente estás cuidando las aguas? ¿Realmente estás haciendo todas esas cosas?

EM: Para mí, es una imagen de empoderamiento, y a través de ellas se intenta conseguir nuevas imágenes poderosas para las mujeres debido a la falta de ellas en la sociedad.

BD: Sí, es una imagen que da poder, estoy completamente de acuerdo contigo, sabes, pero en aquel momento, cuando hice la *7,000 Year Old Woman* (La mujer de 7.000 años), realmente no pensé en eso, y nadie quiere que hable de eso....

EM: (Risas) porque he visto, ya sabes, muchas menciones sobre tu uso de la imagen de Diana de Éfeso, la Diana polimastos... Pero bueno, yo realmente no hice esta asociación la primera vez que vi imágenes de esa performance...

BD: ¡Oh! ¡Bien!

EM: Pero sí vi la conexión con el pasado, como una mujer primordial, es decir, no en cierto modo como una diosa, sino como una mujer del pasado.

BD: ¡Definitivamente! Definitivamente ella es una imagen del pasado. Definitivamente ella es mi avatar. Definitivamente, sólo ahora, como sesenta años después soy capaz de... ¡oh! Ya sabes, ella es de alguna manera mi fuerza.

Así que hice una imagen que te enviaré en la que estoy al principio del río Yangtsé, y me puse allí, la *7,000 Year Old Woman*, pero parece que sale del glaciar. Es muy impactante.

EM: ¡Ah! Creo que he visto esa imagen en tu Instagram, ¿está ahí?

BD: ¡Uh! ¡Acabo de ponerlo!

EM: ¡Lo he visto! ¡Y me encanta esa imagen!

BD: Si quieres algunas de esas imágenes te las envío

EM: ¡Gracias!

BD: Pero eso es... cada uno tenemos nuestra propia historia personal, ya sabes, sobre cómo te arrebataron tu poder, te violaron, te torturaron, te... ya sabes, y yo tengo mi historia personal, y es una historia horrible así que... (Risas) y entonces te encuentras a los hombres que dirigen la Escuela de Arte que te dicen: "¡Oh, quita los ovarios de tu trabajo!", eso me pasó a mí, o: "¡No puedes hacerlo!", o ahora con la ecología he tenido que aprender a hablar con ingenieros y toda esa gente, y dicen: "¡Suenas como un ingeniero!", y yo: "¡Sí! ¡Tengo que sonar así porque no vas a saber cómo hablo!". (Risas)

EM: Sí, pero creo que esas cosas siguen ocurriéndonos. Por ejemplo, yo trabajo en escultura y la gente me sigue preguntando: "Oh, ¿tú has podido hacer eso?", y es como... ¿Y por qué no? Quiero decir, tengo brazos, tengo manos... Sí, claro que puedo.

BD: ¿Cómo es que una chica pudo hacerlo? ¡Sí!

EM: ¡Sí! Esto es algo que sigue ocurriendo con la gente que hace arte, me refiero a las mujeres artistas, ya sabes, la idea de que siendo mujer no puedes hacer ciertas cosas, o porque eres mujer se supone que no te interesan ciertas cosas, ¿sabes?, quiero decir que

quizá pintar esté bien para las mujeres, pero hacer una escultura enorme o soldar en muchas ocasiones la gente se sorprende.

BD: Entonces tu investigación ayuda a las mujeres... o sea, yo sé que la gente que ve mi trabajo les ayuda, he experimentado eso, ya sabes, el ver que salí e hice esto, e hice esto, e hice esto, ¿verdad? O lo que Judy Chicago hizo, te guste o no te guste, ayuda, así que ya sabes, ¿cómo podemos llegar a ser... como la exposición que acabo de tener en La MaMa Galleria⁵²⁴, que si quieres te puedo enviar las críticas ...

EM: ¡Sí!

BD: ¡Oh! ¡Lo has visto!

EM: Sí, con Monika.

BD: Monika sí, Monika es fabulosa, me refiero a que cuando las jóvenes vieron ese trabajo se sintieron muy inspiradas. Les encantó. Tenían menos de treinta y cinco años y les encantó. Y yo le decía: " Monika, ¿por qué haces esto? Todas estas obras las metí en una caja, ¡las regalé!".

EM: Bueno, porque en mi opinión, hoy en día es que tenemos una gran conexión con la espiritualidad, y veo algunas conexiones también con la sociedad de los años sesenta y setenta, bueno, yo estoy haciendo la investigación desde aquí, desde España, así que tengo mi experiencia desde aquí, y veo cómo muchas mujeres, de todas las edades, pero sobre todo mujeres jóvenes, están conectando con esos aspectos, y están muy interesadas en la espiritualidad de nuevo. Y también, aunque no consideres tu arte directamente relacionado con el arquetipo de la diosa, creo que tienes un compuesto de espiritualidad muy interesante, quiero decir, como la conexión que tienes con la naturaleza...

BD: ¡Creo que es verdad! (Risas)

⁵²⁴ *Betsy Damon: Pasajes: Rites & Rituals* en La MaMa Galleria, Nueva York, otoño de 2021. Comisariada por Monika Fabijanska.

EM: (Risas) Así como muchos otros aspectos que estaban muy relacionados con los que desarrollaron el arquetipo de la diosa, y también otros aspectos también, pero quizás por eso te relacionaron como otra de las llamadas *Goddess artists*.

BD: Podría ser, podría ser, podría ser, quiero decir, es realmente difícil escribir sobre espiritualidad para uno mismo, pero realmente no puedo hacer nada a menos que esté conectado con mi corazón. No puedo. No tendrá éxito, eso es fundamental. Y todas las imágenes que hago, como la de la *7,000 Year Old Woman*, vinieron a mí durante la noche, incluyendo *Living Water Garden* (el *Jardín de Agua Viva*), e incluso lo que estoy haciendo ahora, que me llevó cinco años mantener esa idea hasta que llegué a la oportunidad en la que realmente puedo hacerlo, que es ahora. Así que no puedo explicarlo, excepto en un lenguaje muy espiritual, ya sabes, y hablando por ejemplo con monjes tibetanos y otras personas que podían verme muy claramente, llegué a entenderlo y pero todavía no domino ese lenguaje, pero llegaré a ello, como lo que estoy haciendo ahora, que tengo una beca Guggenheim, tal vez te diste cuenta, y la beca Guggenheim es para crear esta escultura, u objeto, o lo que sea, que puedo poner en el agua y va a limpiar el agua. Limpia el agua mediante el uso de la propia fuerza del agua, mediante el uso de la fuerza de un pulso vivo, ¡o sea nadie había hecho eso antes! Así que he encontrado un científico que tiene el conocimiento, y uno que está muy entusiasmado en ayudarme a crearlo, bueno encontraré algunos más, pero es realmente... (Risas) Es nueva física en cierto modo, una física muy nueva, está realmente basada en el pulso unificador de la vida, y en cómo la vida crea vida, que si estás en nuestro mundo materialista, donde esta vida está aquí, separada a esta otra vida, y luego tienes otra separada también... bueno, entonces creo que vine a la Tierra para hacer esto, ¿qué te puedo decir?

EM: Pero esto es todo muy espiritual. (Risas)

BD: Sí, estoy diciendo que es muy espiritual, porque no creo que muramos, creo que volvemos, volvemos, volvemos, volvemos, y me han dicho muchas veces que he estado aquí muchas [veces], cuarenta mil años yendo y viniendo, y que no tengo que estar aquí, pero he venido a hacer este trabajo. Así que eso es muy espiritual, tienes razón.

EM: (risas)

BD: Y significa que tengo que cuidar mi cuerpo, y tengo que cuidarme, y hago diferentes cosas para ello. También significa que me siento muy humilde (risas). Y no sé si me convertí en una, ¿cómo se dice? ¿Una Virgen-vasija en Delfos, guardando las aguas? ... tal vez, no sé, tengo que ir allí para verlo, pero tengo un amigo que acaba de ir, y estaba como: "¡Madre mía! ¡Es un lugar muy poderoso!" Y ya sabes... el capitalismo simplemente entierra esos lugares. Los volamos, los enterramos, y hay un montón de artistas, como Suzanne Benton y Nancy Azara, todo tipo de artistas que, a su manera, están buscando esto.

EM: Para mí, creo que existe un vínculo entre los artistas que desarrollaron este arquetipo con este aspecto curativo, y protector, ¿sabes?

BD: Correcto.

EM: Me refiero a las mujeres, al medio ambiente, a muchos aspectos diferentes, pero siempre se trata de la curación, de la protección, pero esto siempre viene a través de las diferentes artistas y de sus respectivas obras de arte, y es muy emocionante encontrar este tipo de conexiones.

BD: Bueno, quiero decir, que me encantan Elinor y Gloria, voy a ir a ver a Gloria, ¿Elinor sigue viva?

EM: Creo que sí.

BD: Vale, tengo que buscarla, porque desaparecí en China durante diez años y perdí el contacto con mucha gente pero, sí.

EM: Me puse en contacto con Marcia y me habló de vuestra relación, y de que estáis en contacto de nuevo, ¡está tan contenta de que estéis en contacto de nuevo!

BD: Sí, estamos en contacto, sí, ¡la Virgen María! (Risas)

EM: (risas)

BD: Bueno, ya sabes, ¡realmente lo es! Ya sabes, creo que perdió un poco el contacto con ella, pero ahora ha vuelto.

EM: Ella me dijo que esto es algo que nunca ha dejado de usar en su arte, y lo que veo es como hoy en día muchos artistas están recuperando este aspecto, ya sabes, están recuperando o remarcando ese aspecto espiritual, usándolo de nuevo, o refiriéndose a él de una manera más profunda, porque ya sabes, lo que veo es el interés en la gente debido al momento que estamos viviendo. Que no sabemos lo que nos va a pasar en muchos aspectos (risas), así que estamos como más metidos en la espiritualidad para encontrar consuelo.

BD: Sí, es cierto, pero creo que lo conseguiremos.

EM: Sí, siempre lo hacemos, ¿verdad?

BD: Bueno, la gente no lo conseguirá, eso también es cierto. Mucha gente morirá en este proceso de intentar cuidar la Tierra.

EM: Sí, es cierto...

BD: Sí...

EM: Bueno, me gustaría indagar más en profundidad...

BD: ¡Sumérgete! ¡Sumérgete! (Risas)

EM: (Risas) me preguntaba sobre la *7,000 Year Old Woman*. Te has referido a ella como una forma de "cortar con la opresión" pero nunca como diosa. Yo había leído que esta imagen surgió de un sueño, y me has confirmado antes esta importancia que tiene el sueño en tu proceso creativo, y que en realidad fue a través del sueño como conociste a esta imagen y lo que tenías que usar, como las bolsitas con harina para cubrir tu cuerpo y trabajar con ellas.

BD: En realidad eran sacos de arena en el sueño (risas), pero...

EM: Me gustaría saber más sobre esta mujer.

BD: Bueno, en realidad era ese sueño de mi cuerpo cubierto de sacos de arena. Suena demasiado pesado, así que tardé dos años en encontrar la forma: "Vale, ¿cómo la interpreto o la muestro?", y entonces se me ocurrió hacerlo todo blanco: mi pelo, hice blancas mis cejas, es decir, tenía el pelo oscuro como tú, y [luego pintar] mis labios de negro...

Y estoy segura de que es muy complicado, aunque conscientemente todo lo que podía hacer era hacerla a ella... Entonces no tenía ni idea de mi propio poder y de cómo soy capaz de manifestar. Ahora sé que lo hago. Tenía el molde en escayola de mi hijo... Tuve otro niño, un pequeño loco... también tenía un marido que básicamente me estaba violando, así que... veamos... así que otros treinta y cinco años antes, o treinta años antes de que pudiera empezar a comprender por qué creé esa figura, pero esa comprensión sólo llegó porque empecé a hacerme ciertas preguntas, en primer lugar como dijo Monika: "Betsy, empiezas como una fuerte figura individual, y siempre terminas como parte de un grupo"... o la iniciadora de un grupo, pero al fin y al cabo dentro de un grupo.

Y, bueno, la otra cosa era que no soportaba era cómo se trataban las mujeres entre ellas, así que empecé sabiendo lo era para las mujeres artistas. Elinor Gadon estaba allí desde el principio. Terminó su libro en medio año, lo que ella pensaba que le llevaría cinco años, quiero decir, era realmente poderosa la idea de que las mujeres debían reunirse, no para tomar el té y quejarse, sino para apoyarse mutuamente. Tener que tomar esa decisión, no quejarse y no atacar, aunque tengas un líder imperfecto o quien sea. Es no atacar, porque todo eso es parte de la opresión, sino de reunirse y apoyarse mutuamente para realizar aquello que siempre quisiste hacer, lo que soñabas y creías que no podías hacer, aquellas cosas que desechas y dices que son imposibles, o ya sabes... Por lo tanto, y eso fue en grupos de alrededor de 500 personas en todo Estados Unidos, en pequeños grupos de ocho o diez, y fue autofinanciado, para cobrar un poco, no lo hiciste para ganar dinero, y yo dirigí a los líderes.

EM: Y esto es más o menos el mismo concepto que lo que hiciste en *Shrines For Every Woman (Santuarios para cada mujer)*.

BD: Todo está relacionado, *The Shrines For Every Woman*, sí. Hice *The Shrines For Every Woman* y, de nuevo, fue un sueño. Alguien vino a verme, uno de los organizadores de la W.C.A. de Copenhague y me dijo: "Betsy, ¿qué harías? E inmediatamente lo supe. Si lo sé, puedo hacerlo. Si me preguntas: "¿qué quieres hacer?" y no veo nada, entonces no puedo hacerlo, pero inmediatamente lo supe. Y luego resultó que ese era el único lugar que acogía a todas las mujeres en la conferencia; las lesbianas no eran bienvenidas, las indígenas no eran bienvenidas, muchas mujeres, como las de Rusia y otros países totalitarios sólo podían estar allí con los hombres vigilándolas, etc. Y las mujeres dejaron esos mensajes, mensajes preciosos, algunas crearon performances allí y yo hice un libro con los mensajes. Luego fuimos a África, y pasó lo mismo.

EM: Me gusta también el nombre que utilizas: *Shrines*⁵²⁵ (risas)

BD: Bueno (sonríe) todo lugar es un *shrine* si acoge a todo el mundo...

EM: Bueno...

BD: (sonríe)... No lo sé.

EM: Pero sí, para mí también fue divertido ver esa palabra, *Shrine*. Eso está conectado con algún aspecto espiritual-religioso

BD: ¡Vale! (Risas) ¡Es parte de mi naturaleza!

EM: Pero por eso quería pedirte tu opinión, y también relacionado con lo que dijiste hace poco sobre tu experiencia con la violación y es *Medusa's Revenge (La venganza de Medusa)*, es decir, he estudiado que durante los años setenta había un índice muy alto de delincuencia, y las calles eran muy inseguras en aquella época, y también muchos informes sobre violaciones, pero nadie hablaba de eso.

BD: Sí, lo sé, bueno, lo de mi marido fue inseguridad, quiero decir que se sintió muy amenazado cuando me hice feminista. Me dijo que sentía que él ya no era el centro de mi arte... ¡pero tú nunca fuiste el centro de mi arte! ¿Por qué pensaste eso? Yo estaba como

⁵²⁵ Templo, santuario, lugar de culto, lugar sagrado.

¿qué? ¿Por qué siquiera consideraste eso? ¡Ningún hombre es una musa! ¡No es posible!
¿En qué sentido? ¿Mi musa eres tú, follándome? No, no

EM: ¿Y cuál fue tu experiencia durante esta performance?

BD: ¿Cuál?

EM: *Medusa's Revenge*

BD: ¡*Medusa's Revenge!*, ¡todas esas mujeres empezaron a recordar que habían sido violadas! ¡Me asusté mucho! ¡La mitad del público! Había sesenta personas allí, ¡y la mitad de ellas estaban recordando su propia violación! ¡Y eso es muy poderoso! ¡Eso me asustó muchísimo! ¡Eso sí que me asustó!

EM: Yo sigo sintiendo que todo esto tiene mucho significado hoy en día porque todavía estamos lidiando con mucha violencia en las calles, y de nuevo, esto es algo de lo que incluso ahora es complicado hablar. Todavía tenemos muchos incidentes violentos, y muchos casos en familias, y es algo muy difícil de abordar.

BD: Sí, es muy difícil, totalmente.

EM: Así que sí, todas esas obras de arte siguen siendo actuales, al fin y al cabo son súper actuales, así que...

BD: Quiero decir, en mi época si yo le hubiera dicho a mi madre o a cualquiera, ya sabes, eso de "¡mi marido me está violando!", bueno, pues no te creerían, quiero decir, eso es lo que él consigue, tenerte, ya sabes, sin embargo, quiero decir, yo no soy difícil de tener sexualmente, de hecho no lo soy, lo disfruto, pero él era terrible, porque él, cada vez que yo tenía una exposición de arte él perdía su vitalidad, se volvía impotente, y entonces él para recuperarla, se ponía violento. No tenía nada que ver conmigo, pero... son historias terribles... historias dolorosas.

EM: También vi una pieza, que para mí fue muy bonita y disfruté mucho cuando la vi, es el *Árbol de Mayo...*

BD: ¿Cómo pudiste verla? ¡Nunca la mostré!

EM: ¡En tu página web! (Risas)

BD: ¡Oh!

EM: Sí, y me pareció una experiencia tan interesante y hermosa, es decir, está relacionada con esas celebraciones paganas de la fertilidad, y quería preguntarte, porque vi tus notas, pero quería preguntarte ¿cómo fue? ¿Cómo lo viviste?

BD: ¡Oh, maravilloso! Lo hice en Ithaca, ya sabes, y estuve con una mujer llamada Debbie Jones, ¡no la he visto en 40 años! Voy a ir a verla en julio. Fue maravilloso, quiero decir, ¡simplemente maravilloso! La mujer que lo filmó no quiso darme la documentación (risas), dijo: "Me gustó tanto, que no puedes tenerla", y yo dije: "bueno, yo te pagué", quiero decir... en fin. Fue genial, y luego vine a Nueva York y también lo hice unas cuantas veces, un poco diferente, pero bueno, y luego todos los árboles se ataron y se exhibieron, ¡pero nunca he mostrado ese trabajo!

EM: (Risas) Vi algunas fotos de ello, y también tus escritos sobre las diferentes acciones... ¡cuando lo vi sentí que era tan bueno que no sé por qué no está en todas partes!

BD: ¿Viste fotos de las mujeres maquillándose y todo eso?

EM: Vi algunas imágenes, pero ha sido bastante difícil encontrar muchas de ellas...

BD: ¡Porque no están por ningún sitio! (Risas)

EM: (Risas) No, bueno, he intentado recopilar todo lo que he podido, quiero decir, han pasado como casi diez años desde que empecé mi investigación, así que...

BD: Puedo enviarte algunas imágenes si quieres.

EM: ¡Eso sería estupendo! A veces recuerdo las imágenes, pero no sé de dónde las saqué.

BD: Si quieres algunas imágenes házmelo saber...

EM: ¡Ah, gracias!

BD: Porque lo he recopilado todo como un archivo en los mismos lugares, para que la gente pueda empezar a estudiarlo o cosas así.

EM: Así que, de nuevo, es porque es algo tan actual... ¡es aterrador, ya sabes, que siga siendo tan actual!

BD: (risas)

EM: Es decir, cuando hablo con la gente de aquí sobre diferentes artistas y les enseño fotos, la reacción es como ¡Madre mía, quiero saber más!, así que quiero contribuir un poco, porque creo que es fascinante, y también muy actual, así que tenemos que compartirlo.

BD: Sí, puedo enviártelos, puedo digitalizarlos, y aún no están todos digitalizados.

EM: Y también hay que poner las dificultades que teníais para grabar tus actuaciones y muchas de tus obras de arte efímeras, porque no es como hoy que tienes una cámara en tu teléfono y tienes tu teléfono contigo todo el tiempo, es decir, que tenías que planificar la grabación o la fotografía, y a veces ya sabes...

BD: Por aquel entonces no grababa cosas; bueno, tenía a alguien que grababa.

EM: Y siempre estabas con un asistente, ¿verdad? En tus performances.

BD: No, no, no, no tenía dinero, sólo amigos. Mi hija tenía cinco años, casi seis, y decía: "¡este es el mejor día de mi vida!" (Risas)

EM: Seguro que sí, (risas) ¡seguro que tenía que divertirse mucho!

BD: ¡Nos lo pasamos muy bien, de verdad!

EM: ¡Me lo puedo imaginar!

Bueno, también trato de entender el motivo por que este tipo de arte no es tan conocido, quiero decir, por qué el uso del arquetipo de la diosa en el arte de tantas mujeres artistas está oculto, porque este aspecto no suele ser abordado en los libros de Historia del Arte, es decir, sí que hablan de estas artistas, pero tienden a cubrir diferentes aspectos, con sólo una pequeña mención de la parte espiritual, y una todavía menor hacia la diosa.

BD: Claro, ¿y en los Países Bajos? Creo que tienen muchos registros o algo así...

EM: He encontrado algunas exposiciones en diferentes museos, y tienen algunos catálogos, pero no es fácil encontrar información sobre las *Goddess Artists*, ya sabes, tienes a Elinor Gadon, y tienes a Gloria Orenstein, pero aparte de eso no es fácil, quiero decir, recientemente han aparecido algunos artículos, y un libro, pero....

BD: No lo sé, no puedo responderte, creo que el materialismo de nuestros tiempos erradica todo eso... y por eso no pueden, ¡no pueden poner un signo de dólar ahí! (Risas)

EM: Sí, bueno... a veces si no te patrocinan o no tienes el reconocimiento del mundo del arte...

BD: Bueno, el mundo del arte es una mierda, así que...

[...]

BD: Y también eso es una distorsión de la sociedad capitalista, así que esto confunde el cerebro de todo el mundo, ya sabes, sobre lo que es verdad...

EM: Eso es.

BD: Y lo preciosa que es la vida... Realmente no puedo entender cómo la gente no puede pensar que todos los nacimientos vienen de la hembra, todos los nacimientos... Quiero decir, ¡no hay león macho que dé a luz! Todos los nacimientos, toda la vida, viene de la hembra, ¿cómo puedes querer castigarla tanto? ¿Qué es eso? Eso es...

EM: Complicado, es complicado

BD: Por decir algo... Juana de Arco es una figura muy interesante.

EM: Sí, muchas mujeres se inspiraron en su historia, ¡y muchas otras! Hemos recuperado una parte importante de nuestro pasado gracias a todas vosotras, a vuestra generación. ¡Aportasteis tanta información sobre nuestro pasado perdido a través del arte, que gracias a vosotras tenemos una enorme cantidad de imágenes y figuras que podemos consultar!

BD: Bueno, Judy Chicago también, ya sabes, ella sacó adelante la Venus de Milo. Lo hizo, que te guste o que no te guste no me importa. Aquí en Nueva York todos piensan que Miriam Shapiro fue la original. Yo decía que no, porque yo estaba allí, no, Judy Chicago empezó el primer estudio para las mujeres, ella hizo esa primera investigación.

EM: A Judy se la ha criticado mucho, también por no crear ella misma su propio arte, dejar que otros lo hagan y bueno, ya sabes cosas así...

BD: ¿Qué quieres decir? ¿Crees que Rafael pintaba todos sus cuadros? No. Creó un estilo de taller, y lo juntó todo, tuvo la visión, hizo toda la investigación.

EM: Totalmente. ¿Y estuviste en contacto con otras *Goddess Artists*? Aunque no sé si es el término correcto, quiero decir, he visto diferentes maneras de llamar a ese movimiento, como el arte matrístico, como Gloria Orenstein lo llama ...

BD: Bueno, conocí a Monica Sjöö...

EM: ¡Anda! ¡Ella era increíble!

BD: Sí, había gente muy auténtica en aquellos primeros días... Tendría que ir a buscar mis cajas o algo... También era amiga de... Dios... La asesinaron...

EM: ¿Ana Mendieta?

BD: Mendieta, sí, también era alguien muy real, pero ya sabes que la asesinaron... Hice muchos dibujos colectivos. En realidad Regina Cartory que fue una de mis asistentes, ella hace el obras sobre la diosa⁵²⁶

EM: ¿En serio?

BD: Sí, desde los *Series Drawings*, y... a ver, estoy tratando de recordar... Hice alguna colaboración con una mujer indígena llamada Gail Tremblay, pero no fue un *goddess work*, hicimos una *sweat lodge*⁵²⁷.

EM: Tengo una lista de nombres que he conseguido a través del trabajo de Gloria Orenstein y a través de la investigación, de más de sesenta artistas, es decir, hubo muchas artistas que trabajaron esta imagen en esa época.

BD: Todo el mundo intenta encontrarse a sí mismo también, ya sabes, porque todos formamos parte de esta historia. La energía no muere... durante mil, diez mil años... ¡Me gusta mucho la arqueología!

EM: ¿Estuvo en contacto con Marija Gimbutas?

BD: Quizá un poco... No me acuerdo bien.

EM: o Buffie Johnson...

BD: ¡Buffie! ¡Sí! ¡Conocía a Buffie!

EM: He oído que ella fue la primera que empezó a utilizar el arquetipo de la diosa en ese periodo

BD: Podría ser, eso podría ser cierto, ¡y la conocí!

⁵²⁶ Se refiere a estos proyectos artísticos basados en la diosa como *goddess works*.

⁵²⁷ Una *sweat lodge* es una cabaña de sudación, una sauna ceremonial que se hace en algunos pueblos originarios americanos.

EM: Estoy en contacto con una amiga suya [Tracy Boyd] que me está ayudando a entender su arte y sus intereses en la diosa... Ella me repetía: "¡Usa el término arquetipo!"

BD: Buffy era... era lesbiana, y tenía una joven amante [Permanece unos segundos pensativa] (risas)

EM: (Risas)

BD: Fui a Vassar,⁵²⁸ porque mi marido tuvo un trabajo en Vassar durante un año sustituyendo a alguien, y todas estas profesoras solteras estaban allí, y estaba esta mujer, una historiadora del arte, no recuerdo su nombre, pero me cogía del brazo y caminando decía sobre una joven y guapa chica de Vassar: ¿no es absolutamente deliciosa? Y yo no estaba interesada en las mujeres... ¡eran tan divertidas!, pero eran muy protectoras y reservadas... y todo... [Permanece unos segundos pensativa] ¡Oh Dios mío! (risas)

EM: (Risas) ¡Eso ha estado divertido!

BD: Así que tenía este ritual: "Somos mujeres. Nuestras manos nos forman. Somos mujeres. Dame tu mano. Somos mujeres. Nuestras manos forman un círculo. Somos mujeres. El círculo es poderoso" y alguien cogió mi ritual, le puso música y luego cobró mucho dinero por él... (Risas).

EM: ¡Vaya!

BD: sí, [...]

EM: ¿Y por qué elegiste el ritual?

BD: Bueno, creo que el objetivo de los rituales es unir a la gente. También creo que porque en mi juventud, de las personas más seguras, una era... Yo viví en Turquía de los cuatro años y medio hasta los ocho, y me mandaban los domingos a escuchar a una mujer que enseñaba la Biblia o algo así, pero en realidad no enseñaba la Biblia, sólo

⁵²⁸ Vassar College, universidad privada en Poughkeepsie, Nueva York.

hablaba de cómo Jesús amaba a los niños, bueno, yo nunca había oído hablar de nadie que amara a los niños, no eran mis padres, ellos nunca usaban esa palabra... [...] así que cuando era pequeña, no teníamos muchos juguetes en Turquía, simplemente jugaba en el musgo y fingía que había personitas allí, como las que hay en Irlanda, ¿verdad? ¿Las Hadas? Realmente creía en las hadas, sí, tenían sentido para mí...

EM: Así que, de nuevo, la espiritualidad...

BD: Sí, y los cuentos de hadas, me gustan los cuentos de hadas, y también no me importaba ir a la iglesia, pero era católica, era una iglesia muy congregacional de Nueva Inglaterra, pero un lugar muy seguro, y te puedes dar cuenta, cuando todo el mundo cantaba estaban todos juntos, quiero decir, nadie decía: "No voy a cantar esta canción", ya sabes, o en vacaciones mi familia podía reunirse, y ser feliz, y amable, y pintábamos huevos de Pascua y cosas así, pero no sé... Creo que es más acerca de cuántas veces he estado en este planeta. Realmente creo en ello, y creo que lo que funciona es reunir energía, y soy buena en eso, incluso cuando soy tímida sigo siendo buena en eso, y de hecho a veces puedo ver cuando la gente está enferma, y en ocasiones incluso puedo poner mis manos sobre ellos y curarlos, pero no quiero hacer publicidad de eso, no voy a vivir de eso, pero soy realmente buena moviendo energía....

EM: Bueno, es porque creo que has dicho que empezaste en la pintura dentro del *Hard Edge*, y la transición de la pintura a la performance es enorme...

BD: sí... bueno yo soy así (risas)

EM: ¿Como si de pronto sintieras que tenías que usar tu propio cuerpo ahí dentro?...

BD: Bueno, en realidad tuve una transición de la pintura *Hard Edge* a pintar enormes cuadros de rosas, y otras cosas como el lenguaje de Gertrude Stein en un cuadro. Yo realmente estaba experimentando, y encontrando todas esas formas femeninas, y luego con el arte de la performance salí a un espacio, pero escribí sobre ello en algún lugar que vi hace poco, no sé dónde [está] ese escrito, tal vez Monika lo cogió. Fue como si descubriera que yo era una mujer-montaña, pero ¿dónde puede ir una mujer-montaña?

nunca vi una en un museo ni nada, así que salí a la calle, y creo que esa es probablemente la verdad, es como hacer espacio público.

EM: Quizá porque la performance era una alternativa en aquel momento, era una forma de experimentar con el arte y todo estaba cambiando de una manera muy diferente. Aquellos años fueron un punto de inflexión.

BD: Sí, fueron una ruptura, sí. Tenías que abrirte paso, ¿verdad? (Risas), sí, tenías que hacerlo, y por las razones que sean normalmente puedo tomar esa decisión, incluso si da mucho miedo, incluso en ese caso, ¡eso es!

EM: Sí, y de nuevo, no era como hoy porque ahora puedes pensar "Vale, voy a la calle y simplemente, ya sabes, hago una performance", quiero decir, la gente está familiarizada con las performances, pero antes tenías que enfrentarte a la reacción de la gente de una manera diferente, quiero decir, era un riesgo, o sea que tenías que ser muy valiente para hacerlo.

BD: Eso es verdad, sí.

[...]

Bueno, esta mujer llamada Debbie Jones, *Maypole* ocurrió en su propiedad, y ella es escultora, y realmente veía la tierra como femenina, todo como femenino.

EM: Hay una escultora que se llama Clara Menéres, e hizo una gran pieza con en hierba de un cuerpo femenino⁵²⁹, ya sabe, como si la tierra fuera femenina. Me gusta mucho descubrir este aspecto femenino de la naturaleza, que está presente en muchos proyectos.

BD: Sí, quiero decir, tallamos muchas cosas que eran semillas, del mismo modo las semillas son vaginas... (Risas)

⁵²⁹ Mulher-Terra-Vida. 1977.

EM: Sí, bueno, ya sabes, intenté escribir un artículo sobre ese tema y la gente decía:
"Vale, vaginas otra vez" (risas)

BD: Sí... ¡Otra vez el pene también!

EM: (risas)

BD: (risas) ¿Qué crees que es lo que hay en el monumento a Washington? ¡Otro pene!
(Risas)

EM: Sí

BD: (risas)

[...]

EM: Bueno, es fantástico porque la *7.000 Year Old Woman* la conozco desde hace años.

BD: Ha dado la vuelta al mundo, va por el mundo, de verdad, está en todos los libros, ¡y a mí no me pagaron nada!

EM: ¡Ella es importante!

BD: Y creo que nada más que tengo que reevaluar, es muy complicado, es como si las bolsas estuvieran blindadas. May Stevens me dijo: "Betsy eso no es una diosa, es una mutilación". Pero, ya sabes, eso es una cosa de nacimiento y muerte. Cuando di a luz sabía que las dos cosas sucedían simultáneamente: nacimiento y muerte, pueden suceder juntas en el mismo momento, como la mariposa o muchas veces, ya sabes, algo muere y algo crea, algo muere y algo crea. Así que creo que inconscientemente eso está en parte en *7,000 Year Old Woman*, y no he escrito esa parte, pero debería escribirla...

EM: Sí, porque es un punto muy interesante...

BD: Sí, por lo que sé estaba en mi conciencia.

EM: Pero creo que es una imagen arquetípica. Quiero decir, esa imagen lo dice todo, pero es bueno abordarla porque lo que no me gusta de esos libros de historia del arte es que no tienen una opinión sino que establecen afirmaciones, ya sabes, por lo que es bueno conocer la opinión del autor, quiero decir, como artista debe ser difícil, porque es algo muy importante para ti, se trata de tus sentimientos, y también está este aspecto de ti mismo que estás dando, y está bien que algunos historiadores o críticos den su propio significado o explicación a las piezas, pero también es importante la opinión del artista.

BD: Sí.

Estaba pensando... ¡Yo también conocía a Louise Bourgeois!

EM: Ella estaba en contacto contigo, ¿verdad?

BD: Sí.

EM: Sé que, estaba en contacto con otros artistas, que participaba en algunas reuniones...

[...]

Y también Leonora Carrington sé que estaba en contacto con algunas mujeres, también con Gloria Orenstein, que era amiga suya y, ya sabes...

BD: Sí... ¡estás haciendo un gran trabajo!

EM: ¡Muchas gracias!

EM: Así que, bueno, muchas gracias por ayudarme.

BD: Sí, espero haberte ayudado.

EM: Sí, me has ayudado mucho. Me has ayudado a entender muchas cosas, porque para mí es muy importante tener puntos de vista diferentes...

BD: Sí...

EM: Aunque sean opuestos. Pero yo no lo considero tan opuesto, ¿sabes?

BD: No, no.

EM: Me alegro mucho de que todas me hayáis recibido con los brazos abiertos, sois increíbles, de verdad. Muchas gracias, ¡estoy tan contenta! Quiero decir, he estudiado tu trabajo durante años; ¡estudié tus performances en Bellas Artes!

BD: Bueno, ¡gracias por tu tiempo, tu energía y tu pasión! Me encantaría ver tu trabajo.

EM: ¡Te lo enviaré!

Ha sido un placer estar aquí contigo, eres súper amable y súper simpática. ¡Muchísimas gracias! ¡Te mando un fuerte abrazo! ¡Y estaremos en contacto!

BD: ¡Gracias! Seguiremos en contacto.

Conversación con Betty LaDuke

Este documento es el resultado de una conversación entre la artista Betty LaDuke y Elena Menéndez Requeno, investigadora dentro del programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación de la Universitat Politècnica de València (España). Esta entrevista tiene el ánimo de documentar la hipótesis sobre la relación de la artista con el arquetipo de la diosa, y conocer su testimonio de primera mano.

Esta conversación tuvo lugar el 3 de octubre de 2023 y ha sido transcrita con la previa autorización de ambas participantes.

EM: Hola.

BL: ¡Por fin!

EM: ¿Cómo estás?

BL: Estoy bien, no estoy tan acostumbrado a Zoom pero, me estoy acostumbrando, ¡buenos días!

EM: ¡Encantado de conocerte!

BL: ¡Buenas tardes! ¿Eres de España?

EM: Sí, soy de España, de Valencia.

BL: "Valencia, muy bien, puedo hablar un poquito", ¿has estado en EE.UU.?

EM: No, estoy realizando mi investigación desde aquí.

BL: Entiendo.

EM: Realicé algunos estudios de género y de feminismo en la Universidad y allí conocí diferentes obras de arte del movimiento feminista, y vi una conexión con la diosa.

BL: ¡Vale!

EM: Y para mí fue muy interesante, porque aunque he estudiado temas feministas durante la carrera (estudié Bellas Artes), nunca había asistido a ninguna conferencia en la que se explorara la idea de la Diosa, así que para mí fue muy interesante ser consciente de este tipo de arte. De repente vi muchas representaciones sobre la diosa y cuando preguntaba, nadie respondía, así que me interesó aún más. Por este motivo mi investigación comenzó como una forma de entender esas conexiones que aparentemente nadie conocía, por eso estoy haciendo mi tesis desde aquí, desde España. ¿Puede ser una coincidencia? No lo sé.

BL: ¡Muy bien! ¡Espero ser de ayuda! No estoy segura...

EM: Así que ahora estoy en mi etapa final. He estado investigado, y me interesa mucho tu obra.

BL: Sí. Adelante; creo que tienes algunas preguntas especiales [que] quieres hacerme...

EM: Sí, por supuesto. Así que empecemos.

Como originaria de Nueva York...

BL: ¡Sí! Pero mis padres eran de Ucrania y Polonia, ¡así que soy de primera generación en Estados Unidos!

EM: ¡Qué bien!

BL: (Risas) ¡Sólo tengo una perspectiva diferente!

EM: ¡Qué bien!

BL: ¡Sí!

EM: ¿Cómo desarrollaste tu conexión con la naturaleza?

BL: Bueno, primero es la gente. Mi primera conexión es con la gente y la exposición a la diversidad. Y el segundo gran aspecto fue la diversidad en mi país, así que llegué a conocer a diferentes artistas de color, y a tener contacto con su forma de expresión y su reverencia por la vida, especialmente los artistas afroamericanos Charles [Wilbert] White y Elizabeth Catlett, así que fue una muestra de respeto por quienes eran, dentro del contexto de una cultura muy blanca. Y ellos habían viajado a México, así que cuando tuve que buscar becas universitarias... mi padre me dijo: "si quieres salir del Bronx, Nueva York, tienes que hacerlo por ti misma", así que pude conseguir becas en arte y académicas, y mi tercer año fue el mejor, fue en México, y como me quedé allí, viví allí mucho tiempo, tres años y medio, estuve expuesta no sólo a la universidad, a la escuela, sino a las zonas rurales, a la gente que vive cerca de la tierra, gente que lucha, y eso me dio una perspectiva de la vida que es muy singular.

También estuve expuesta a las maravillosas pinturas murales y a diferentes pintores, de hecho llegué a conocer a Diego Rivera, y [David Alfaro] Siqueiros. No a Frida Kahlo, ella se estaba muriendo en ese momento, estaba en el hospital y no estaba bien. Así que conocí a tres grandes muralistas y a toda una generación de jóvenes pintores mexicanos, y a mí me consideraban uno de ellos porque también exponía en México, así que para empezar, estos antecedentes son muy singulares.

EM: ¡Sí que lo son! De acuerdo, también me interesa mucho el momento histórico de los años sesenta y setenta en Estados Unidos; creo que fue un momento muy concreto en el que se experimentaron muchos cambios...

BL: Sí.

EM: Quería preguntarte si durante aquellas turbulentas décadas participaste o te involucraste en algunos de los movimientos que se desarrollaron en aquellos años. ¿Cuál fue tu experiencia?

BL: Bueno, dos cosas: en primer lugar, aprendí porque como académica, mientras enseñaba en la Southern Oregon University, asistía a las reuniones. Yo vivía en una ciudad pequeña, pero al entrar en las zonas urbanas más grandes, donde teníamos la College Art

Association y el Women's Caucus for Art, me despertó a lo que estaba sucediendo en términos del movimiento de la mujer.

Mis propias experiencias fueron muy personales, ya que viajé y conocí el mundo y las vidas de mujeres artistas, pero conocer a Judy Chicago fue especial, así como a otras mujeres artistas (no recuerdo sus nombres en este momento) estaban escribiendo los primeros libros sobre mujeres y arte, pero su enfoque... para ser muy honesta, en su mayor parte eran mujeres artistas blancas de EE.UU. y de Europa, así que era ese tipo de enfoque, y mi mundo era diferentes. Pero mientras tanto, como académica y profesora, utilicé todo lo que me ofrecieron. Inicé una clase sobre la mujer en el arte, y aprendía mientras enseñaba, y más que eso, visité a Judy Chicago cuando estaba haciendo el proyecto *Dinner Party* en Manhattan Beach en California, y visité el gran almacén, y vi el proceso, y todo eso, y cuando necesitaba dinero para apoyar esta exposición, y estaba haciendo una gira por la costa oeste donde me encuentro, conseguí que mi Universidad patrocinara su visita, para que mis estudiantes, todos nosotros, pudiéramos conocerla.

Lo que [Judy] hizo fue muy importante y me sirvió de base para impartir y ampliar mi clase de La mujer en el arte.

¿Participé más que eso? Yo tenía una visión diferente de la mujer y de la imagen de la diosa, simplemente una visión diferente, así que aprendí y apoyé, pero desarrollé mis propios conceptos e ideas.

EM: Eso es muy interesante. ¿Tienes alguna relación con el movimiento de las diosas o el movimiento de la espiritualidad aparte de tu arte?

BL: Lo que es muy especial es que Gloria Orenstein, que ha escrito muchos libros, escribió sobre mi trabajo, le encantó mi trabajo, y sintió en él una gran conexión con la vida, pero no era sólo el cuerpo de la mujer, sino que era una conexión con toda la Naturaleza y la espiritualidad, por lo que tenía un concepto que de alguna manera se mueve más allá del momento, en un aspecto universal que ella vio en mis imágenes, en mis pinturas de mujeres de todo el mundo, y eran mujeres que tenían sus manos en el barro y la Tierra, y eran agricultoras, criaban niños, mantenían los cultivos, vendían sus

frutas y verduras y así sucesivamente, así eran las mujeres que yo valoraba, que yo consideraba. No usaba la palabra diosa, pero las consideraba mujeres poderosas que podían mantener unida a una familia en circunstancias y condiciones muy difíciles. Y Gloria las comprendió bien y escribió muy bellamente sobre mi mundo.

EM: ¡Eso me lleva a otra pregunta!

BL: ¡Vale! ¡Una cosa lleva a la otra!

EM: Sí, está relacionado, porque conocí tu trabajo gracias a uno de los Libros de Gloria, en *Reflowering of the Goddess*, y también vi el que me contaste antes, que ella misma escribió sólo sobre tus obras⁵³⁰, pero una cosa que suelo decir es que debido a que soy estudiante de Bellas Artes, creo que es importante conocer el punto de vista del artista, así que quería preguntarte directamente sobre esa conexión que hace Gloria sobre tu arte y el arquetipo de la diosa. He visto que trabajas con arquetipos...

BL: Sí.

EM: Así que quería preguntarte cuál es tu punto de vista al respecto.

BL: Una de las cosas especiales de Gloria es que tenía una profunda conexión con los pueblos indígenas de Noruega, y sus visitas allí, y sus guías espirituales, uno de los más poderosos provenían de esa región del mundo, y eso hizo una fuerza de conexión que era más profunda que lo que [hacía] el movimiento de la mujer, centrándose sólo en las formas corporales inmediatas y en una especie de perspectiva de la mujer blanca. Se trataba de una perspectiva mundial más amplia, así que creo que había una armonía entre nosotras, y un cariño y una exuberancia; Gloria es una persona muy exuberante, y llegamos a conocernos muy bien, y a ser buenas amigas. Creo que perdí el hilo de tu pregunta en mi nostalgia, de pensar en Gloria. Por cierto te puedo dar su contacto. ¡Creo que a ella le encantaría hablar contigo!

EM: He intentado ponerme en contacto con ella, pero ha sido un poco difícil.

⁵³⁰ FEMAN ORENSTEIN, Gloria. *Celebraciones multiculturales: Pinturas de Betty La Duke 1972-1992*. Rohnert Park: Pomegranate Artbooks, 1993.

BL: ¡Intentaré ayudarte a conocerla!

EM: ¡Ojalá! Creo que fue Suzanne Benton quien me dijo: "¿por qué no te pones en contacto con ella?" y yo estaba como: "¡Oh! Espera un momento, ¿es eso posible?" (risas)

BL: Sí, puedo ayudarte porque hemos estado en contacto recientemente. Se ha mudado y demás, y creo que está en una etapa de su vida en la que le encantaría conocerte, y podrías hacerle preguntas.

EM: Bueno, ¡sus libros son como mis Biblias! (risas)

BL: ¡Sí! ¡Ahí lo tienes! (risas) ¡Eso es!

EM: Sí, creo que tengo uno de ellos justo aquí... [muestra en pantalla *The Reflowering of the Goddess*].

BL: ¡Sí! ¿Tienes el que escribió sobre mi trabajo?

EM: Sí, lo tengo como e-book.

BL: Sí. No puedo decir suficientes cosas buenas sobre ella. Creo que me he vuelto a perder en mis pensamientos... pero sí, estaba involucrada en el movimiento de las mujeres desde mi perspectiva como profesora universitaria, exponiendo a mis estudiantes hacia el arte, lamentando el hecho de que nunca estábamos en los libros de arte con los que crecimos, que sólo tenían tal vez dos tres mujeres artistas, y por supuesto eran maravillosas, Georgia O'Keeffe, pero otra mujer artista con la que conecté, incluso más que George O'Keeffe, es Käthe Kollwitz, de Alemania, y de alguna manera su trabajo y tratar con los niños, tratar con la Segunda Guerra Mundial, y la pobreza, el horror, y su vida, su historia: casada con un médico que se ocupaba, no de los ricos, sino de los pobres, de la clase trabajadora. Sentí que ese tipo de compasión y pasión me conmovía más, porque el cuerpo humano, la persona, la gente me interesaban más que el paisaje, así que ella es una de mis referentes más importantes.

EM: Para mí tu arte ha sido todo un descubrimiento. Disfruto con cada una de las piezas, ¡es increíble! Cada vez que descubría una nueva pieza decía: "¡Oh, mira esta!", y "¡oh, mira aquella!" ¡Es fascinante!

BL: ¡Oh, qué bien, me alegro de que te haya gustado mi trabajo!

EM: ¡Sí! ¡Es fantástico!

BL: Me estás haciendo pensar en algo relacionado con Georgia O'Keeffe. Lo que ocurre es que para mí la naturaleza se llenó de imágenes espirituales; cobró vida, de modo que cuando hice un árbol de la vida, por ejemplo, es la Gran Madre, es la Gran Madre con grandes ramas que se extienden hacia arriba, pero también son las raíces, las raíces del dolor por toda la guerra, todo el dolor, todo el sufrimiento, de modo que mi simbolismo se incrustó en la cultura, pero como algo universal. Y así es como creo que sentí la naturaleza, más que aislándola, como hizo Georgia O'Keeffe, sino mostrando la gran belleza y la gran pasión, que [Georgia] tenía a su manera.

EM: Hablando de la Gran Madre, ¿cómo descubriste el arquetipo de la diosa?

BL: Creo que es algo que sentí dentro de mí como madre, y como madre que tuvo que tomar muchas decisiones políticas, teniendo una hija de color en una sociedad blanca,⁵³¹ y dándome cuenta muchas de las cuestiones que no se estaban tratando, teniendo que hacer malabarismos, teniendo que entender, teniendo que crecer. No tuve facilidades en ese aspecto: fue doloroso y progresivo, pero siempre fui tomando de distintas personas cuando me lo ofrecieron.

Creo que he perdido el hilo de la pregunta una vez más, mientras rememoro. Pero la naturaleza se convirtió en una fuerza real, creo, especialmente a través de mis viajes, pero incluso con mi familia: la naturaleza en la costa de Oregón: donde íbamos de acampada, donde enamoreme, tener un marido maravilloso, tener una familia maravillosa.

⁵³¹ Betty tuvo a su hija Winona LaDuke junto a Vincent (Sun Bear) Laduke, autor de ascendencia Ojibwe. Winona LaDuke es una reconocida activista, escritora, ambientalista y economista, involucrada en la preservación de las tierras de los pueblos originarios y en la sostenibilidad ambiental.

La naturaleza se convirtió en un símbolo en mi trabajo. No era sólo un retrato de personas: de marido y mujer, o de una madre con sus hijos. Se convirtió en algo simbólico, se fue integrando poco a poco.

Vivo en una parte del mundo preciosa, creo, con acceso a un océano increíble, a diferentes montañas. Vivo en una casa rodeada de árboles... Así que me siento afortunada de haber tenido esto durante muchas décadas de mi vida, teniendo en cuenta que crecí en el Bronx, en los edificios plurifamiliares,⁵³² así que bien.

[La naturaleza] cobró vida para mí, creo que gradualmente. No fue algo inmediato, ni algo que alguien me enseñara, ¡creces con ella!

Y por supuesto la perspectiva indígena, mi primer marido [Sun Bear] honraba la naturaleza, honraba la vida... la filosofía de nunca matar sin honrar al espíritu de ese animal, nunca tomas de la Tierra, sino que plantas, y devuelves, guardas semillas... Así que de él saqué todo ese concepto de la Tierra como un organismo vivo en cierto sentido, pero también lo saqué de los indígenas con los que viví en México. Estaban en una zona muy seca, justo lo contrario de donde vivo ahora, donde nunca llovía, era una zona difícil, y sin embargo había formas con las que la gente se las arreglaba para tener una vida, una cultura y una continuidad.

EM: Quería preguntarte sobre algo relacionado con eso. Estudié que dentro del Movimiento Feminista Espiritual, la rama que estaba más conectada con la espiritualidad dentro del Movimiento Feminista, las mujeres estaban ansiosas por encontrar referencias en la cultura de las minorías, buscando en estas sociedades y culturas nuevas ideas para construir una nueva sociedad más consciente con la naturaleza y que honrara a las mujeres. He leído que entre las diferentes minorías se habló mucho de los nativos americanos, por su vínculo con la naturaleza, su estructura social y sus mitos. Y creo que tú serías la persona indicada para preguntarte sobre estas conexiones. Me gustaría saber

⁵³² Hace referencia a los *tenements*, un tipo de edificaciones plurifamiliares típicas en los barrios más sencillos de las ciudades, donde muchas familias vivían en espacios reducidos.

si experimentaste esas diferencias, sobre la forma en la que los nativos americanos desarrollan una sociedad más inclusiva, ya sea con la naturaleza y con las mujeres.

BL: Creo que yo utilizaría la palabra "holístico". Mientras que alguien como Judy Chicago separaba las partes del cuerpo: los pechos, la vagina... Creo que la experiencia de los nativos americanos era una especie de sentimiento holístico, que tenía mucho que ver con la comida, con las semillas, con el agua, y los seres humanos... todos formaban parte de ello, de la celebración y del homenaje.

También pienso en las experiencias que tuve en culturas como Papúa Nueva Guinea, que fue extraordinaria, donde los hombres tallaban y trabajaban la madera, y durante la semana que pasé en el río Sepik, visitando muchas de las cabañas, y viendo la forma en que honraban los cuerpos de las mujeres en sus esculturas, fue increíble. La forma heráldica se llamaba, era la apertura del cuerpo de la mujer, y sería una enorme escultura gigante que ahora se puede encontrar en el Museo Metropolitano de Arte, dentro de la Colección Rockefeller, en la zona del sótano. Pero estas enormes formas corporales creadas a partir de troncos de árboles eran como la entrada donde los hombres tendrían sus centros de circuncisión, por ejemplo donde experimentarían el rito de paso, pero también suponía la forma de honrar a la madre, de honrar a la mujer.

Así que creo que la exposición a ese tipo de escultura fue una parte importante de la imaginería que desarrollé, mientras que yo era muy fría con el movimiento de las mujeres en los años setenta que honraba un pecho, no podía lidiar con eso, era demasiado frío, demasiado artificial para ser honesta.

EM: Sí, lo entiendo, porque es como segmentar el cuerpo, no tener el concepto de su cuerpo como un todo.

BL: Sí, pero por otro lado me encanta *The Dinner Party* de Judy Chicago, creo que es una pieza asombrosa de la historia que ella ha creado, viajando a través de la historia de la mujer, y a través de la conmemoración, hasta la época actual, y de verdad que honro ese trabajo, así que aunque no me gusten ciertos aspectos de la iconografía que hace sobre la

mujer, ese trabajo creo que es histórico y que tiene un gran valor. ¡Estoy tan contenta de haber podido verlo en proceso!

EM: Sí. He visto algunos vídeos y otras grabaciones sobre el proceso, donde Judy dirige al gran equipo. Debió de ser impresionante.

BL: ¡Impresionante, sí, es una gran palabra!

Sí, la cuestión es que la historia ha sido oscura durante siglos, y seleccionar a mujeres de las que nunca antes habíamos oído hablar para homenajearlas fue increíble. Y seleccionando a artistas que no habían aparecido en los libros de historia, que nunca aprendimos, así que creo que tal vez no te guste un aspecto, pero te das cuenta de ello hizo mucho bien, así que tienes que dejar de lado tus propios prejuicios, y espero haberlo hecho en mi enseñanza, para abrir la puerta a mis estudiantes, de modo que pudieran tomar sus propias decisiones, sus propias elecciones.

EM: ¡Esa es la cuestión! Bien, y como me comentaste antes, visitaste África...

BL: Muchas veces.

EM: Y tú me preguntaste por correo sobre si estábamos hablando de la misma persona, sobre Susanne Wenger, que estaba allí, en Nigeria, trabajando en los templos y las esculturas de diferentes deidades, como Oshun, en Osun-Osogbo.

BL: Susanne Wenger, sí, eso fue una experiencia increíble totalmente. Llegué a África porque había terminado de tratar y escribir un libro: *Compañeras: Women, art, & social change in Latin America* (1985), y formaba parte de la International Society for Education of Woman in the Arts (la Sociedad Internacional para la Educación de las Mujeres en el Arte). Conocí a gente de otras zonas del mundo que venían a estas reuniones, y uno de los hombres me preguntó si había estado en África, le dije que no, y me dijo: "ven y te presentaré a mujeres artistas", y eso es todo lo que necesitaba saber. Era un decano de la Universidad de Benin, en Nigeria, y en aquella época se organizaban los viajes por carta y teléfono, y así lo hice, y me presentó a toda una serie de artistas, en Osogbo, la ciudad mágica de Osogbo.

Y allí conocí a Susanne Wenger, que era una mujer europea que vivía allí, que se había casado con un percusionista africano, y que llegó con sus propios conocimientos. Como alfarera, trabajó con cerámica en Europa, y llegó después de la Segunda Guerra Mundial, y de alguna manera conectó con las esculturas de barro y las personas que estaban creando imágenes dentro de su región, y había un río increíble, el río del océano, y estaban honrando este río siempre, algo así como podríamos honrar a la virgen de María, y sintiendo la energía femenina, y la compasión, y así sucesivamente. Así que ella comenzó a desarrollar un conjunto de esculturas, trabajando también con los hombres en su mayoría, pero con ese sentimiento de lo orgánico, ¡y creció, y creció, y creció! Y cuando lo vi, ¡no me lo podía creer! Me quedé maravillada ante la magnitud de la obra, su extensión y su alegría. La obra me dio mucha alegría porque no tenía bordes duros, sino que fluía con la naturaleza, y estaba llena de sorpresas, ¡te sorprendía! ¡No había dos cosas iguales!

¡Y también hubo un gran evento de tortugas!⁵³³ En fin, así que documenté su trabajo, la entrevisté, y lo compartí con mis alumnos, y así sucesivamente, y luego en los últimos años volví para ver lo que había descubierto allí. Sí, recuerdo esta enorme tortuga por la que puedes caminar. Era una experiencia de renacimiento, de atravesar este pasaje, y así era toda esa zona. Era un lugar de celebración, de renacimiento, al que podías acudir en busca de esperanza y continuidad, y no sé, estoy recordándolo, pero en fin, creo que su energía también impregnó mi trabajo. A veces las cosas te afectan y ni siquiera sabes de dónde vienen, pero he tenido mucha suerte de estar expuesta a tantas experiencias maravillosas, y he crecido con cada una de ellas. (Risas)

EM: ¡Sí, has tenido muchas conexiones y muy profundas con mucha gente interesante!

BL: También creo mucho en la reciprocidad, no se trata sólo de ser un turista y viajar, sino de honrar su trabajo escribiendo sobre ellos y asegurándome de darles visibilidad, de devolverles algo. Y en algunos casos podía volver al país y llevarles el libro y enseñárselo: "¡Eh, mira!", ya sabes, y dejarles el libro, y en algunos casos atrajo a más gente a visitarlos a medida que los libros se hacían populares, por lo que se convirtió en

⁵³³ Betty LaDuke ha utilizado este animal en varias de sus obras.

una especie de reciprocidad, no podía hacer más que eso, compartirlo con mis estudiantes, y compartir a través de la escritura. Pero la reciprocidad es importante, no sólo ir y [hacer lo tuyo]. Eran personas con las que conectaba, así que estaban vivos, eran seres humanos, y lo disfruté totalmente.

EM: ¡Se nota! (risas)

BL: Sí (risas)

EM: Sí, quiero decir, porque cuando veo tu trabajo, lo que veo es vida, siempre es sobre la vida. Los colores vibrantes, y como tú decías antes, la falta de líneas rectas, ¡es todo movimiento, todo alegría! ¡Realmente lo disfruté!

BL: Gracias.

EM: Bien, quería preguntarte sobre tus obras de arte basadas en Oshun, porque he visto que utilizas a Oshun en muchas de tus obras, y quería preguntarte sobre tu conexión con esta diosa, y si es sólo esta diosa o si encuentras inspiración en otras diosas.

BL: La diosa, sí. La diosa de la empatía, la diosa de la compasión. Creo que son esos valores los que entran en mi trabajo, así que, [aunque] no sea ninguna figura de la diosa, son los valores que recibo los que llenan los cuadros que hago. Por lo que a menudo no puedo decir que éste o aquel sean un cuadro sobre la diosa Oshun, pero sí puedo decir: "este es el árbol de la vida, y su espíritu llena ese árbol de la vida", así que mi énfasis es más el de un sentimiento cultural más grande que el de honrar a Oshun, a quien comparo mucho con la Virgen María, y por mis experiencias en América Latina con la Virgen es la misma diosa para mí. Necesitamos esa energía, necesitamos conexión, y viene de diferentes maneras, porque no es ni lo uno ni lo otro para los pueblos nativos americanos, sino que es la Tierra de una manera más grande, se entiende de un modo diferente.

Así que de alguna manera creo que hay muchos nombres y hay muchas maneras de experimentar a la diosa, y eso es sólo una manera, pero creo que cuando le perdemos la pista es cuando la vida se destruye, y permitimos que la destrucción continúe. Para

decirlo de algún modo, no tendremos vida a menos que nos ocupemos del cambio climático como una realidad, como una realidad que tenemos que tomarnos en serio, así que está toda esa conexión, no es sólo el pasado sino que es aquí y ahora.

EM: Eso es.

BL: Sí.

EM: Quería preguntarte sobre otra de las cosas que has comentado anteriormente. En tus obras de arte veo algunos símbolos que son recurrentes, por ejemplo el pájaro, el nido o el árbol de la vida, y quería preguntarte por qué los eliges. ¿Por qué son importantes para ti? ¿Podrías explicarme un poco sobre ellos?

BL: Creo que una de las cosas principales es que en mis viajes trabajo mucho con mujeres de los pueblos, mujeres rurales, más que en zonas urbanas en su mayor parte, y en estas regiones se ve el extraordinario trabajo que hacen las mujeres por la supervivencia, la supervivencia básica, y el poder de sus cuerpos, no sólo para criar a los niños, sino para trabajar con los niños a cuestas, para sostener, quitar las malezas, cosechar ,y luego llevar el agua a la casa, y a su choza, etcétera.

Así que estas mujeres se convirtieron en increíbles símbolos de poder que necesitaban ser honrados, así como la continuidad de la vida. Siempre había un sentido de necesitarse los unos a los otros, por lo que siempre había un sentido de comunidad, no la soledad, no se puede estar solo, el medio es demasiado duro. Y también las mujeres se daban fuerza unas a otras, así que tenían sus propios rituales, sus propias celebraciones, sus propias órdenes a los espíritus del agua, y yo no sé mucho de ello, pero percibo estas cosas, y esta es la fuente de mi trabajo que intento captar.

También, por ejemplo, trabajo con otra organización llamada Heifer International, que se ocupó del hambre después de la Segunda Guerra Mundial, y que se ocupó de los animales como forma de proporcionar alimentos en lugar de leche en polvo o galletas de proteínas. Fui a Kosovo y estuve en un pueblo donde todos los hombres habían sido asesinados y sólo quedaban las mujeres y los niños, y de repente todos los hijos varones

mayores fueron asesinados, y presencié cómo tuvieron que unirse de nuevo para sobrevivir, para darse valor los unos a los otros, y los animales eran una forma de sustento alimentario, pero recuerdo a Nora, la historia de esta mujer que tenía una vaca que había parido un ternero, y no estaba bien, y no iba a dejar morir a ese ternero. Y cómo ese pequeño ternero iba a estar en su casa, y ella lo amamantaría porque había perdido demasiado, ya había perdido demasiado, así que las diferentes experiencias que he tenido me han dado un gran respeto por las mujeres que tienen que soportar tanto, y encontrar maneras de continuar incluso después de la destrucción o la pérdida severa.

EM: Es una experiencia muy profunda.

BL: Sí y es continuo, no se detiene, y lo encontramos en nuestro propio vecindario, así que no es sólo único allí, o aquí, puedes encontrarlos en todas partes, y lo respetas, y respetas las diversas formas en que encuentran su fuerza y tienen sus propios espíritus de diosas, sus propias necesidades espirituales satisfechas, por lo que no hay una sola manera.

Y en las comunidades nativas es tanto la Tierra, es tanto esa relación con la Tierra como la lucha, la lucha contra las grandes compañías petroleras que amenazan las fuentes de agua, aquellas que quieren explotar para sus propias necesidades financieras, y todo eso; y las manifestantes, así que hay otro tipo de diosa que me gusta, y son que se manifiestan, las mujeres que protestan, que ponen sus vidas en peligro. Descubrí esto en Chile, cuando protestaban contra la dictadura de Pinochet, y cómo estas mujeres se unieron para formar comedores de beneficencia porque sus maridos estaban en la cárcel, así que me asombran una y otra vez las experiencias de la vida real, más que un dios o una diosa esotéricos. Para mí son experiencias de la vida real que entran en mi trabajo.

EM: Entonces, me gustaría formular la misma pregunta que me hiciste tú a mí anteriormente por correo electrónico, ¿qué es para ti la diosa, cuál sería tu definición?

BL: La definición: no hay final.

EM: (Risas) ¡Sí!

BL: La vida continúa y veremos muchas caras de diosas, y espíritus, y alegría, y también veremos mucha tristeza mientras la vida continúa, y más si no nos volvemos más activos, así que necesitamos a las diosas activas ahora mismo. Esa protesta estaba ocurriendo en términos del clima, la violación de la tierra, y la destrucción de nuestros recursos en la búsqueda de un beneficio privado, así que necesitamos a esas diosas que están muy enojadas, y dicen: "¡hey! ¡despierta!"

EM: ¡Es una definición muy buena!

BL: ¡Bien! (Risas) ¡Espero que nos lleguemos a conocer en persona! Espero viajar el año que viene, no tengo planes concretos, pero si tengo la oportunidad de ir a España, ¡seguro que me gustaría conocerte!

EM: ¡Por supuesto que estás invitadas aquí en España, en Valencia!

BL: Valencia, ¡he estado pero hace muchas décadas!

EM: ¿Aquí en Valencia?

BL: Fue antes de que tú nacieras. (Risas) Fui con mi marido y mi hija. Tuvimos una corta experiencia en Europa, esa fue la vez que pasé más tiempo en Europa, en realidad nunca he vuelto a Europa...

[...]

Intentaré proporcionarte y allanarte el camino para que hables con Gloria Orenstein, que creo que se sentiría muy honrada de hacerlo.

EM: Me encantaría, pero sé que es complicado. Estoy súper agradecida de que me dediquéis tiempo, así que estoy súper contenta y os lo agradezco muchísimo. Sé que todas estáis haciendo muchas cosas y trabajando en muchas cosas así que os lo agradezco y entiendo perfectamente si no podéis quedar.

BL: Sí, también Zoom es nuevo para mí. Estaba aprendiendo a abrir el ordenador para hacer Zoom. Así de nuevo es para mí, esta es mi tercera experiencia, ¡así que eres el número tres! ¡Pero lo hemos hecho bien!

EM: ¡Sí! (risas)

BL: Sí, bueno, es un verdadero placer conocerte y te deseo mucha suerte con tu trabajo, y seguiremos en contacto, y si puedo ayudarte de alguna otra manera, si necesitas imágenes y demás, si hay imágenes específicas que necesitas, técnicamente yo no puedo pero, puedo encontrar los medios para que te las envíen, ese tipo de cosas si las necesitas, me lo comentas, ¡estaremos en contacto!

EM: Me encantaría utilizar algunas de sus imágenes en mi tesis, así que te escribiré los títulos.

BL: De acuerdo, y pediré a gente que me ayude, porque es algo técnico que no puedo hacer yo sola.

EM: ¡Perfecto, así que gracias! ¡Muchas, muchas gracias!

BL: ¡Te deseo mucho éxito!

EM: Ha sido un inmenso placer y te agradezco mucho que nos hayamos reunido, así que ¡gracias de nuevo de todo corazón! ¡Seguimos en contacto! ¡Que tengas un muy buen día!

BL: Lo haré, gracias, ¡tú también!

EM: ¡Gracias, adiós, adiós!

Conversación con Batya Weinbaum I

Este documento es el resultado de una conversación entre la artista, escritora, periodista, poeta y música Batya Weinbaum y Elena Menéndez Requeno, investigadora dentro del programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación de la Universitat Politècnica de València (España). Esta entrevista tiene el ánimo de documentar la hipótesis sobre la relación de la artista con el arquetipo de la diosa, y conocer su testimonio de primera mano.

Esta conversación tuvo lugar el 20 de junio de 2023 y ha sido transcrita con la previa autorización de ambas participantes.

Parte I: Conversación sobre Meg Easling

BW: ¡Hola!

EM: ¡Hola! ¿Cómo estás?

BW: ¡Bien!

¿Así que estás interesado en Meg?

EM: Sí, me preguntaba si podrías hablarme de ella...

BW: Bueno, nadie sabe dónde está...

EM: Lo sé, es un poco complicado...

[...]

BW: Sí... bueno, yo era profesora de psicología profunda en el Pacifica Graduate Institute de Carpintería, California, y busqué... ¿Conoces esta revista *Lesbian Connections* que sale trimestralmente?

EM: Sí

BW: Allí tienen un apartado de *Contact Dikes*⁵³⁴, así que busqué *Contact Dykes* (CDs) en la zona y encontré a Meg Easling, que estaba en Ojai, California, y solíamos salir cuando vivía en Carpintería, e íbamos a su casa y ella me invitaba a fiestas en piscinas con un montón de bolleras,⁵³⁵ y yo era una madre soltera de una hija única que era una adolescente, y ya estaba empezando a tener problemas con ella, y [ella] se las arregló para darme mucho apoyo por ser también una madre soltera de una hija única. Fuimos amigas tal vez durante un par de años, y en ese tiempo yo estaba implicada en la revista *Femspec* por lo que le pedí que escribiera algo, no recuerdo cómo sucedió, pero luego me dio algunas obras y salió en la portada.

EM: Vi que después de un tiempo abrió una Galería de Joyas o algo así.

BW: No recuerdo la Galería de Joyas, de todos modos ella sí que hacía joyas porque las dos hacíamos joyas en esa época, solíamos hablar de eso también.

EM: Sé que ya no regenta ese espacio, por lo que no es un medio por el que pueda contactar con ella. Traté de encontrarla en Instagram y otros medios, pero ha sido complicado.

BW: Se fue a California, cerca de la zona de la bahía, para vivir cerca de su hija. Su hija era oficial de policía en el área de la bahía. Una vez la visité allí en un mercado de agricultores o algo así, pero nunca la volví a ver después de eso, porque yo ya no vivía en California, por lo que ni siquiera recuerdo cómo llegué a visitarla en el Área de la Bahía, pero ella solía contarme historias como cuando llevó a su hija al Caribe, donde practicaron buceo, y al regresar, su hija le dijo al consejero de la escuela que su madre había tratado de matarla, por lo que llamaron a Megan, y ella tuvo que explicar [que] durante la instrucción de buceo les advirtieron de que si se salían del extremo del barco en ese lugar podían morir, entonces a su hija se le metió en la cabeza que su madre

⁵³⁴Contact Dykes es un espacio en el que mujeres de la lista de correo de *Lesbian Connection* se ofrecen voluntarias para facilitar información sobre su zona a otras mujeres que viajan o son nuevas en la ciudad.

⁵³⁵ Del original *dykes*.

intentaba matarla (risas), pero Meg me enseñó que las hijas únicas de madres solteras a menudo encuentran formas de hacer que sus madres parezcan terribles, para justificar que se separen del todo porque fueron muy dominadas por las madres cuando eran niñas, así que me contó esa historia para darme apoyo porque yo estaba teniendo muchos problemas con mi hija en ese momento.

EM: (Risas) ¡Es buena!

BW: ¡Sí!

Yo viajaba a la India a por joyas de plata y a conseguir piedras preciosas, y también viajaba a México, a Taxco, y a por piezas de plata, y luego las vendía. Llevaba años vendiendo en festivales de música para mujeres y en conferencias, así que por aquel entonces yo vendía joyas y ella también, por lo que fue otra cosa que también nos unió. Por casualidad estaba sacando el siguiente número de la revista, y le pregunté primero... no recuerdo cómo llegué a publicarla, o cómo llegó a aparecer en la portada, pero recuerdo que me impresionó mucho que hubiera hecho esta gran estatua... hay una foto en la portada de *Femspec* en la que está trepando para trabajar en la estatua.

EM: ¡Sí! He leído que lo hizo con alambre y luego cemento, y que parecía cerámica, pero no lo era. Luego lo pintó con unos óxidos para que pareciera cerámica, pero era sólo cemento.

BW: Bueno, si la encuentras mándamela, porque conseguí este terreno pensando que pondría una gran estructura de una diosa de unos quince metros⁵³⁶ en él y nunca lo hice porque no pude averiguar cómo hacerlo, y estaba haciendo las canalizaciones y el pozo, y el edificio... ¡ahora la necesito! ¡Si la encuentras mándamela!

EM: (Risas) Lo vi en el artículo, ella describe la forma en la que lo hacía, porque vi una conexión con Niki de Saint Phalle.

BW: ¡Oh! ¡Yo fui allí! Fui a los jardines mágicos de Toscana, ¿los has visto?

⁵³⁶ 50 pies.

EM: Bueno, lo he visto pero sólo en imágenes...

BW: ¡Tienes que ir! ¡Es tan fantástico! ¡Habla sobre el arte de la diosa! ¡Oh, Dios mío!
¡Es increíble!

EM: (risas)

BW: Fui a verlo cuando estaba haciendo *Feminina Sube* sólo para inspirarme. *Feminina Sube* fue el edificio artístico que hice en México, con diosas de la fertilidad y diosas guerreras.

EM: ¡Madre mía!

BW: ¡Sí, parecía un gran proyecto para hacer, todo un edificio por dentro y por fuera, y entonces pensé en Niki, porque ella hizo hectáreas de esculturas enormes!

EM: Y HON...

BW: Sí, sí, ¡ella hace un trabajo precioso!

EM: Marija Gimbutas dice que en la antigüedad, el concepto detrás de los santuarios de la diosa, que al principio eran lugares naturales como cuevas, se consideraban como el cuerpo de la diosa, que podías entrar, como un regreso al cuerpo de la madre, así que Meg también hizo ese tipo de estructuras enormes donde puedes entrar...

BW: En el cuerpo, sí...

EM: Me interesa mucho ese concepto, y también escribe sobre cómo construyó esas estructuras y su uso, porque leí que realizó una performance una vez, con unas doce mujeres, dentro de una de esas esculturas, como un acto de renacimiento, como entrar dentro de esta estructura y luego salir fuera, como un nuevo comienzo. Me pareció muy interesante y muy relacionado con otras obras de arte que he estudiado.

Parte II: Conversación con Batya Weinbaum I

BW: ¿Así que ahora estás haciendo una tesis sobre el arte de la diosa?

EM: Sí

BW: ¡Estupendo!

EM: Sí, estoy haciendo un doctorado porque soy muy cabezota. (Risas)

BW: (risas) ¿Conoces la Association For The Study Of Women In Mythology (Asociación para el Estudio de la Mujer en la Mitología)?

EM: No, no la conozco.

BW: ¡Deberías investigarla! Surgió del Michigan Women's Music Festival, un taller, pero ahora tienen toda una organización y celebran salones mensuales, ¡creo que le sacarías mucho partido! Muchas de ellas están influenciadas por Marija Gimbutas, pero han venido estudiosas... Así que si busca ASWM, la Asociación para el Estudio de las Mujeres en la Mitología, y puedes unirme y venir a los salones, y tal vez encuentres a alguien allí que sepa dónde está Meg y entonces, ¿en qué departamento estás? ¿Cuál es tu tesis?

EM: Soy de Bellas Artes.

BW: ¡Bellas Artes, vale! Bueno, definitivamente deberías echar un vistazo a mi *Feminina Sube* y al Museo de la Maternidad, donde hice una diosa de la fertilidad el año pasado, pero también si quieres, ¿te gustaría hablar con Gloria Orenstein?

EM: Lo intenté y también Nancy Azara me sugirió que contactara con ella, y lo he intentado, pero ha sido un poco complicado.

BW: ¡Oh! Puedo ponerme en contacto con ella y decirle que te pusiste en contacto conmigo, y si quieres que hable con ella, está un poco errática ahora acaba de mudarse desde California de vuelta a Nueva York para estar cerca de su hija, tal vez sólo estaba en tránsito o algo así.

EM: Será estupendo, porque gran parte de mi tesis se basa en su libro *The Reflowering of the Goddess*.

BW: ¿Así que su tesis se basa en el libro de Gloria?

EM: Bueno, su libro fue uno de los primeros que encontré y le tengo mucho cariño porque me ayudó mucho a entender la situación, es decir, es una de mis fuentes principales, estudié a todas las artistas que ella nombró, así como a otras artistas que aparecen en diferentes libros y catálogos para entender el uso del arquetipo de la diosa en el movimiento artístico feminista, y también comprobar lo que está pasando hoy en día con la diosa, por ejemplo, Judy Chicago en su retrospectiva que hizo en colaboración con Dior, se basó en esta idea, incluso el lugar era templo con la forma de una de sus diosas...

[...]

BW: ¿Conoces la película *Gloria's Call*?

EM: ¡Por supuesto! ¡Cheri Gaulke! ¡Cheri Gaulke es la directora, y Anne Gaudin, Sue Maberry también participaron! ¡Y con canciones de Ana Homler!

BW: Sí...

¿En qué más puedo ayudarte? ¿Qué te gustaría saber?

EM: lo que me gustaría saber es, por ejemplo, ya que tú también es artista, ¿cómo descubriste a la diosa?

BW: ¡Bueno, eso es fácil! Asistí al Michigan Women's Music Festival en 1983. Era un gran Festival de Música para mujeres que siguió realizándose durante cuarenta años, y allí había una estatua de una diosa al fondo. [Primero] estaba el escenario, [luego] el público y después, en la parte de atrás, en un espacio en forma de cueva, todos los años construían una estatua de una diosa y celebraban allí un ritual, en el que podías poner tus deseos, tus pensamientos, tus sueños, tus anhelos o lo que fuera en la estatua, y luego bailábamos a su alrededor y entonaban un cántico: Isis, Astarté, Diana, Hécate, Deméter, Kali, Inanna⁵³⁷, enumeraban todos los nombres de las distintas diosas, y yo iba todos los años.

⁵³⁷ Parte de la letra de *Burning Times* de Charlie Murphy

Luego, a mediados de los 80, estaba en la [Universidad] Suny de Buffalo haciendo el máster en Estudios Americanos, y quise ir a Hawai para estudiar cómo se hacía música sobre las cascadas, ya sabes que aprendían a cantar sobre las cascadas, a proyectar la voz, y me interesaba la relación entre la música del *hula* y la naturaleza, y eso es lo que hice en el máster. Así que primero me interesé por las diosas hawaianas, porque pintaba a partir de la mitología, e impartí un curso sobre el espíritu del *hula* antiguo cuando volví de mi tesis de máster, y escribí un poema sobre la diosa, y caminé por el escenario cantándolo y todos los estudiantes tocaban el tambor y tocaban con palillos de bambú, y era una pieza performativa sobre la diosa.

Y luego fui al Seneca Women's Peace Camp después de salir de la escuela de posgrado, y tenía un piano en la parte trasera de un camión, y lo conducíamos tocando música de la naturaleza para encontrar el sonido adecuado para hacer caer el patriarcado, e hicimos mucho *hula* delante de las puertas. Pinté grandes diosas en las puertas de los retretes... (Risas).

De modo que sí, básicamente fue en el Michigan Women's Music Festival, y luego en la escuela de posgrado, cuando estaba investigando sobre Hawái, la música y la danza, y descubrí que las historias de las diosas eran muy básicas para el *hula*, como la historia de Pelé y Hi'iaka, y las hermanas, y vaya, Así fue como me aficioné, pero luego no cesé, sino que hice un montón de diosas cuando estaba en la escuela de posgrado, y empecé a vender arte y ahora hago estos talleres sobre la pintura de lo divino femenino y las mujeres toman ejemplos de todo el mundo, y abordamos diferentes diosas cada semana y conocemos su mitología y su música y su imagen, y dibujamos y pintamos, y luego compartimos lo que creamos, y es una manera de enseñar acerca de la diosa.

Cuando estaba en Virginia Tech enseñando en el departamento de Mujeres y Estudios de Género, en realidad enseñaba la Madre Cósmica, y tenía a los estudiantes haciendo arte de diosas (risas).

Cuando hice mi tesis en Isla Mujeres en México, frente a la costa de Cancún en el Caribe, IxChel era la diosa de la fertilidad, y allí había un santuario dedicado a ella, y yo utilicé su

santuario para rezar a la diosa para quedarme embarazada, y también hice arte basándome en IxChel y continué haciendo arte sobre diosas de la fertilidad, porque mi relación con una diosa de la fertilidad me había ayudado realmente a concebir, ¡así que me gustaba mucho!

EM: ¡Eso es muy bonito!

[...]

A veces es una tarea complicada el encontrar información sobre ese tipo de proyectos, aquellos de los años sesenta, setenta, ochenta...

BW: Sí, pero algunos de nosotros seguimos haciendo lo mismo.

EM: Sí, eso es lo que vi después de buscar, es decir, pensé que era algo del pasado, y luego me di cuenta de que nunca se detuvo. También he visto cómo algunos críticos desarrollan la idea de que el arte de la diosa y el feminismo cultural no se interesan por la política...

BW: ¡Eso no es cierto sobre el feminismo cultural! ¡El feminismo cultural era muy político! Hicimos esa performance sobre la diosa en las puertas del Seneca Peace Encampment, ya sabes, en el Depósito del Ejército. Como protesta llevábamos la energía de la diosa al Depósito del Ejército, y finalmente lo cerramos, pero no es cierto, ese es un término equivocado sobre el feminismo cultural, escrito por feministas liberales y por feministas marxistas, pero en realidad no es cierto, las feministas culturales eran mucho más radicales que los otros dos grupos de feministas, según mi experiencia...

EM: Sí, es el problema del esencialismo. Muchas de las cosas que he leído que después de un tiempo entendí que eran falsas. Una de ellas era que no erais tan políticas, y también que el arte de la diosa era algo que apareció de repente en las décadas de los sesenta a los ochenta, y luego simplemente desapareció, como si fuera algo del pasado, ¿sabes?

BW: Por eso te hablaba de la Asociación para el Estudio de la Mujer en la Mitología (Association for the Study of Women in Mythology), que acaba de celebrar una gran conferencia en Siracusa, y si te suscribes a la revista, hicimos un artículo sobre ellas, no sé en qué número saldrá, pero yo cubrí la conferencia, probablemente estará en el número de otoño, pero muchas mujeres siguen dedicándose a las diosas, más que nada se ha vuelto más *mainstream*.

EM: Incluso más ahora, por ejemplo Judy Baca, cuando empecé a estudiar su arte vi que en 1981 comenzó su tríptico *When God Was a Woman* pero quedó inacabado, y hasta 2021 no lo terminó, y se apuró a terminarlo para usarlo en su retrospectiva en MOLAA (Museum of Latin American Art), donde lo utilizó como pieza central, y hay más ejemplos como este, es por ello que este tipo de cosas para mí significan mucho, porque muestra su actualidad.

BW: Sí, bueno, es importante entender que cuando caemos en el olvido, parte de la razón es que la gente nos ha enterrado con cosas que no eran ciertas. Es como lo que pasó con los Black Panthers. Los Black Panthers originalmente estaban poniendo luces en las calles de los barrios, porque los niños estaban siendo golpeados y retenidos en las calles, y tenían comedores de beneficencia, y tenían educación para el cuidado de los niños, pero son recordados como el negro con la pistola, ya sabes. De modo que hicieron un montón de trabajo de desarrollo social en sus comunidades, y de eso se trataba su política, y defenderse comenzó a ser necesario cuando fueron atacados, pero entonces todo se redujo a la pistola, y eso no es lo que eran los Black Panthers. ¡Y había muchas mujeres en los Black Panthers! Así que cada vez que alguien te entierra con estereotipos negativos debe haber algo bueno que estás haciendo, o no te estarían lanzando al barro.

Publiqué este libro *Islas de Mujeres y Amazonas: Representaciones y Realidades (Islands of Women and Amazons: Representations and Realities)*. Era mi tesis doctoral y luego lo publicó la editorial de la Universidad de Texas, y en la portada tenía una diosa del parto de México, con las piernas separadas y un bebé que salía de entre sus piernas, y esa era la portada del libro, y lo puse en el departamento (yo enseñaba en un departamento de inglés en la Universidad Estatal de Cleveland) y lo coloqué con la portada en la estantería

donde los profesores ponen sus libros, y envié un memorándum a la cátedra, en plan: "acabo de poner esto, es mi último libro..." y al día siguiente fui a trabajar, y recogí mi correo de camino a dar una clase sobre Interpretación Feminista de los Clásicos, y me había dejado una carta de dos páginas en mi buzón, comentándome su intención de no renovar mi contrato, justo después de que yo pusiera esa foto de la diosa pariendo en la estantería del Departamento de Inglés. Dijo cosas terribles sobre mí, y finalmente me echaron, pero yo era una gran estudiosa de las diosas en ese momento, y si te echan de la Universidad no tienes mucha impronta, es por eso que existen estas organizaciones, como la Asociación para el Estudio de la Mujer en Mitología. Muchas de esas mujeres no están en puestos de trabajo a tiempo completo, tal vez son adjuntas como yo, pero nos empujan fuera del camino debido a la fuerza y el poder de lo que estamos haciendo, que es tan amenazante para el patriarcado, e incluso una gran parte de la crítica a la diosa que surgió fue egoísta, escrita para disminuir la erudición de la diosa, así que...

EM: Este es otro aspecto que estoy abordando en mi investigación, ¿por qué nadie la conoce?

BW: Sí, bueno, mi director de tesis Joseph Garrett, que era un académico afroamericano de la Universidad de Massachusetts, era el presidente de mi comité, y dijo que lo que ocurrió fue que al presidente le molestó esa imagen, la imagen de una madre que da a luz, una diosa que da a luz, ¡le molestó hasta el punto de tener que hacer esta carta de dos páginas, con un tamaño de letra minúsculo, con la intención de no renovar! (Risas)

El sindicato me readmitió en ese momento, pero luego él siguió luchando y al final me echaron, pero mi director de tesis dijo que le perturbaba, y yo no entendía a qué se refería, pero ya sabes, ¡a los hombres les perturba ver a las mujeres con las piernas abiertas y un bebé saliendo!

EM: ¿En qué año fue eso?

BW: 2001. Durante el curso 2000- 2001 y me mantuve en el puesto hasta 2003. Después estuve fuera, sólo como adjunta o con contratos de un año. También he tenido contratos de seis meses, una vez un contrato de un trimestre, un contrato de un semestre... ya

sabes. He estado en una desventaja considerable dado el grado de erudición que había en ese libro. Fueron diez años de estudio y fue publicado por la University of Texas Press, que es muy prestigiosa, pero abordar a la diosa no me ayudó en el proceso de diez años, ni tampoco a hacer *Femspec*, quiero decir, era demasiado radical y fuera de lo común para un Departamento de Inglés tradicional. Pasé por la Universidad de Massachusetts y llegué a Amherst, que está en la costa este, y allí me apoyaron mucho, pero en las principales universidades del medio oeste no era muy aceptable estudiar esto...

EM: Entiendo...

BW: ¿Crees que la gente no conoce el *arte de las diosas*?

EM: Bueno, puedo decírtelo desde aquí en España, y aquí prácticamente nadie lo conoce, hay poquísimas menciones.

BW: ¡Vaya! Es increíble. Ha sido el centro de mi vida durante tanto tiempo que es difícil entender que nadie lo conozca.

EM: Bueno, me han preguntado muchas personas, eso de: "¿qué estás estudiando?", y al empezar a explicar: "bueno, estudio el uso del arquetipo de la diosa, que está relacionado con el Movimiento de Espiritualidad Feminista y con el Movimiento Feminista en los Estados Unidos, y la respuesta fue siempre: "No lo había escuchado nunca"

BW: Ah... vaya... [Dice apenada]

EM: Y es triste porque es increíble, y las obras de arte son increíbles. Y lo que me parece muy chocante es que hay muchos nombres que todo el mundo conoce, por ejemplo Judy Chicago o Ana Mendieta, que son artistas muy conocidas en todo el mundo, de las que he visto solo unas pocas menciones de su participación en este tipo de arte.

BW: ¿Has visto alguna vez la obra de Betsy Damon *7,000 Year Old Woman*? Betsy Damon hizo una obra de arte performativa de la *7,000 Year Old Woman (La mujer de 7.000 años)*, y estaba muy basada en la espiritualidad feminista. Lleva bolsitas con harina

por todo el cuerpo, y alguien hace un círculo alrededor del escenario con ella, y la gente canta y llora, y es una obra increíble...

EM: Mañana hablaré con ella...

BW: ¿Vas a hablar con ella mañana? No sé si se acuerda de mí, ¡pero salúdala de mi parte!

EM: ¡Se lo diré! Y también he estado en contacto con Marcia Grubb, que interpreta a la Virgen María con ella, cuando hacía representaciones como *Blind Beggar Woman (La mujer mendiga ciega)* o la *7,000 Year Old Woman*.

BW: ¡Bueno, dile a Betsy que estás intentando hablar con Gloria porque quizás Betsy podría hablar con Gloria si es por ti!

EM: He intentado contactar con ella varias veces, también lo intentó Nancy Azara...

BW: ¡Oh, Nancy!

EM: Sí, hablé con Nancy Azara, Suzanne Benton y Beth Ames Swartz por Zoom y mañana con Betsy.

BW: Estás en Facebook, ¿verdad?

EM: Sí, no lo uso mucho, pero sí...

BW: Busca a Jill Raymond; sería muy bueno hacerle una entrevista. Hacía *Goddess Art* en el Campamento de Mujeres por la Paz de Greenham Common, en Inglaterra.

EM: ¡La buscaré, la buscaré!

BW: Ella y yo hicimos juntas esa charla sobre Monica Sjöö que se puede encontrar en YouTube.⁵³⁸ Era de la WDI, Women's Declaration International, Radical Feminist

⁵³⁸ Declaración Internacional de las Mujeres (WDI). The Great Cosmic Mother of All, por Monica Sjöö y Barbara Mor, introducción de Jill Raymond y Batya Weinbaum. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=76K-ZN3hYbc>

Perspectives Series. Ella sabe mucho sobre cómo las mujeres solían subir a los santuarios de las diosas, los antiguos santuarios de las diosas, y hacer rituales. Sería una buena persona para entrevistar.

EM: Hay algunos aspectos que estoy relacionando, por ejemplo, muchos de los artistas solían hacer peregrinaciones...

BW: ¡Peregrinación, sí!

EM: Por ejemplo a Malta, a Creta, a diferentes lugares...

BW: ¡Siguen celebrándose! ¡La gente sigue peregrinando!

Escribí una novela en los noventa llamada *Las pesadillas de Sasha Weitzwoman* (*The Nightmares of Sasha Weitzwoman*), creo que se puede encontrar en Amazon. Es una novela dentro de otra novela que escribe el personaje principal, y en esa novela dentro de la novela las mujeres se apoderan de la ciudad vieja de Jerusalén, y hay diosas que vienen de todo el mundo, ¡y están en todas las esquinas de esta ciudad vieja! (Risas)

EM: ¡Es una especie de Shekinah!

BW: ¡Sí, sí!

EM: ¡Es muy, muy interesante!

Sabes, después de todo este tiempo estudiando todos los artículos que he podido encontrar, ahora tengo la oportunidad de hablar con algunas de vosotras, me dais la oportunidad de conoceros virtualmente, y sois todos súper amables conmigo, ¡y estoy súper contenta!

BW: ¡Sí! ¡Me gustaría haberte podido contactar con Meg! ¡Pero no tengo su contacto!

EM: ¡No pasa nada! ¡Me has dado un gran punto de vista! Quiero profundizar en tu trabajo, ¡y quizá podamos volver a vernos!

BW: ¡Sí, hay muchas! Si miras mis fotos de Facebook, probablemente haya un montón de fotos de mi arte, porque cada vez que hago una obra nueva la cuelgo. La colgué todo el tiempo, también estuve trabajando en el mural del invierno pasado, así que puedes ver la evolución de la Diosa que hice, pero uno de los problemas es la accesibilidad. Yo impartía estos Talleres de Arte en Zoom sobre *Painting the Divine*, y lo seguíamos haciendo a través de *Femspec*. Pero solía conseguir alumnas o participantes en las clases a través de la lista de correo de Women's Studies, y de repente decidieron que no se podía anunciar nada que conllevara dinero [...].

Sí, no quisieron publicar mi campaña de GoFundMe para hacer la diosa de la fertilidad en el Museo de la Maternidad, ahora un lugar como el Museo de la Maternidad no tiene dinero para pagarme para venir a hacer una diosa, ¿sabes?, así que fue en gran parte autofinanciado, y la gente donó a la campaña, todavía está en marcha porque tengo que volver en el invierno y terminarlo, pero ya sabes....

Creo que mucha gente me encuentra porque mi nombre es inusual. He tenido un montón de entrevistas en el último año, he tenido tal vez cinco o seis entrevistas de personas que están investigando ciertos períodos históricos, y no pudieron encontrar a las otras personas, pero pudieron encontrarme a mí porque mi nombre estaba por todo Internet, porque es inusual, ¿sabes?

EM: A veces, la falta de información también se debe a las dificultades para grabar algunas obras de arte, como las performances. Ahora es muy fácil encontrar cámaras por todas partes, pero en los años setenta u ochenta no era tan fácil.

BW: Es un buen punto, sí; no teníamos el acceso digital que tenemos ahora, es un muy buen punto, sí...

EM: Y también, Faith Wilding dijo algo así como: "si no escribes tu propia historia, nadie lo hará por ti", así que...

BW: Sí, (risas) ahora estoy trabajando en unas memorias, y por eso quiero la grabación, para poder utilizar todo lo que hable en las memorias, porque lo que descubro [es que]

cuando hablo con la gente recuerdo muchos más detalles que cuando estoy sentada sola. Gloria escribió sus memorias. Hizo mucho por las artistas, por las mujeres artistas...

EM: Sí, escribió muchos artículos diferentes, y estaba muy metida en el aspecto de la diosa, y sí, es uno de mis principales recursos, su libro *The Reflowering of the Goddess* es como una Biblia para mí.

[...]

BW: ¡Tuvo una gran influencia en nuestra revista!

EM: ¡Es genial! ¡Y todas vosotras me estáis animando a contactar con ella! (Risas) ¡Lo estoy intentando! (Risas)

BW: (Risas) ¡Porque habla mucho una vez que empieza a hablar! Tiene mucho que decir. Tiene mucha pasión.

[...]

EM: Un aspecto que para mí es muy valioso es el poder de conexión que tenías en aquellos días, porque de nuevo, es muy fácil contactar con la gente ahora, pero por aquel entonces tenías que escribiros por carta, llamar por teléfono, o simplemente viajar para encontraros....

BW: El poder de la época era [que] todos estábamos descubriendo algo nuevo, y todos estábamos en esta especie de burbuja que tenía una gran cantidad de combustión en ella, y seguía cada vez más, y más, y más cargada, por lo que éramos parte de un todo que era más grande que nosotros mismos. Por lo tanto cuando dices Betsy o Gloria, siento una conexión con esas mujeres, porque todas estábamos conectadas, y entiendo que plataformas como Instagram ofrecen demasiada conexión ahora, es como si yo publico algo en Instagram y alguien va a comentar: "¡Oh! ¡Tus fotos son preciosas! Quiero que seamos amigos", así que hay demasiada conexión, [pero] eso es superficial, mientras que antes, cuando teníamos conexión entre nosotros, nos potenciábamos mutuamente. No sé si lo tienes, alguien escribió una biografía de Merlin Stone...

EM: *Merlin Stone: Remembered?*

BW: No lo recuerdo, pero alguien nos lo dio para que lo revisáramos para *Femspec* y lo revisamos.

Pero todo el mundo era accesible a los demás de una manera en ese entonces, porque todos estábamos cocreando algo nuevo, y que creó un poderoso vínculo entre nosotros. Era como un viaje en el que estábamos juntos o algo así, mientras que ahora la gente tiene Substack, y tienen Instagram, y tienen quién sabe qué más, hay tantas maneras mecánicas diferentes de empujarte a ti mismo y conseguir una plataforma, y es casi agotador mantenerse al día con todas esas cosas, y disminuye el poder del contacto, porque es muy redundante... como si pones algo en Instagram, luego también lo publicas en *Facebook*, y luego también aparece en *Twitter*, y ya sabes, puedes pasar mucho tiempo haciendo un seguimiento de todas esas conexiones que te llegan, porque publicas algo y quién sabe si vale la pena. Mientras que en su día estábamos a la vanguardia, creando cosas nuevas, atrayéndonos con una fuerza centrífuga que era muy poderosa.

EM: En mi investigación establezco una conexión entre el *zeitgeist*, el espíritu de la época, y este tipo de arte. No sólo estoy estudiando la conexión entre las diferentes artistas, sino cómo este momento fue importante para el desarrollo de este movimiento, vinculando así el momento histórico con el resurgimiento de la diosa.

BW: Las primeras grandes diosas que pinté estaban en las puertas de las letrinas del Seneca Women's Peace Encampment. Algunas de ellas fueron construidas en madera de contrachapado, ojalá tuviéramos aquí (risas). ¡Ojalá las mujeres vinieran aquí y construyeran cosas en mi tierra! Pero luego pinté las diosas porque estaba pintando diosas para mi trabajo de máster, y seguí haciéndolo. Y luego, cuando Jill y yo hicimos esa charla en video sobre Monica Sjöö, mencioné que había hecho esas diosas del Campamento de Paz de las Mujeres Séneca, y alguien puso la grabación de nuestra charla en su página de Facebook, y alguien escribió desde el Facebook: "He visto esas diosas, no sabía que las habías hecho tu". Me refiero a que había una conexión, una carga, no estábamos simplemente en nuestras "torres de marfil" haciendo diosas oscuras, lo

hacíamos para cambiar el mundo, así que eso nos unió de una manera que era muy inusual. Nunca pensé "¡Ya sé, me haré un nombre haciendo grandes diosas!", incluso para el proyecto *Feminina Sube* acababa de asistir a un ritual de transformación con otras veinte mil personas en Chichén Itzá (México), y estaba en esa fecha maya del calendario en la que o bien el mundo se iba a acabar, o bien el poder femenino iba a alzarse y cambiar el mundo. Era el amanecer de la era de Kali, y éramos veinte mil personas allí, y entonces volví a la isla y alquilé este espacio, que no era más que una fachada de estuco blanco y completamente oscuro por dentro. Creo que tenía un retrete y un pequeño lavabo que se caía a pedazos, y una cama en un altillo, pero cuando lo alquilé era para preservar la energía de la diosa de la isla, que empezaba a verse oscurecida por el turismo, el turismo patriarcal: manteniendo el rol de la "mujer femenina"⁵³⁹, fomentando la prostitución, y los hoteles de gran altura, y todo lo que empezó a ocurrirle a la isla. Pero cuando alquilé ese espacio no fue como: "¡Oh, voy a hacerme un nombre como artista!", fue como: "Vale, con esto voy a abrir un canal para que la diosa vuelva y ayude a restaurar la Tierra y a salvar el planeta", ya sabes, esa era la energía con la que lo hacía, e iba a nadar cada mañana y recibía mensajes de la diosa sobre qué color de azulejos debía usar...

EM: (risas)

BW: ¡No! ¡Hablo en serio!

EM: ¡Es muy interesante!

BW: ¡Fue como arte inspirado en la diosa! así que ni siquiera fue como: "oh, estoy pensando en cómo puedo hacer crecer mi carrera como artista" Ni siquiera tengo un nombre como artista, ese no es el punto, ¿sabes? Quiero decir que vendo estas acuarelas, y de vez en cuando vendo arte, he vendido un par de cuadros recientemente, pero la fuerza motivadora era crear un canal para que la diosa volviera y salvara el planeta, y cuando te creas ese tipo de mentalidad, es un tipo de mentalidad diferente. No te lo enseñan en la escuela de arte; no te importa (risas).

⁵³⁹ Se refiere a *girly girls*.

[*Feminina Sube*] era una pared de mosaico en la calle. Primero hice la fachada del edificio y mientras trabajaba en ella, la gente iba viniendo y yo les explicaba quiénes eran esas diosas y qué representaban y les invitaba a participar. Por lo que había gente de todo el mundo participando en este proyecto y colocando en el interior del edificio diosas de su propia cultura que yo ni siquiera conocía cuando lo empecé. Era como un tipo de estudio de la mujer en la calle. Y una vez alguien vino y dijo: "esto parece el tipo de arte de Tribeca en los años setenta" y yo contesté: "¡Sí, ahí es donde yo vivía en los años setenta!" (Risas)

EM: (risas)

BW: Así que estoy en un montón de Zooms. Este domingo por la noche estuve en una reunión de zoom feminista, y una mujer más joven dijo, bueno, las mujeres de la segunda ola, que hicieron esto, y eran... utilizando todo el tiempo el pasado, y yo le contesté: "¡Algunas de nosotras todavía estamos aquí!", y dije que haciendo esta división lineal, de primera ola, segunda ola, tercera ola, cuarta ola, estamos oscureciendo lo que realmente somos, debido a esas olas lineales, que son una total construcción, porque por ejemplo Medea Benjamin comenzó *CODEPINK* en los noventa, pero ella tiene mi edad, yo tengo 71, y creo que ella tiene 70 o 71, nació el mismo año que yo, de modo que ella era una feminista de la segunda ola que comenzó algo en 1990. Yo también empecé la revista *Femspec* en los 90, pero eso no hace que la revista que yo empecé sea de la tercera ola, ni que *CODEPINK* sea de la tercera ola. Las mujeres de la segunda ola siguen haciendo cosas y con la misma energía y fuerza.

EM: Así es.

BW: Es como cuando caminas por la playa y llega una ola y luego empieza a irse, y luego llega otra ola y entonces se mezclan dos olas, cuando una entra y otra empieza a irse, y eso ocurre en toda la playa. Por este motivo todas tenemos que pensar en nosotras mismas como el mar, que tiene diferentes expresiones pero somos multidimensionales, y tenemos múltiples capas, y no somos lineales, como si fuera que estas mujeres están muertas y se han ido, y ahora las nuevas mujeres están haciendo esto y lo otro; o eso de

que esa década ya se terminó, así que ahora viene otra década... así no es como funciona el Movimiento de Mujeres, especialmente si estás tratando de cambiar el mundo, ¿sabes?, o si estás tratando de mejorar las cosas para las mujeres ¡y no sólo persigues una carrera!

Quiero decir que no se me ha dado muy bien hacer carrera y soy adjunta, pero... (Risas) era como si los estudios sobre la mujer ni siquiera existieran como disciplina cuando empezamos a hacer esto. No lo hacíamos para conseguir la titularidad en un trabajo, y ganar ochenta mil o ciento veinte mil al año y tener buenos planes de jubilación (que ahora estaría mejor si lo hubiera tenido), sino que era el impulso real de este *zeitgeist*, de un tiempo en el que estábamos cambiando las cosas.

EM: Sí, y también otra particularidad que mencionabas es este aspecto curativo...

BW: ¡Sí!

EM: Que el *arte de la diosa* tiene este aspecto curativo...

BW: Sí, sí. Tuve una exposición de arte como artista-residente, he sido artista-residente en diferentes sitios, pero una vez estuve en una universidad, y fue con el *Goddess Art*, y le pregunté a la mujer que me llevó allí sobre cómo definía el arte, y me dijo: "Es cuando haces algo con pasión para presentar una visión del mundo", y esa es una visión muy ilustrada del arte, ¿sabes?

EM: Lo es.

BW: Y si pensamos en el arte religioso, gran parte del arte religioso se hace para cambiar... Quiero decir, ¿por qué crees que tenemos todas esas imágenes del nimbo, y la luz que sale de la mano de Jesús? ¡Está tratando de hacer un cambio en la Tierra! ¡Para mejor! No es sólo porque el artista pueda hacerse famoso...

EM: Sí, por lo que he visto, el *Goddess Art* está muy relacionado con la religión/espiritualidad, pero no lo es del todo. El arquetipo de la diosa en el arte va más

allá. No es sólo contra la religión, porque el uso del término "diosa" suele estar relacionado sólo con este aspecto.

BW: ¡Oh, no, la verdad es que no! (Risas)

EM: Para mí, diría que es una imagen de poder.

BW: Sí, iba a decir lo mismo.

Cuando hacía collares de Durga, o collares de Kali, las mujeres compraban un collar de Šauška, otra diosa antigua con la que hice mucho arte, o compraban una camiseta, o compraban un collar, porque se sentían empoderadas al tener esa imagen de esa otra energía. Y bueno, no sé, allí en Michigan llegué al punto en el que tenía a mi lado un vendedor de consoladores, y vendían consoladores realistas (risas) sí, ya sabes, esos consoladores fabricados se colocaron en el en la zona de artesanía de Michigan. Y fue como si todas las cosas sobre la diosa cayeran, se mercantilizó...

[...]

Así que, sí, todo el asunto de la diferencia entre religión y espiritualidad, y cómo se llama a las diosas, es decir, teníamos sectas alrededor de la diosa en lugar de religiones, porque en algunos sentidos hubo religiones alrededor de diferentes diosas, pero siempre fueron llamadas 'sectas' o 'cultos' históricamente, que es un término peyorativo. ¡Pero la diosa que iba a construir en esta tierra, tenía ejércitos de cincuenta mil personas a su alrededor, defendiendo su santuario y su ciudad! ¡Entonces sí que tenían una religión organizada! Por alguna razón no nos gusta la religión organizada, porque en gran medida oscurece a las mujeres, sí.

Estoy empezando a hacer un proyecto de historia oral con mujeres de las iglesias fundamentalistas de aquí, porque quiero entender su relación con el voto, y he descubierto que hay pastoras en la Iglesia de los Hermanos. Las mujeres siempre han estado ahí, ¡sólo que no se han acordado de ellas! Yo creo que es realmente importante que estés intentando escribir este trabajo para redescubrir o recordar a estas mujeres que hicieron todo este trabajo, o que están haciendo todo este trabajo.

EM: Esto es lo que intento. Siento que la falta de información no se debe a una falta de interés, y eso tenemos que revertirlo de alguna manera.

BW: ¡Bueno, eso es lo que sentíamos al principio! Que no se escribía sobre las mujeres, y por eso tuvimos que crear los estudios sobre la mujer, ¡porque la historia siempre trataba de los hombres!

EM: ¡Sí!

BW: Por eso se exigió que se incluyera a las mujeres, pero ahora están oscurecidas de nuevo, así que...

EM: Sí, y lo que siento es que todavía tenemos muchas artistas importantes de las que nadie habla, ¡y falta información sobre ellas!

BW: ¡Entonces está bien que hagas este proyecto!

EM: Sí, me resultó muy difícil encontrar información, como por ejemplo sobre Judith Anderson, y tuve la oportunidad de ponerme en contacto con su familia y de otras personas y tuve la gran suerte de que fueron súper amables y me dieron mucha información, ¡pero ha sido difícil encontrarla!

BW: ¿Sobre quién?

EM: Judith Anderson

BW: Ni siquiera sé quién es. ¿Quién es ella?

EM: Ella se especializó en el grabado; una de sus obras más reproducidas fue *Missa Gaia: This is My Body*. Esta imagen también aparece en *Once and Future Goddess*, de Elinor Gadon. Hacía unos grabados muy detallados. Y sí, de artistas como ella es súper difícil encontrar información, mientras que otras artistas como Ana Mendieta, por ejemplo, siempre se relaciona con el *land art* o la performance, pero no con el *Goddess Art*, aunque ella titulara directamente algunas de sus obras como "diosas", como las que talló en el Parque Escaleras de Jaruco en Cuba, pero los críticos hablan de su interés por

la religión sólo atendiendo a su apego a sus raíces cubanas, pero no suelen hablar de su relación con otras *Goddess Artists* como Mary Beth Edelson. Ana Mendieta era amiga de Mary Beth Edelson y participó con ella en performances sobre la diosa. ¡Para Mary Beth Edelson, Ana era como una hija!

BW: ¡Bueno, estoy deseando leer su tesis! Va a ser muy...

EM: (Risas) ¡Gracias!

BW: (risas)

EM: Pero esos aspectos son difíciles de encontrar. Nadie habla de ellos.

BW: Hay una iglesia... Un montón de mujeres han comenzado esta cosa llamada la Iglesia Reformada de la Diosa (Reformed Church of the Goddess), que está en Wisconsin y tienen conferencias cada año, me refiero a que ese es otro lugar, fui allí una vez para hacer un taller, y hay festivales de música de mujeres y conferencias de mujeres donde se puede presentar este trabajo, pero la Iglesia Reformada de la Diosa es un interesante grupo de mujeres y entrenan a las mujeres en varios linajes de diosas, por lo que el trabajo sigue en marcha...

EM: Nunca se detuvo...

BW: Nunca se detuvo, porque tenemos esta necesidad, tenemos esta necesidad de salir y ser libres, y tener nuestro reavivamiento de nuestra propia llama divina dentro de nosotras mismas, sí.

EM: Por eso me da un poco de rabia cuando leo esos artículos como: "allá por los setenta, cuando las artistas se inspiraban en la diosa", ¡siempre en pasado! ¡Pues no!

BW: ¿En serio? Es la misma discusión que tuve con aquella mujer el domingo por la noche. Ya sabes, no era especialmente acerca de la diosa, pero sobre las mujeres de la segunda ola y lo que solían hacer, y era como: "bueno, no estamos todas encerradas en residencias de ancianos, no estamos muertas todavía, ¿sabes?"

EM: ¡Sí! ¿Por qué lo cierran como un periodo terminado? no lo entiendo.

BW: Bueno, sé que en sociología e historia tienen esta necesidad de periodización, es parte de su metodología, así que la forma de entenderlo es crear un periodo, y entonces todo se relaciona con ese periodo, y ese periodo puede durar diez años como la era progresista en la Historia de América, o el movimiento de arte moderno, ¿sabes? Hay una necesidad de decir una fecha de inicio y una fecha de finalización determinadas. Es como si fuera una clase [que] empieza en una fecha determinada y termina en una fecha determinada, entonces obtienes una calificación por el trabajo que hiciste durante ese período, pero después de que la clase termina ya no hay razón para hacer el trabajo. Creo que la necesidad de periodización la crean las disciplinas académicas.

EM: Pero eso significa asumir algunos aspectos que no son ciertos...

BW: No los defiendo; sólo digo que eso es parte de lo que ocurre. La mujer que dirige el Museum of Motherhood (Museo de la Maternidad) en Saint Pete's, donde estuve como artista-residente el año pasado, tiene en las paredes la división entre la primera ola, la segunda ola, la tercera ola, la cuarta ola, y siempre solíamos tener desacuerdos al respecto, y no fue hasta que finalmente llegué a comprender que los sociólogos hacen periodos para estudiar la sociología de una cultura. Es como lo que hacemos al dividir la Era Paleolítica, la Era Neolítica, y la Edad de Hierro, necesitamos crear una categoría para poner la información y, entonces muy pronto la creación de la categoría oscurece la realidad, pero originalmente era para organizar la realidad para que pudieras recordarla mejor.

Así que lo que está en juego aquí es toda la idea de la creación de conocimiento, no se trata sólo específicamente de las mujeres, como he dicho [sobre] los Black Panthers. Es la necesidad de crear orden para poner piezas aleatorias de información en una cierta cesta, o un cierto archivo, está ahí o nos abrumaría, y luego después de la cesta o el archivo se crean, se convierten en un fin en sí mismo, ¿sabes?

[...]

Hay un museo en DC, el National Museum Of Women's Art (El Museo Nacional de Arte de las Mujeres), sería muy interesante ir allí y ver cuánto *Goddess Art* tienen, si es que tienen algo, ¿sabes?, porque eso es lo que es ahora el *establishment* en Bellas Artes, el National Museum Of Women's Art, y no tengo ni idea de si hay trabajo de diosas allí en absoluto....

EM: No lo sé... Tendría que comprobarlo. Pero no es fácil encontrar esas obras...

BW: Tengo varios libros por aquí... Vi un título por algún lugar sobre lo "divino femenino" ¿es un tema en el que la gente está interesada ahora?

EM: Sí

BW: Sí, no sé dónde están todos mis libros, sé que tengo uno del que te enviaré el nombre, puede que esté en la otra cabaña.

EM: ¡Gracias!

BW: ¡Tengo aquí uno de los libros de Niki de Saint Phalle! Espera, déjame comprobarlo. No, creo que está en la otra cabaña.

Una de las artistas cuya portada usamos editó un libro de arte sobre lo divino femenino, y luego hizo un artículo para nosotros, creo que lo tengo en mi otra cabaña, pero te lo enviaré, te enviaré el título.

EM: ¡Oh, gracias!

BW: ¡Sí, pero hay un montón de cosas pasando! Hay una mujer, Chameli Ardagh, que hace una cosa online llamada *yogini wisdom* (sabiduría yoguini), y acaba de enseñar sobre la diosa japonesa del sol que salió de la cueva, y estamos estudiando a esa diosa para el ritual del solsticio, como la metáfora del sol saliendo de la cueva. Así que ella hace un montón de cosas interesantes en línea, por lo que todavía hay cosas en marcha ¿Conoces a Cristina Biaggi?

EM: ¡Sí!

BW: ¿Ya has hablado con ella?

EM: Todavía no, intenté ponerme en contacto con ella pero todavía no me ha contestado.

BW: Le diré que te responda. Tenía el modelo de un gran templo de la diosa en el que se entra. ¡Ella quería construirlo aquí, en esta tierra! (risas)

EM: ¿En serio?

BW: ¡Sí!

EM: Estaba muy interesada en la obra de Marija Gimbutas, y era amiga suya...

BW: sí...

EM: Y Cristina incluso visitó a Marija cuando estaba ya muy enferma, y creo que Marija la animó a hacer sus libros, creo que le sugirió que lo dividiera en dos. Tenían una estrecha relación, eso es lo que he averiguado. Me gustaría preguntarle porque ahora está haciendo muchos vídeos para YouTube...

BW: ¿En serio? No sabía eso de ella.

EM: Sí, tiene algunos vídeos interesantes en los que explica su arte y su relación con la obra de Marija, o habla de su peregrinación a Malta, y de que se quedaron una noche en el hipogeo realizando un ritual...

[...]

Otra forma de mantener viva a la diosa es a través del canto. Hay muchos coros de mujeres y grupos de canto de mujeres, y va a haber una Convención Nacional en Cleveland de coros de mujeres, y el año pasado fui a Singing the Land en Michigan, y luego fui al SingFest en Florida, y había un montón de cosas de la diosa en las conferencias de canto, porque estamos recibiendo voces antiguas del pasado.

EM: Sí, ahora también está muy presente en la cultura pop, por ejemplo en los vídeos musicales, en las series, en el cine, está en todas partes... ¿lo has visto? Quiero decir, está por todas partes, ¡muchas artistas lo están utilizando!

BW: ¿Sí? Qué interesante.

EM: Sí, algunos ejemplos son Beyoncé, Ariana Grande...

BW: ¡Oh! ¡Es verdad! ¡Beyoncé hizo todo eso en la playa!

EM: Y Madonna...

BW: ¡Sí, Madonna también!

EM: Muchas artistas utilizan ahora a la diosa como una imagen que les da poder...

BW: ¡Sí!

EM: En sus videos, y también en muchos programas de televisión utilizan el arquetipo de la diosa también

BW: ¿Cómo qué programas de televisión?

EM: Por ejemplo *Raised by Wolves*. Ahí el arquetipo de la diosa está muy presente porque la protagonista aparece como una diosa madre, representada como la creadora y la destructora, tienes sus dos aspectos, pero también aparece en otros. Los estoy abordando en mi tesis, porque está muy presente en la cultura pop, o sea, es súper *mainstream*.

BW: ¡Bien! Bueno, ¡escribenos un artículo sobre eso!

EM: (risas) ¡sobre el uso del arquetipo de la diosa por Madonna!

BW: ¡Es interesante, sí! ¡Hicimos mucho sobre cultura pop!

EM: Creo que Madonna utilizó a la diosa en tres de sus vídeos musicales...

BW: ¿Ah, sí?

EM: ¡Sí! Basta con ver *Frozen*, está lleno de referencias a la diosa Hécate.

BW: ¿*Frozen*?

EM: ¡Sí! Verás el perro negro, uno de sus atributos; en dos ocasiones ella se multiplica en tres, como la diosa; también la mención a la llave y Hécate es la guardiana de la llave del inframundo...

BW: ¡Interesante! ¡Escríbenos sobre eso! ¡Cualquiera de las cosas que has dicho serían interesantes!

[...]

A mí me interesa investigar a las diosas históricas, no sólo hacer mi propio arte, pero la mayor parte de mi arte se inspira en diosas históricas. Pero me pongo muy erudita sobre la investigación de la diosa. Hay escritos como ¿es la diosa hindú feminista? De modo que leía sobre eso, no me gustaba esa concatenación superficial de Isis, Astarté, Inanna, Hécate... Me parecía muy superficial, y me dediqué a buscar diosas individuales, y no a meterlas en el mismo saco.

EM: Sí, es un punto interesante, porque ya sabes que muchas de ellas están mantienen cierta perspectiva patriarcal...

BW: Exactamente, es por eso que hago diosas neolíticas, porque constituían la Era pre-patriarcal, sí.

EM: Sí, es un punto muy interesante, y también el trabajo de Marija Gimbutas da mucha inspiración sobre todas las formas que se recogen en *El Lenguaje de la Diosa*. ¡Es un libro súper poderoso! ¡Disfruté mucho con ese libro!

BW: Sabes, *El Cáliz y la Espada* es un libro muy bueno, ¿lo has leído ya? ¿Lo tienes? [Elena muestra el libro en la pantalla] ¡Dios mío! Es original, ¿verdad? ¿Qué edición es esa?

EM: Todos estos libros son de los Estados Unidos [mostrando la biblioteca]

BW: Ella vendió muchas ediciones de ese libro. Yo doy clases en un grupo de estudio de Zoom sobre Teoría Feminista en línea, y la invité y vino a nuestro grupo.

EM: ¿En serio?

BW: ¡Sí! ¡Deberías entrevistarla!

EM: ¿Entrevista a Riane?

BW: ¡Sí!

EM: ¡Ojalá!

BW: ¿Por qué no? Vino a nuestro grupo de estudio, fue muy fácil, ¡y está en Facebook!

EM: ¡Voy a tratar de hacerlo! ¡Le enviaré un mensaje!

BW: ¡Sí, es muy accesible!

EM: Bueno, ya sabes, así es como he llegado a conocer a todo el mundo; lo tengo todo ahí dentro... [Señalando la biblioteca]

BW: ¿Qué es eso? ¡Oh! *Through the Flower*, sí que es un buen libro también, ¡sí!

EM: Este ha sido el camino, por ejemplo aquí tengo el libro de Robert Graves *La Diosa Blanca*, y muchos otros... por ejemplo este es el libro de Merlin Stone, el que te dije antes

BW: ¿Cómo se llama?

EM: *Merlin Stone: Remembered*.

BW: Sí, ella era genial, yo también la conocía.

EM: Así que esta es la manera que tengo, ¡no tenía otra!

BW: ¡Está bien! Nunca conocí a Karl Marx ni a Friedrich Engels, ¡pero me influyeron! ¡Sí, los libros son buenos!

EM: Son mi principal recurso...

BW: Deberías ponerte en contacto con la Association for the Study of Women in Mythology, y sus salones que tienen una vez al mes, creo que les sacarás mucho partido.

EM: ¡Intentaré encontrar todas las cosas de las que hemos hablado durante esta sesión!

BW: Bueno, estoy deseando recibir la transcripción o la grabación, y me encantará volver a hablar contigo.

Vale, pues buena suerte con tu investigación y gracias por tenderme la mano, ¡espero que puedas encontrar a Meg!

EM: ¡Gracias por toda la información que me has dado y por tu disposición en ayudarme! Eres súper amable, ¡Te lo agradezco enormemente!

BW: ¡Gracias! y ¡buena suerte con todo!

EM: ¡Hasta pronto!

BW: ¡Hasta pronto! ¡Bye bye!

Conversación con Batya Weinbaum II

Este documento es el resultado de una conversación entre la artista, escritora, periodista, poeta y música Batya Weinbaum y Elena Menéndez Requeno, investigadora dentro del programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación de la Universitat Politècnica de València (España). Esta entrevista tiene el ánimo de documentar la hipótesis sobre la relación de la artista con el arquetipo de la diosa, y conocer su testimonio de primera mano.

Esta conversación tuvo lugar el 28 de junio de 2023 y ha sido transcrita con la previa autorización de ambas participantes.

BW: ¡Hola!

EM: ¡Hola de nuevo!

[...]

BW: ¿qué puedo hacer por ti? ¿Encontraste a *Feminina Sube*? El nombre real de la tienda era *Feminina Sube, My Aquarian Age*, y fui a la celebración de la síntesis en el Chichén Itzá, ¿encontraste el artículo que escribí en *Femspec* sobre la síntesis?

EM: No pude encontrar el artículo, pero intenté buscar información en Internet, y encontré el vídeo del que me hablaste,⁵⁴⁰ y me gustó mucho porque es como un pequeño documental, y es muy, muy interesante, y en él vas mostrando a cada una de las diosas, y explicándolas, así que me pareció muy interesante, ¡y además es divertido de ver! Me lo pasé muy bien viéndolo.

BW: Sí, creo que pensamos [en eso] cuando fuimos a Chichén Itzá, donde había 20.000 personas congregadas, que todos estábamos a cargo de hacer algo para ayudar a que la

⁵⁴⁰ Susana Sánchez-Valenzuela (2021). *Dra. Batya Weinbaum Feminina Sube*. [Vídeo en línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=yVSI2C6jcEg> [23 de junio de 2023].

energía femenina regresara, y cuando volví a la isla todavía me estaba quedando en una pequeña habitación de huéspedes, y estaba leyendo sobre temas espirituales, y estaba caminando por la calle tratando de encontrar una tienda y todos los alquileres eran altísimos, y se lo mencioné a una mujer que conocía desde hace muchos años, y ella dijo: "vamos, prueba en este de la esquina, o en este bloque", y le dije que había llamado y que nadie había contestado, y ella dijo: "Bueno, ve al tipo de la esquina y pregúntale", así que fue realmente algo mágico el encontrar una tienda, y luego, tan pronto como llegué, iba a ser una tienda de quiromancia, que realmente lo era, hice lecturas allí, y vendí mi arte, pero me involucré tanto en desarrollar la parte artística que realmente sólo se convirtió en una instalación de arte, y de vez en cuando la gente vendía y le hacía un recorrido, y de vez en cuando la gente venía y compraba algo, pero el año que Hillary perdió las elecciones... pensamos en ello como el comienzo de la era de Kali, y había una gran Kali allí arriba, ¿has visto la Kali en el interior?

EM: Sí, la vi

BW: Un montón de gente estaba trabajando en la Kali, por lo que se convirtió en mi "Era de Acuario", mi contribución a la Era de Acuario, mi contribución a hacer que la energía femenina aumente, y un montón de mujeres vinieron allí a lo largo de los años, y algunos hombres que estaban interesados en la energía femenina, como un tipo vino con el pelo muy largo, que trabajaba en una granja de marihuana en Oregón o algo [así], y yo me acababa de afeitar la cabeza porque hacía calor, y yo no tenía una buena manera de lavarme el pelo allí, tenía una ducha instalada, pero por lo general me afeitaba la cabeza para el invierno, y había puesto un poco de mi pelo en el proyecto sobre Kali, así que él decidió hacer eso también, así que se cortó el pelo y puso su pelo, y fue una instalación muy significativa para ayudar a que esto fuese un canal para la diosa, y creo que lo fue, y todavía recibo llamadas telefónicas, por lo que todavía está allí, a pesar de que la dueña ya no quiso que siguiera alquilando este espacio, pero ella no cubrió todos los mosaicos, ¡deberías ir a la isla y verlo!

EM: ¡Me gustaría poder hacer un viaje muy bonito a diferentes partes de Estados Unidos! ¡Tengo tantos lugares diferentes que ver!

BW: Deberías venir a los Festivales de Música de Mujeres donde tengo estas casetas. En los festivales es donde empecé mi contacto con la diosa, y estoy segura de que el tuyo se vigorizaría si vinieras, ¿cómo fue tu entrevista con Betsy Damon?

EM: ¡Oh! ¡Ha sido fantástico! Sí, es impresionante, Fue curioso porque me puse en contacto con ella, le hablé de mi investigación y fue interesante porque cuando le presenté el proyecto, le expliqué que ya conocía su opinión sobre su relación con el arte de las diosas, que ella no está de acuerdo, y me contestó: "¡Oh! ¿Ya lo sabes?" Y fue divertido; ¡es un punto de vista diferente!

BW: ¡Yo tampoco lo sabía! ¡No lo sabía! Es una persona interesante. ¿Viste la charla que di con Jill Raymond sobre Monica Sjöö?⁵⁴¹

EM: Sí, he visto el vídeo.

BW: Sí, hablé de su trabajo, porque creo que realmente se relaciona con lo que estás haciendo así que...

EM: ¡Sí, era increíble!

BW: ¿Ha tenido noticias de Gloria o Cristina Biaggi?

EM: Todavía nada...

BW: Bueno, lo intenté...

EM: No te preocupes; ¡te agradezco que me hayas ayudado!

BW: Yo tampoco he visto a ninguna de las dos desde hace muchos años. Vi a Cristina más recientemente en 2019 justo antes de la COVID-19 en una conferencia sobre la Diosa, pero viene al hilo de tu trabajo. Bueno ¿qué más puedo hacer por ti? ¿Tienes nuevas preguntas?

⁵⁴¹ Declaración Internacional de las Mujeres (WDI) (2022). *The Great Cosmic Mother of All por Monica Sjöö & Barbara Mor, introducción de Jill Raymond & Batya Weinbaum* Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=76K-ZN3hYbc> [23 de junio de 2023].

EM: Sí, he preparado algunas.

BW: ¡Muy bien!

EM: Me gustaría preguntarte por tu trayectoria artística, ya sabes, desde el principio, y después te preguntaré sobre algunos aspectos relacionados con mi investigación.

BW: Bueno, en mi carrera artística, pintaba de niña. Hice fotografía durante muchos años, esa fue mi expresión artística, y luego llegué al punto en que, a pesar de que era yo quien tomaba las fotografías, otra persona escribiría los pies de foto, o alguien más escribiría la explicación, y yo no estaba de acuerdo con lo que escribían, así que dejé la fotografía, y me dediqué a la investigación. Después cuando estaba en Isla Mujeres haciendo la investigación, Empecé a fotografiar la isla de nuevo para mi tesis, y me metí más en las imágenes de la diosa allí, como IxChel, y me gustaba hacer arte como una forma más de estudiar lo que la diosa estaba representando. Más adelante hice tarjetas, y tuve un negocio de artesanías durante unos cinco años, donde puse la diosa en bolsos o cuadernos y demás. También plasmaba arte que no era *Goddess Art*, gran parte estaba inspirado en la naturaleza. [...]

Volví a dedicarme al arte cuando estaba en la Universidad y me metieron una demanda por discriminación de género, y el sindicato tuvo un arbitraje de dieciséis días con la administración y la otra parte, y tuve que sentarme allí y no hablar. Si hablaba, el abogado de la universidad me mandaba callar, así que empecé a dibujar y a hacer cómics sobre lo que estaba pasando, y eso se metió en mi arte, y al final, cuando perdimos, le pregunté al oficial de quejas qué debía hacer y me dijo: "volver a ponerte en contacto con la diosa". Así que fui muy, muy lejos con eso y viajé a templos en la India, e hice pequeños bocetos de las diosas, y luego haría acuarelas y también utilicé el lápiz de color, y al llegar a casa los amplié, y luego los volví a ampliar, e hice de mi garaje un estudio, donde hacía estas enormes pinturas. A veces saltaba alrededor y cantaba, tiraba arroz en las pinturas mientras bailaba y cantaba...

Cuando estaba en la escuela de posgrado en Buffalo, en los años ochenta, leí *Ancient Art and Ritual* (1913) de Jane [Ellen] Harrison, y todas estas artes provienen de rituales, por

lo que yo realizaba un ritual al hacer mi arte, y al igual que cuando tocaba el piano, encendía una vela y rezaba a los espíritus. Cuando entraba en mi estudio de arte hacía una bendición para la diosa cuya pintura estaba haciendo, para ayudar a canalizarla, y estaba muy involucrada en ello, y tuve muchas exposiciones, y empecé a vender y vendía a través de la iglesia espiritista.

Pero en realidad son como diosas impresionistas abstractas, y la mayoría de la gente que hace diosas hace interpretaciones literales, así que mi estilo era mucho más moderno, y a algunas personas les gusta mucho. [...]

Durante la COVID-19, impartía clases en Zoom sobre el arte vinculado a lo divino femenino, y elegíamos una diosa diferente cada semana, y la música de la diosa, y la mitología de la diosa, y yo contaba la historia, y mostraba las imágenes, y daba una pequeña conferencia, y luego hacíamos este proceso que aprendí de Ana María Hidalgo, que era una artista chilena que estaba en Buffalo cuando yo realizaba Estudios de la Mujer allí [...] Y cuando impartí mis clases sobre pintura de lo divino femenino online, entre mis alumnos se encontraban personas realmente interesantes, como estudiantes de Psicología dentro del programa de postgrado de la Duke [University], que estaban trabajando en la utilización de estas imágenes en terapia.

Así que creo [que] cuando empecé con las imágenes de la diosa fue cuando estaba en la escuela de posgrado en los años ochenta en Buffalo, y seguí la mitología y encontré a las diosas de esa manera, [...] así que en parte era algo para mí, en parte era para hacer un canal para que la diosa regrese, y en parte como medio para curar a las personas y los individuos. [...]

Fui al Museum of Motherhood el año pasado e hice una diosa, y me involucré tanto en ese proyecto que dejé de dar clases online, aunque siguen disponibles a través de *Femspec*. [...]

Parte de mi proceso artístico fue también mi música, no es arte visual, pero hice mucha música en los ochenta, y si entras en Internet y buscas en YouTube puedes encontrar [el

álbum] *Music Of The Sea* [...] y escucharás algo de la música que hice cuando estaba en Hawái.

¿Quién puede decir cuál es la diosa? En parte es la naturaleza, la inspiración y el acercamiento a la Tierra, y *Music Of The Sea*, [se realizó] en Maui, la Isla Grande, yendo y haciendo estas acuarelas en parajes naturales, y luego llevando las acuarelas a un piano y componiendo usando las acuarelas como partitura, así que estaba muy metida en la música sintética, y estaba metida en hacer música para la conciencia matriarcal, y solía dar talleres sobre eso. No sé si hablamos de ello, ¿hablamos de ello?

EM: No, no lo hicimos. La última vez nos centramos en Meg Easling

BW: Así es, sí.

Pues yo también consideraría mi música como parte de mi proceso artístico, porque utilizo la pintura como partituras musicales para crear mi música, y luego impartí talleres en los festivales de música y en las casas de la gente sobre cómo hacer música para la conciencia matriarcal, sobre lo que también he escrito. Si quieres leer esos artículos probablemente puedas encontrarlos, publiqué uno en *Heresies* y otro en un libro titulado *Sounding Off!* (1995).

Así que la idea de utilizar el arte como partitura musical era una forma muy sinestésica de hacer arte, y yo estaba desarrollando modalidades de música pre-patriarcales, y descubrí que había algunos modos de música que se hacían tocando con Isis, y diferentes diosas. Y esas modalidades de Música fueron proscritas cuando surgió el patriarcado, y ciertas notas clave fueron realmente prohibidas. En Grecia, por ejemplo, hubo todo un cambio del matriarcado al patriarcado, y estuve explorando eso durante un tiempo (risas). Yo tenía un arpa, y me sentaba en una roca, en un estanque en Vermont y creaba la música de ese lugar específico, sólo dejando que la música del lugar viniera a través de mí. Luego hice *Earth Wheels*, que fue otra grabación, y por un tiempo me fui por ahí con mi piano en la parte trasera de mi camión, y conducía a lugares naturales para hacer música en diferentes lugares. En lugar de ir con pinturas y volver, y usar eso como una

partitura, conducía el camión directamente al lugar para hacer música, así que sí, cuando me meto en mi arte me absorbe, y luego hay momentos en los que no lo estoy tanto.

EM: Esto es súper interesante, me estás dando mucha información.

BW: Sí, y esa película que viste que Susi hizo de mi proyecto en México, este año no, el año anterior la presentamos en el Museum of Motherhood, en una Conferencia sobre Creatividad y Maternidad, y fue cuando la directora de la exposición del museo vio mi película y se entusiasmó mucho, y me dijo que tenía una pared y que si podía ir a hacer un mural en su pared y yo dije: "¡Claro!, ¡me encantaría ir a vivir a un museo!" y me dio una caravana para vivir mientras lo hacía, así que realmente he salido ahí fuera por mi arte, he ido y he viajado, y he hecho cosas inspiradas en lugares, que es lo que es una instalación artística, está inspirada en el lugar, así que esa diosa de la fertilidad se inspiró en su Museum of Motherhood, y luego yo la inspiré a ella y ¡se fue de viaje a Malta este verano para ver diosas por sí misma! (Risas)

EM: ¿Has estado en Malta?

BW: No, no he estado en Malta, pero sí en templos de diosas de otros lugares. Tenía que asistir a una conferencia en Inglaterra, así que se le ocurrió ir a Malta y fue.

He dibujado diosas maltesas a partir de dibujos, pero nunca fui. Sé que ha habido gente que ha encabezado viajes a Malta, muchos estudiosos, pero yo nunca he ido. ¿Tú has ido?

EM: No, pero quiero ir.

BW: ¡Sí, estás más cerca que yo!

EM: ¿Cuáles son los templos de la diosa que has visitado?

BW: Bueno, en la India fui a Khajuraho, que está en el norte del país, y fui a las cuevas de Ellora, que está en el centro-sur de la India, y estos eran lugares que tenían grandes diosas, y dibujé en esos templos, y luego hice grandes pinturas cuando volví a casa.

También cuando estuve en Argentina conocí a una mujer que me dijo que ella había ido a este lugar donde la Madre Divina estaba siendo canalizada, así que le pregunté si podía ir con ella, así que fui a este lugar en Uruguay donde la Madre Divina estaba siendo canalizada. Luego fui a Brasil, porque oí hablar de ciertos puntos de acupuntura desde Sudamérica hasta Norteamérica, que son centros de espiritualidad, así que fui al de la madre en Brasil, la comunidad espiritual, y en ambos lugares se estaba canalizando a la Madre Divina, y venía gente de todo el mundo.

EM: He oído hablar de un lugar en Sudamérica donde hay un espíritu femenino o una diosa.⁵⁴² No estoy segura de que la gente la considere un espíritu, una diosa, una santa, pero sin duda hay un culto en torno a ella. También hay una canción de Rubén Blades sobre ella.

BW: Probablemente sean los mismos lugares. Escribí un artículo sobre ir a ese lugar que también se publicó en *Femspec*, y también publiqué un artículo en *Femspec* sobre ir a la India, no a los templos [...], sino sobre ir a los pueblos donde las mujeres están haciendo Kalis y Durgas, y entrevistar a las mujeres artistas que hicieron esas Kalis y Durgas, porque sentía que yo, como occidental blanca, me estaba apropiando de la Diosa de otra cultura, y quería hablar con las mujeres artistas que hicieron esas imágenes, y tengo el sueño de ir a Bali. Hay una Galería de Arte Femenino en Ubud, donde muchas mujeres exponen diosas hindúes, porque el hinduismo es muy importante en Bali, y quiero ir al campo y entrevistar a esas mujeres, pero en realidad ya lo hice en la India, y también en *Femspec*. [...]

EM: Como *baby boomer*, ¿cómo recuerdas tu infancia durante los años sesenta?

BW: Es curioso, porque en las memorias que te envié, otra persona de unos veinte años me pidió que escribiera sobre mi infancia.

Pues que mi infancia fue muy conservadora. Me crié en una familia judía estadounidense, mi madre dejó su carrera para seguir a mi padre. Mi padre era médico,

⁵⁴² María Lionza en Venezuela.

así que crecí en la clase media protegida. Nunca supe de luchas por dinero y cuando conocí a mi abuelo, el padre de mi padre, que había estado vendiendo periódicos bajo el puente de Brooklyn, escuché la historia de cómo mi padre fue enviado a la escuela de medicina y yo estaba literalmente como: "¡Oh! Pensé que mi padre había nacido médico", quiero decir, estaba tan protegido de las luchas económicas... Eso es lo primero sobre mis antecedentes familiares.

Lo segundo era que mi madre siempre fue infeliz, porque había seguido su vida para seguir a mi padre, y había estado trabajando como ayudante de laboratorio en el campo de la medicina, y tenía estudios universitarios, así que era muy duro para ella limitarse a ser ama de casa, pero se aseguró de que yo recibiera clases de piano y de danza. Fomentó las Artes.

La otra cosa importante de mi infancia fue que tenía un hermano que era tres años mayor que yo, y él siempre fue privilegiado. Como mi padre, iba a la habitación oscura que tenía y le mostraba a mi hermano cómo usar las máquinas y el equipo, y yo también quería seguirlos adentro, pero no se me permitía entrar, o... ya sabes, hay diferentes formas de discriminar a las chicas que desarrollan habilidades mecánicas (o) científicas, y mi hermano creció para ser médico porque siempre se sintió alentado en esa dirección, y yo era como la típica adolescente, solo interesada en la ropa y las citas... y en un momento dado mis padres trajeron a una estudiante de intercambio japonesa a casa para que viviera con nosotros durante un año, tenía más o menos mi edad, y yo era terriblemente maleducada y la ignoraba la mayor parte del tiempo. Estaba allí porque mis padres habían decidido que esta chica viniera a vivir con nosotros porque era la hija de uno de sus colegas de allí, y estaba muy descontenta pero, ya sabes, yo era muy egocéntrica siendo una adolescente americana, debo admitirlo.

Sin embargo, una de las cosas más formativas fue la religión, porque éramos judíos, y estábamos en esta pequeña ciudad en la esquina suroeste de Indiana, al borde del

"Cinturón de la Biblia",⁵⁴³ y el hecho de que yo fuera judía hizo, por ejemplo, que la madre de mi novio de la escuela secundaria me echara de su fiesta de cumpleaños porque estaba en "los Elks", que no permitían judíos, [...] así que el antisemitismo fue un factor importante en mi infancia. Salía por ahí con mis amigos judíos del templo. Solíamos ir al cine después, al cine Indiana, y comíamos palomitas de maíz, y había un club de baile los sábados por la noche [...]. Siempre me preocupó mucho el antisemitismo y siempre me preocupaba mucho la ropa que me pondría. Había fiestas, y "petting parties" y en un momento dado no quise enrollarme con este tipo, Mike Martis, así que su amigo Barry bits organizó a la gente para que me tiraran céntimos, ya sabes, como castigo por ser amiga de su novia y no salir con el tipo al que le había gustado, y yo no quería salir con él, era grande y gordo y con granos, y me tiraron céntimos y dijeron: "¿Qué te pasa, gorda puta judía? ¿No puedes agacharte tanto?", así que fue una [situación] que me marcó.

Viví muchas aventuras por ser judía, lo que me hizo adentrarme en mis raíces judías una vez que salí de Indiana. Pero había una pequeña sinagoga reformada y había otros niños judíos allí, y más tarde me enteré de que una de mis amigas judías tuvo la misma experiencia de que le tiraran centavos cuando estaba en la escuela primaria, antes de llegar a la secundaria, así que, ya sabes, no fue muy agradable crecer como judía en una pequeña ciudad del Medio Oeste...

EM: He leído que los años sesenta y sobre todo los setenta fueron una época con mucha violencia en las calles, derivada en parte a la aparición de diferentes movimientos como el Movimiento por los Derechos Civiles, el Movimiento Estudiantil...

BW: Sí, mis padres estaban involucrados en el Movimiento de Derechos Civiles. Había un vagón de ferrocarril que se le había dado a la comunidad negra, para su uso como un centro comunitario, o un museo, o algo así, y se dio todo este gran alboroto de: "Nos están ofendiendo al darnos un vagón de ferrocarril para tener un museo!", y mi padre se convirtió en el tesorero de la NAACP, y el presidente de la NAACP vino a mi casa a discutir

⁵⁴³ Se refiere al *Bible Belt*, una forma de denominar un área de los Estados Unidos, principalmente en el área sur-este del país, con una arraigada tradición cristiana, que repercute en algunos ámbitos como la cultura o la política.

sobre política y sobre el Movimiento por los Derechos Civiles, y mi primer trabajo fue en un centro comunitario enseñando arte a niños de secundaria y primaria, creo que era parte de la OEO, la Oficina de Oportunidades Económicas, que era parte de la guerra contra la pobreza que [Lyndon B.] Johnson estaba llevando a cabo, así que empecé haciendo trabajo comunitario en un entorno diverso.

Pero incluso entonces, mi origen de clase media... Una vez uno de los niños se lastimó y mi respuesta fue llevarlo inmediatamente a una sala de emergencias, porque mi padre era médico en el hospital, sin darme cuenta de que no todo el mundo tiene dinero para ir a las salas de emergencia cuando se lastiman, así que empecé a recibir una educación de clase también, pero yo era una niña de clase media protegida, y el hecho de que mi padre era médico en la ciudad me puso en un escalón superior en la estructura de clases, pero luego debido al antisemitismo mis padres me enviaron lejos, a la escuela.

Fui a un internado en Bloomfield Hills, Michigan, donde todavía era obligatorio ir a la iglesia y los judíos estaban dentro de un cupo, así que sufrí mucho antisemitismo incluso cuando fui al instituto, al internado, para escapar del antisemitismo de la ciudad, y me disgustó ir al internado y dejar a mi novio del instituto, y mientras yo estaba fuera él tuvo un accidente con una chica a la que llevaba en coche, así que fue un momento muy duro para mí.

Pero antes de eso, una de las cosas que hacían mis padres era enviarme a los campamentos de verano judíos de las sinagogas reformistas, así que tenía más amigos judíos de las ciudades más grandes, la Federación de Jóvenes del Templo del Valle de Ohio se llamaba, y ahí fue donde me inicié en el sionismo y en la idea de ir a Israel.

Así que diría que era una época muy turbulenta, y había muchas peleas entre blancos y negros, y los judíos en ese momento fueron expulsados del movimiento de los derechos civiles y creció el movimiento Black Power, y yo tenía un monitor de debate, que era el hijo del tipo que era el presidente de la NAACP, así que teníamos un monitor de debate negro. Y la idea de tener un profesor de instituto negro fue realmente revolucionaria, se

llamaba Fred Hord, y solía llevarnos de viaje a las universidades donde íbamos a las competiciones del equipo de debate.

Crecí con padres activos en el movimiento por los derechos civiles y eso me marcó, porque continué con el activismo. Pero en términos de mi proceso artístico, en los años sesenta, cuando estaba en ese internado echaba de menos a mis padres, y echaba mucho de menos a mi familia, y solía ir a la sala de escultura y hacer esculturas todo el tiempo, y me acerqué al profesor de escultura, y solía hacer danza, pero durante años mantuve un pequeño caballo de metal que hice, porque lloraba porque me enviaban a la escuela, y Cranbrook era una Academia de las Artes, y Kingswood era la escuela de niñas de la Academia de las Artes, así que había esculturas por todas partes y tuve mucha exposición a las Artes en ese internado.

EM: Eso es genial.

BW: Sí, sí... He hecho terapia durante muchos años, y me meto en lo privada que estuve emocionalmente como niña, pero en realidad estaban haciendo un montón de cosas por mí, como cuando mi madre murió, me dieron todas las fotos que ella tenía, aquellas que yo había hecho en América Latina a mis veinte años, y esta otra mujer que me entrevistó, Mia, vino y miró todas las fotos y la cuestión es que mi madre había conservado también el arte que hice, y conservó todas las cartas que escribí y que le envié cuando estaba en ese campamento de verano, itengo tres cajas de cartas de los sesenta! Debería enviártelas.

EM: (risas)

BW: ¡Son increíbles! Quiero decir que es todo acerca de "John Bowser hizo esto...", ya sabes, estaba obsesionada con todas estas cosas de chicos y todas esas cartas, que es difícil para [mi] leerlas porque no me daba cuenta de que yo era así, pero luego, cuando llegué a la universidad en los años setenta fui a Hampshire College en Amherst, Massachusetts, y la mayoría de la gente allí eran de la costa este, y yo todavía era virgen, y ellos llevaban practicando sexo en colchones en el sótano desde que tenían quince años, así que tenía un retraso social en términos de sexualidad, y debido al ambiente de

pueblo pequeño en el que crecí básicamente, y porque después estuve en un colegio de chicas.

Recuerdo que fui a algunas de las reuniones de Kingswood School Cranbrook, y había un chico con el que tuve una cita a ciegas, así que fui a un baile de graduación, pero la mayor parte de mis años junior y senior no estuve con chicos en absoluto, y mi propensión a estar con chicas se desarrolló, y recuerdo ver la televisión en el dormitorio y tenían el concurso de Miss América, donde las mujeres habían "quemado sus sujetadores", bueno, en realidad no quemaron sus sujetadores, pero estaban protestando contra los concursos de belleza americana, y recuerdo estar sentada allí con mi novia Becky Gish y diciendo: "¡Oh, el feminismo es sólo para un montón de mujeres frustradas!" ¿Sabes?

EM: (risas)

BW: ¡Y poco me imaginaba yo que iría a Nueva York y me convertiría en feminista! Pero cuando vi por primera vez el feminismo pensé que era sólo un grupo de mujeres frustradas...

Había mucha rebelión en el aire y yo me rebelaba y me fui a Greenwich Village con mis padres, y me compré este vestido estampado indio con grandes bolsillos, y cuando volví para mi último año me lo puse casi todo el tiempo, y reuní una colección de poesía de los Beats como Allen Ginsberg, Jack Kerouack y todos esos tipos, e hice una colección de poesía dedicada a América por ellos, así que tuve una gran exposición a las Artes, pero era un poco porque estaba siendo alejada del antisemitismo en Terre Haute. Me pusieron en este internado de Arte y la mayoría de las chicas estaban tejiendo, tejer era algo importante. Tenían telares y cosas así y montar a caballo era una gran cosa, la gente era muy rica, Bloomfield Hills es un suburbio donde vive la gente de General Motors, la gente de la junta corporativa, y recuerdo que me llevaban a eventos de hipódromos... fue una época loca.

EM: Pero sí, tú creciste en un período de América que era muy rico, y muchas cosas estaban sucediendo, por lo que es muy especial.

BW: Es cierto, es decir, mis padres eran rebeldes pero estaban del lado de los negros del pueblo, y luego en el internado me convertí en rebelde, y luego seguí siendo rebelde, así que creo que estaba muy presente "en el aire".

Y cuando llegué a la universidad, durante mi primer año, fuimos todos a la acción del movimiento contra la guerra en Washington DC, *May Day*,⁵⁴⁴ y me metieron en la cárcel con miles de personas, y allí estábamos todos de rodillas diciendo: "Todo lo que decimos es que deis una oportunidad a la paz"⁵⁴⁵ y entonces vinieron con las porras, y nos metieron en autobuses, y nos llevaron a la cárcel, y éramos tantos que a mucha gente la llevaron a un estadio, pero yo estaba en la cárcel, y nos daban para comer sandwiches de pan blanco y mortadela, y estaba sentada en el suelo, y tenía frío, y yo decía que todo aquello no servía para nada, y resulta que estaba sentada al lado de Denise Levertov, que era una poeta muy famosa, de la que yo nunca había oído hablar... Quiero decir que me hace llorar, era tan ingenua que ni siquiera lo sabía, yo sólo iba a la universidad y cuando ibas a la universidad tomabas edificios de la Administración, e intentabas parar al gobierno, eso es justo lo que estaba pasando en 1971.

Así que allí estaba yo, en la universidad, en la cárcel, y estaba muy asustada, y había estado en México y había enfermado de malaria, y estaba teniendo una recaída, y tuve que salir para que me enviaran a las instalaciones médicas, y resultó que uno de los médicos de las instalaciones médicas había ido a la facultad de medicina con mi padre, así que me dejó llamar a mi padre desde el hospital, y mi padre me dijo: "¿Qué, te lo estás pasando bien?" y me enfadé mucho con él por decir eso, ¿Qué si me lo estaba pasando bien? ¡Estaba parando al gobierno! ¿Entiendes? ¡Y paramos al gobierno! El gobierno salió de la guerra de Vietnam. Pero me sentí muy menospreciada por mi padre cuando me preguntó eso.

⁵⁴⁴ Las protestas de *May Day* se dieron en Washington D.C. durante los días 1, 2 y 3 de mayo de 1971, y se realizaron con el objetivo de enviar un ultimátum a la administración de Richard Nixon para poner fin a la guerra de Vietnam.

⁵⁴⁵ Traducción de "All we are saying is give peace a chance". Himno del movimiento antibelicista, forma parte de la letra de *Give Peace A Chance* de John Lennon y la Plastic Ono Band, publicada en 1969.

Entonces volví del hospital, y me encontraba muy disgustada, y esta mujer me dijo: "ya verás, esto tendrá resultados, estamos parando la guerra", y entonces, cuando dejé la universidad y me fui a Boston a trabajar durante un año, estaba trabajando en Harvard Square, y la Harvard Co-op estaba allí, y tenía un montón de libros en la librería, y yo solía comprar libros de poesía e ir a sentarme en mi hora de comer, y estaba leyendo este libro, y miré la foto de la contraportada ¡y era esta mujer con la que había estado en la cárcel! En realidad es una poeta muy famosa, Denise Levertov, he enseñado su poesía en mis clases más de una vez. [...]

Esa fue una época en la que mucha gente participaba en el cambio y quizá esto siga ocurriendo ahora, con movimientos como el #MeToo y el Black Lives Matter, pero muchas de las protestas parecen estar en línea y en Twitter. Nosotros solíamos reunirnos en masa y ahora es difícil conseguir que la gente se reúna.

La primera vez que hice cosas de chicas fue cuando fui al campamento de las Brownies, ya sabes, las Girl Scouts y las Brownies, que eran organizaciones de chicas, y estábamos en cabañas (¡y mírame ahora viviendo en una cabaña!), y afuera llovía a cántaros y no podíamos salir al baño, así que orinábamos en pequeñas latas, y he aquí las chicas siendo Girl Scouts, aprendiendo a lidiar con el mundo natural, y a acampar. Allí aprendí a cocer patatas en el fuego, aprendí a encender una hoguera, tenía un fajín con todas las insignias que gané en las Brownies y las Girl Scouts, y mi madre era líder de las Brownies, y solíamos hacer las reuniones en mi sótano.

Esas cosas de chicas eran muy importantes, porque cuando estabas con los chicos todo lo que hacíamos era obsesionarnos con los chicos, pero cuando nos mandaban al campamento Brownie o al campamento Girl Scout interactuábamos entre nosotras, y hay muchas mujeres en el movimiento feminista, y en el movimiento lésbico que cuando cuentan historias vemos que todas fuimos a esos campamentos, o al menos muchas de nosotras lo hicimos.

EM: Pero es una historia divertida, porque como has dicho, es cómo esta chica que está obsesionada con tantas cosas materiales, una americana de clase media-alta, ¡y de repente se enfrenta a lo salvaje! (Risas)

BW: ¡Sí! (Risas) sí, pero ya sabes, ¡sabía cómo encender un fuego! y años más tarde cuando fui al Festival de Música de Mujeres de Michigan y no sabía dónde ir o qué hacer después, y algunas mujeres dijeron: "ven a Vermont", y me fui a Vermont y empecé a vivir en cabañas en las que había que encender un fuego, pero no me di cuenta de que estaba fuera de los roles de género, ya sabes, porque cuando las niñas y los niños, o los hombres y las mujeres, o las parejas están en un campamento, el chico enciende el fuego y la mujer cocina la comida, pero incluso saber cómo cocinar en una hoguera era bastante radical, supongo. No sé qué pasa con las Girl Scouts ahora, si todavía hacen esas cosas, o si incluso las dejan ir ya a cosas sólo de chicas, no tengo ni idea.

[...]

Hay una demanda colectiva masiva contra los Boy Scouts, mientras que yo no recuerdo haberme sentido oprimida en el campamento de las Girl Scouts ni en el de las Brownies, y desde luego no me sentí oprimida en el campamento de la Federación de Campamentos Juveniles del Templo del Valle de Ohio, que era para judíos. Allí hacíamos danzas israelíes alrededor de la hoguera, y construíamos las fogatas, y teníamos sociodrama.... Un día tomaron el control del campamento desde los altavoces, y nos decían que no se nos iba a permitir hacer nada porque era una crisis de Emergencia Nacional, o algo así, y era un sociodrama así que al final del día pudimos hablar de lo que pasó y esa fue una experiencia política para tener en un campamento, pero fue fortalecedor, porque estábamos hablando de la política y de cómo se manejaban las cosas, Y yo me críe de esa manera, así que sé que algunas personas no se crían de esa manera, y no todos los judíos que crecen lo hacen con un entorno profesional liberal de clase media alta, pero eso me formó de manera específica en muchos aspectos, ya que podían permitirse el lujo de enviarme al campamento, y mi madre me llevaba hasta allí.

Después del instituto, en 1970 fui a un *kibutz* y trabajé en un programa durante varias semanas y de ahí saqué mi nombre. Allí había una artista llamada Batya que hacía artesanías y yo estaba recogiendo uvas en el campo, y una mujer mayor judía de Rusia me puso Batya en honor a la artista, así que fui a conocerla y me enseñó a hacer artesanías, y estuve haciéndolas durante mucho tiempo, así que es muy interesante todo esto, como dijo una vez Jean Paul Sartre, que el antisemitismo crea al judío, y en mi caso el antisemitismo tuvo mucho que ver con la creación de mi fuerte sentimiento de herencia judía. [...]

Cuando murió mi padre me fui a Israel porque las almas judías van a Jerusalén cuando mueren, y yo echaba de menos a mi padre. Pero allí, durante los años ochenta y noventa, me involucré haciendo entrevistas a mujeres activistas políticas. Pero se podía ver cómo mi infancia, en una pequeña ciudad del Medio Oeste de Indiana en los años sesenta, produjo lo que yo estaba haciendo más tarde a mis treinta años, porque me dio un sentido de revitalización y nacionalismo, que se fortaleció en Israel, y cuando fui por primera vez en 1970 me dijeron: "¿por qué no te quedas?" y yo dije: "bueno me aceptaron en la universidad, entonces voy a ir a casa y volver con habilidades y herramientas para mi país", y por supuesto fui a la universidad y me olvidé totalmente del sionismo, pero años después volví, y es por cómo me criaron que ahí tenía nuevamente el judaísmo para volver.

A pesar de que he experimentado mucho con las madres divinas, o con las canalizaciones de la madre [que] se hacían en comunidades en Sudamérica (en Uruguay y en Brasil), que me parecían algo católicas, aunque la mayoría era católica que había dejado el catolicismo, me refiero a que he tenido experiencias místicas donde Jesús o la Virgen María se me aparecieron, así que he tenido experiencias con el misticismo cristiano, incluso con el misticismo judío, he experimentado con la cábala, y tenían algunas reglas como, que no se suponía que fuese para las mujeres, o que no se suponía que fuera para nadie menor de treinta y cinco años, y que tenías que tener una familia, y la mayor parte del estudio cabalístico era hecho por hombres... Ahora las mujeres han estado reclamando la religión judía como parte del Movimiento de Espiritualidad

Feminista. Las mujeres que estaban dentro del judaísmo ortodoxo empezaron a querer estudiar la Torá y hacer sus propias interpretaciones, y las mujeres se han convertido en sacerdotisas en la religión judía, y eso también forma parte de la espiritualidad de la diosa.

Aunque estaba muy metida en la diosa, parte [de mi] comenzó a conectar más con las raíces religiosas judías, también la Shekinah era una figura muy fuerte, y nunca pinté nada de la Shekinah, pero fui al museo de Jerusalén Este para buscar figuras de Asherah, así que hice muchos bocetos y tomé muchas fotografías, y luego hice muchos dibujos de Asherah. Hice una camiseta con Asherah y un collar de Asherah y sí, esa es otra [parte] de la que no te hablé, mi periodo de fabricación de collares, pero cogí todo mi arte de diosas y me fui a México, a Taxco, y conseguí pequeñas tiendas para que me hicieran figuritas de diosas de plata basadas en mis dibujos, o mis colecciones arqueológicas, y luego solía venderlas también en festivales.

Así que hice un cuadro de Ashera, y una camiseta y un collar, cuando estaban en el Festival de las diosas cantando "Isis, Astarté, Diana, Hécate, Deméter..." ya sabes, las diosas judías no estaban siendo redescubiertas, así que tenías que juntarte con las mujeres judías para que redescubrieran a las diosas judías, así que finalmente hice eso...

EM: ¡Y también Lilith!

BW: ¡Lilith! ¿Sabes que nunca he hecho mucho arte con Lilith? Pero he publicado en *Femspec* piezas creativas sobre Lilith que otras personas escribieron.

EM: Es porque Lilith es una figura muy interesante y poderosa.

BW: Sí, y encontré una diosa de la fertilidad de la [cultura] hitita, Šauška, la diosa que iba a construir en esta tierra, y puede que en algún momento todavía la construya. Tenía un gorro puntiagudo, largas trenzas, alas, y pechos, así que cuando la estaba vendiendo en una conferencia de diosas en California, una mujer judía reformista que tiene el Instituto Lilith en California, compró uno de esos collares, y ella dijo que sabía que era Šauška, pero que Lilith había crecido a partir de Šauška, así que inconscientemente

estaba haciendo una diosa judía, o alguien que se convirtió como la diosa judía, porque hay una gran cantidad de conexiones entre todas las diosas de Oriente Medio, porque ya sabes que ahora estamos en guerra contra los palestinos, pero en algún momento de la antigüedad estábamos más conectados y teníamos una evolución similar, así que he divagado un poco de la pregunta original sobre mi infancia en los años sesenta... (Risas)

EM: Sí, es porque creo que diferentes acontecimientos que ocurrieron durante los años sesenta y setenta fueron cruciales para el desarrollo de la diosa en el arte y la cultura.

BW: ¿Eso crees? ¿En qué sentido?

EM: Bueno, en mi tesis trazo algunas conexiones entre el desarrollo del movimiento ecologista, el movimiento feminista, el movimiento pacifista, la violencia, el periodo de experimentación o rebelión, y otros factores que tuvieron lugar en esas décadas turbulentas, que creo que fueron claves para el resurgimiento de la diosa. También veo conexiones con finales del siglo XIX, por ejemplo, con el interés por el ocultismo, el Movimiento Sufragista, o el interés por los matriarcados.

BW: Eso es cierto, sí, sí.

EM: En esa época también se enfrentaron a la Revolución Industrial, y veo el paralelismo con el desarrollo tecnológico de los años sesenta y el programa espacial, y por ejemplo también las drogas, primero el opio, luego el LSD, es decir, ves algunas similitudes.

BW: ¿En serio? Yo no sabía eso. Tomé peyote, y creo que tomé algo de mescalina una vez, y tienes estas experiencias con frutas, y pájaros, y la naturaleza...

EM: Sí, muchas personas explican que después de tomar LSD sienten una conexión más profunda con la naturaleza.

BW: ¡Sí!

EM: Algunas de las personas con las que conversé sobre sus experiencias también me hablaron de esta sensación, dicen que experimentan un sentimiento de amor y conexión. Alguien me dijo que sintió cómo sus pies se convertían en raíces que la conectaban a la

tierra, y que levantó los brazos y sus dedos se convirtieron en ramas que la conectaban al universo, así que se hizo una con el mundo entero, y pudo sentir el amor por todos y por todo en el planeta. Así que lo que la gente me contó sobre este tipo de experiencias con esta droga es muy frecuentemente ese sentimiento de amor y conexión con la gente y la naturaleza, así que, es interesante ver que este es el efecto de una droga que proliferó en el mismo momento que el movimiento ecológico, el movimiento anti-guerra, o el interés en el amor como herramienta para cambiar el mundo.

BW: Es interesante, nunca había pensado en eso, es una discusión muy interesante, porque nunca habría relacionado mis primeras experiencias con las drogas con mi diosa posterior (risas)

EM: Y, por ejemplo, Elaine Tyler May dice que lo que sucedió en las primeras décadas del siglo XX, ya sabes, los locos años veinte, cuando todo era libre, todo era alegría, y su continuación, los años treinta, con el crack, donde todo se vino abajo, después los años cuarenta, con la Segunda Guerra Mundial, y luego en los años cincuenta tienes la familia nuclear, y todas las estrategias del gobierno contra el comunismo, por lo que Elaine explica que esto fue un cambio total del espíritu de los locos años veinte, por lo que fue en los años sesenta que la gente recuperó este espíritu, por lo que la introversión o el conservadurismo que sucedió entre los años treinta y cincuenta no fue el desarrollo natural de los acontecimientos según la autora.

BW: Claro, porque tuvimos la guerra, tuvimos la depresión y la guerra. Has leído *La gran madre* (1955) de Erich Neumann?

EM: Sí.

BW: Lo utilicé en la escuela de posgrado para mi libro, *Islas de mujeres y Amazonas* (1999), pero él redescubrió el arquetipo de la madre básicamente, y creo que salió como en los años cincuenta, y más tarde los estudiosos de las diosas utilizaron mucho a Erich Neumann...

EM: Y *La diosa blanca* (1948), de Robert Graves...

BW: Sí, *La Diosa Blanca*, cierto. Y Erich Neumann fue un superviviente del Holocausto, y llegó a Israel y escribió el libro sobre el arquetipo de la madre, y más tarde escribió sobre los arquetipos judíos, pero en parte fue el regreso a la familia lo que atrajo el culto a la madre de nuevo, ya sabes. Él era un discípulo de Jung, por lo que estaba en los arquetipos, e hizo todo este libro sobre *la Gran Madre*. Es un libro maravilloso en el que muchos estudiosos de las diosas se basaron para hacer sus investigaciones más profundas sobre diosas específicas. Pero definitivamente salió de ese resurgimiento del culto a la maternidad, y en Israel, ya sabes, todo el mundo estaba en tener hijos para compensar a todos los niños judíos que habían sido asesinados en el Holocausto, por lo que fue la gran madre en Israel también. En fin, sí, es interesante lo que descubres en tu investigación.

EM: ¡Gracias, intentamos hacerlo lo mejor posible!

BW: Sí, sí, ¿tiene alguna otra pregunta? [...]

EM: Quería preguntarte sobre tu primer acercamiento a la diosa, es decir, si recuerdas la primera vez que oíste hablar de ella.

BW: Bueno, lo curioso es que solíamos acudir a los servicios judíos del Sabbat del viernes por la noche en Terre Haute, Indiana, en el Templo de una congregación. [...] El viernes por la noche sacan a las madres [para] encender las velas, y luego abren el arca, y la primera parte de la oración cuando abren el arca es rezar a Shekinah, que viene y trae la presencia del Sabbat. Ella es la reina de los cielos, y yo solía fingir de pequeña que era la Shekinah saliendo del Arca y saludando a mi congregación, y cosas así, y caminando entre mi gente (risas).

Así que me llegó la diosa a través de mi formación judía reformada, aunque no hice esa conexión hasta años más tarde. No sabía que era la energía de una diosa, pero sí que era divino femenino.

Y en las paredes del templo estaba Abraham matando a Isaac, y estos tipos luchando entre sí, así que no había ninguna otra presencia visual [femenina] salvo ese pasaje de la Shekinah saliendo, y la reina del Sabbat fue mi primera conexión con la diosa, realmente.

EM: Es muy interesante. Quería preguntarte por tu relación con otras *Goddess Artists*.

BW: No las conocí hasta más tarde. Conocí a Meg como en 2006 y a Cristina Biaggi en 2019, así que no las conocí en su día, pero sí fui al Women's Inner Arts Center, que está en Nueva York. No sé si lo conoces pero Jill y yo hablamos un poco de ello en nuestro vídeo en *Radical Feminist Perspectives*. Había Institutos de Arte Feminista alternativos en Nueva York, y en California, y yo estaba recibiendo unos cursos en el Centro de Arte Interno de la Mujer en Westbeth en los años setenta, y estaba aprendiendo a hacer videos y películas, así que no estaba haciendo directamente *Goddess Art* en ese momento, pero publiqué mucho en *Heresies*, que salió de la ciudad de Nueva York, y se pueden encontrar todos los números de *Heresies* en línea, je hicieron un número sobre la diosa también! ¡Creo que su quinto número fue de diosas!

EM: Sí

BW: Y publiqué en números posteriores, publiqué sobre sexo, y sobre violencia, y sobre educación y música, pero el quinto número era sobre la Gran Diosa, y si miras hacia atrás en ese círculo de personas dentro del colectivo, debo haber estado codeándome con gente, ya sabes, a través del mundo de *Heresies*, pero sí que tuve conexión con antropólogas que estaban en el debate sobre si alguna vez hubo matriarcado o no, y [para] mi primer libro *The Curious Courtship of Women's Liberation and Socialism* (1999) había conocido a algunas de esas mujeres en un grupo feminista marxista, donde hicieron un grupo de concienciación sobre la familia, y fue mi iniciación en el feminismo radical.

Y yo estaba atascada en la escritura de este libro sobre la liberación de la mujer y el socialismo, e invité a varias personas: Ruby Rohrlich-Leavitt era una, Paula Webster era otra, y ellas habían estado haciendo investigación sobre la diosa en antropología, y sobre si había o no habido un matriarcado. Ruby Rohrlich estaba en mi grupo en los años setenta alrededor de mi libro, y ella escribió sobre las mujeres en sumeria, y la opinión de

Paula era que realmente nunca hubo un matriarcado, pero la opinión de Ruby era que sí que lo había habido. Así que parte de esa discusión se produjo en mi grupo de libros, como: ¿es importante mirar hacia atrás a los tiempos anteriores, o mirar hacia adelante a los tiempos futuros? más tarde me fui muy lejos en el asunto del matriarcado, pero en ese momento yo sólo estaba pensando en el capitalismo, y así fui influenciada por los principales pensadores en la antropología.

Rayna R. Reiter era otra, ella editó este libro llamado *Toward an Anthropology of Women* (1975), y algunos de estos ensayos cruciales sobre el matriarcado [que] fueron publicados en los años setenta en ese libro, creo.

Así que me encontraba en torno al pensamiento, pero no como una artista como tal, porque no hacía arte visual, hacía fotografía, y luego investigaba porque dejé la fotografía y escribía teoría.

EM: Bueno, es un enfoque diferente del mismo tema. Bien, quiero preguntarte sobre el *Feminina Sube*, ya me dijiste sobre el desarrollo del proyecto y todo, pero quería preguntarte, ¿por qué elegiste mosaicos?

BW: Bueno, eso es interesante porque creo que en ese momento me alojaba en una pensión, yo estaba enseñando en línea y necesitaba algún lugar para conseguir Wi-Fi, y yo solía ir al vestíbulo del hotel de un dentista, porque él me dejó hacer uso de su Wi-Fi en el vestíbulo, y había una mujer que se alojaba allí, que estaba muy metida en el tema de los mosaicos, y ella estaba haciendo un proyecto de mosaico para algún negocio que no puedo recordar el nombre, y ella me habló de todos estos azulejos de colores que había en Cancún, así que fui a la tienda de azulejos y me enamoré de los azulejos de oro y púrpura, así que empecé a comprar azulejos en el principio, así que fue gracias a ella, interactuando con otra mujer artista, que no era una *Goddess Artista* [...] y ella más tarde me dio azulejos de colores para poner alrededor de la parte inferior [de mi proyecto]. Ella donó azulejos porque comprarlos era muy caro. Y un buen día estaba paseando en bicicleta y vi montones de azulejos azules donde habían construido una piscina, así que empecé a recoger azulejos de la isla, y luego otras personas empezaron a traer azulejos, y

llegué al punto en que abría la puerta de la tienda y había todos estos azulejos y cajas de azulejos, y empecé a coleccionar espejos, así que comencé a hacer mosaicos con azulejos encontrados, porque era demasiado caro comprar los azulejos. Pero empecé a hacer mosaicos gracias a otra artista que conocí en el vestíbulo de un hotel. (Risas)

EM: ¡Qué divertido!

BW: ¡Sí! pero luego se volvió muy primitivo, mi madre hacía mosaicos en casa cuando yo era pequeña, y había algo muy primitivo en hacer arte de la diosa, y me venían flashbacks por todo el cuerpo de esa época prehistórica, así que como de esa forma ocurrió cuando trabajé en mi primer proyecto sobre la primera diosa, me quedé con el mosaico.

Hay algo muy terrenal en ello, es decir, utilizas cemento, suciedad, arena, agua, los elementos para crear tu arte, y así es como se hacía el arte antiguamente. No tenían pinturas acrílicas ni acuarelas, así que sentí que conectaba con las culturas de las diosas cuando lo hacía a través de mosaicos.

EM: Y también está relacionado con su interés por la archivología, ¡así que es fantástico!

BW: Sí, sí, y también por el ecofeminismo. La isla fue una vez un lugar hermoso y se puso tan contaminado y mercantilizado, y los nuevos hoteles que se construyen, por lo que los viejos hoteles estaban siendo destruidos, y estaban haciendo basura en la isla de estos montones de azulejos, así que estábamos limpiando la diosa de la isla, estábamos limpiando la isla, y esto puede sonar tan fuera de lugar, pero pensamos que la diosa nos estaba hablando para que limpiáramos la isla, así que limpiamos la isla e incluso pusimos zapatos de plástico, y gafas de sol de plástico, y cosas que encontrábamos contaminando la playa acababan en la pared, y cuerdas de hamacas porque había una cooperativa de mujeres tejedoras de hamacas, y joyas de Mardi Gras, y plumas, y cosas que encontrábamos. Desordenar la isla, la forma en la que buscábamos azulejos, se convirtió en parte del proyecto. Y pueden encontrar mucho más de eso escrito en el artículo de *Femspec*.

EM: Y también creo que tienes un enfoque muy especial de tu arte a través de la espiritualidad

BW: ¡Gracias!

EM: Sí, porque en los lugares que he visto que has hecho alguna intervención artística, o los que has explicado, siempre estás en contacto con algún aspecto espiritual. Es decir, sueles utilizar mantras u otro tipo de técnicas de meditación para entrar en contacto con la energía divina, o la energía espiritual, o como explicaste en la reunión anterior, intentabas conectar con la diosa para que te guiara a continuar una obra de arte.

BW: ¡Sí! Solía recibir mensajes de la diosa, nadaba todos los días y recibía mensajes de la diosa sobre qué colores usar y cómo quería que la hiciera. Así que podría estar haciendo una diosa, y me pondría en contacto con esa diosa mientras estaba en el mar, y ella me enviaría imágenes de los colores que quería que usara en su efigie, en su representación, lo cual es interesante porque no sé cuánto sabes de arqueología, pero muchos de estos dioses y diosas que vemos que son sólo blancos, fueron pintados de colores en su día, pero no sabemos qué colores, así que estaba recibiendo mensajes del mar sobre qué colores usar en el arte, y de hecho me echaron de este grupo de AA, yo iba al grupo de AA de habla hispana porque estaba en OA, y ellos te permitían hablar de otras adicciones además del alcohol, mientras que el grupo de habla inglesa no, tenías que hablar sólo de alcohol, así que iba a este grupo unas cuantas veces a la semana y un día estaba hablando de natación y sobre recibir mensajes de la diosa y lo siguiente que supe es que ¡me echaron de su grupo por estar loca! (risas)

EM: No, ¿en serio?

BW: Sí, bueno, la mayoría de la gente no habla de cosas así, en ese momento la mayoría de la gente no estaba teniendo ese tipo de experiencias místicas, pero más tarde me invitaron de nuevo a unirme al grupo. Siempre hay peleas en los grupos de hermandad, pero la mayoría de ellos fueron criados católicos y aquí yo estaba hablando de diosas que me enviaban mensajes, ¡así que sonaba fuera de lugar!

EM: Y esto es algo muy interesante, porque tienes una profunda conexión con tu herencia judía, y de repente te metes en el budismo, conoces a otras diosas de todas las partes del mundo y las coleccionas, les preguntas y todo eso, ¡así que es algo muy rico!

BW: ¡Sí, gracias!

He estado yendo a esta cumbre mística *online* de esta ciudad en México llamada Namaste Village, y ellos tienen todos estos místicos de todo el mundo hablando de sus experiencias místicas, y hay un tipo, Michael Meade, que habló sobre "el camino sin sendero", como que todo el mundo nace con un alma única, por lo que durante su vida te puedes encontrar buscando tu manifestación única del alma en el budismo o en [otros], por lo que el genio dentro de ti mismo está tratando de encontrar su expresión más pura, y yo encuentro que mi expresión más pura ha venido a través del arte, haciendo música y escribiendo, pero particularmente música y arte, y hay algo en la *Gestalt* de hacerlo de forma tan total, que tu Genio está saliendo, y por genio él quiere decir la forma individual del alma. Él piensa que todo el mundo es un genio, y que sólo tienes que tratar de encontrarlo, pero es la gente en el camino sin sendero la que eventualmente lo encuentra, mientras que la gente que entra en un sendero y sólo se queda y sigue exactamente lo que el maestro dice, puede que tomen la forma del maestro, pero no están tomando su propia forma de alma.

Creo que era inconsciente sobre el uso de diferentes religiones de la gente hasta que estaba en Bali con mi hija, y nos íbamos a una celebración de la Luna Llena, y ella dijo algo como: "esto es como si la gente viniera a la Pascua que celebramos y se quedara embobada mirándonos", pero cuando yo era niña en Indiana invité a mi novio baptista al Seder,⁵⁴⁶ así que había un elemento de experimentación interreligiosa.

De todos modos, aquí está una de mis pinturas de diosas que acabo de encontrar. [Muestra la pintura en pantalla] No sé si puedes verla, pero es una que hice en un templo indio.

⁵⁴⁶ Séder de Pésaj, celebración judía que se realiza la primera noche de Pésaj.

EM: ¡Oh! ¡Sí, me encanta!

BW: Sí, así que esto fue en Khajuraho. Las diosas eran pilares que sostenían los edificios en los templos de Khajuraho, donde solían celebrarse ritos sexuales religiosos. Por cierto, casualmente tenía ese por ahí, [...] pero es un ejemplo de cómo fui a un templo y tuve una experiencia religiosa en el templo mientras hacía los dibujos. De repente tenía una visión de lo que había sucedido en esas habitaciones sin que nadie me lo dijera, así que hay una manera en la que cuando estás haciendo arte, estás canalizando al espíritu de todos modos, por lo que recibes mensajes del espíritu sobre lo que la diosa quiere, o lo que el mundo quiere, o lo que el mundo necesita...

EM: ¿Cuándo empezaste con los grupos de diosas, y a conocerlas en festivales sobre la diosa y todo eso?

BW: Creo que fui en los años ochenta por primera vez a Michigan. Yo estaba buscando ser escritora en los años setenta en Nueva York, y entonces publiqué mi primer libro, y como que me desmoroné, y empecé a ver a la gente en el metro que no estaban allí y me dio mucho miedo, y mi fui a casa de mis padres y me llevaron a un Centro Comunitario de Salud Mental y me dieron antidepresivos y esas cosas. En ese momento yo estaba viviendo muy aislada de cualquier tipo de comunidad feminista, y estaba trabajando como camarera en un restaurante contracultural y miserable; y solía ir a sus fiestas y todo, pero entonces, cuando me pusieron en el hospital en la sala de psiquiatría, cuando me estaban dando antidepresivos, yo no sabía qué hacer con mi gato, y uno de los guardias del hospital se llevó a mi gato a su casa porque yo no tenía ningún lugar donde llevar a mi gato, y luego terminé viviendo con él más tarde, así que estaba envuelta en este tipo de S&M con este hombre, y me iba en coche todo el camino hasta Bloomington Indiana para ir a la librería de la mujer. Solíamos tener librerías de mujeres en todas partes, y yo estaba en un grupo de escritura y vi un cartel que hablaba de este festival de música en Michigan, un festival de música de mujeres, y dije: "¡Quiero ir!", así que fui con alguien, creo que debe haber sido a principios de los ochenta, como en 1981 que fui por primera vez, sí porque fue el último año que solían tener su Festival en un terreno alquilado, y luego empezaron a comprar otro terreno, así que fui el primer año

que fue el último año que el festival se celebraba en un terreno alquilado, y había un lago y todo, y luego no llegué a la diosa hasta tal vez 1982.

En 1982 ya había mujeres artistas construyendo una estructura de diosas, así que yo no estuve en la ola de la iniciativa del Movimiento de Arte de la Diosa, y ni siquiera pensaba en ello como un movimiento, era sólo una diosa alrededor de la cual bailábamos y cantábamos. Creo que hablé de esto un poco la última vez, pero, pero no pensé en hacer arte de la diosa hasta que estaba en la escuela de posgrado en los años ochenta probablemente 1985 o 1984 cuando estaba investigando la mitología hawaiana. [...]

Así que fue una especie de camino tortuoso, sin senderos, el que me llevó a hacer *Goddess Art*. No fue porque vi la presentación de Betsy Damon y pensé: ¡"¡Oh, *Goddess Art!*", que ella ni siquiera piensa que es *Goddess Art!* (Risas)

EM: ¡Así es! (risas)

BW: ¡Pero definitivamente era matriarcal! ¡Definitivamente era matriarcal! (Risas)

Fui al Women's Interart Center en Westbeth, un edificio de artistas en Nueva York, y aprendí a hacer películas con videograbadoras, y a invertir los papeles, poniendo a una jefa y un secretario, lo que en aquella época era realmente revolucionario, y luego empecé a escribir mi libro *The Curious Courtship of Women's Liberation and Socialism* como resultado de estar en algún lugar, pero no estaba inspirado en la diosa lo que estaba haciendo en los años setenta, no fue hasta los años ochenta que me metí en el *Goddess Art*, así que no estaba en el círculo inicial de las mujeres que estaban haciendo esas cosas.

EM: ¡Pero eso está bien! Quiero decir, porque tú demuestras que esto es algo que se estaba desarrollando, que no era algo que terminó después de un cierto período de tiempo.

BW: Sí, se ha ido desarrollando definitivamente. Me estás haciendo querer hacer más *Goddess Art*, ¿sabes? (Risas)

EM: (risas)

BW: Tengo que volver y terminar mi obra. Estoy en medio de este mural que empecé en el Museum of Motherhood, y he estado recogiendo azulejos para ello.

EM: ¡Me gustaría ver fotos!

BW: ¿No has encontrado fotos?

EM: Encontré unas cuantas, casi todas de *Feminina Sube*.

BW: Si vas al sitio web del Museum of Motherhood, si lees hacia atrás a través de sus blogs, hay un Blog sobre mí, ¡y ahí está la foto de la Diosa!

EM: ¡Vale, pues lo buscaré!

BW: Solía hacerme fotos todas las mañanas, y también tengo muchas fotos, pero no he escrito sobre ello, así que no están todas publicadas, ¡pero están en mi Facebook!

EM: ¡Oh, qué bien!

Quiero decirte que verdaderamente aprecio todo tu esfuerzo para que esto suceda, muchas gracias, ¡me has ayudado mucho!

BW: ¡Sí! Ha sido genial. [...]

Creo que todas utilizábamos imágenes arqueológicas similares. Cuando estuve en Bali y Java, fui al Museo Impresionista de Yogyakarta y conocí a Kartika, la hija del creador del museo, que me invitó a su casa y me dio un estudio para trabajar.

Y luego las llevé a una conferencia de diosas a la que fui en Arkansas, y tenía un stand y llevé a mis diosas grandes para que estuvieran en la exposición, y dejé una de ellas que desearía no haber dejado en esta en esta tienda, así que probablemente hay un montón de mi *Goddess Art* por ahí en tiendas, y la gente las ha vendido y yo ni siquiera me he enterado, o las tiendas han cerrado, o lo que sea, pero ya sabes....

Así que me conecté con el movimiento de la diosa, pero de nuevo, eso fue a través del Festival de Música de Mujeres de Michigan, y el movimiento ecofeminista, y tras ser invitada a esta conferencia de la diosa, y supongo que he estado en un par de conferencias de la diosa, pero yo no era la principal organizadora, sino que yo era alguien que se presentaba y montaba un stand.

EM: Pero es otro punto de vista, es un enfoque diferente de la diosa que aporta otro tipo de información, como por ejemplo yo, que desde España empecé de repente esta investigación, así que es intrigante cómo os acercasteis a ella...

BW: Se está levantando, definitivamente se está levantando, va a volver para salvar el planeta, y más vale que lo haga rápido. El planeta perdurará, pero puede que nosotros no perduremos como humanos, tal y como vamos, así que esa es otra cuestión, pero también es importante la parte ecofeminista de la Diosa, que no es solo femenina, es salvar el planeta...

EM: Riane Eisler...

BW: Sí, sí [...] es realmente una escritora importante, sí.

EM: Y también vivió momentos duros en su infancia...

BW: ¿Lo hizo? ¡Oh! ¡Así es! Ella es una sobreviviente del holocausto, ¿verdad? Si, sí. Recuerdo que sí

EM: Sí, tuvo que escapar con su familia.

BW: Cuando vayas al Museum of Motherhood, si puedes, envía un correo electrónico a las mujeres que están allí y pídeles que te envíen una copia del cartel sobre la obra. Escribí una pancarta y gran parte de lo que tomé fue de *The Chalice and the Blade*, así es como obtuve la información que puse sobre esa diosa, porque era una diosa de Çatal Höyük, una diosa sedente, sentada en su Trono de Parto, pero obtuve mucha de la información para la pancarta histórica sobre la diosa de Riane Eisler, y también de Marija Gimbutas.

Cuando hice mi joyería, hice collares de mariposas porque la mariposa es un símbolo de transformación de acuerdo con *El Lenguaje de la Diosa*, así que hice un montón de collares de plata de mariposas, y pinturas que muestran mariposas en ellos, por lo que no tienen que ser en realidad una imagen de una diosa, pueden ser imágenes de la naturaleza y sigue siendo la canalización de la diosa.

La diosa de la fertilidad Çatal Höyük está en el panel central, y luego a la derecha hay como árboles, y piedras, y ríos, y en hay un símbolo de las amazonas, pero tienes que saber realmente lo que estás mirando para reconocerlo, y hay una mariposa; y luego a la izquierda hay costas, y agua, y esa es la parte que tengo que terminar, pero en el centro está la diosa. Pero también son imágenes de la naturaleza que rodean a la diosa, porque eso es ver a la diosa en su contexto.

EM: Eso es, eso es, la diosa también está presente a través de sus diferentes atributos, dependiendo también de las diferentes diosas encontrarás diferentes atributos, y esta es una forma de representarla.

BW: Eso es cierto, muy cierto, sí.

Bueno, ¡te deseo suerte con tu proyecto y espero que te haya sido útil!

EM: ¡Sí, has sido de gran ayuda!

[...]

BW: Vale, bien, ¡ha sido genial volver a hablar contigo!

EM: ¡Muchas gracias, a ti también! ¡Que tengas un buen día y muchas gracias por todo tu tiempo y amabilidad y por compartir toda esta información conmigo! Seguimos en contacto, ¡adiós!

BW: ¡Gracias, adiós!

"Así que la continuidad [de la diosa] es muy sólida. No puedes esperar que tales imágenes puedan ser exterminadas porque están conectadas con la estirpe femenina. Hay que exterminar a todas las mujeres, sólo así desaparecerá. De lo contrario, estará con nosotras todo el tiempo".

Marija Gimbutas⁵⁴⁷

⁵⁴⁷ *Our Lady of L.A.* [en línea]. Dirección: Kathleen Forrest; Cheri Gaulke; Sue Maberry. [Cortometraje]. Estados Unidos: LACE On-Line en colaboración con The Woman's Building, 1987.