



TESIS DOCTORAL

**PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DE MUJERES
DE
PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI**

Alicia Victoria Díaz Borrego

DEPARTAMENTO DE
DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL, PLÁSTICA Y CORPORAL

Dirigido por Dr. D. Zacarías Calzado Almodóvar

2015



TESIS DOCTORAL

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DE MUJERES DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI

Trabajo de investigación presentado por Doña Alicia Victoria Díaz Borrego, dirigido por Dr. D. Zacarías Calzado Almodóvar, Profesor Titular de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Facultad de Educación de la Universidad de Extremadura.

Visto bueno para su defensa.

Director del trabajo

Fdo. Dr. D. Zacarías Calzado Almodóvar

2015



UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

Departamento de Didáctica de la expresión Musical, Plástica y Corporal

BADAJOS

Dr. D. Zacarías Calzado Almodóvar, Profesor Titular de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Facultad de Educación de la Universidad de Extremadura

CERTIFICO

Que el presente trabajo de investigación titulado **“Prácticas artísticas de mujeres de principios del siglo XXI”** constituye el trabajo de investigación, original e inédita, que presenta Doña Alicia Victoria Díaz Borrego, para optar a la consecución del Grado de Doctor

Para que conste

Badajoz, septiembre de 2015

A las prácticas artísticas contemporáneas

Agradecimientos:

*Al Dr. Zacarías Calzado Almodóvar:
Por confiar en mí, por su apoyo y buen consejo.*

*A Carlos:
Por su infinita paciencia y por animarme en mis peores momentos.*

*A mi hermana Ana, a mi Madre, a Toñeque y a mi Familia:
Por su ayuda incondicional.*

“ La obra es mi cuerpo, mi cuerpo es mi obra.”
“ A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra.”

Helena Almeida

INDICE

1. INTRODUCCIÓN	16
2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	24
2.1. Temática.....	25
2.2. Objetivos generales y específicos	31
2.3. Antecedentes	33
2.4. La mujer como alteridad desde el existencialismo	44
2.5. Postestructuralismo y Feminismo	46
2.6. Autorepresentación Femenina y la crisis de la representación del sujeto.....	49
2.6.1. Sobre la crisis de la representación del sujeto	49
2.6.2. Autorepresentación femenina desde la Teoría Feminista	50
2.6.3. Autorepresentación femenina desde las prácticas artísticas	53
3. TENDENCIAS TEÓRICAS ESTÉTICAS FEMINISTAS DESDE FINALES DE LOS AÑOS SESENTA Y LOS SETENTA.....	68
4. CUERPOS FEMENINOS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO	74
5. FORMATO ARTÍSTICO DEL VÍDEO DE MUJERES ARTISTAS	86
5.1. Años 60 y 70	88
5.2. Discursos audiovisuales desde los años 80 a la actualidad.....	89
5.3. Nuevos medios. Planteamientos estéticos.....	91

6. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS FEMINISTAS AUDIOVISUALES ACTUALES.....	96
6.1. Marina Núñez.....	97
6.2. Dora García.....	107
7. LAS PERFORMANCES FEMINISTAS.....	111
7.1. Valie Export.....	123
7.2. Ana Mendieta.....	127
7.3. Yoko Ono.....	140
7.4. Rebecca Horn.....	159
7.5. Pilar Albarracín.....	174
8. FOTOGRAFÍA FEMINISTA.....	181
8.1. Cindy Sherman.....	182
8.2. Barbara Kruger.....	193
9. MARINA ABRAMOVIĆ.....	200
10. HELENA ALMEIDA.....	227
11. ESTHER FERRER.....	243
12. ORLAN.....	259
13. SHIRIN NESHAT. EL CUERPO COMO TEXTO.....	274
14. CONCLUSIONES.....	284

15. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	294
15.1. Bibliografía	295
15.2. Catálogos consultados de exposiciones	301
16. LINKOGRAFÍA	302
16.1. Linkografía de artistas.....	303
16.2. Linkografía de Instituciones	309
16.3. Linkografía de Museos	310

1. INTRODUCCIÓN

La crítica tradicional del feminismo, afirma que el buen arte no tiene género. La crítica contemporánea indica que el género no debe contemplarse como un concepto dado sino social.

El “arte hecho por mujeres” no es lo mismo que arte “femenino” o “feminista”. El propio término “arte hecho por mujeres” abarca tantos enfoques y opciones expresivas como mujeres artistas hay en el mundo.

Al elegir a las artistas para la Tesis, se ha intentado reunir la más amplia selección posible de tendencias en las que trabajan las mujeres del siglo XXI. Las técnicas y los medios que emplean estas artistas son muy variados: dibujo y pintura, collages, escultura, fotografía y película, performances¹ y acciones, vídeo e Internet y trabajos con la naturaleza y con el propio cuerpo.

Destacar que las mujeres que aparecen en esta tesis son únicamente una selección; la lista de artistas que no han podido incluirse por motivos de espacio es muy extensa.

Con esta selección, se ofrece una introducción a la vida y al trabajo de las mujeres artistas que influyen hoy en el Arte (hecho por mujeres o por hombres) del siglo XXI.²

Desde mi punto de vista no se hace Historia del Hombre o Historia de la Mujer, se hace Historia de la Humanidad (género humano).

La selección de Artistas Contemporáneas, con las cuales se puede realizar un panorama exploratorio, abarca desde el inicio del nuevo milenio hasta el cambio de década de este

¹ Una definición sencilla de la performance (Romero, 2011: 2): "*Es una muestra de arte escénico improvisada en la mayoría de los casos donde existe la provocación y el asombro usando un criterio estético*". La performance, en tanto que acción artística está basada en cuatro elementos: el protagonismo del cuerpo del artista, la interacción entre éste y el público, la concreción del lugar-espacio y del tiempo en el que tiene lugar. La acción artística puede ser individual o grupal, pero siempre es efímera e irreplicable porque ocurre en un espacio y tiempo concretos. Puede tener cualquier duración y realizarse, también, en cualquier lugar y momento. Suelen ser manifestaciones artísticas que van contracorriente, contraculturales, ya que sus temáticas suponen críticas sociales y una actitud de rebeldía ante desigualdades, estereotipos y discriminaciones que están presentes en la sociedad del siglo XXI. (2015, Mayo, 12) Recuperado de <http://ocw.um.es/transversales/mujeres-artistas-y-performance.-interes-desde-el/practicas-de-performance-y-educacion>

² Grosenick, U. (2005). "*Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI*". Colonia: Taschen. (p.5).

nuevo siglo. El criterio para seleccionar artistas es la calidad: artistas que realmente tienen un discurso y hacen una obra consecuente.

Siento interés por las cosas que me rodean y porqué suceden, así como me gusta explorar lo que ofrece el interior de cada artista a través del Arte.

Lebrero Stäls³ comenta que *“el que haya aumentado el interés público por la mujer artista podría también justificarse como una estrategia de autoconservación económica (y esto) podría poner en peligro el contenido subversivo y por tanto innovador de algunos lenguajes plásticos”*.

Cuando se habla de Mujeres las cosas no están nunca muy claras.: no están claras, por ejemplo, su valía porque sus aportaciones han sido juzgadas por una mirada masculina, recelosa de compartir el espacio artístico, de aceptar otras formas de subjetividad que las propias.

La Igualdad aún no es del todo real, a ver cuando llega la época en que ambos géneros sean totalmente igualitarios.

Los principales asuntos cuestionados en las últimas décadas por mujeres artistas: identidad, género, vida cotidiana, espacio privado y público...

El pensamiento feminista ha tenido un papel fundamental en las últimas décadas, así como la aportación de numerosas mujeres artistas.

El asunto de la Identidad es un tema muy recurrente, tanto como cuestiones relacionadas con los géneros.

Debemos trabajar activamente para que haya una equiparación real entre géneros.

Las mujeres han reivindicado seguir construyendo su identidad y seguir avanzando.

En la era de la globalización podemos convertir en posible lo imposible.

³ Colaborador habitual de diarios y publicaciones especializadas en arte contemporáneo, nacionales e internacionales como Lápiz, Flash Art, Parkett o Figura. Ha colaborado con instituciones como: el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, MNCARS; la Fundación Miró de Barcelona, el Kunst Palast de Düsseldorf, Alemania; el Folkwang Museum de Essen, Alemania o el Museo de Arte Contemporáneo de Tokio, Japón.

Es importante generar archivo, registrar las acciones que se realizan, ya que con el autorregistro se rompe la barrera que ha posicionado históricamente a la mujer en el lado del objeto en contraposición con el sujeto agente.

Es innegable que los modelos en los que se ha basado nuestro engranaje cultural han dejado de ser válidos y que es necesario desarrollar nuevos paradigmas.

Las mujeres buscan una posición propia en un mundo que se transforma muy rápidamente.

Las épocas de crisis son también periodos de transformaciones profundas.

Vivimos un momento de transformación de paradigmas.

El impulso de la cultura de Internet ha desterrado la figura del “espectador” y difuminado las líneas que separan al público y al artista.

Muchas de las líneas de Investigación Artística actuales no producen objetos sagrados sino metodologías y herramientas, que admiten su carácter de prototipo temporal y en permanente revisión.

La filosofía de trabajo en red-networking- y prácticas colaborativas representan nuevas formas de relaciones sociales, de trabajo cultural y de creación de capital simbólico.

Nuestra red es hoy: el mayor vector de libertad y progreso creado en la Historia de la Humanidad.

El-La artista es un productor-a de patrimonio material e inmaterial.

En el siglo XXI, los nuevos materiales, los nuevos procedimientos, las nuevas investigaciones y las nuevas tecnologías retan al arte a asumir nuevas posibilidades creativas.

En el siglo XXI, las artistas mujeres se comportan como usuarias extremas de las tecnologías, desplegando nuevas posibilidades y usos insospechados, alejados incluso de las funciones para las que fueron concebidas.

La Historia del Arte ha sido un vehículo educativo fundamental, y así lo han comprendido las sociedades más avanzadas en cada época, desplegando poderosos sistemas estéticos de Arte

Público. Las Obras de Arte son elementos fundamentales en la creación de entornos didácticos de excelencia.

Las prácticas artísticas de las mujeres de principios del siglo XXI tienen un lugar bien determinado dentro de la cultura actual.

En el Arte de Género se desarrollan nuevos lenguajes, críticas y discursos teóricos.

Entre los/as artistas profesionales, las mujeres representan un gran colectivo y sin embargo el sistema de valores de las artes visuales es jerárquico y condicionado por el Género.

El hecho de que haya más mujeres como directoras de Galerías de Arte no significa que las creadoras de arte tengan más y mejores oportunidades.

Sí analizamos los estereotipos de género vemos que generan desigualdad. Para cambiar esta situación, necesitamos información de las Obras de las mujeres artistas. Existe una marginación de los intereses de las mujeres en no pocos casos y se manipula en muchos casos la presentación de su obra.

En las sociedades contemporáneas a pesar de los diferentes avances que las mujeres han experimentado en todos los terrenos, se ven muchas veces discriminaciones tanto cuantitativas como cualitativas con respecto a ellas en general y a las artistas, comisarias y críticas de arte, teóricas y gestores artísticas y culturales, en particular.

Se sigue observando, que se marginan las líneas de pensamiento y las prácticas artísticas feministas. Las mujeres siguen encontrando dificultades para realizar proyectos culturales y artísticos en los que cuentan sus experiencias de Arte, desde ópticas de género.

Resulta difícil para estas mujeres acceder a puestos de responsabilidad, decisión, programación y dirección de los espacios de arte.

Actualmente el ámbito artístico dentro de los discursos sobre género, arte y feminismo, abarca diversas temáticas sobre mujeres en las sociedades contemporáneas.

El interés de este trabajo es recoger eventos artísticos y exposiciones protagonizadas fundamentalmente por mujeres.

El contexto actual de crisis de capitalismo tardío actúa como oportunidad, no sólo para los pensadores/as, sino también para las instituciones y para el propio mercado – para detenerse y pensar, rescatar ideas y personalidades, retomar el pensamiento crítico.

¿Qué hacen las mujeres en la producción cultural?

Está claro que las mujeres tienen capacidad de crear y difundir ideas para compartir sus experiencias de arte.

El incremento gradual del nivel de complejidad sistemática en las descripciones y los métodos científicos ha contribuido a una transformación del conocimiento humano, propicia al desarrollo de una “tercera cultura”⁴ capaz de integrar el campo tecno-científico en el campo de las humanidades y las artes. Esa intersección está produciendo notables resultados de carácter tanto técnico como científico y filosófico, transformando de forma estructural los métodos y los modelos de pensamiento e investigación.

La creación artística comparte con la investigación científica muchos aspectos.

El Art / Sci Center, UCLA (University of California, Los Ángeles) dirigido por la artista Victoria Vesna se dedica a la búsqueda y promoción de la “Tercera Cultura”, facilitando la colaboración entre el arte (media art) y las ciencias.

El Art / Sci Center acoge en residencia docentes universitarios, investigadores y artistas de todo el mundo. El centro reúne a artistas y a científicos con el fin de entrelazar estas culturas y contribuir a repensar la interrelación que entre arte – ciencia se produce en nuestra sociedad.

Leonardo / ISAST crea oportunidades para el intercambio de ideas entre los/las profesionales del arte, la ciencia y la tecnología.

⁴ Brockman, J. (1996). *La tercera cultura*. Barcelona: Tusquets

Leonardo / ISAST facilita la investigación interdisciplinaria en estos campos, buscando catalizar soluciones fructíferas para los desafíos del siglo XXI. Leonardo presta apoyo a proyectos experimentales e interactúa con instituciones culturales y científicas de reconocido prestigio para transformar sus investigaciones y las prácticas educativas.

La rápida evolución de la Tecnología de la Información hoy en día, está cambiando las estructuras sociales.

El sector de las artes visuales en España atraviesa, en un contexto de grave crisis económica generalizada, un momento de particular dificultad. Su potencial para el desarrollo económico y sus beneficios sociales no han sido suficientemente reconocidos y, a las tradicionales carencias – deficiencias educativas, falta de planificación, mercado inestable, ausencia de los incentivos fiscales necesarios para facilitar la afluencia de capital privado al sector se suma ahora una durísima caída en la financiación pública que está afectando de manera muy notable no sólo a los museos y centros en todas las comunidades autónomas sino también a una gran cantidad de profesionales autónomos, de empresas y artistas. El arte no es un lujo prescindible sino una bien de primera necesidad que fortalece nuestra identidad cultural y prestigia la proyección de nuestro país al resto del mundo⁵.

La asociación Mujeres en las Artes Visuales MAV⁶ con el fin de:

visibilizar la contribución de las mujeres en el sistema del arte en el Estado, indagar en su situación por territorios y articular nuevas redes que favorezcan vías de colaboración para la aplicación de políticas a favor de la igualdad de oportunidades.

⁵ ADACE.(2105, Enero 20).Recuperado de www.adace.es: Asociación de Directores de Arte Contemporáneo

⁶ MAV.(2015, Abril 17) Recuperado de www.mav.org.es : Mujeres en las Artes Visuales

El final de la discriminación sexista en el sistema del arte requiere abrir cauces de diálogo entre profesionales y colectivos para diseñar estrategias y tácticas que transformen las instituciones públicas y privadas en el ámbito del arte y la cultura.

MAV, a través de su Observatorio evidencia el sexismo, en el sistema del arte en España y por medio de su Centro de Documentación fomenta el conocimiento y la investigación de las aportaciones de las mujeres al arte contemporáneo.

La Cultura Contemporánea se caracteriza por el énfasis constante en la representación visual, una cultura que ha creado un mundo donde la visibilidad se impone.

El espacio visual funciona como instrumento básico de socialización.

El sistema de poder condiciona el sistema de representación visual.

En este sentido, las mujeres y la creación artística en la cultura occidental mantienen una relación anecdótica en la que ellas son hipervisibilizadas como objeto de la representación y al mismo tiempo invisibilizadas como sujeto creador.⁷

Incluso en el movimiento artístico vanguardista, a pesar de su inclinación revolucionaria, la mayoría de artistas no se dieron cuenta de que la misma sociedad que tanto criticaban y contra la que luchaban además de ser “burguesa” era también “patriarcal”.

Casi nunca percibieron la opresión sexual que soportaban las mujeres.

Sin embargo, tampoco se puede olvidar el potencial de desmantelamiento crítico contra el sistema patriarcal que contienen ciertas imágenes artísticas capaces de generar nuevas y emancipadoras representaciones de las mujeres.

⁷ Mayayo, Patricia (2003): *Historias de Mujeres, Historias del Arte*, Madrid: Cátedra.

2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

2.1. Temática

El objetivo general del presente trabajo consiste en estudiar las representaciones de las mujeres en obras paradigmáticas del arte del siglo XXI.

Las imágenes de la mujer que reproduce el arte contemporáneo, abarca un espacio bastante amplio como para estudiarlo en profundidad en una investigación como ésta.

El Arte es, entonces, uno de los espacios en el que el sistema de poder condiciona el sistema de representación visual.

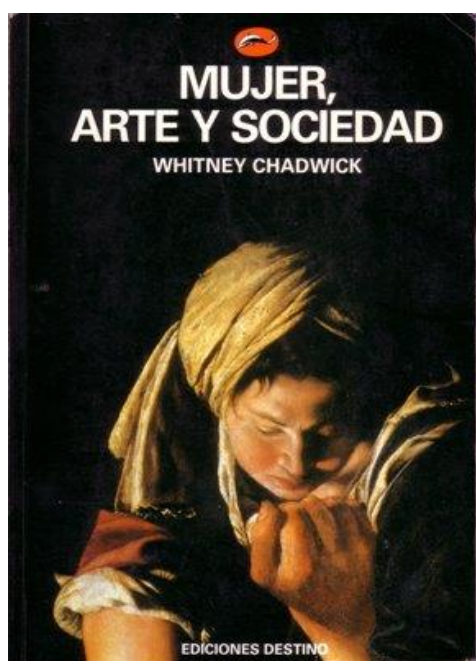
Desde la perspectiva de una filosofía existencialista, Simone de Beauvoir (2002) en *El Segundo Sexo* investiga cómo y porqué los fundamentos del psicoanálisis, la biología, el materialismo histórico y la mitología configuran a la mujer a través de sus discursos como el *Otro* en las sociedades occidentales.



Nuestra cultura contemporánea vive en un estado creciente de sobreexposición. La visibilidad es un imperativo.

La aparición significativa de las mujeres en el arte como sujeto creador, es un fenómeno que tiene su origen en los primeros movimientos de emancipación de la mujer y se desarrolla

conforme transcurre el siglo XX, auspiciado por la incorporación de la mujer en las distintas esferas de la vida pública. Anteriormente hubo mujeres artistas, como Sofonisba Anguissola o Artemisa Gentileschi, pero no son numéricamente significativas y constituyen una excepción. Esta postura es argumentada por autoras como Whitney Chadwick, Marián L.F.Cao, Amparo Serrano o Patricia Mayayo.



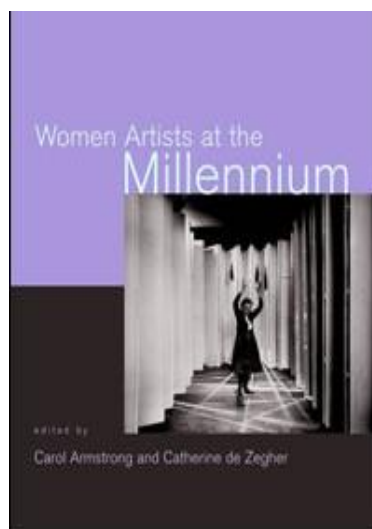
En este tránsito hacia la incorporación de las mujeres en el arte debemos destacar el descubrimiento, por parte de las historiadoras y críticas de arte feministas como Lucie Lippard, Eli Bartra o Linda Nochlin⁸, de cómo el aislamiento en el que trabajaron gran parte de las creadoras, motivó su exclusión de los principales movimientos artísticos del mundo occidental. Estas autoras revelan en sus investigaciones la estructura básica sobre la que se habían confeccionado los textos artísticos, y asimismo analizan cómo las obras de las artistas han sido representadas en relación negativa con la creatividad y la alta cultura.

⁸ Nochlin Linda ("Why Have There Been No Great Women Artists?") Recuperado de <http://chryslermuseumlibrary.blogspot.com/2010/04/why-have-there-been-no-great-women.html>

Women, Art, and Power and Other Essays



Linda Nochlin



A partir de ese periodo comienza la construcción de una historia paralela por parte de las críticas de arte feministas, que comienzan a publicar libros y artículos donde cuestionan los cimientos mismos de la historia del arte que, sistemáticamente, había descolgado las producciones de las mujeres relegándolas al papel de objetos artísticos, en lugar de sujetos de éste.

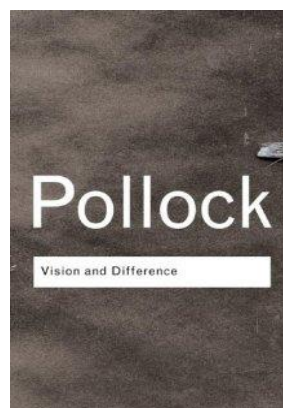
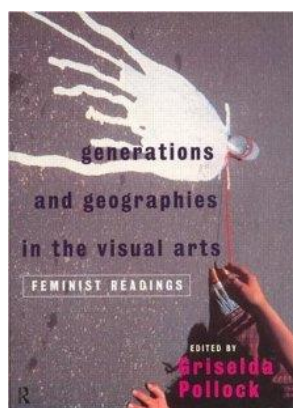
Las mujeres toman conciencia de su historia y deciden hacer de su identidad el tema del arte.

El arte feminista es deconstructivo: de ahí que cuestione los valores sociales y estéticos, pero en esta construcción de la conciencia feminista, y por tanto del activismo contra la visión (patriarcal) dominante, la acción emprendida por el feminismo no se convirtió en una postura unidireccional, sino que abrió un debate en torno a qué reivindicar, cómo hacerlo, qué estrategias utilizar, etc. Aparecieron propuestas heterogéneas que se pueden agrupar en dos enfoques básicos que tuvieron una distancia temporal: feminismo de la igualdad y feminismo de la diferencia.

El feminismo de la igualdad sostiene, que privilegiar un sexo en detrimento de otro no es más que caer en otra jerarquización y en un error similar al propuesto por el modelo patriarcal. Este feminismo intenta reconstruir las estructuras patriarcales, pero reivindicando la igualdad desde la diferencia, sin caer en las eternas descalificaciones. Esta segunda posición fue

defendida, entre otras autoras, por la historiadora Griselda Pollock en los años ochenta del siglo XX.

Sin las luchas feministas de principios del siglo XX, con la condena a la situación de desigualdad y opresión de la mujer en los ámbitos sociales, políticos y laborales, probablemente ninguna ley se hubiera aprobado.



La historia del arte ha elaborado sus propios códigos internos al destacar la figura del artista varón, y ha ido construyendo durante siglos sus propios códigos internos. El resultado ha sido favorecer la figura del artista varón y excluir sistemáticamente a las mujeres creadoras de los principales movimientos artísticos que conforman la historia del arte occidental, tal como la conocemos hoy en día. Esta visión de la historia del arte como un discurso parcial y sesgado que nos ha sido transmitido por distintas vías divulgativas, ha sido investigada y argumentada por historiadoras y críticas de arte, quienes a partir de los años sesenta del siglo XX, cuestionan en libros y artículos los fundamentos de la historia del arte tradicional.⁹

Hemos asistido a un desafío de las representaciones que ha devaluado e ignorado a las mujeres. Algunas artistas feministas han retado a la historia del arte androcéntrica, a partir de las vanguardias, mostrando claves para resignificar las relaciones de subordinación y/u opresión que han sufrido las mujeres tanto dentro de la sociedad como dentro del arte. Para enfrentarse políticamente a los valores de la sociedad patriarcal, las artistas, han contribuido a

⁹ Sosa, R. (2008). *Revista Digital Universitaria*. Volumen 9 Número 11

una reconstrucción social, artística y cultural del papel simbólico de las mujeres que les ha permitido visibilizar, desde su condición de mujeres, temas que atañen a su género. Con sus obras contribuyen a crear un arte universal donde además de otras reivindicaciones y expresiones aparezcan problemáticas asociadas al género femenino. Se trata de “*interpretar obras y reorganizar el mundo en términos de obras, y las obras en términos del mundo*”.

Con el postmodernismo, en el arte, esta trasgresión, que permite la libertad en la utilización de medios, ha llegado a convertirse en una fórmula de resistencia necesaria y vital para las mujeres. Ellas, han tenido como obligación principal el trabajo doméstico y el cuidado de sus hijos, nutrir y abrigar, el único trabajo creador que han podido desarrollar dentro de la sociedad se ha relacionado con el espacio dentro del hogar. Con la salida a escena de estas obras de arte feminista, se traspasan las fronteras entre lo doméstico y lo público, entre lo artístico y lo artesanal, difundiendo así las dicotomías heteropatriarcales. A través de lenguajes domésticos, se nos da la posibilidad de entender la realidad inamovible como una construcción cultural donde hay cabida para la resistencia. Lo más importante es ver las posibilidades de los modos de producción domésticos en el arte, no cómo estrategias destructoras del gran poder, sino contemplar en ellas la capacidad de darles un nuevo valor que pueda de-construir los modelos.¹⁰

El papel de la mujer en las artes plásticas y visuales sigue siendo un tema de debate en la actualidad y objeto de exposiciones emblemáticas como la de **Elles** en el Centro Pompidou (París)¹¹ y **Nosotras** en el CAAC (Sevilla).¹²

¹⁰ Viñolo, M. (2009). *II Jornadas Feministas Estatales: Coser y Cocinar como formas de Resistencia en el Arte Feminista a partir de los 70's*, Barcelona.

¹¹ (2015, Marzo 23)Recuperado de <http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/0/44638F832F0AFABFC12575290030CF0D?OpenDocument&sessionM=2.1.1&L=3>

¹² (2015, Marzo 23)Recuperado de http://www.caac.es/programa/col_nos10/frame.htm



En cualquier caso, la reflexión que se haga sobre el papel de la mujer en el arte ha de contemplarse como un pretexto para reflexionar sobre el papel de la mujer hoy, y sobre la supuesta dualidad de géneros, en un momento en el que nada está tan claro, ni siquiera la existencia de solo dos géneros y en el que las fronteras entre lo masculino y lo femenino son difusas, de forma que los roles de género no están tan claros, especialmente los valores tradicionales atribuidos a la feminidad.

2.2. Objetivos generales y específicos

Objetivos generales:

- **Visibilizar** las Prácticas Artísticas, realizadas por mujeres protagonistas que influyen actualmente en el arte contemporáneo, estudiando la “mirada” de las artistas y analizando lenguajes visuales en desarrollo.

Las artistas elegidas, lo son por lo significativo de sus obras y las influencias que derivan de sus prácticas artísticas.
- **Investigar, exponer y reflexionar** en la emergencia de los relatos culturales como formas de resistencia a las nuevas violencias de género.
- **Analizar** las prácticas artísticas de mujeres que están creando actualmente sus obras.
- **Generar** una escritura de ensayo con un carácter de análisis discursivo en consecuencia con los planteamientos de la crítica y la teoría feminista.

Objetivos específicos:

- **Interpretar** las aportaciones del arte contemporáneo como instrumento de resistencia cultural abriendo nuevos espacios críticos de reflexión a partir de las prácticas artísticas realizadas por mujeres de principios del siglo XXI.
- **Estudiar** las condiciones en las que se mueven las mujeres artistas actualmente.
- **Reconocer y valorar** justamente las prácticas artísticas realizadas por mujeres.

2.3. Antecedentes

A principios de los setenta, críticas e historiadores feministas sintieron la necesidad de destacar la forma en que la mujer había sido configurada en la Historia del Arte Occidental, y de revisar críticamente la imagen de ésta.

Patricia Mayayo, en su obra “Historias de mujeres, Historias del Arte” dedica un capítulo a los modelos femeninos en el imaginario artístico producidos a lo largo de la Historia del Arte. El arte, junto con el cine, la publicidad y demás formas de producción cultural contribuyen a ensanchar el espacio entre lo que se considera una feminidad ideal y una desviada de forma que los códigos patriarcales se refuerzan.

En los años sesenta, la ampliación del concepto de arte tradicional trajo consigo una explosión de variedades de estilos nunca vistos hasta entonces. Nacen casi al mismo tiempo “el *Pop Art* (Niki de Saint Phalle), el *Op Art* (Bridget Riley), el *Arte conceptual* (Hanne Darboven, Adrian Piper), el *Land Art* (Nancy Holt), el *Arte minimalista* (Agnes Martin), los *Happenings* y *Fluxus* (Valie Export, Carolee Schneemann), la *Performance* (Marina Abramovic) y el *Body Art* (Yoko Ono). Las mujeres participaron activamente en cada nueva tendencia”.¹³



¹³ Grosenick, Uta (2005): “*Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI*”. Taschen. (p.13).

En la década de 1960 se descubrió finalmente a Louise Bourgeois, quien llevaba desde los años treinta explorando en dibujos y esculturas sus experiencias y temores infantiles.

A finales de 1960 el feminismo surge con nuevos bríos y las artistas se organizan políticamente para conseguir acceder a las estructuras de las que son discriminadas, protestan en las escuelas de bellas artes y en los museos, e instauran sus propias exposiciones, galerías y dan sus propias clases de arte. Las artistas protestaban y exigían igualdad de derechos. También buscaron medios políticos para introducirse en las estructuras dominadas por hombres.

En los primeros años de la década de 1970, Judy Gerowitz se deshace de su apellido de casada para adoptar el de Chicago, su ciudad natal. Su monumental *Dinner Party* (1974-1979), construida con la ayuda de muchas mujeres, constituye un homenaje a 39 personajes históricos femeninos reunidos para una ficticia cena, que recuerda a la Última Cena de Jesucristo con los apóstoles.



Judy Chicago, *The Dinner Party* 1979.

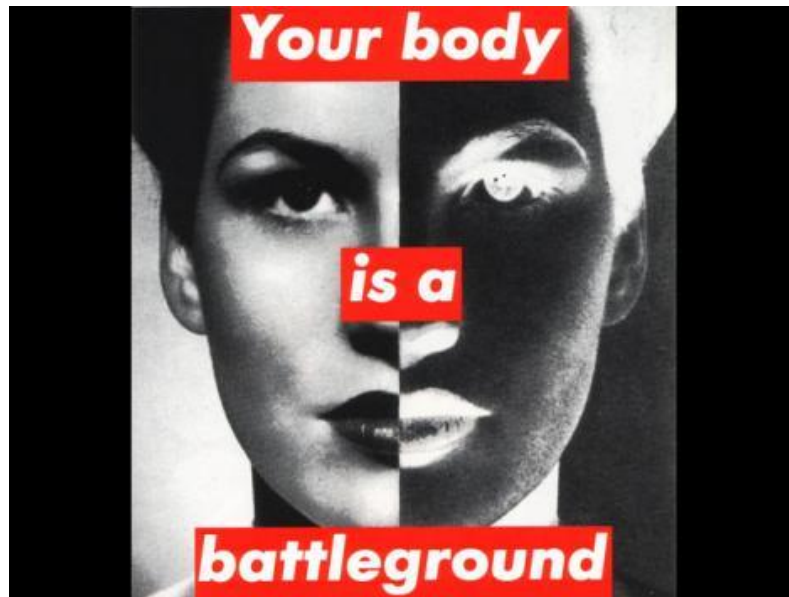
Collection of The Brooklyn Museum of Art. Photographer: Donald Woodman 2004; Institution: Judy Chicago

Desde las décadas de 1960 y 1970, las artistas mediante la performance sobre todo, proclaman el control de su propio cuerpo. Reafirman en sus acciones el poder de lo que les ocurre a sus cuerpos. Yoko Ono, pidió en *Cut Piece* (1965) a los espectadores que la desvistieran rasgándole la ropa. En *Rhythm 2* (1974) Marina Abramovic llegó a ingerir un medicamento para el tratamiento de la esquizofrenia y acabó inconsciente. La artista francesa Orlan se somete constantemente a operaciones de cirugía plástica cambiando sus propios rasgos según un ideal femenino de belleza, creado a partir de retratos de mujeres hechos por hombres artistas de diferentes períodos y procesados por ordenador. Tales operaciones suelen realizarse en las propias galerías y museos que después venden en vídeo.¹⁴

Algunas artistas de los años ochenta se sentían profundamente decepcionadas ante la persistencia de la desigualdad en el universo artístico, y en muchos ámbitos de la vida. Mientras, numerosas artistas trataban de sacar provecho a los logros del feminismo y se dedicaron a investigar sobre el género y la identidad en sus obras con mayor optimismo. Laurie Anderson juega a la ambivalencia por medio de la distorsión de su propia voz. Cindy Sherman se exhibe en diversas proyecciones fotográficas representando múltiples roles con el objetivo de no alcanzar una identidad fija.

Y Barbara Kruguer, entre otras, hace uso de frases provocativas para enfrentarse a un supuesto espectador masculino.

¹⁴ Grosenick, Uta (2005): "*Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI*". Taschen. (p.14)



Barbara Kruger. *Your Body is a Battleground*, 1989

A finales del siglo XX, las instituciones artísticas abren sus puertas a las artistas contemporáneas: El Guggenheim Museum de Nueva York instaló exposiciones individuales de Jenny Holzer (1989) y Rebecca Horn (1993), y en 1993, en el Reino Unido, Rachel Whiteread se convirtió en la primera mujer que recibía el Turner Prize, el galardón más codiciado para jóvenes artistas que otorga anualmente la Tate Gallery de Londres.



Rachel Whiteread. *Embankment*, Turbine Hall, Tate Modern, London, from 11/10/05 to 02/04/06

Ya entrando en los años noventa, la fotografía adquiere un tremendo protagonismo como medio artístico con derecho propio. Destacan los trabajos de las jóvenes fotógrafas Rineke Dijkstra, y Tracey Moffatt. La primera por ejemplo, se dedica a retratar a jóvenes en el umbral de la edad adulta a lo largo del mundo. Tracey Moffatt, combina comentarios sociocríticos sobre su propia experiencia con elementos narrativos.

Algunas artistas convierten su identidad multicultural o la situación de la mujer en sus países de origen en el tema central de su trabajo.

La artista iraní Shirin Neshat, trasladada a Estados Unidos recurre frecuentemente en sus fotografías e instalaciones a imágenes de mujeres con *shador*.¹⁵

La brasileña Adriana Varejão retoma escenas del pasado: su obra se centra en la historia y la cultura de Brasil, marcadas por el dominio colonial, en majestuosas instalaciones de pintura cerámica.

Otras artistas utilizan los clichés femeninos en su obra, y se sirven del voyeurismo del espectador.

Las performances de Vanessa Beecroft, artista italiana residente en Estados Unidos, siempre tienen una gran afluencia de público, para sus performances, V. Beecroft contrata a modelos profesionales.

Llegando al final de los noventa, nos encontramos el éxito de numerosas artistas que utilizan los medios digitales e Internet. Mariko Mori usa para su instalación

Dream Temple (El Templo de los Sueños, 1999), un complejo sistema de audio y una pantalla tridimensional que transporta al público a otro mundo. Y Pipilotti Rist emplea para sus polémicos vídeos un sintetizador, un amplificador y el programa Avid.

¹⁵ El pañuelo que cubre la cabeza de las mujeres musulmanas se llama shador. El velo correspondería más a una pieza que cubre el rostro, excepto en el caso de las religiosas, que se llama 'velo' (recogido por la RAE) al Manto bendito con que cubren la cabeza y la parte superior del cuerpo las religiosas. ¿Qué es el shador, cultura o machismo?



Mariko Mori. *Dream Temple*, View from the Royal Academy of Arts installation, Medium: 3-D projection, Dichroic Glass, Glass. Dimensions: 10m diameter, 5m height. 1999

Cada vez se tienden más puentes que cierran la brecha entre los supuestos modelos de comportamiento de cada género. Algunas artistas jóvenes se interesan todavía por el trastocamiento de estas atribuciones estereotipadas de género.

Actualmente, muchas universidades incluyen en su oferta lectiva estudios de género (como disciplina autónoma en sí misma y al mismo tiempo interdisciplinar). Los estudios de género, se centran en las construcciones sociales y sus implicaciones.¹⁶

El “arte hecho por mujeres” es un elemento importante en el siglo XXI, las mujeres artistas marcan su territorio en un mundo aún dominado por los hombres. Para comprender y llevar a cabo posteriormente el análisis pertinente de las obras escogidas, propongo la explicación de un conjunto de conceptos teóricos clave.

¹⁶Grosenick, Uta (2005): “*Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI*”. Taschen.(p.15).

Algunas artistas feministas, han conseguido reformular la política a partir de sus obras creadas con métodos tradicionales considerados “femeninos”. Estos soportes, que nunca fueron valorados ni desde el punto de vista artístico ni de mercado serán las herramientas que harán posible la reconstrucción de un nuevo tejido. La nueva concepción que se propone, se ajusta al marco feminista que permite relacionar el género en el arte con el poder y la cultura a través de las retóricas visuales y persuasivas del arte.



Joana Vasconcelos. *Aglaiá*, Escultura en cemento, tinta acrílica y crochet en algodón, 210x50x38cm.
“Où le noir est couleur”. Galerie Nathalie Obadia, Paris, 2008

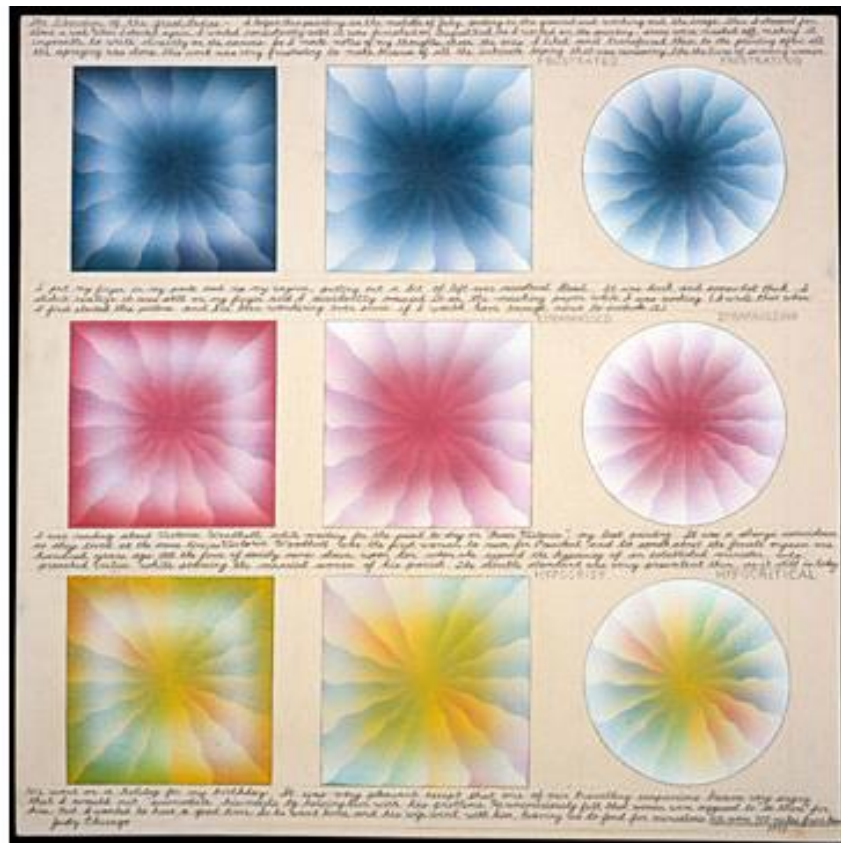
Con el estudio de las artistas feministas que utilizan un soporte nombrado femenino se hará latente la ruptura que sufrirá el canon construido y subordinado de los presupuestos históricos, culturales y artísticos.

El hecho de que a lo largo de la historia del arte se haya representado a la mujer cocinando o alimentando, ha ayudado a la construcción del género ya que las obras artísticas al formar parte de la historia se conciben como un soporte plástico capaz de narrar no sólo acontecimientos históricos sino también acciones reales de la vida cotidiana. Las mujeres han participado en las representaciones artísticas como objetos, en este hecho, reconocemos la existencia de relaciones de poder que posibilitan a los grupos dominantes una mayor capacidad de generar y controlar las formas de expresión, quedando los grupos dominados silenciados o en la obligación de recurrir a las ideologías dominantes para expresarse. Los discursos y producciones artísticas hegemónicas han dejado fuera otras formas de interpretar la realidad, otras formas que posibilitasen la visión de figuras femeninas que representasen cómo veían ellas las prácticas domésticas cotidianas o las creaciones que realizaban con sus saberes y conocimientos.

Las mujeres artistas feministas empiezan a tener una postura más crítica y filosófica de la cultura androcéntrica inspiradas por las teorías feministas coetáneas e influenciadas por las revueltas estudiantiles europeas y por los movimientos pro derechos civiles en Estados Unidos.



Tracey Moffat, *Something More I*. 1989



Judy Chicago, *The Liberation of the Great Ladies*. Sprayed acrylic and ink on canvas. 40" x 40". 1973

Uno de los primeros logros se consiguió en la década de los 70's, fue la creación de un programa de arte feminista, promovido por Judy Chicago, en colaboración con Miriam Schapiro, en California. Este proyecto, titulado Womanhouse, cuyas producciones eran creadas por mujeres y trataban sobre las mujeres, fue el origen de la exposición que se celebró en 1972. Una veintena de mujeres donde se encontraban: artistas, estudiantes del programa de Arte Feminista, teóricas, pintoras... remodelaron una casa en Los Ángeles. El espacio constaba de 17 habitaciones que fueron usadas para todo tipo de acciones y tareas. Para cada actividad se tuvo en cuenta los roles sociales y las divisiones de género construidas bajo el orden patriarcal. Las artistas se animaron a politizar los espacios domésticos, a crear debates, performances, esculturas, instalaciones...



“Mamá” llama Louise Bourgeois, a su famosa araña, en un exorcismo de falsos miedos o verdaderos terrores.

Paralelamente al proyecto de Womanhouse y a partir de los 70's, algunas artistas, tanto americanas como europeas, como Tracey Emin, Ghada Amer, Louise Bourgeois, Rosemarie Troquel, Judy Chicago, Joana Vasconcelos, Martha Rosler, Vanesa Beecroft, Sarah Lucas, entre otras, se animaron a incorporar en el gran arte soportes artesanales, como coser y cocinar, para dar a luz obras públicas construidas con modos de producción doméstica.



Ghada Amer. *La femme qui repasse*, Acrylic and embroidery on canvas, 39 1/3"x 33 1/2", 1992



Joana Vasconcelos. *Priscilla*. 270x150x430 cm. FIAC, Jardin des Tuliers, Paris, 2007

En el momento en el que las artistas utilizan la comida o la costura en el sistema del arte, aparece un conocimiento a través de esta manualidad femenina. La influencia política y teórica de los movimientos de las mujeres ha roto el equilibrio de los roles codificados. La intervención de prácticas domésticas que se utilizan como medio para expresar, denunciar o visibilizar cualquier tipo de experiencia y construcción dentro del arte y de la cultura. Se destapan así prácticas que siempre fueron consideradas marginales y reproductivas y se colocan en un primer plano, tanto artístico como productivo. Se propone una nueva relación a través de un sistema comúnmente conocido como femenino. Desde mediados de la década de los 80' muchas artistas, influidas por el postestructuralismo, el psicoanálisis y la teoría de la situación subalterna de la mujer, repudian ciertos aspectos "femeninos" del primer arte feminista.¹⁷

¹⁷ Maquieira, V. (2001): *Género, diferencia y desigualdad*, en Beltran, E. y Maquieira, V. (2008): *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*. Ed. Alianza (p.159-190). (2015, Marzo 23) Recuperado de http://www.academia.edu/8995927/Feminismos_debates_teoricos_contemporaneos

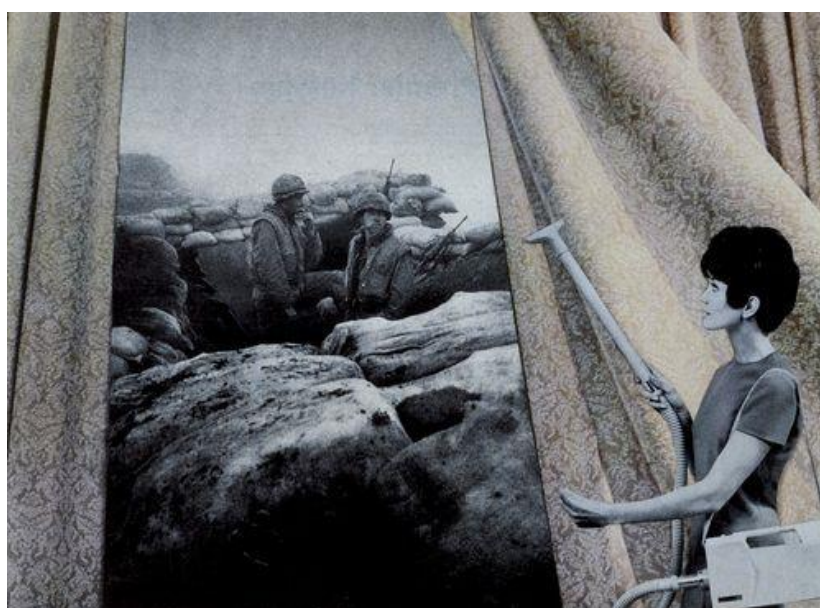
2.4. La mujer como alteridad desde el existencialismo

La formulación clásica del tema de la marginación de las mujeres como el Otro en una cultura creada por los hombres, es el análisis existencial de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (2002).

La filósofa francesa, siguiendo a Hegel, Heidegger y Sartre supone que la alteridad es una categoría fundamental del pensamiento humano.

A lo largo de la historia, los discursos (y el correspondiente imaginario) han sido producidos por hombres que no han puesto bajo sospecha el orden patriarcal y que se han identificado con el género que tiene la capacidad de elevarse a la autoconciencia.

Para comprender la anulación y subordinación en la que viven muchas mujeres es necesario sentirla como el Otro, como el objeto intrascendente que se opone al hombre como conciencia esencial, trascendente y soberana. Es fundamental advertir como la mujer se configura en la categoría del Otro, como esencia eterna frente a la soberanía masculina, para darnos cuenta de que esta categoría atribuida responde a una construcción cultural, histórica y social. Porque siguiendo la célebre frase de Simone de Beauvoir: “la mujer no nace, se hace”.



Martha Rosler, *Limpieza de las cortinas*.1972

2.5. Postestructuralismo y Feminismo

La crítica de arte feminista se sirve enormemente de gran parte del pensamiento postestructuralista, porque pone de relieve el papel que cumple la representación en la producción de la subjetividad sexuada.

Tratará, por ejemplo, de desvelar el concepto de feminidad como algo construido por la representación, la cultura, en tanto supone una definición rígida que oprime a las mujeres y es impuesta por el sistema ideológico patriarcal sobre el que se ha basado nuestra cultura.

La modernidad en el mundo occidental marca la crisis y la decadencia del sistema clásico de representaciones del sujeto.

La escuela de pensamiento postestructuralista aborda el tema de la crisis de la modernidad, sometiendo a un radical cuestionamiento la noción de la Ilustración.

Interrogan el poder liberador de la razón, cuestionan el paradigma racionalista, la crisis del sujeto racional androcéntrico, situación que el feminismo va a entender como la apertura a nuevas posibilidades y potencialidades.

La escuela francesa postestructuralista repercute entonces enormemente en el feminismo en general y en la crítica de arte feminista en concreto, porque estudia el tema de la crisis de la modernidad y la decadencia del sistema clásico de representaciones del sujeto, haciendo referencia al carácter de construcción ideológica del discurso e imaginario humanista que define a la mujer en relación a una feminidad inamovible que la constriñe.

El feminismo, como filosofía crítica, pone de relieve el carácter falso del “sujeto universal de conocimiento”, que es en realidad un sujeto concreto varón, blanco, heterosexual, de clase media,...

Así, la crisis del sujeto abre la posibilidad a nuevos paradigmas críticos y nuevas visiones de la subjetividad.

La intervención de las mujeres como productoras de arte, abre la posibilidad de una constante redefinición en torno al género al considerarse producto de un constructo social, este es el lugar a partir del cual podemos desentrañar los discursos que estructuran las ideas que en momentos históricos concretos se dan acerca de la mujer y la femineidad.



Martha Rosler, *Transitions & digressions, Photo (1991 - 1997)*

Artistas feministas como Martha Rosler, consideran la escritura crítica o teórica como un campo importante de intervención estratégica; sus textos críticos en torno a la tradición documental en fotografía son parte crucial en su actividad como artista. *The Bowery in Two inadequate Descriptive Systems* (1974-75) de Rosler es una obra posmodernista que pone de manifiesto una negación deliberada de la supremacía.

La decadencia y lo ficticio del sujeto universal de conocimiento a la compleja visión de la identidad tan recurrente en el feminismo actual.

Un análisis transversal y cruzado que critica los efectos normativos de toda formación identitaria.

La identidad está atravesada por múltiples variables: sexo, raza, clase, edad,... por lo que es preciso interrogar las categorías unitarias y universales y tomar conciencia del carácter histórico e ideológico que las envuelve.

Hacia finales de la década de los ochenta, la batalla feminista se atomizó en múltiples desplazamientos hacia el "otro diverso". Hasta entonces, los movimientos feministas se habían constituido sobre los conceptos de diferencia y de identidad y su objetivo principal había sido conseguir que la mujer eliminara la opresión a la que estaba sometida por el hombre, pero sin llegar a desarticular el sistema de relaciones sociales, simbólico y psíquicas que históricamente construyeron lo masculino y lo femenino como esferas irreconciliables.

Las mujeres eligieron un camino en el que no se trata de invertir los roles, sino de reivindicar su capacidad de elección, desajustando los valores establecidos para los géneros. Organismos cibernéticos, androides, replicantes, humanos biónicos, hombre/máquinas e híbridos son las figuras que representan una infamiliar "otredad" frente a la estabilidad de la identidad humana.

La tecnología pone en evidencia el carácter ficcional del género y aparece como un signo esperanzador para un nuevo feminismo que anuncia el surgir de nuevas posibilidades.



Sylvie Fleury, *Life Can Get Heavy Mascara Shouldn't*. Neon.1999

2.6. Autorepresentación Femenina y la crisis de la representación del sujeto

2.6.1. Sobre la crisis de la representación del sujeto

El proyecto de la modernidad se ha vuelto profundamente problemático a partir de sus propias tensiones internas.

Uno de los hechos que los pensadores posmodernos van a rechazar de la modernidad es una concepción de sujeto absoluto e incondicionado, que se propone a si mismo como centro de referencia frente a un mundo devenido en objeto. En efecto, afirma María Luisa Femenías, *“el sujeto, como categoría filosófica-política, surgió, al menos teóricamente, con la modernidad”*.¹⁸

Se puede considerar a la posmodernidad como una crisis de la representación occidental, su autoridad y sus afirmaciones universales, una crisis anunciada por los discursos, hasta ahora, marginados o reprimidos. Esta crisis del sujeto hegemónico permitió el surgimiento de movimientos de liberación y de autodeterminación que, como nuevos agentes colectivos, le dieron contenido y significado a la diferencia, a la vez que les permitió comprender mejor su identidad.

¹⁸ Femenías, M. L.(2000): *“Sobre sujeto y género”*. Editorial Catálogos. (p.54)

2.6.2. Autorepresentación femenina desde la Teoría Feminista

Entre las identidades prohibidas de representación occidental, que se les negó toda legitimidad de expresar su subjetividad, están las mujeres. Las mujeres se constituyeron, en la terminología de Simone de Beauvoir, en lo “Otro”.

Tradicionalmente se constituyeron en objeto de conocimiento científico o fuente de inspiración de poetas, pero no en *una* sujeto libre, reconocida con igual capacidad legal, política y científica, que los varones.



En “Speculum”, Luce Irigaray afirma que el constructo “sujeto” debe comprenderse como exclusivamente masculino, que hace manifiesta la existencia de una ideología patriarcal que históricamente tendió a la invisibilización de lo femenino.

Luce Irigaray afirma con Foucault que la racionalidad política que se ha desarrollado e impuesto a lo largo de la historia de las sociedades occidentales es una racionalidad patriarcal.

Es entonces el feminismo uno de los discursos emergentes de la posmodernidad de crítica más radical al discurso del hombre moderno. Tal como lo definiera Owens, “*el feminismo es un acontecimiento político y epistemológico: político porque desafía el orden de la sociedad patriarcal, y epistemológico porque pone en tela de juicio la estructura de sus representaciones*”.¹⁹

Fue sin duda Simone de Beauvoir quien abrió este inmenso e intenso camino de la mujer hacia su propia representación. Fue ella la precursora de todos los feminismos a partir de la segunda mitad del siglo XX.



Mayo Revolucionario Francés

¹⁹ Caig Owens fue un crítico de Estados Unidos, cuyos escritos fueron parte fundamental dentro de los debates posmodernos. Fue editor en 1980 de “Art in America” y entre 1970-80 editor asociado de “October”. Sobre el texto aquí citado: OWENS, Caig (1983). El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo, en FOSTEL, H. (1983): “*La Posmodernidad*”. Editorial Kairós. (p.106)



*Famosa obra del gran fotógrafo Marc Riboud tomada en mayo del 68, retrata a una estudiante francesa a hombros de sus compañeros.
La Marianne es un icono, un trending topic instalado en la memoria colectiva*

2.6.3. Autorepresentación femenina desde las prácticas artísticas

A finales de los años sesenta, en el contexto de los movimientos que florecen en Europa y en Estados Unidos a raíz del “Mayo del 68”, de las protestas en contra de la guerra de Vietnam, de la lucha a favor de los derechos civiles, etc.; es cuando surge el llamado “Movimiento de Liberación de la Mujer”. Será en ese momento también cuando algunas artistas e historiadoras empiecen a señalar la necesidad de *‘intervenir’*, desde un punto de vista feminista, en el campo de la práctica y la teoría artística.

Arte Pop y arte Conceptual, Minimalismo, Happenings, Body Art, Land art, Fotografía y cine experimental eran las prácticas más importantes para el momento en que el feminismo comenzaba a ser reconocido como una práctica estética, sin embargo, la apropiación por parte de las mujeres feministas estaba ligada a una búsqueda en particular: “la necesidad de explorar su propia identidad”.

En el fondo, explica Ana Martínez-Collado parafraseando a Laura Conttingham: *“el problema es la mujer y su representación. ¿Cómo puede la mujer reivindicar la visualidad de su cuerpo, cuando esa visualidad ha sido construida a la medida del deseo de los hombres?”*.²⁰

En este sentido, explica Griselda Pollock:

surgía en los sesenta, más que una historia del arte feminista destinada a sustituir a las historias del arte hegemónicas, una serie de ‘intervenciones’ feministas que, dentro de su diversidad, han supuesto una auténtica renovación epistemológica, en la medida en que han logrado introducir en la reflexión histórico- artística un parámetro que hasta entonces se hallaba totalmente reprimido: el de la diferencia sexual.²¹

²⁰ Martínez-Collado, A. (2001): *Perspectivas feministas en el arte actual*, recuperado de <http://www.estudiosonline.net/texts/perspectivas.html>.

²¹ Mayayo P. (2003): *“Historias de mujeres, Historia del arte”*. Ed. Ensayos Arte Cátedra.(p.16).

En esta búsqueda, resulta útil notar dos generaciones de artistas y teóricas: una primera generación, en las décadas del sesenta y setenta, y una segunda generación, en los años ochenta.

El feminismo de los sesenta y hasta mediados de los setenta, calificado de “esencialista”, en la medida en que presupone una esencia común a todas las mujeres derivada de su constitución biológica, y anclado en una excluyente perspectiva heterosexual, se centró en la “teoría del núcleo central”. Según Ana María Guasch²², así en el terreno de la creación individual las artistas Judy Chicago y Miriam Shapiro fueron quienes lograron los aportes más importantes, cuestionando y trasgrediendo la experiencia personal de la mujer y su representación, para contribuir a una nueva interpretación de una sensibilidad y una estética no ya contemplativamente femenina, sino específicamente feminista.

En este contexto representar el cuerpo de la mujer supone la oportunidad no de generar autorepresentaciones alternativas a las definiciones normativas del cuerpo femenino, sino también de revalorizar ciertos aspectos de la experiencia corporal de las mujeres tradicionalmente olvidados desde el patriarcado.

El propio concepto de “la feminidad” se construye a través del lenguaje, de la representación y, en general, de la cultura, las prácticas artísticas de este momento, buscaron alejarse del propio cuerpo como seña de identidad: concebían a la identidad como un constructo cultural y propugnaban un tipo de práctica artística centrada en el análisis de los procesos sociales.

²² Guash, A.M. (2000). *El arte último del siglo XX*.-Capítulo nº 20-. Madrid:Ed. Alianza.



Cindy Sherman, *Untitled Film Still #58*.1980²³

Sobre estas creencias, distanciadas de lo ‘esencial’, desarrollaron sus obras artistas como Mary Kelly, Bárbara Kruger, Cindy Sherman, Jenny Holzer, Sherrie Lavine, Sophie Calle, entre otras, quienes hicieron una fuerte crítica de la representación, poniendo en evidencia los códigos sociales dominantes.

Salir de la lógica binaria en la que funciona el mundo occidental significa dejar de pensar linealmente, y aceptar la posibilidad de que no existan universales, ni trascendencias, ni identidades fijas.

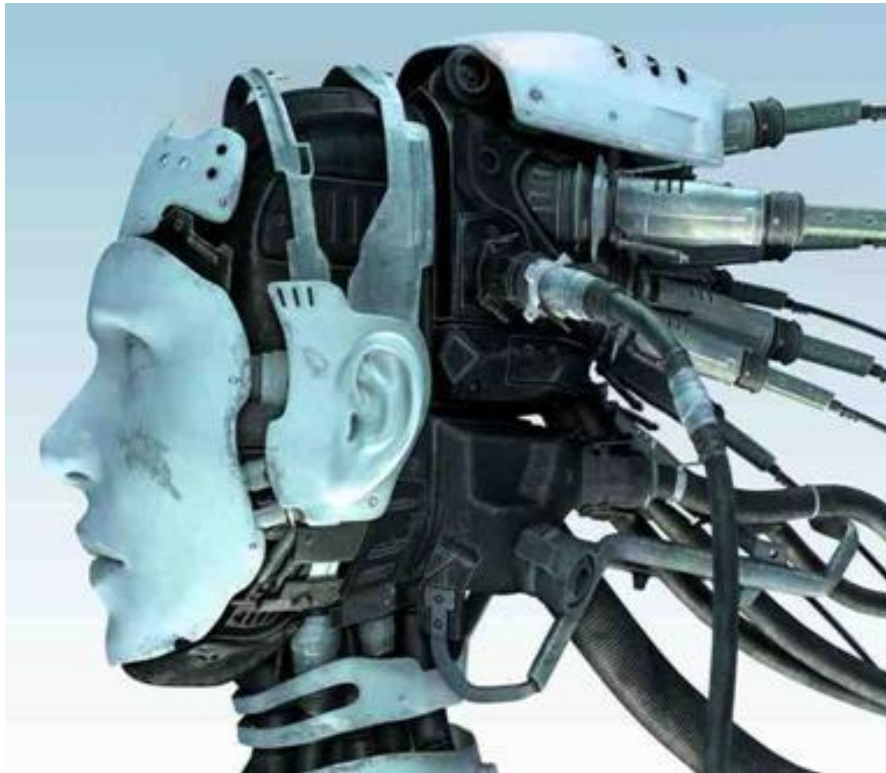
La identidad es, así, una “performance”, esto es, se constituye a través de las propias expresiones que supuestamente la encarnan. “*El género, explica Butler, es un conjunto de actos repetidos en el contexto de un marco regulador que se fija a través del tiempo para producir la apariencia de una sustancia, de un ser natural*”.²⁴

²³ Cindy Sherman, *Untitled Film Still#58*.1980 (2015, Mayo 30) Recuperado de <http://www.cindysherman.com/art.shtml>

²⁴ Butler, J. (1990): “*Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*”. Ed.Routledge (p.33). Trad. esp. de Mansour M. y Manriquez L.(2001): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Madrid: Ed. Paidós.

La capacidad deconstructiva de las performances paródicas abrirían el espacio para la proliferación de identidades múltiples.

Uno de los intentos de desarrollar una manera de pensar más actualizada, es la imaginería del Ciborg de Donna Haraway.²⁵



La palabra “cyborg” quiere decir cybernetic organism e indica un cuerpo, un organismo hecho de partes heterogéneas:: es una mezcla de partes humanas y animales, humanas y mecánicas, o animales y mecánicos. El cyborg es un ser híbrido basado sobre la no-identidad de su cuerpo, la parcialidad de partes y funciones; es un cuerpo que nunca se cierra en una totalidad.

²⁵ Haraway, D. (1995): *Ciencia, ciborg y mujeres. La reivindicación de la naturaleza*. Madrid: Ed. Cátedra.

Para Haraway, las tecnologías del cuerpo que producen el sujeto moderno se están haciendo cada vez más débiles y se están sustituyendo gradualmente por tecnologías de un orden completamente diferente. Los límites que proveen la infraestructura de las configuraciones modernas de poder y conocimiento, que hacen posible imaginar una demarcación entre el yo y el otro, se están desdibujando y disolviendo. En su lugar, están emergiendo nuevos tipos de límites fluidos e imprecisos, que rompen los dualismos modernos entre el yo y el otro, hombre y mujer, humano y animal, mente y cuerpo.



A finales del siglo XX, la imagen del ciborg como ser que no es ni humano ni máquina, ni hombre ni mujer, fue recuperado por autoras ciberfeministas, como Donna Haraway en su Manifiesto Cyborg. El término se suele utilizar erróneamente en numerosos escritos al confundirlo con robot o androide.

Nuevos límites, para Haraway, que procuran la infraestructura necesaria para la emergencia de nuevas configuraciones posmodernas de poder /saber y de nuevos “sujetos” postmodernos (trans). En el momento en el que las tecnologías cibernéticas de poder comienzan a actuar

sobre y a entrar en los cuerpos de las personas, empiezan a generar nuevos tipos de subjetividades y nuevos tipos de organismos: organismos cibernéticos, *ciborgs*.

En definitiva, lo que Haraway nos transmite es la idea de que la emergencia de un cuerpo poshumano no tiene por qué ser motivo de desaliento para el feminismo sino, al contrario, un signo esperanzador que anuncia el surgir de nuevas posibilidades.

Con una postura más inquietante, provocativa y astuta, las artistas de los noventa comenzaron a recuperar nuevamente algunas voces de las artistas de los setenta, mostrando el cuerpo femenino en su feminidad más extrema: comportamientos transgresores.

El arte de los 90 es un arte que parece decidido a deslizarse a una fase más existencial, como si una vez aquilatada la desconfianza en la representación, las artistas optaran por desarrollar nuevas formas expresivas más cercanas a la propia vida. Los principales temas planteados por las artistas mujeres son ahora: la identidad múltiple y la mascarada, el cuerpo y la biografía, la narratividad, explica Martínez- Collado.²⁶

En este contexto cobran un importante protagonismo las nuevas tecnologías.

Identidades posthumanas, cuerpos posthumanos, es el lugar en el que a partir de los 90 una generación de artistas trabaja para tematizar el disfuncionamiento mismo del cuerpo y la dificultad de construcción o representación de una identidad.

Tanto las tecnologías cibernéticas - biotecnología, ingeniería genética, técnicas de transformación del cuerpo- como los nuevos medios, entendiendo por estos a “*la convergencia de dos trayectorias históricas que fueron por separado: la computación y los*

²⁶Martínez-Collado,A.(2001): *Perspectivas feministas en el arte actual*.(20 de Abril de 2015)Recuperado de <http://www.estudiosonline.net/texts/perspectivas.html>

medios de comunicación”²⁷. Son los que les permitieron a las artistas, a finales del siglo XX, exhibir abiertamente su identidad, su experiencia.

La diferencia es que son ellas las que proponen y las que deciden. Las representaciones del cuerpo femenino expresan el deseo de subvertir los códigos, pero no imponiendo ninguno otro alternativo. Tratan de deconstruir todas las construcciones, de minar el interior de las convenciones. El elemento subversivo consiste en romper el sistema de significación dominante. *“Todas/os podemos ser otra/o”*.

En el terreno de la producción artística las consecuencias son definitivas. Crítica a la representación dada, y subversión radical de la imagen al pensar lo artístico como superficie liberadora. Trabajos que tienen sus ecos en los fotomontajes de principios del siglo XX de Hannah Hoch o en los autorretratos de Claude Cahun. Trabajos con imágenes impactantes, confusas, interrogantes, perversas, que señalan el lugar de la inscripción femenina como un reto a las certezas del movimiento feminista contemporáneo así como a la cultura dominante. Esto es lo que propuso justamente en 1996, la curadora Catherine de Zegher en la exposición *“Inside de Visible”*²⁸, donde reunió artistas de diferentes generaciones como Louise Bourgeois, Mona Hatoum, Eva Hesse, Claude Cahun, Ana Mendieta, Martha Rosler, Jana Sterback, entre otras artistas del mundo, con la intención de combinar el estudio de la construcción cultural de la identidad con un análisis de la especificidad de lo femenino. De allí la paradoja del proyecto: por un lado, todas las artistas pertenecían al género femenino, pero por otro, la exposición aspiraba a deconstruir, la rígida división entre lo masculino y lo femenino, rompiendo categorías fijas.

²⁷ Esta definición de Nuevos Medios pertenece a Manovich, en MANOVICH, Lev. (2001): *“The lenguaje of New Media”*. Ed. The MIT Press. (p.20).

²⁸ *“Inside the visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art. In, of, from the feminine”*, fue una exposición curada por Catherine de Zegher en 1996 para el Institute of Contemporary Art de Boston.



Mona Hatoum. *Over my dead body*, 80 1/2 x 120 in. (204.5 x 305 cm) Inkjet on PVC with grommets, 1988-2002

En este sentido, es donde la metáfora del Cyborg, se impone como la figura más paradigmática de la condición posmoderna porque permite pensar en las cuestiones de la identidad humana modificada irreversiblemente por las nuevas tecnologías. Organismos cibernéticos, androides, replicantes, humanos biónicos, hombre/máquinas e híbridos; los cyborgs representan una infamiliar “otredad” frente a la estabilidad de la identidad humana. Al cuerpo del cyborg se le considera transgresivo con el orden de la cultura dominante, y no tanto por ser una naturaleza construida, sino por su diseño híbrido. Están abiertos a todas las posibilidades del ser. No son seres que procedan de la transmisión específica de un código heredado, sino el resultado de una ingeniería, del laboratorio, de una aplicación del conocimiento al deseo o la voluntad.



Jana Sterback, *Remote Control II*. Aluminum, canvas, motorized wheels, casters, remote control, batteries, video.
155 x 157 x 158 cm

Collection: Fundacio Museu d'ArtContemporani de Barcelona (MACBA)

Hablar de prácticas artísticas actuales que juegan con la idea del movimiento libre de identidades y no hablar de “cyberfeminismo” es casi imposible.

Las obras destinadas a la red, nos obligan a replantearnos la relación entre el feminismo y la práctica artística. En un sentido amplio, tendríamos que hablar del *cyberfeminismo*, entendido como el espacio de posibilidades que se dan para el pensamiento y el activismo feminista en Internet. En la actualidad se vislumbra como un contexto inevitable para analizar nuevas formas de identidad. Se parte de la idea de que no se trata de exhibir un “cuerpo real”, sino de representar más bien sus muchas posibilidades.

ART366:
CYBERFEMINISM
and New Media Practices



Watch and analyze sci-fi films like "Alien" and "Terminator"....

Read and creatively respond to science fiction by authors such as William Gibson and Octavia Butler....

Explore Virtual MMO's like Second Life.....

Learn how to use digital media tools like Dreamweaver and Flash in creative net+art projects....

...Using **CYBERFEMINISM** as a critical filter!

ART366: CYBERFEMINISM AND NEW MEDIA PRACTICES
Prof. Krista Hoefle

Meets MWF
from 1-2:40pm
(3 credits)

No digital media experience necessary
May count towards Women's Studies Minor or Film Studies Minor
Questions? Contact Prof. Krista Hoefle khoefle@stmarys.edu

Art 366: Cyberfeminism and New Media Practices

Professor Krista Hoefle

Course Website: www.art366.net

Course Blog: www.art366.net/wordpress

Course Wiki: www.cybcreateconnect.pbwiki.com

El tema de los cuerpos y las identidades es un tema recurrente en todo el discurso cyberfeminista. La idea que les interesa a las cyberfeministas es la del “cuerpo posthumano”, la del nuevo cyborg, la reorganización del mundo orgánico en torno al modelo de la máquina inteligente. Mientras que el feminismo anterior defendía la apropiación de las tecnologías como herramientas al servicio de la liberación de las mujeres, el ciberfeminismo promueve la idea de convertirse en ciborgs y gozar de nuevos placeres asociados a este cambio.



Krista Hoefel, *Swarm Intelligence*. 2012²⁹

²⁹ Forma parte de la exposición colectiva "Under One Roof" en el Centro de Visitantes y Convenciones de South Shore (Hammond , IN) . Las figuras diseñadas y modeladas con el programa Blender software 3D digital; Modelos en 3D . Serigrafía sobre papel. Medidas superiores al tamaño natural.

Pareciera que las artistas, las teóricas, y en general las mujeres contemporáneas, han elegido un camino en el que no se trata de invertir los roles, sino de reivindicar su capacidad de elección. Las artistas están actuando desmitificando, desajustando los valores establecidos para los géneros. Están haciendo herencia y memoria futura de su propia experiencia - construcción performativa de la “norma” diría Judith Butler- para disfrutar de la palabra por derecho propio.



Faith Wilding, *Recombinants*. Drawing *Fluid convergences of machines, animals, plants, and humans, in monstrous cyborg bodies*. Center, NYC, and other locations. Xerox collage, pen and ink, watercolor. 12" x 9". 1992-1996



Vanessa Beecroft, *vb16 performance*, Deitch Projects New York, 1996



Marina Abramovic, *Relation in time. Performance.* 1977

Gran parte del discurso artístico contemporáneo tiene lugar como reacción (inevitable) ante todo un conjunto de factores que afectan y transforman, cada vez más, el paisaje político, económico, social e ideológico de nuestros días. La propia existencia del individuo, compleja, difícil, en medio de crisis y ausencias, pérdidas sucesivas, estrategias de supervivencia, incertidumbres y avatares diversos, experimenta la agudización de conflictos y problemáticas en detrimento de aquellos valores que han identificado la naturaleza de lo humano. Indiferencia, incomunicación, superficialidad, banalidad, inercia, hastío, violencia, entre muchos otros, se extienden como dilemas acuciantes de la sociedad.

Tal vez el mayor problema sea que la vida, tal y como la conocíamos ha dejado de existir y aún nadie es capaz de asimilar lo que ha sobrevivido en su lugar. Sólo si se recupera el espacio que primero ha deshabitado el ser humano, más que un enigma, un desencuentro, se puede alcanzar lo que impropriamente se llama totalidad, el deseo y la imaginación que superan las limitaciones, pugnan por estar fuera de la ley, inventando ese otro lado de la vida³⁰.

Una obra artística sin belleza formal, antiguamente en Occidente, constituía una autonegación si no cumplía con su función de brindar placer estético. Así, lo bello, que en un momento pudo haber sido un elemento formal de imprescindible incidencia en el arte, en otro resulta, no solo ajeno e incompatible, sino también, de apariencia externa y fútil contenido. Duchamp –uno de los más grandes artistas del siglo XX, que revolucionó el concepto del arte moderno y de cuya obra aún se sienten deudores artistas hasta de las más recientes generaciones-, lo consideraba como algo despectivamente retiniano, abogando por un arte al servicio del pensamiento.

Se busca una estética que atraiga visualmente, no sólo por una factura impecable y acabada, sino también por un mensaje que tiende a hacer ver y concienciar la naturaleza humana. La artista se desvela hoy como una descubridora de realidades cotidianas. Con ojo avizor refleja valores y enseñanzas que saca a la luz en un vuelco hacia una obra que experimenta la seducción a través de una idea donde se mezclen estética y concepto.

En los últimos años se ha producido una enorme eclosión de mujeres artistas en el circuito y contexto de las artes visuales y, de forma especial, en el ámbito del vídeo, sea este tanto

³⁰ Castro, F. (25 de febrero de 2006) : Conceptos incorporados. Originalmente en *ABC*. Recuperado de http://salonkritik.net/archivo/2006/02/conceptos_incor.php.

vídeoperformance, como videocreación, videoanimación, videoinstalación u otros formatos o tipos de clasificación comprensiva de lo que llamamos vídeo hoy.

En esta área artística las creadoras, sobre todo las feministas, han llevado a cabo unas profundas e interesantes indagaciones discursivas, desde diferentes y nuevas visiones, suponiendo un revulsivo de contenidos y planteamientos, transformando formas de hacer, conceptos y prácticas de la mirada y del sujeto creador y del filmado y visionado, rompiendo esquemas y complejizándolo.

El cuerpo, la violencia, las identidades genéricas, sus deconstrucciones y reconstrucciones, las relaciones afectivas, el binomio sexo-amor, las relaciones íntimas, personales y familiares, la ubicación y papel de las mujeres en la sociedad, así como muchas otras temáticas que inciden en el análisis de la situación de las mujeres en el mundo y la necesidad de cambiarla por otra más justa, diferente, creativa y positiva para ellas mismas y para la sociedad, han sido los puntos generales en los cuales se han centrado mayoritariamente para elaborar sus trabajos artísticos.

Unas artistas que, en su mayoría, tienen en cuenta en sus vídeos el condicionante que ha supuesto para las mujeres la pertenencia a una identidad genérica construida socio-culturalmente y que les ha sido impuesta a las mujeres, es decir “lo femenino oficial” como norma generalizada del comportamiento de aquellas y que en las últimas décadas, han sido superados, transformados y ampliados por unas nuevas gamas de formas de vida, planteamientos, formas de sentir y hacer y de enfrentarse a la propia vida, que han supuesto innovadoras, liberadoras y plurales formas de ser mujeres en el mundo, a pesar de los desiguales niveles en las distintas sociedades y países del mundo, y en algunos quedando aún un infinito camino por recorrer.

3. TENDENCIAS TEÓRICAS ESTÉTICAS FEMINISTAS DESDE FINALES DE LOS AÑOS SESENTA Y LOS SETENTA

Años 60 y 70: Mujeres del Movimiento fluxus, y otros colectivos experimentales artísticos en interrelación con el vídeo: Yoko Ono, Carolle Scheeman.

-El cuerpo, su exploración, descolonización y celebración: Marina Abramovic, Gina Pane, Ana Mendieta.

Discursos audiovisuales de mujeres artistas desde los años 80 hasta la actualidad.

A nivel internacional:

-Discursos audiovisuales, experimentación corporal, deconstrucción de roles y clichés femeninos: Cindy Sherman, Orlan.

-Vídeo y cuerpo, cultura e identidad, interrelaciones desde ópticas de género y/o feministas: Shirin Neshat y Pilar Albarracín.

-Activismo socio-artístico y político: colectivos artísticos y prácticas audiovisuales de reivindicación/acción: Colectivo Guerrilla Girls, Colectivo Mujeres Creando, Colectivo Reacción, Asociaciones diversas.

-Incorporación de nuevas generaciones de artistas a las prácticas artísticas audiovisuales, revisitación de discursos y nuevas aportaciones audiovisuales actuales: ciborgs y clonaciones, igualitarias y diferenciadoras.

-Imbricación de los trabajos audiovisuales con el ámbito social, cultural, económico, político y simbólico en nuestro mundo actual.

-Feminismo, Vídeo, efectos especiales, tecnología y nuevos medios:

Marina Núñez

Paloma Navares

Prácticas artísticas audiovisuales y feminismo en España, un acercamiento:
Introducción a la práctica videoartística en España. Años 70-80: conceptualismo y
experimentación:

Eugenia Balcélls

Esther Ferrer

Concha Jerez

Variabilidad y pluralidad de ópticas y tendencias a partir de los 90.

Discursos estéticos, feminismos e identidades genéricas, generalidades y peculiaridades:
Maria Ruido, Anna Carceller y Elena Cabello, Alicia Framis³¹.

El cuerpo, como ámbito de percepción, de actuación y de práctica ocupa un lugar importante en el arte contemporáneo; del mismo modo, es uno de los focos de atención de la antropología social. Los trabajos realizados desde ambas disciplinas, arte y antropología, han resaltado el aspecto simbólico del cuerpo, su construcción cultural en función de dinámicas de poder y su carácter como espacio de producción ideológica.

Esta renovada atención hacia el cuerpo surge en un contexto donde se observa un distanciamiento con respecto a la devaluación post-estructuralista del sujeto como agente central y creativo.

El cuerpo deviene foco de interés de disciplinas diversas, adquiriendo un lugar de relieve en particular en el arte contemporáneo. Sin olvidar que sus representaciones han sido las protagonistas en el desarrollo histórico del arte figurativo de Occidente, el aspecto de novedad en las dos últimas décadas atañe al tipo de sujeto que estas imágenes reflejan y al significado de las representaciones: el cuerpo femenino, bello, objeto de deleite estético, principal elemento de atención desde el siglo XV, es desplazado por

³¹ Aizpuru, M. (Mayo de 2011). VII Encuentros Internacionales de Arte y Género. CAAC, Sevilla.

cuerpos menos idealizados, en ocasiones decadentes, fragmentados o deformes, cuerpos intervenidos o artificiales (*cyborg*), o cuerpos que reflejan formas atípicas de feminidad.

Desde el arte contemporáneo se proponen, así, imágenes dotadas de un elevado poder narrativo en torno a la sociedad en que se originan, pero también de cierto poder constructivo y de capacidad “de acción” sobre la misma. Lo anterior convierte el campo artístico en un terreno fértil para el estudio de las inquietudes, las ideas, las tendencias y las orientaciones emergentes en una cultura específica.

La elevada carga crítica de que históricamente se ha dotado el arte, actualmente es acentuada por las posibilidades de mayor difusión y visibilización que ofrece la aplicación de las nuevas tecnologías al campo de la producción creativa. En segundo lugar, el mayor empleo de expresiones artísticas no tradicionales (*body art*, arte “de acción”, instalaciones, etc.) acerca ulteriormente la creación artística a la vida, que así comparte de modo más explícito espacios de desarrollo, temáticas y contenidos. Mediante tales expresiones, el cuerpo ocupa un lugar prominente como soporte de la creación, materia prima o vehículo de la comunicación.

Las imágenes artísticas constituyen representaciones simbólicas de los significados, los valores, las ideas o los conflictos presentes en una sociedad, pero también encierran en sí, en diferente medida, la capacidad de actuar sobre ella (o sobre algunos de sus segmentos). De este modo, las variaciones en las modalidades de definición y construcción de las representaciones del cuerpo responden a modificaciones en el sistema de significados asociados a las feminidades que pueden estimular un cambio en el modo de vivirlas, actuarlas y percibir las en el seno de un colectivo.

La valoración y el lugar atribuido al cuerpo han variado en la historia y de acuerdo al tipo de desarrollo cultural de las distintas sociedades.

Las imágenes artísticas, abordan de modo significativo el cuerpo femenino: lo revisan, lo ponen a debate, y cuestionan o confirman las nuevas significaciones culturales que este adquiere.

En particular, el cuerpo femenino ha ocupado gran parte de la experiencia artística desde el Renacimiento hasta la contemporaneidad, aunque en coincidencia con la segunda oleada feminista su representación alcanzó nuevas connotaciones. Así, a partir de los últimos años sesenta, en concreto por autoría femenina, empezaron a lanzarse ataques a la construcción histórica del cuerpo femenino elaborada en función del imaginario masculino dominante. Desde el arte (especialmente norteamericano y centroeuropeo) se criticaba que dicha construcción del cuerpo canalizaba relaciones de poder asimétricas, las cuales permitían el mantenimiento de dinámicas de dominación de género encubiertas.

La atención se focalizaba en distintos aspectos: la división sexual del trabajo y de los espacios de la cotidianeidad (Annette Messager o Carolee Schneeman)³², la cosificación de la mujer (Loren LeCoq y Nancy Youdelman), la autonomía como sujeto (ni madre, ni objeto de belleza) (Gina Pane), la subordinación frente al androcentrismo (Judy Chicago), la independencia femenina tras la objetualización del cuerpo (Valie Export), la reducción de la mujer a “sujeto físico”, objeto de deseo, cuerpo expuesto a violaciones (Ana Mendieta, Marina Abramovic), sometido al ideal de belleza rígido (determinado por los segmentos hegemónicos) que condiciona su presencia en la sociedad y está supeditado a una idea de feminidad establecida por la sociedad de consumo (Eleanor Antin, Hannah Wilke).

³² Por exigencia de síntesis y sin ninguna intención de exhaustividad, se reportan como ejemplo entre paréntesis solamente los nombres de una o dos artistas que han tratado el tema en su obra.

Estos trabajos, poniendo en tela de juicio la asociación de la mujer con el cuerpo, cuestionaban un modelo de feminidad construido en la frivolidad, la búsqueda de la belleza, el sometimiento a las modas y al cuidado corporal (estereotipos encarnados en el icono de la muñeca *Barbie*, salida al mercado justamente en 1959), y que “objetualiza” el sujeto femenino prescribiéndole la asunción de tareas productivas (en oposición a reproductivas) de alta responsabilidad. Son obras que invitan a repensar el concepto de feminidad normativo.



Hannah Wilke, *S.O.S. Starification Object Series*, 1974

4. CUERPOS FEMENINOS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

El punto de arranque en los primeros años noventa, empiezan a tener mayor visibilidad expresiones artísticas no tradicionales –aunque ya ampliamente difundidas en el plano internacional- como el *body art* y el arte de acción, van a tener mucha mayor difusión nuevas técnicas y materiales en pintura y escultura, y cuando la participación creciente de mujeres artistas introduce una diversificación de visiones en un campo de predominio tradicional masculino.

Actualmente, son numerosas las y los artistas que atribuyen al cuerpo un lugar de relieve en sus trabajos. El cuerpo femenino sigue ocupando una posición de privilegio, aunque es sujeto de aproximaciones e interpretaciones heterogéneas, especialmente relacionadas con el género de los autores.

Observando el conjunto de sus trabajos, se puede afirmar que emplean el cuerpo como un medio para expresar su crítica frente a las asimetrías de género que actualmente permanecen en la estructura social, y el conflicto que produce la difícil convivencia entre modernidad y tradición en la construcción de las identidades de género.

A partir de la idea de arte como comunicación, estas artistas tratan de asuntos relacionados con sus experiencias de vida. Al igual que sus compañeros, mediante el cuerpo hablan de sus vivencias, pero a diferencia de ellos, que refieren a sus experiencias biográficas como hombres, ellas lo hacen como mujeres, en el sentido amplio de “ciudadanas” (no de mujeres). Así, mientras que los trabajos de los artistas tratan de temas que se consideran “universales” o de interés más extendido, aspirando a alcanzar, potencialmente, todos los grupos sociales, las actuaciones de las mujeres tratan de temas específicos y limitados pues tan sólo hablan de la problemática de las mujeres.

La representación del cuerpo ha sufrido modificaciones relacionadas con el cuestionamiento de los significados tradicionales que se asociaban a la feminidad.

El arte contemporáneo articula una crítica hacia una feminidad revisitada en un contexto en el que las imágenes corporales tienen una enorme importancia en las definiciones de las identidades de género.

Nuestra sociedad celebra un cuerpo que se somete al control de la estética, en el marco de las dinámicas capitalistas.

El arte contemporáneo propone cuerpos que desafían el cuerpo “planificado”, cuerpos que se rebelan en su imperfección y su vulnerabilidad, un cuerpo frágil que desborda el sujeto físicamente materializado.

La creación artística emplea el cuerpo para mostrarnos los conflictos a los que se enfrenta el individuo dentro de la sociedad.

Cuerpos que expresan las identidades del sujeto de una forma simbólica, en concreto, de la identidad de género. Así vemos que las imágenes artísticas nos dirigen mediante símbolos a los conflictos y valores de la sociedad. El arte contemporáneo posee cierta capacidad para actuar sobre la sociedad, ahí reside su poder para cambiar las cosas.

Observamos que los cambios en las representaciones del cuerpo indican cierta intención de desestabilizar lo que entendemos por masculino y femenino.

Existe una tendencia hacia la desestabilización de las masculinidades y feminidades hegemónicas buscando una mayor plasticidad del género.

Nuestro cuerpo se transforma con el paso del tiempo. El rostro se modifica con los años, es lo que nos identifica ante los demás. Usamos cosméticos y productos de belleza pero sabemos que no vamos a poder mantenernos jóvenes eternamente.

Esther Ferrer (1937), en su serie *El libro de las cabezas*, muestra varias fotografías tituladas *Autorretrato en el tiempo*³³, fotografías tomadas en fechas distantes en el tiempo. Es una

³³ Esther Ferrer, *Autorretrato en el tiempo (trabajo en proceso)*, de la serie *El libro de las cabezas*, fotografías 76 x 54 cm, 1973-2004. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Esther Ferrer. España en la XLVIII Bienal de Venecia*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1999, (p.70)

serie con veinticinco fotografías tamaño carné en blanco y negro, todas tienen el mismo encuadre; observamos cómo se va transformando su rostro desde las primeras imágenes de 1981 hasta el 2005, estas imágenes se tomaban cada cinco años durante 24.

El rostro nos identifica, en la obra de Esther Ferrer, responde a las modificaciones que la llevan a identidades transitorias. Con diversas fotografías de su propio rostro, la artista va hilando el tiempo. La imagen de nuestro rostro nos identifica.

La representación del paso del tiempo a través de nuestro rostro nos remite a la reflexión sobre la permanencia. Observamos que el cuerpo no permanece. Somos vulnerables al tiempo transcurrido aunque podemos tratar de permanecer inmutables al tiempo gracias al maquillaje o la cirugía plástica y borrar las huellas del paso de la vida.

Estas obras que reflexionan sobre la belleza de la mujer utilizan la ironía, la publicidad, la moda y la tecnología. La sociedad nos presenta la idea de una mujer como objeto decorativo, pero, por otro, propone la idea de la “auto-construcción”.

Para muchos feministas, belleza – delgadez – juventud, es interpretado como un recurso de freno al progreso de las mujeres hacia la igualdad, las políticas comerciales e industriales actúan como una trampa. Los medios de comunicación funcionan repitiendo los estereotipos de siempre.

La mujer perfecta es un ideal que pertenece a un mundo irreal, la belleza y la juventud son inalcanzables eternamente ni con medios artificiales ni productos estéticos podemos conseguir ser siempre jóvenes y bellas.

La sociedad patriarcal tiene mucho que ver en los comportamientos de las mujeres.

La desigualdad entre los géneros es un hecho y ha conducido a las mujeres a la discriminación, situada en una relación asimétrica respecto al hombre.

El ‘papel espejo’ que la mujer juega en la actualidad en el mundo del Arte y de la Cultura, donde aparecemos como agentes claves, con una participación mayor que en otros sectores de la economía. Las mujeres y los hombres no tenemos que competir, porque somos igualmente capaces de contribuir a la excelencia artística.

La mujer, igual que el hombre, es capaz de contribuir al Arte y la Cultura en su creación, investigación y gestión, sin necesidad de recurrir a la competencia porque la diversidad de género contribuye al enriquecimiento de las visiones que se pueden aportar al espectador. Se trata, más bien, de desarrollar el espacio y las oportunidades a las que las mujeres tenemos derecho por nuestras capacidades.

Paloma Navares es una artista visual multidisciplinar de una amplísima trayectoria creativa, con numerosas exposiciones a su cargo en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica, en las que explora el ámbito de la imagen fija y en movimiento, y con incursiones en el mundo de la performance y de la escenografía para coreografías.

Paloma Navares nace en Burgos en 1947. Vive y trabaja en Madrid y Alicante. Es madre de la artista Paloma Muñoz.

Paloma Navares³⁴ posee un lenguaje plástico que se caracteriza por el uso de la tecnología utilizando la luz y el espacio, indagando en la temática social, profundiza en el arte de género. Utiliza materiales industriales en su práctica interdisciplinar: fotografía, instalación artística, videocreación y videoinstalación con sonido y luz. Su obra es un trabajo de investigación que ha mostrado en museos, centros de arte y galerías de New York, Múnich, París, Salzburgo, Bruselas, Milán, Lima y Caracas, entre otras muchas ciudades del mundo. En España ha expuesto en los más prestigiosos espacios de arte.

³⁴ Paloma Navares en Serie RTVE: Creadores emitida el 2 de Junio de 1999. (2015, Julio 08) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/creadores/aventura-del-saber-serie-documental-creadores-paloma-navares/2554489/>

Desde 1999 desarrolla una labor docente en la Sommer Academic de Salzburgo, en la que imparte talleres de escultura e instalación. Su obra se encuentra en muchas colecciones privadas y públicas.

La crítica internacional y nacional se ha interesado por su obra. Críticos como Calvo Serraller, Fernando Castro y Rosa Olivares por poner algún ejemplo de los críticos de nuestro país e internacionales como Peter Weibel, Lucile Smith y Barbara Wally.

La temática social de esta artista que pretende establecer una confrontación entre mente/alma y cuerpo, realidad y fantasía.

El objetivo en la obra de Paloma Navares es la búsqueda de la identidad. Utiliza soportes muy variados como escultura, fotografía y videoinstalación, medios con los que plantea cuestiones sociales como la clonación, los fenómenos de manipulación de la sociedad capitalista, los implantes artificiales, la belleza estereotipada, el suicidio, la eutanasia. Problemáticas a las que nos enfrentamos en una sociedad que no siempre permite la libertad de decisión y muchas veces olvida la libertad de pensamiento.

La ciencia y la tecnología crean nuevos conceptos en nuestro entorno. Gran parte de la obra de Paloma Navares tiene un origen en la vida cotidiana, esa realidad controlada que ella logra trascender en sus creaciones.

Una obra que nos habla de roles sociales, miedos ocultos y una gran angustia existencial desde la reflexión femenina.

Paloma Navares (1947), nos muestra en la instalación *Almacén de silencios*³⁵, una gran estantería repleta de fotografías que representan un inventario de los sentimientos femeninos a través del tiempo, fotografías de fragmentos corporales ensamblados.

³⁵ Paloma Navares, *Almacén de silencios*, instalación de fotografía y luz, 20 cibatrans de 60x50cm, 2 cibatrans de 30x50cm, estantería metálica industrial luces fluorescentes, 290x700x100cm, 1994-95. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Pintan mujeres. Agua y aceite*, Junta de Castilla y León, Consejería de Sanidad y Bien Social, 2000, pps. 96-97.

Hay una luz que emerge en la escena de este almacén de silencios y nos transmite la idea de recogimiento.

Carmen Holgueras dice que, *“éste es un homenaje al silencio guardado por las mujeres durante muchos siglos, durante los cuales la única información que han podido transmitir ha sido a través de la información que el hombre ha dado de ellas. Esta instalación es para mí una de las que deja patente que el artista es un ensamblador de instrumentos, imágenes y significados que, asociados, reducen la experiencia del espectador a una vivencia, a una emoción”*.³⁶



Paloma Navares, *Almacén de silencios*. Instalación de fotografía y luz. 1994-1995.

En esta sociedad asimétrica, donde la igualdad se nos escapa, se nos habla de las mujeres como colectivo, la mujeres en su diversidad en una sociedad interconectada sufren aún más una violencia estructural (física y material), en los espacios privados y en los espacios públicos.

³⁶ Holgueras, C. Memoria y milenio en el itinerario de creación. Entrevista a Paloma Navares. Recuperado de <http://palomanavares.com/bibliografia/video-documentales-y-entrevistas/entrevista-carmen/>

Esta posición de subordinación de las mujeres, pero con un enfoque sarcástico y no moralista es mostrada por la artista Pilar Albarracín (1968) en sus vídeos, performances y fotografías, en las que utilizando su cuerpo nos habla de todo ello³⁷.

El espacio donde ubica sus acciones, es la vía pública. En los lugares de tránsito; plazas, mercados.

La calle es ese lugar ajeno a la institución cultural

Performances que son simulaciones de la misma realidad generando confusión a los transeúntes que van transitando por la calle en el momento de la acción.

A la mujer se le vienen asignando históricamente unos cánones que responden a la idea de mujer ideal, atribuyéndole la belleza inseparable de la juventud, delgadez y seducción, de una forma estandarizada.

Múltiples consejos de tratamientos cosméticos para destacar la feminidad, un valor a la que la estética dominante reduce la belleza.

Esto no ocurre con el hombre ya que la imagen de virilidad no siempre tiene que ver con la belleza.

Hay mujeres verdaderamente obsesionadas por el excesivo cuidado externo que implica la creación de un cuerpo femenino ideal.

Para ello las mujeres consumen productos lights, se ponen a dieta, utilizan la cirugía estética, van con frecuencia al gimnasio... todo para representar el papel que la sociedad le ha asignado. Una mujer sometida a unas obligaciones que pueden llegar a generar problemas físicos y psíquicos.

Así aparecen patologías alimenticias como la anorexia o la bulimia.

³⁷ Martínez, R. Pilar Albarracín. Una y mil mujeres. Fundación Telefónica Arte. Recuperado de http://www.rosamartinez.com/t_albarracin.html

La imagen que reflejamos al exterior no es inocente ya que arrastra tradición, memoria y toda la carga cultural del contexto en el que nos situamos.

El cuerpo de la mujer se representa como algo ajeno, como si no fuera suyo, ya que su cuerpo real tiene que intentar parecerse al cuerpo ideal para cumplir las expectativas masculinas.

El modelo de cuerpo ideal femenino que simbolizaba conceptos como juventud, belleza, maternidad... respondía a los arquetipos representados en el arte occidental de los siglos XV al XIX, con una mirada llena de prejuicios.

Actualmente el ideal femenino se corresponde con el estereotipo creado por los medios de comunicación de masas, buscando la belleza ideal utilizando cosméticos y maquillaje.

La importancia de los cosméticos se puede ver en las obras *Glossy City*³⁸, de Ana Laura Aláez (1964), que nos muestra fotografías de ella misma, una mujer sentada (en una se representa vestida y en otra desnuda con sombrero) sobre una plataforma y con puntas de pintalabios alrededor de su cuerpo, en otra imagen sostiene un pintalabios mirándolo desafiante, como si de un artilugio que hay que dominar se tratara, en otra imagen se observa en un espejo de mano para maquillarse; toda la escena con cantidad de pintalabios puntiagudos con una variada gama de colores y tamaños rodeando a la artista.

Con esta obra, la artista propone la deconstrucción de imágenes estereotipadas que estimulan los medios de comunicación y sobre todo la moda.

Ana Laura Aláez presenta el uso de los cosméticos, como un elemento de juego para la seducción, con el maquillaje podemos crear diversas identidades y cambiar nuestra apariencia, generando situaciones ficticias, aunque sea por unos instantes.

³⁸ Ana Laura Aláez, *Glossy City (ciudad lujosa)*, fujichrome de luxe, 120x160 cm, 1999. Véase su obra en el catálogo de la exposición *Más menos 25 años de arte en España. Creación en libertad*, MUVIM (Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad) y Atarazanas, Consellería de Cultura i Educació, Valencia, 2003, pp. 291.

Desde una perspectiva femenina, pero con cierta ironía como nos explica Margarita Aizpuru, Ana Laura Aláez muestra a “una mujer transformada mediante maquillajes, vestidos, objetos y accesorios que se combinan para mostrar los distintos personajes que la habitan, y aquellos otros que le gustaría ser”.

En las series fotográfica de Ana Laura Aláez hay un gusto por la seducción y la belleza, por el erotismo y por la metamorfosis.



Ana Laura Aláez, *Glossy City*.1999

La sociedad ve a las mujeres como objeto frágil de culto a la belleza; la utilización del espejo en estas obras para reflejar su cuerpo nos indica que para la sociedad actual lo más importante es el aspecto exterior de la mujer. Los espejos nos hablan de cuentos de princesas y reinas que se hacen preguntas ante el espejo.

En la década de los sesenta, el video hace su aparición y poco a poco las creaciones de este medio han ido ocupando más terreno en el ámbito de las prácticas artísticas contemporáneas y también en el mercado del arte.

Cada vez más, las instituciones incorporan obras en formato video a sus colecciones. Es poco habitual aún encontrar salas destinadas a su exhibición.

La artista Paloma Navares (Burgos, 1947) utiliza constantemente el video como un medio más de creación artística.

La artista inició su trayectoria en el mundo del arte contemporáneo en 1977, con una temática de género en muchas de sus obras, se centra muchas veces en las condiciones de la existencia femenina, realizando un planteamiento de las posibilidades de supervivencia en un futuro en el que la humanidad va normalizando su tecnología.

En su obra aborda la cuestión del paso del tiempo y la caducidad de la belleza del cuerpo.

En los videos de Paloma Navares, se observan imágenes evocadoras con senderos y arboledas, en otros trabajos la artista va desarrollando diálogos con poetas y escritores.

El videoarte, una manifestación artística surgida de la televisión, nació y se desarrolló gracias a la comercialización de los versátiles, manejables y económicamente asequibles primeros magnetoscopios y de las ligeras cámaras portátiles. Este nuevo formato se convirtió en el soporte más adecuado para la creación y experimentación en todo un campo multidisciplinar formado por artistas procedentes de todas las disciplinas artísticas. La imagen electrónica se vincula con los movimientos artísticos de las vanguardias de los 60' y los 70' en fecundo cruce y mestizaje de artes y medios como el cine, la música, la pintura, la performance o la escultura.

Más tarde, lejos de las exploraciones de los primeros años en Nueva York y algunas ciudades alemanas, donde se fragua y desarrolla el núcleo duro de las prácticas de videocreación, comienzan a gestarse nuevas formas de entenderlo, en constante diálogo con la realidad concreta.

Desde la experiencia sonora a la cultura *VJ*, y los *narrative media*, el cine interactivo y fragmentario, la cibercultura, los media o la literatura, la búsqueda de nuevos formatos se basa en el método del ensayo y error.

Las propuestas actuales desde las nuevas fórmulas del *Vjing* (videojockeys o performances audiovisuales en directo, live music, el net art³⁹, el diseño gráfico y el vídeo experimental⁴⁰.

Cristina Lucas (Jaén, 1973), formada en el happening y las acciones artísticas, se centra más tarde en la fotografía y el vídeo, con los que investiga sobre el poder y las relaciones de género, de manera irónica. Con *Tú también puedes caminar* (2008), realiza una revisión metafórica de ciertos estereotipos de género.



Cristina Lucas, *Alice*. Instalación.2009

³⁹ Net-art: Es un término que se define a sí mismo, creado por la disfunción de una pieza de software y utilizado originalmente para describir la actividad artística y comunicativa en Internet. Los net-artistas buscaban quebrar las disciplinas autónomas y las anticuadas clasificaciones impuestas a algunas prácticas artísticas. Bookchin, N y Shulgin, A. *Introducción al Net-Art*(1994-1999).Recuperado de <http://aleph-arts.org/pens/intro-net-art.html>

⁴⁰ Diversos eventos y festivales relacionados con la música electrónica, video creación, cultura digital y otras formas creativas, como el Sonar, 2006, Observatori 2007, M. A. R. T. E.

Pilar Albarracín es una artista sevillana que ha trabajado especialmente en el campo de la videoperformance con la que trata temas como la religión, la comida, el folklore y la imagen de la mujer en relación a ellos. En *Musical Dancing Spanish Dolls* (2001) se coloca como una muñeca danzante más. En *Prohibido el cante* (2000), *Lunares* (2004)⁴¹ o *La noche 1002* (2001) coloca su cuerpo como fuente de la metáfora creada entre estereotipos y la interpretación que la artista hace de ellos.



Pilar Albarracín, *La noche 1002 I*.2001



Pilar Albarracín, *La noche 1002 II*.2001



Pilar Albarracín, *Lunares*.Performance.2004

⁴¹ Pilar Albarracín, *Lunares*.Performance. Documentación videográfica.(2015, Junio 30)Recuperado de <http://www.pilaralbarracin.com/videos/videos13.html>

5. FORMATO ARTÍSTICO DEL VÍDEO DE MUJERES ARTISTAS

Las creadoras feministas han reflexionado desde diferentes y nuevas ópticas sobre el cuerpo, la violencia, las identidades genéricas y sus deconstrucciones y reconstrucciones, sobre las relaciones personales y la ubicación de las mujeres en la sociedad, en las esferas públicas y en los espacios privados, utilizando el formato video para mostrar la situación de las mujeres actualmente y la necesidad de transformar la sociedad por otra más justa.

5.1. Años 60 y 70

El video como documentación de acciones es el medio para los colectivos artísticos más experimentales.

Este medio lo utilizaron las mujeres del Movimiento Fluxus, Yoko Ono y Carolee Schneemann.

En España, Esther Ferrer lo utiliza para documentar sus performances

Marina Abramović y Rebecca Horn exploran sus cuerpos con este medio.

Ana Mendieta representa la desconolización celebrando el cuerpo.

Martha Rosler y Valie Export utilizan las prácticas audiovisuales en sus obras en el momento en que van apareciendo los primeros feminismos.



Carolee Schneemann, *Image of Performance. Meat Joy*.1964⁴²

⁴² Ver video en Youtube.(15 de julio de 2015). Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=Fw_wW2v45eI

5.2. Discursos audiovisuales desde los años 80 a la actualidad

Cindy Sherman, Jana Sterback, Orlan, experimentan con sus cuerpos en sus discursos audiovisuales reflexionando sobre la deconstrucción de roles y estereotipos femeninos.

La identidad, la cultura en interrelación con el cuerpo en los videos de Shirin Neshat, Pipilotti Rist y Pilar Albarracín.

Las prácticas audiovisuales de acción utilizadas por colectivos artísticos.

Los colectivos artísticos que utilizan el activismo en sus prácticas audiovisuales de reivindicación/acción:

- Colectivo Guerrilla Girls⁴³
- Colectivo Mujeres Creando
- Colectivo Reacción

Las prácticas artísticas audiovisuales han ido incorporando nuevas generaciones de artistas con nuevas aportaciones: ciborgs y clonaciones. Revisitando discursos de género:

Donna Haraway.

Los trabajos audiovisuales de género se imbrican con la cultura y con el ámbito social, político, simbólico y económico del mundo moderno.

El video, la tecnología y los nuevos medios son utilizados por Paloma Navares para reflexionar sobre el feminismo.



⁴³ Metrópolis (2015, Marzo 22). Guerrilla Girls (Ciclo Mujeres Artistas).Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-guerrilla-girls/3057518/>



Pipilotti Rist, *A Liberty Statue* for LÖndön (monolith versión), Audio-Video Installation.2005/2008

5.3. Nuevos medios. Planteamientos estéticos

Práctica videoartística en nuestro país. Años 70-80:

Experimentación y conceptualismo: Eugenia Balcells, Esther Ferrer y Concha Jerez.

A partir de los 80 hay gran diversidad de enfoques dentro de las corrientes de pensamiento de las identidades genéricas y los Feminismos en los contextos socioculturales:

Ana Laura Aláez, María Ruido, Anna Carceller y Elena Cabello, Alicia Framis, Eulalia Valdosera, Virginia Villaplana, entre otras.



Imagen 1/1

Eugenia Balcells, *Boy Meets Girl (Chico conoce a chica)*⁴⁴
Película 16 mm transferida a vídeo (Betacam Digital y DVD).10'.Color.1978
Hamaca. Media &Distribution from Spain (2007)

⁴⁴ Eugenia Balcells, *Boy Meets Girl*. (2015, Mayo 20). Recuperado de <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=517&mode=1>



Ana Laura Aláez, *Disco & Dance. Instalación.2000*
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Espacio Uno



Ana Laura Aláez, *Shiva.2001*



Imagen 1/1
María Ruido, *La voz humana*. Betacam Digital y DVD. 07:40'.Color.1997⁴⁵
Hamaca. Media &Distribution from Spain (2007)



Imagen 1/1
Anna Carceller y Elena Cabello, *El beso*. Betacam Digital y DVD. 04:05'.Blanco y Negro.1996⁴⁶
Hamaca. Media &Distribution from Spain (2007)

⁴⁵ María Ruido, *La voz humana*. (2015, Mayo 20) Recuperado <http://www.hamacaonline.net/obra.php?mode=2>

⁴⁶ Anna Carceller y Elena Cabello, *El beso*. (2015, Mayo 20) Recuperado de <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=573&mode=1>



Eulàlia Valldosera. *Envases: el culto a la madre* (#1 *Mujer-Semilla*, #2 *Trinidad*, #3 *Hada*, #4 *Seductora*).1996
Media instalación. Serie de cuatro instalaciones lumínicas con envases de detergente y documentación
Dimensiones variables. Colección MACBA



Imagen 1/2



Imagen 2/2

Virginia Villaplana, *Retroalimentación LSD*. Betacam. Digital y DVD. 05:00.Color/Blanco y Negro.1998⁴⁷
Hamaca. Media &Distribution from Spain (2007)

⁴⁷ Virginia Villaplana, *Retroalimentación LSD*. (2015, Mayo 20) Recuperado de <http://www.hamacaonline.net/obra.php?mode=2>

6. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS FEMINISTAS AUDIOVISUALES ACTUALES



Fernando Maselli, *Marina Núñez*. Foto. 2013

6.1. Marina Núñez

Marina Núñez (Palencia 1966) vive y trabaja entre Madrid y Pontevedra. Licenciada en Bellas Artes, Universidad de Salamanca, 1989.⁴⁸

Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Castilla – La Mancha y actualmente Profesora Titular de Pintura en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo.

Su última exposición individual pudo verse en la Capilla del Museo Patio Herreriano, Valladolid 2012. “El infierno son nosotros” .

En la Sala Recalde de Bilbao “ Tapar para ver o el ojo vago”, 2011.

“Poéticas de la destrucción”, Factoría Compostela, Santiago de Compostela 2011.

“Organismo”, Centro Niemeyer, Avilés (proyecto “1812-2012”, una mirada contemporánea), 2011.

“Mutaciones”, Instituto Cervantes Sao Paulo, 2010

“Fin”, MUSAC, León 2009

⁴⁸ Página Oficial de Marina Núñez. (2015, Febrero 25).Recuperado de www.marinanunez.net/

“Puertas Oscuras”, Centre d’Art La Panera, Lleida, 2008

Ha trabajado con la Galería Nuble de Santander, Galería Isabel Hurley de Málaga, Galería Salvador Díaz de Madrid, Galería Alejandro Sales de Barcelona, Galería Cubo Azul de León, Galería T20 de Murcia, Galería Alejandro Seno de Milán, Galería Tomás March de Valencia, Jhon Berggruen Gallery de San Francisco, Galería Pascual Polar de Bruselas, Galería Fucares de Almagro, Galería Buades de Madrid, Galería OMR de México D. F., Hof en Huyser Gallery de Amsterdam y Galería Espacio Mínimo de Murcia.

“Worlds inside”, app para iphone y ipad desarrollada para el Centre d’Art La Panera, Lleida. 2012

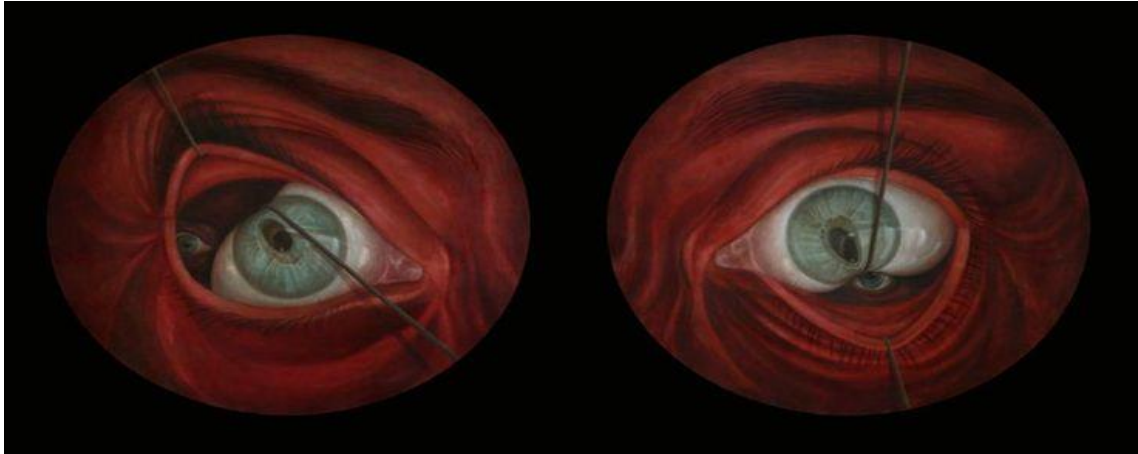


Marina Núñez, *Una sola mirada (2)*. Infografía sobre papel, 2012

Obras en Museos y Colecciones (Selección)

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

MUSAC, León. Artium, Vitoria. Domus Artium 2, Salamanca. La Panera, Lleida. TEA, Tenerife. Centro de Arte Moderno, Las Palmas. Corcoran Gallery of Art, Washington, DC. Mint Museum of Art, Charlotte, North Carolina. The Katzen Art’s Center, American University Museum, Washington, DC. FRAC (Fonds régional d’art contemporain) Corse, Francia. Museo de El Cairo. Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles. Fundación la Caixa. Fundación Botín. Fundación Coca-Cola. Comunidad de Madrid. Junta de Castilla y Leon, Junta de Extremadura. Universidad de Salamanca, Colección IFEMA de Madrid.



Marina Núñez, *untitled (Locura)*. Oleo sobre lienzo. 2006



Marina Núñez, *Infierno*. Instalación el Patio Herreriano. Valladolid, 2012

Con su obra plástica, Marina Núñez nos invita a reflexionar sobre cómo nos afectan las cada vez más habituales interferencias entre lo humano y lo tecnológico. Una constante de su obra ha sido la representación de seres que existen al margen o en contra del canon. Infografías o videos nos hablan de una identidad híbrida, recreando una subjetividad desestabilizada.

Mujeres histéricas, medusas, momias, monstruos o cibernéticos, a pesar de pertenecer al territorio de los excluidos, no nos resultan extraños, sus imágenes aparecen como espejos deformados que nos sugieren que la locura o la monstruosidad son simplemente una cuestión de grado.



Marina Núñez, *Multiplicidad*. Video en DVD. 1"41". 2006⁴⁹

La obra de Marina Núñez (Palencia, 1966) forma parte de importantes colecciones internacionales con gran difusión dentro y fuera del circuito artístico, y múltiples exposiciones en prestigiosas galerías y museos de Europa, Hispanoamérica y Estados Unidos. Su obra reciente ha sido expuesta en Lab In, en Vigo, en 2015, las series de ojos múltiples: *Una sola mirada* o *Yacimiento*. Infografías de aire futurista y a la vez ancestral, imágenes a las que al asomarte a ellas te miran. Desde ahí podríamos retroceder en el imaginario de este artista donde encontraremos muchas otras miradas, pero también más figuraciones, con frecuentes representaciones femeninas. Ocasionalmente las encontramos entrelazadas a citas culturales inevitables: el impacto subreal - cómo no recordar “*un perro andaluz*”-, la psiquiatría decimonónica, el mito de la medusa – del tenebroso Caravaggio a la flamígera Olvido Gara -, la literatura del horror infernal, la ciencia-ficción o la revisión del rol de los

⁴⁹ Marina Núñez. *Multiplicidad* (2015, Febrero 25). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Ugs5R1ypNe8>

lienzos domésticos en las obras iniciales de esta auténtica en apariencia infatigable exploradora del lenguaje visual. Una investigadora cuya poesía contiene hallazgos llenos de potencia simbólica.

“Yo me sitúo en ese tipo de representación figurativa que pretende utilizar analogías, símbolos, ya que las imágenes de cuerpos o fragmentos de cuerpos están representando no sólo biología sino identidad”, Marina Núñez.



Marina Núñez, *Medusa*. Video en DVD.2'54". Música de Fangoria. 2004⁵⁰

⁵⁰ Marina Núñez. *Medusa* (2015, Febrero 25). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=MCHWPTrpSK8>



Marina Núñez, *sin título (locura)*. 1996. Instalación en el DA2. Salamanca. 2002

Veo el arte como una mirada sobre el mundo; una mirada que si el arte es bueno no es la habitual, sino una que nos da una perspectiva ligeramente diferente.

Me parece normal que se utilice el cuerpo humano, es lo que nos define, especialmente si no lo vemos como un simple contenedor de una esencia que casualmente está allí atrapada, sino como lo que somos.

Mi experiencia es que para los artistas es más difícil, encontrar un universo propio de conceptos, símbolos, referencias, sugerencias, imágenes...

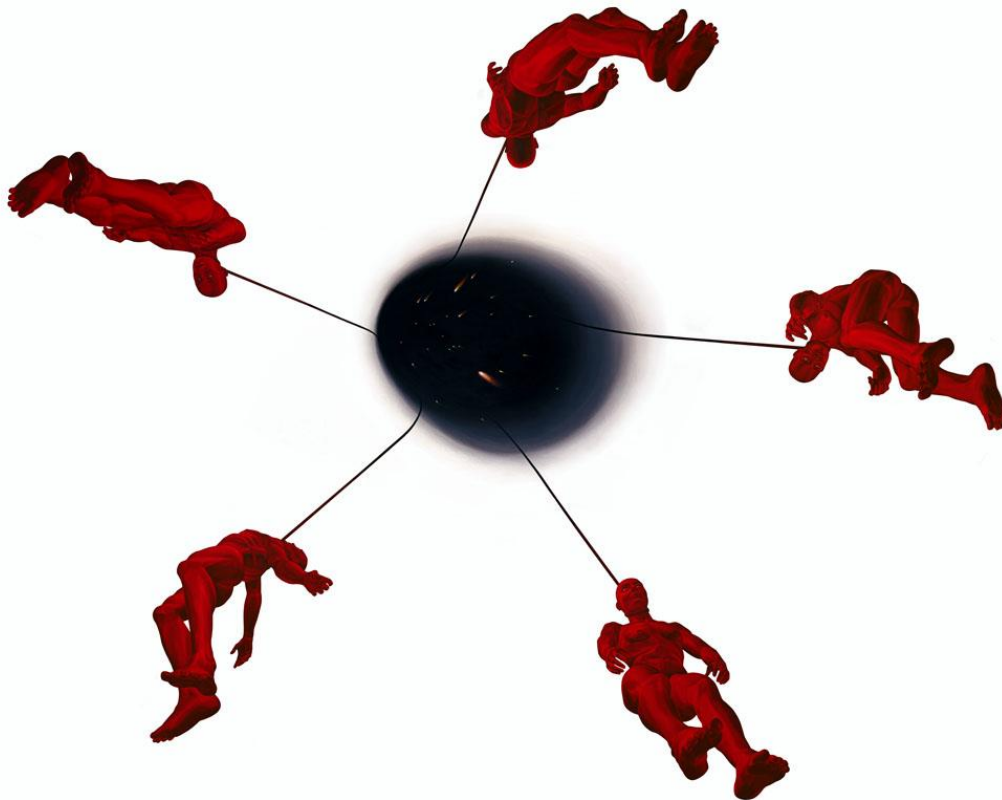
Imagino que sí, que para encontrar ese mundo propio hay que explorar, fuera y dentro, según los artistas. Y luego transmitir los hallazgos.

Yo misma aunque no pretendo comprender apenas nada, no tengo especialmente sensaciones de niebla ni de caos, ni de pérdida de un sentido global, aunque puedo notar intensamente otras sensaciones como el espanto, la admiración, el asombro, la incredulidad, el absurdo, la alegría... (Marina Núñez)

Las artistas contemporáneas están creando un nuevo discurso sobre la relación de la cultura con nuestro cuerpo y nuestra identidad.

Antes las mujeres no creaban imágenes, solo posaban para ellas...

Creo que las representaciones que las mujeres realizan con cuerpo femenino tienen otra óptica. Y sí creo que estas nuevas imágenes provocarán un cambio político, por que creo que las intervenciones en lo simbólico afectan a lo real, ese es el poder del arte.⁵¹



Marina Núñez. *Sin título (ciencia ficción)*, óleo sobre lienzo, instalación permanente en el techo del DA2, Salamanca, 2002

Sí Marina Núñez está en lo cierto y el arte contiene un poder de transformación, continente al fin y al cabo de un singular estudio de los monstruos interiores y las sutiles fronteras con el horror y la locura que habitan en nosotros, encadenados al desasosiego.

⁵¹ De Blas A. (2 de mayo de 2015). El yacimiento de ojos de Marina Núñez. La Venús del Espejo recuperado de <http://blogs.interviu.es/lavenusdelespejo/2015/05/02/el-yacimiento-de-ojos-de-marina-nunez/>



Marina Núñez, *Sin título (monstruas)*. Oleo sobre lino. 1998



Marina Núñez, *Sin título (muerte)*. Óleo sobre lienzo. 1996

A través de una mirada hacia dentro o hacia fuera, en este ámbito pueden verse trabajos sobre cuestiones como el género, la comunicación (o incomunicación) y la fragilidad y vulnerabilidad del ser humano. Alicia Framis (*Before Your Name*, 1998), Ruth Gómez (*Animales de compañía*, 2005),

Pilar Albarracín (*She Wolf*, 2006), Eulàlia Valldosera, (*Interviewing Objects*, 2008), Mabel Palacín (*Hinterland*, 2009), Ángeles Agrela (*Entrevista*, 2010).

La conexión del videoarte con ámbitos de la creación cercanos pero diferentes, los múltiples diálogos que mantiene con otros lenguajes tales como la danza, la música, la performance, el videojuego, la escultura o el videoclip, entre muchos otros. Concha Jerez (*OSNABRÜCK: OSNA-BRÜCK*, 1988), Itziar Okariz (*Thanks*, 2004) y Dora García (*Insulto al público: adaptación*, 2009).



Ángeles Agrela, *Nº:47,Retrato. (Fanzine 2013-2015).*2014

6.2. Dora García

Dora García (Valladolid, 1965) cuyo trabajo "interpreta, cuestiona o distorsiona" situaciones cotidianas para subvertir las tradicionales dicotomías de realidad-ficción, normal-anormal, comunicación-incomunicación. Basta con asomarse a la web de la artista⁵², para descubrir un fascinante universo con un fuerte contenido narrativo: libros cuyo título, *Robe este libro*, es una encrucijada ética; un cuestionario al que los visitantes de un museo solo pueden responder sí o no; actores que recogen información sobre una ciudad actuando como mendigos; alguien que camina por una ciudad buscando a quien entienda un texto que él ha aprendido de memoria pero está escrito en un idioma que no habla.

“*Construir una buena historia*” son cuatro palabras que García utiliza con frecuencia. “*El concepto como humor anárquico*” son otras cinco que, citando a Dan Graham⁵³ *¿Dónde van los personajes cuando la novela se acaba?*, es la pregunta que sirve de título a otra de las obras de Dora García.

Su intervención, dice Dora García, no pierde de vista el carácter anacrónico de la Bienal de Venecia.

¿Tiene sentido en 2011?

Hubo la época en que no lo tenía y ahora es tan anacrónico que lo vuelve a tener. Es como una novela futurista que se ha quedado vieja, como Flash Gordon. Su defecto es su virtud.

Las representaciones nacionales son algo que pertenecen a otra época, algo que debió desaparecer hace ya mucho tiempo pero que vuelven a tener interés, como una especie de fósil. (Dora García)

⁵² Sitio oficial de la artista Dora García. (2015, Marzo 14) Recuperado de www.doragarcia.net

⁵³ Nacido en Urbana, Illinois, en 1942, Graham vive y trabaja en la ciudad de Nueva York. Su obra es una reflexión sobre la comunicación del arte y la percepción individual y colectiva. Explora diversos territorios combinando distintos parámetros relacionados con el mundo real y el ámbito del arte (en la línea de Vito Acconci, Gordon Matta Clark, Bruce Nauman, Steve Reich y Robert Smithson).

¿No tiene miedo de que el contexto institucional neutralice su propuesta?

No creo que la función del arte sea hacer una crítica directa. Es mucho más eficiente algo implícito, algo que no está dicho con todas las palabras. Creo que precisamente por eso permanece. Está más en hacer posible cierto tipo de actitudes que en decir con todas las letras algo de lo que yo tampoco estoy segura, porque como digo, yo no tengo nada en contra del Ministerio, al revés, estoy muy contenta de que me han permitido hacer esto”. ¿Puede subvencionarse lo marginal? "Aquí la única subvencionada soy yo, que soy una *groupie* de lo marginal. Es cierto que hay una paradoja, pero creo que está integrada en la idea de lo inadecuado.(Dora García)

Para Dora García, la función del arte no es cambiar el mundo: “*En realidad el arte no tiene ninguna función. Tiene la función de ser fiel a sí mismo. Una buena obra no está hecha de buenas intenciones. El arte no hace proselitismo. Si cambia, cambia individualmente*”⁵⁴.



Dora García, *Instant Narrative*. Performance. 2006

⁵⁴ Rodríguez J. (6 de mayo de 2011).La cara B de la Bienal de Venecia. Cultura. El País. Recuperado de http://www.elpais.com/articulo/cultura/cara/B/Bienal/Venecia/elpepicul/20110506elpepicul_1/Tes



Dora García, *Instant Narrative Performance*. 2006



Dora García, *Men in love (los hombres que quiero)*. Instalación. 2009

7. LAS PERFORMANCES FEMINISTAS

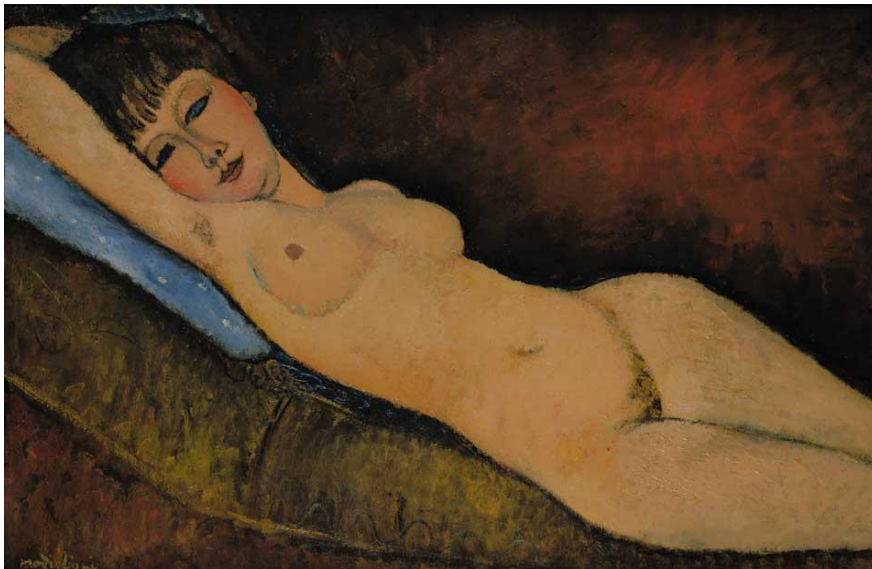
A partir de los sesenta, las mujeres se van empoderando como sujetos, hartas de ser objetos representados por la visión masculina.

Las performances feministas quieren olvidar las imágenes de la mujer representadas en el pasado, como vírgenes inmaculadas por poner un ejemplo.

El arte históricamente estaba monopolizado por pintores y mecenas hombres, así las Inmaculadas Concepciones de Murillo, representan vírgenes inmaculadas.

Las escenas de Interior de Vermeer mostraban a mujeres recluidas en sus casas con el único objetivo de servir a los hombres y a sus hijos.

Los desnudos de Tiziano, Botticelli o Modigliani representan a la mujer como objeto del deseo masculino. Cuerpos desnudos, tumbados, mujeres sumisas con el único fin de agradar a los hombres.

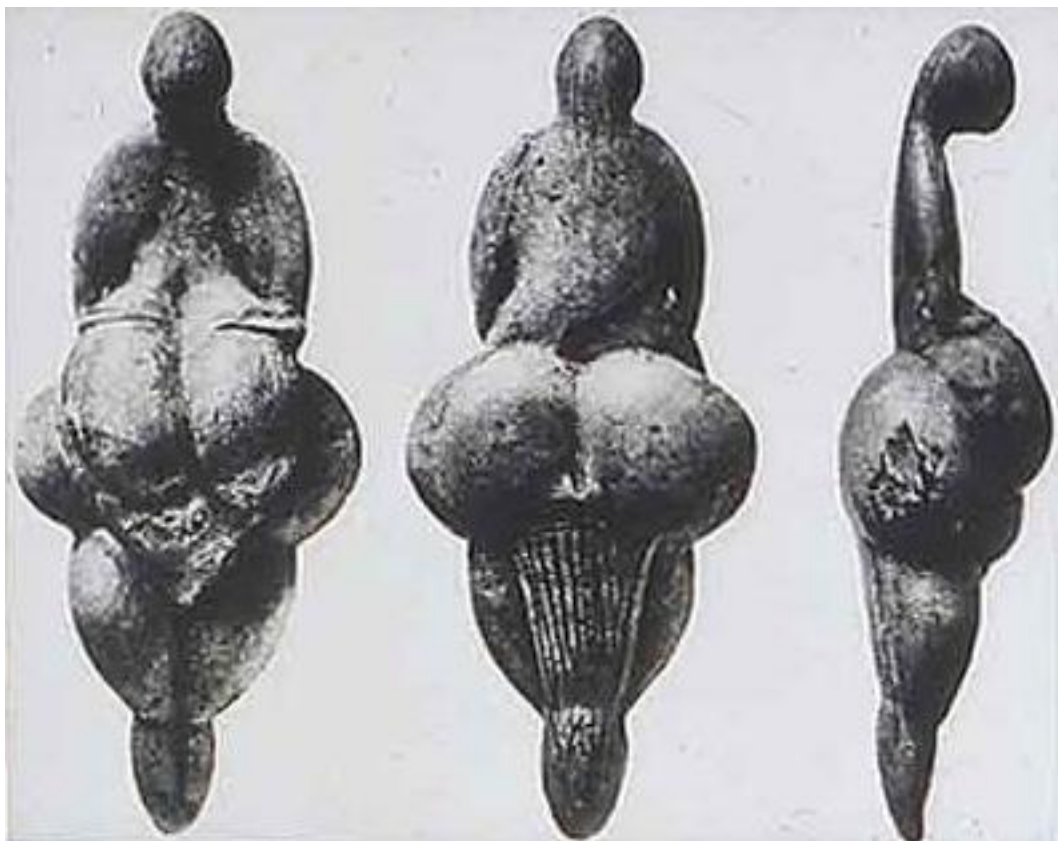


Modigliani, "*Nu Couché au coussin Bleu*".1916

Las madres abnegadas, tenían que aprender a mirar con reprobación a todas aquellas mujeres que desafiaban los roles de género.

La Venus de Lespuge, una pequeña estatua de marfil de 14,7 centímetros fechada en torno a 24.000 años antes de Cristo (Paleolítico Superior) puede ser la representación femenina más antigua que conservamos.

En la Venus de Lespuge, podemos observar el sometimiento del cuerpo de la mujer a las fantasías masculinas: vulvas y pechos enormes, y con un rostro plano carente de rasgos faciales.



Anónimo, *Venus de Lespuge*. Marfil. Museo del Hombre en Paris. Descubierta en 1922.

Imágenes estereotipadas del cuerpo femenino durante más de 26.000 años, ante tan solo medio siglo de arte feminista.

En cincuenta años, las artistas mujeres de todo el mundo han utilizado su arte como denuncia de las presiones estéticas y sociales a las que se sigue sometiendo a las mujeres.

Un arte que nos recuerda la exclusión sistemática que sufrieron en el mundo del arte hasta bien avanzado el siglo XX. Las artistas feministas han jugado con el concepto voluble del género⁵⁵.

Al final de la década de los sesenta , hay una enorme agitación social en los Estados Unidos: manifestaciones en contra de la Guerra de Vietnan, marchas por los derechos civiles, protestas de los estudiantes inspiradas en el Mayo Francés... Ante este panorama, los movimientos feministas norteamericanos despiertan de la inactividad en la que se encontraban tras la conquista del sufragio femenino (1920), y se reúnen para declarar públicamente la discriminación sexual que perdura en los ámbitos del hogar o el trabajo y, como no, el arte.

Las artistas de los movimientos feministas se oponen a las técnicas y a los soportes más tradicionales del androcentrismo y prefieren experimentar con los lenguajes artísticos más rompedores como performances, video-art, instalaciones. Obras marcadas por el activismo político frente a la estética.

Las creadoras también experimentan con el pattern and decoration, para realizar obras con técnicas tradicionales asociadas a la mujer, destacamos el arte textil con bordados, etc.

⁵⁵ Pérez I. y Otal A. (2 de mayo de 2014). Ni vírgenes ni venus: Cincuenta años de arte feminista. *Revista Cultural Zero Grados*. Recuperado de <http://zgrados.com/2014/05/02/ni-virgenes-ni-venus-cincuenta-anos-de-arte-feminista/>



Pilar Albarracín, *Techos de ofrendas. Ceiling of Offerings*.2004



Pilar Albarracín, *Detalle: Techos de ofrendas. Ceiling of Offerings*.2004

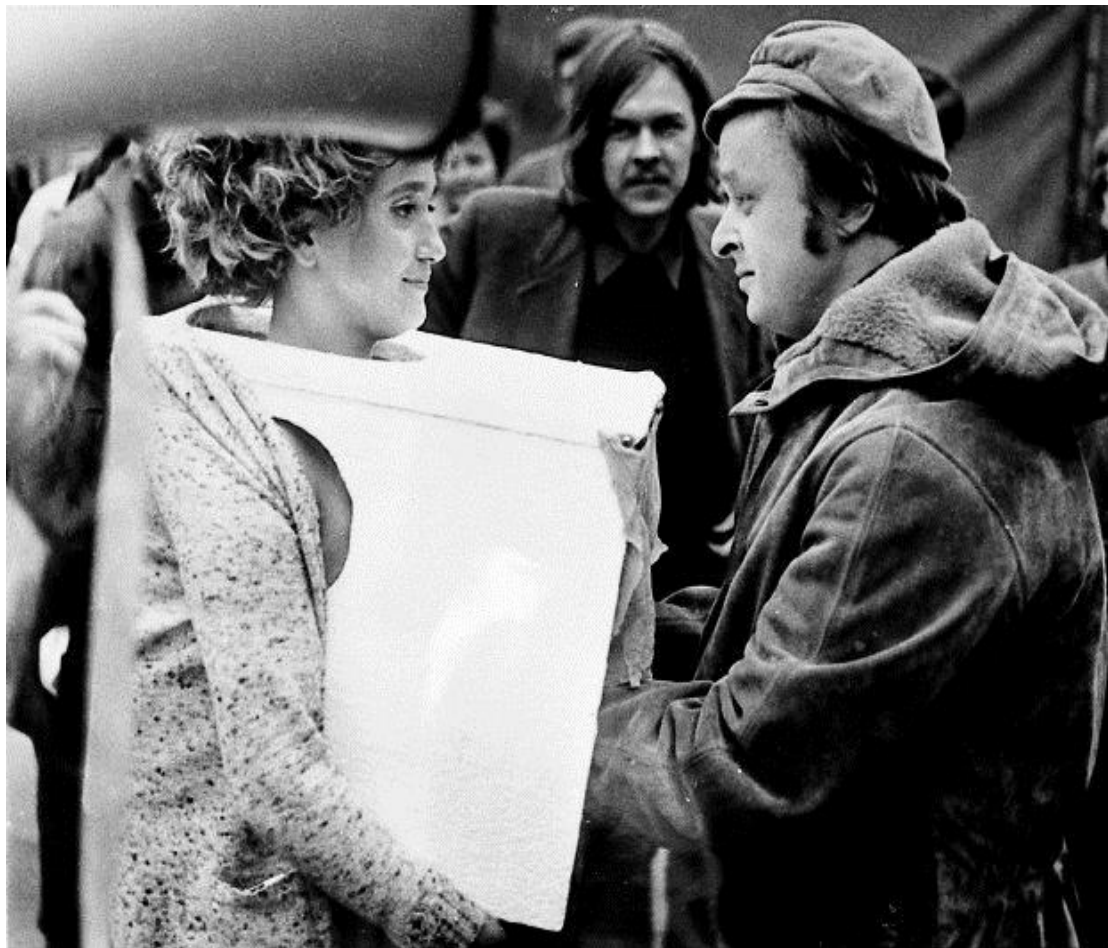


Johannes Vermeer. *La lechera* (1658-1660). Rijksmuseum (Ámsterdam)

Durante veintiséis mil años, las mujeres tuvieron que aguantar imágenes de mujeres virginales y sometidas, mujeres convertidas en objetos sin criterio alguno.

Es en la década de los setenta, cuando muchas artistas deciden transformar el objeto sexual para pasar a ser sujetos. Mujeres que deciden reapropiarse de su cuerpo; reclamando ser autoras y poder representar el arte a través de las miradas femeninas.

Las artistas buscan dar al cuerpo un significado más allá de la cosificación a la que los hombres habían reducido a la mujer.



Valie Export, Tapp und tastkino. Escenificada en diferentes ciudades Europeas.1968-1971

Valie Export, la artista que cambió su nombre y apellido de casada (Waltraud Hollinger) por el de una famosa marca de cigarrillos Smart Export, pensaba que la ironía era un arma de combate para derribar una visión androcéntrica del arte occidental.

La artista decide pasearse con un mini-escenario sobre sus pechos, con una cortinilla, al tiempo que su pareja por aquel entonces Peter Weibel⁵⁶ invitaba a cualquiera a tocar los senos de la artista, a manosearlos pero sin atrever a mirar.

Su performance, *Tapp und Tastkino* o *Cine de tacto* (1968) cuestionaba el sentido del cuerpo femenino en la televisión y en el cine.

Export criticaba con humor el hecho de que la sociedad del espectáculo convierte a la mujer en un objeto de deseo.

Las imágenes del cuerpo perfecto de una mujer sublimada, proponen el modelo ideal a seguir.

La Cultura visual configura un patrón con mucho riesgo, las mujeres que no se ajustan al ideal formarán parte de las exclusiones.

La ironía es utilizada para reivindicar otras identidades. Recordando a Louise Bourgeois cuando sale a la calle con un vestido con numerosos y enormes pechos.

Las performances en muchas ocasiones nos hacen reflexionar sobre la realidad femenina, mujeres víctimas de una enfermedad social que les provoca un profundo dolor interno.

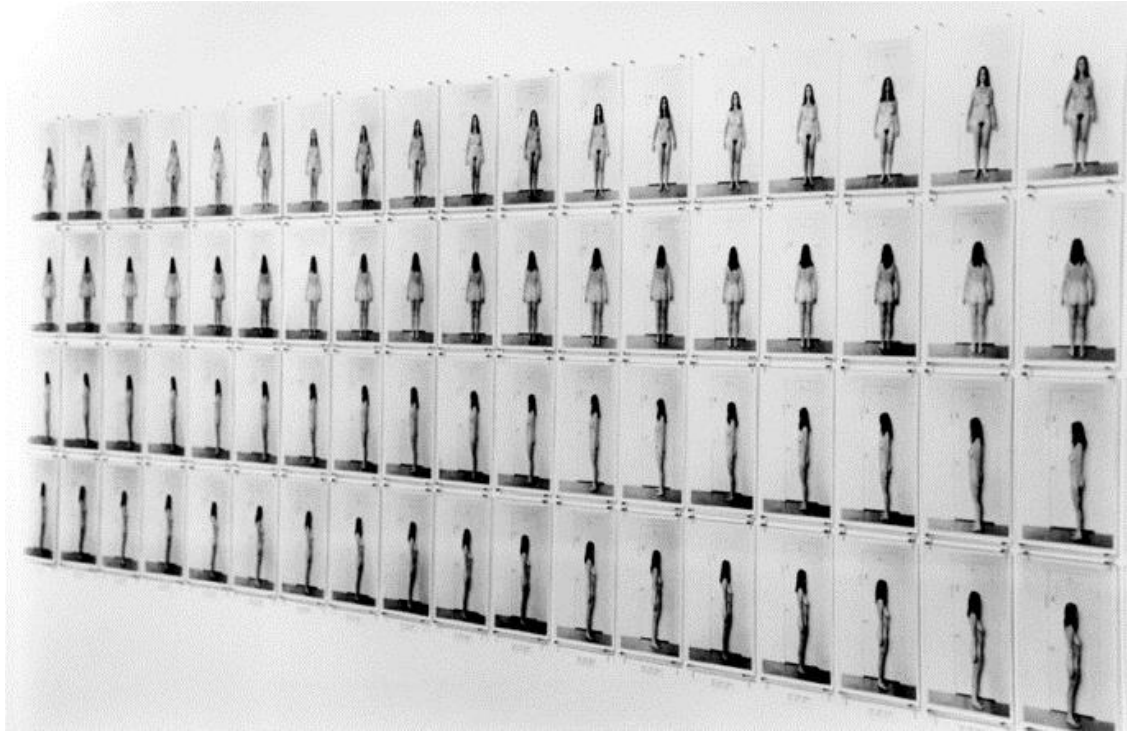
⁵⁶ Peter Weibel, nace en 1944 (Odessa. Ucrania). Vive y trabaja en Viena y Graz, Austria. Hizo sus estudios en Literatura, Medicina, Lógica, Filosofía y Cine en París y Viena. Escribió su tesis sobre lógica matemática (Modal Logic). Trabaja como artista. Arte y Medios de Comunicación. Teórico y Curador.



Louise Bourgeois, Memoria Sweater.

Eleonor Antin se fotografía desnuda 148 veces durante 37 días que se pasa sin comer. Todas las mañanas se colocaba ante la cámara en cuatro posiciones diferentes: de espaldas, frontal, de perfil derecho y de perfil izquierdo. Fotografías en blanco y negro, ella automoldeándose su cuerpo. Finaliza su obra cuando cree alcanzar el ideal estético.

Carving: a traditional sculpture (1973) recordando el trabajo de los escultores griegos que daban forma a un bloque de mármol, eliminando el material que ya no sirve.



Eleanor Antin, *Carving: A Traditional Sculpture*. 1972

En *Carving* el material innecesario eran los kilos que sobran para alcanzar la figura perfecta que propone el ideal occidental.

Esa imagen de las modelos o las maniquís está presente con mucha fuerza en las mentes de las mujeres y de los hombres.

El cuerpo también posee otras significaciones perversas: *Cut pieces* (1965), la performance de Yoko Ono muestra a la artista cuando sólo es cuerpo, sentada, callada, sin expresión, quieta mientras el público, de uno en uno, le van recortando su vestido negro con las tijeras.

El cuerpo cuando solo es cuerpo , cuando solo es una figura.

Ono representa en esa performance la inactividad, sin sonido, que se encuentra allí para que

le desgajen. Se presenta como un objeto al que vigilan y despojan lentamente. Y, aunque está en silencio durante toda la representación, sus expresiones y su mirada denotan cada vez más desagrado. Es como si se volviera, con cada corte de tijeras, más débil, más asequible al verse exhibida. El último espectador le corta las tiras del sujetador, y Ono, que se había mantenido hasta entonces inmóvil, se arroja en ese instante. La obra termina produciendo una percepción de embate.



Yoko Ono, Imagen de *Cut Piece*. *Video-Performance*. 1965

Que la audiencia intervenga -recorte, toque, rasgue- en este tipo de performances no es fortuito. Consiste en transformarlo en coautor de lo que hace, al igual que es colaborador en un espacio más amplio: la realidad. Pues, al finalizar la performance, someter a la persona a un físico trae efectos, ya que nunca se ha concebido a un objeto como algo hábil.

Las performances de mujeres que tratan el cuerpo parecen reclamar a la vez que quieren dejar de ser *pantallas corporales*, para ser personas. Que se les tome realmente en serio.



Ulay & Abramović, Imagen de *Imponderabilia*.Video-Perfomance.1977



Ulay & Abramović, Imagen de *Relation in Space*.Video-Perfomance.1976

Creadoras que recompusieron la “*imagen de la mujer*” y usaron sus cuerpos como material artístico:

7.1. Valie Export

La artista austríaca Valie Export.



Hertha Hurnaus, *Valie Export*. Foto. 2009

Es todavía muy reciente el hecho de que el rol creador sea asumido por mentes femeninas, mujeres que estaban al otro lado del lienzo, pasivas, consideradas objetos del arte, musas inspiradoras para los creadores que la pintaban o esculpían...y, llegando hasta nuestros días, los medios audiovisuales daban forma a un universo machista disfrazado de veneración. Con el despertar social de las mujeres aparece el florecimiento artístico, así el arte como una de las principales vías de expresión para reivindicar y reclamar su igualdad.⁵⁷

⁵⁷ Macías, G. (1 de abril de 2013). Valie Export y el espectáculo feminista. Cultura colectiva. Recuperado de <http://culturacolectiva.com/valie-export-y-el-espectaculo-feminista/sthash.NNCyZwt1.dpuf>

Valie Export ha servido de inspiración a generaciones posteriores. Fue educada en un convento hasta los 14 años. Valie se interesa por adquirir, conocimientos artísticos: pintura, diseño y dibujo en The National School of Textile Industry de Viena, así como adquiere experiencia en el ámbito cinematográfico trabajando como *script girl*, editora y extra. Más tarde, esto le permitirá crear obras transgresoras y conceptuales, haciendo patente su versatilidad en los distintos medios que le permiten expresarse: videoinstalaciones, performances con el cuerpo, cine, animaciones por ordenador, fotografías, esculturas y publicaciones de arte contemporáneo.

Valie Export destacaba en el panorama artístico en Viena, dejando claro sus ideales desde la creación de su nombre artístico, renunciando a los apellidos de su padre y su marido, para escoger el de una marca de cigarrillos muy comercial en su país: Austria Export. Un auténtico gesto de auto determinación con la frase “*Siempre y ubicua*”.

Valie aparece como producto de sí mismo, cuestionando el papel de la figura femenina y rechazando el sexismo dentro y fuera del arte.

Los artistas contemporáneos a ella o las pioneras del pensamiento femenino, como Virginia Woolf y Gertrude Stein, son fuentes de las que bebe para crear su propia perspectiva.

Las temáticas abordadas se proponen crear una óptica nueva feminista con un fuerte rechazo hacia las construcciones occidentales y mostrando el machismo camuflado en las representaciones artísticas.

Las obras de Valie Export exploran los aspectos que hacen difícil a las mujeres recuperar su conciencia de sujeto para así liberarse de la dominación masculina, cuestionando el papel de los medios en la construcción de la imagen social de la mujer.

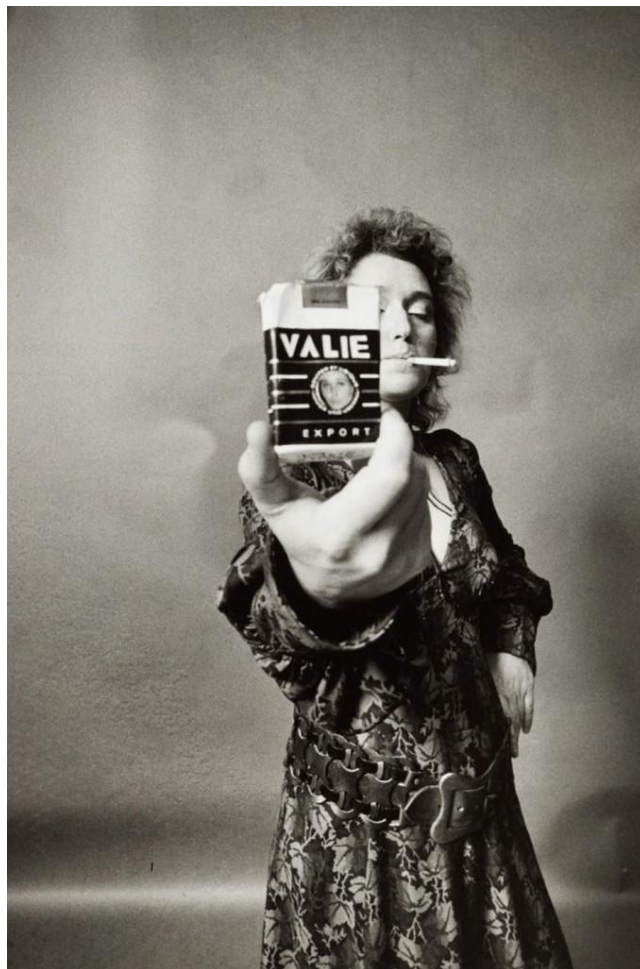
Una de sus acciones más conocidas: *Tapp und Tastkino* (Cine para palpar y tocar, 1968), en la que la misma artista invita a los transeúntes a tocar sus pechos desnudos, que están

cubiertos por una caja con cortinas para impedir ver lo que hay dentro, exponiendo al público la realidad del voyeur que permanece amparado por la oscuridad de las salas de cine.

Un año después de esta acción, en un cine de Munich se muestra enfundada en una estética transgresora, con una metralleta en la mano y con una abertura en el pantalón que dejaba ver sus partes más íntimas. Esta escena provocó la huida de parte del público asistente. Valie Export quería representar un rol activo y de poder a la audiencia.

En el caso de *Body Sing Action* (1970), se tatuó un ligüero en la pierna como símbolo de erotismo.

Una de sus acciones más famosas fue la de pasear a su marido como si fuera un perro atado con una correa, por la zona comercial de Viena, dando lugar a reacciones de todo tipo.



Valie Export, *Smart Export*.1970



Valie Export, Imagen de *From the Underdog File*. Video-Performance. 1969

7.2. Ana Mendieta

La artista cubana-estadounidense Ana Mendieta.



Ana Mendieta, *Untitled (Facial Hair Transplants)*. 1972

Ana Mendieta nace en el año 1948, en La Habana (Cuba).

En 1961, la artista cubana se exilia con su hermana Raquelín a Estados Unidos, huyendo del Régimen de Castro.

La huída de Cuba provocaba un inmenso dolor a Mendieta y se convierte en la temática principal de su obra. La mayor parte de su vida transcurrió en Estados Unidos. Ana Mendieta fue una artista multidisciplinar: performances, body art, dibujos, fotografías, videos integran su obra, también realizó esculturas e instalaciones, en todas estas prácticas artísticas dejó su impronta.

Su carrera artística fue corta pero muy intensa y productiva, no exenta de polémica.

Comenzó su formación artística en la Universidad de Iowa y posteriormente, ingresó en Intermedia Program and Center for New Performing Arts, donde comienza a practicar el Body Art⁵⁸, utilizando su cuerpo como medio para hacer Arte. En los años setenta las performances estaban muy de moda.

Ana Mendieta fue una de las artistas que más impulsó la realización de performances, practicando el Body Art y el Land Art⁵⁹ (arte de la Naturaleza).



Ana Mendieta, *Untitled (Silueta Series)*.1977

⁵⁸ Body Art: Con este nombre se denominan procesos artísticos en los que el artista utiliza su propio cuerpo como soporte material de la obra. Surge a finales de los años sesenta y se desarrolla en la década siguiente. La obra de estos artistas trata temas como la violencia, la autoagresión, la sexualidad, el exhibicionismo o la resistencia corporal a fenómenos físicos. Así el cuerpo puede estar transformado por un disfraz, ser utilizado como instrumento o unidad de medida, agredido o puesto a prueba hasta los límites del sufrimiento, etc.

⁵⁹ Land Art: Corriente artística contemporánea (arte-Tierra) cuyas creaciones usan el paisaje como soporte (escenario) o materia prima de la obra. El principio fundamental del *Land art* es alterar, con un sentido artístico, la superficie de la Tierra, y responde a la antigua preocupación humana de su relación con la Naturaleza.



Ana Mendieta, *Untitled* (Fetish series, Iowa). 1977

Su temática artística nos habla del exilio, la naturaleza, lo espiritual y la identidad femenina, conectando lo humano con la naturaleza.



Ana Mendieta, *Imagen de Yagul*.

Lifetime color photograph © The Estate of Ana Mendieta Collection, Galerie Lelong, New York.1973

En su colección *Silueta Series* podemos ver que su cuerpo aparece casi camuflado por la naturaleza, esto nos hace pensar que la Naturaleza se asocia aquí a la imagen de la mujer.

Mi arte se basa en la creencia de una energía universal que corre a través de todas las cosas [...]. Mis obras son las venas de la irrigación de ese fluido universal. A través de ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, la acumulación primordial, los pensamientos inconscientes que animan el mundo. No existe un pasado original que se deba redimir: existe el vacío, la orfandad, la tierra sin bautizo de los inicios, el tiempo que nos observa desde el interior de la tierra. Existe por encima de todo, la búsqueda del origen.⁶⁰

(Mendieta 216)

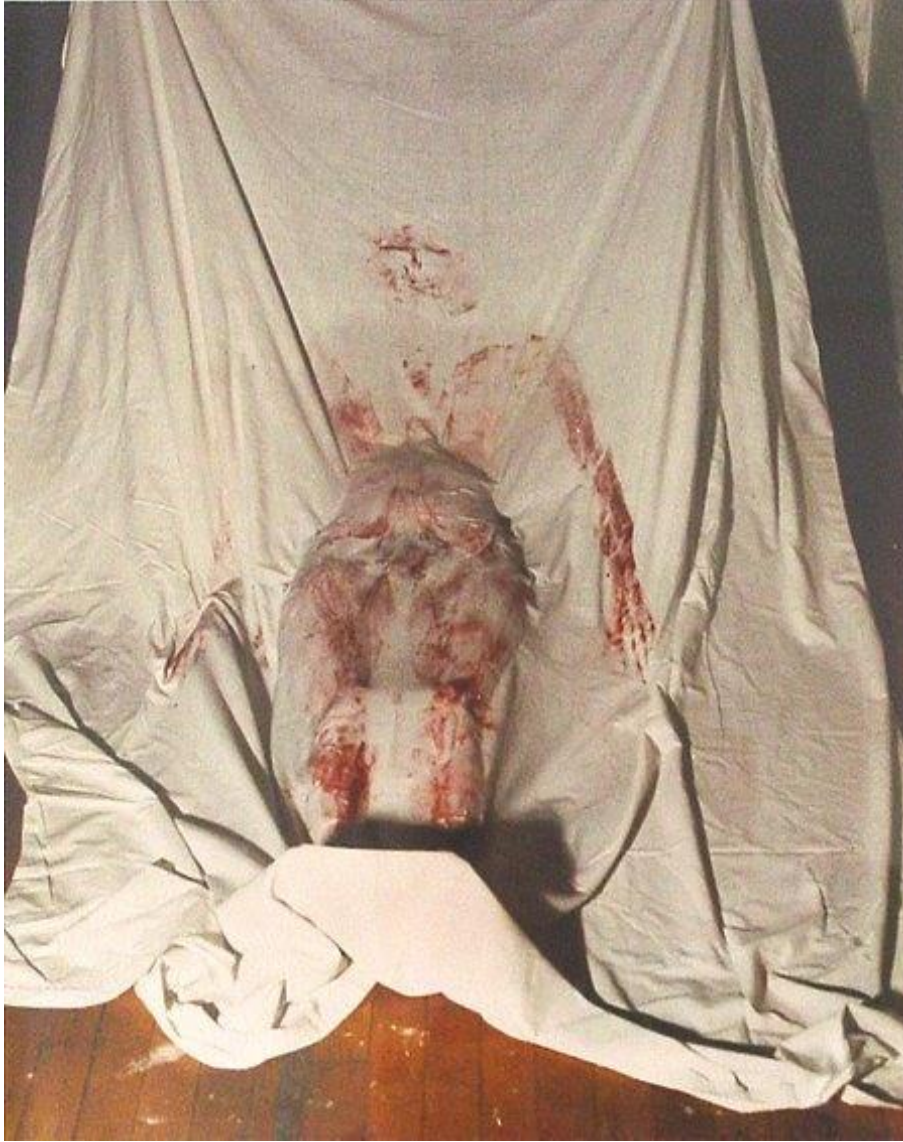
En la obra de Ana Mendieta destaca la gran espiritualidad en sus trabajos artísticos, la artista cubana estaba fascinada por la sangre, para ella representaba algo mágico y a la vez poderoso.

La sangre como un símbolo, representando los rituales mágico de antiguas civilizaciones.

Dentro de su temática, destaca su lado feminista: la búsqueda de la identidad femenina, representando lo femenino a través de la espiritualidad y la naturaleza, siempre inspiradora para Ana Mendieta, reflejando su experiencia personal de mujer y exiliada.

El final de la artista cubana fue muy trágico, su cuerpo cayó al vacío desde el piso 34 de su apartamento en el Soho de New York, Ana Mendieta tenía 36 años.

⁶⁰ Mendieta, A.(1999) “*Escritos personales*” en Moure, G. *Ana Mendieta*. (p.167-222)



Ana Mendieta, *Untitled (Body Print of Iowa)*, Series of 5 color photos 24 x 19 cm. 1974

Carl Andre, su marido, fue el único testigo de su muerte y explicaba que ella se había tirado por la ventana después de una discusión , un 8 de septiembre de 1985. Mendieta se casó con Andre el mismo año en que murió. Juntos vivían intensamente acompañados por el éxito como artistas. Viajaban por el mundo y vivieron en Roma donde realizaban exposiciones desde 1983 hasta 1985, después de recibir la beca de la Academia de Roma que tiene un gran prestigio.

Carl Andre intentaba defender su inocencia en el trágico suceso donde no hubo otros testigos y solo un transeúnte pudo escuchar a una mujer gritar: “no, no, no, no” y el golpe seco de la caída del cuerpo de Mendieta.

Andre fue declarado inocente.

Siempre quedará la duda...han pasado muchos años y aún se siguen escribiendo artículos y libros que tratan de esclarecer tan trágico suceso.

Mendieta estudió en la Universidad de Iowa, allí se graduó en 1972. La artista se sentía fascinada por el nuevo arte representativo, sus primeras obras de 1972 a 1975 tenían un enfoque feminista. Mendieta se interesaba por la defensa de nuevas estructuras sociales. Esta huella de mujer y su necesidad de defender a los marginados de la sociedad son características de sus obras.

En los años 80, Ana Mendieta ocupaba ya un lugar prestigioso en la escena artística neoyorkina con su obra de carácter efímero.

Sus obras finales se excavan en las paredes de la Cueva del Águila en el Parque Jaruco, en 1981⁶¹, en la Habana.

Estas obras nos hacen pensar en las representaciones artísticas de los pueblos indígenas prehispánicos. Imágenes excavadas con los nombres de los dioses en el idioma taíno, una serie de esculturas rupestres que Mendieta terminó en su segundo viaje a la Isla de Cuba. La artista cubana experimentaba con materiales como el papel quemado, las hojas secas, los troncos de los árboles, materiales de la naturaleza con los que Mendieta se identificaba

⁶¹ Mendieta estaba tan comprometida con este proyecto artístico que planeó realizar un libro con estas imágenes sobre los mitos prehispánicos antillanos. En la propuesta de beca que escribió para dicho libro exponía: “El libro que propongo es una edición única, sólo con las fotografías de la serie *Esculturas Rupestres*. Estaría compuesto por una página de título, un texto introductorio y una serie de doce fotografías que serían fotograbadas. El libro estaría encuadernado a mano en una caja (adjunta, junto con diapositivas). La edición se limitaría a cincuenta [...]. La publicación del libro sería anunciada y distribuida por Printed Matter” (Mendieta 187). El objetivo de Mendieta a la hora de realizar este libro era la esperanza de que constituyera un paso hacia la revelación del legado espiritual y artístico dejado por los antiguos habitantes de las Antillas. Era, como dijo la autora, una colaboración entre ellos y la autora, usando sus mitos y la creación de Mendieta. Después de su muerte se publicó un libro con la solicitud de beca de la autora en 1982 titulado *Ana Mendieta. A Book of Works* (1993).



Ana Mendieta, *Tree of Life*.1979



Ana Mendieta, *Silueta Works in Mexico*. 1973–77. Details. Color photographs.
The Museum of Contemporary Art. Los Angeles

Su arte se nos revela con una identidad muy particular, una identidad fragmentada, descentrada, heterogénea, propia de alguien que se siente exiliada y que no pertenece a lugar alguno.

Observamos en Mendieta una identidad fronteriza.

Su arte se convierte en un instrumento de negociación entre una cultura perdida caribeña y otra cultura a partir de su residencia en los EEUU.

Un punto clave para comprender su obra es esta identidad fragmentada. La idea de formar una identidad nueva generando una cultura llena de diferentes significados caracterizan su obra.

La artista cubana representa un puente entre culturas.

Lo que de verdad unifica su obra es su huella de mujer cercano al concepto de vida / muerte.

En la obra de Ana Mendieta el protagonista principal es el cuerpo de la mujer, ya aparecía en sus primeras performances donde se nos mostraba con su cuerpo deformado a través del cristal *Glass on Body* (1972), desnudo y ensangrentado tras una supuesta violación *Rape Scene* (1973), o tras el sacrificio de una gallina *Death of a Chicken* (1972).

También utiliza el cuerpo intentando travestirse poniendo pelo de barba de un compañero en su rostro *Facial affair Transplant* (1972).

Toda la obra de la artista cubana nos ayuda a comprender el drama de su país, donde el exilio todavía es habitual.

Ana Mendieta fue una luchadora en sintonía con otras cubanas de la diáspora. La artista cubana criticó duramente a los EEUU por su imperialismo ⁶², llegando incluso a exponer que

Los EEUU, el mayor poder imperialista, rico en medios materiales y tecnológicos mantiene algunas de las formas más vergonzosas, dolorosas e inhumanas de discriminaciones raciales, económicas y sociales entre sus propias gentes. El desbordamiento de sus fronteras, las agresiones y las ocupaciones militares y la política colonial y neocolonial del imperialismo de los EEUU ha desnaturalizado y quebrantado la tradición artística y cultural de otros pueblos al igual que dentro de los mismos EEUU (Mendieta,175).

⁶² En una charla titulada “Arte y Política” que dio Mendieta el 18 de febrero de 1982 en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York, la autora presentó una visión muy crítica de la manipulación de los EEUU en el mundo del arte. En esta charla, Mendieta presentó primero su compromiso con el mundo como artista, después explicó el significado de la cultura y concluyó diciendo que las agencias publicitarias son las que hablan en nombre de los EEUU hoy en día. La parte final de su exposición, antes de su conclusión y llamada a los artistas a no venderse al dinero y a seguir luchando, a conservar su integridad, está formada por una acusación directa a la manipulación que del arte hace la clase dirigente en los EEUU, una “clase reaccionaria [que] empuja para paralizar el desarrollo social del hombre en un esfuerzo por lograr que toda la sociedad sirva a sus propios intereses y se identifique con ellos. Los miembros de esta clase banalizan, mezclan, distorsionan y simplifican la vida. [...] El riesgo que corre la cultura real hoy en día es que si las instituciones culturales están gobernadas por gente que forma parte de la clase dirigente, entonces el arte puede volverse invisible porque ellos se negarán a asimilarlo” (Mendieta 168).

Mendieta, Ana “Escritos personales” (167-222) en Moure, Gloria. *Ana Mendieta*. Barcelona: Museo Rufino Tamayo, 1999.

La obra de Mendieta es un grito corporal con toda la intensidad de su identidad fronteriza, deseaba el contacto con el universo buscando lo esencial en lo más profundo de la Tierra, utilizando su cuerpo de mujer como Silueta.

Una obra que transmite energía ancestral en las fotos de sus instalaciones y los videos de sus performances .

Una artista que trasciende los medios artísticos, otorgando un carácter mágico a su obra.

En sus acciones de carácter ritual buscaba la purificación en el fuego y la tierra. En su serie Siluetas, entre 1973 y 1980, se fusionaba con la naturaleza eligiendo lugares cargados de energía simbólica en los que poder dejar siluetas de carácter efímero, rastro que la propia tierra absorbía, borrando las fronteras entre la naturaleza y nosotros para conseguir una fusión con la misma esencia de la tierra. Así vemos el poder metafórico del cuerpo femenino en su trascendencia.

Mendieta hace una crítica social y política de la discriminación de la mujer y el arte objetual.

En sus esculturas vivas y sus performances que registraba en video y fotografía, atrapaba al espectador en una experiencia cargada de energía en un intento de despertar el deseo de regeneración.

Nos queda esa voz de mujer, esa marca indeleble, ese sello presente en toda su obra que nos recuerda lo cerca que estamos en la vida de la muerte y viceversa.⁶³

⁶³ López, M.M. (2006). Laberintos corporales en la obra de Ana Mendieta. *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid.



Ana Mendieta, *Siluetas Series*. 1979 - 1985.

Mendieta se orientó en la condición humana y su alcance. Empleando su cuerpo como parte central, arrojó una crítica social y política dirigida a la violencia, la discriminación, el rol secundario del género femenino y la idea del arte centrada en los objetos. A través de esculturas vivas y performances evidenciados en fotografía y video, intentó despertar la toma de conciencia de lo humano y de la identidad individual, así como de la vida, la muerte y la regeneración.⁶⁴

Ana Mendieta fue una de las mejores artistas conceptuales de su época.

⁶⁴ Mota, M.(2013). El cuerpo como pieza central: Primera retrospectiva de Ana Mendieta en Londres. *Revista Código*.



Ana Mendieta with *Untitled wood sculpture*.1984-85



Ana Mendieta, *Untitled Body Tracks*.1974

7.3. Yoko Ono

La artista asiática Yoko Ono



Andy Warhol Polaroids, *Yoko Ono*.1971

Yoko Ono (Tokio, 18 de febrero de,1933) Se traslada a vivir a los EEUU. En 1941, vuelve a Japón y allí vive un tiempo, sobrevive al bombardeo de Tokio en 1945. En un primer momento Yoko se siente fascinada por la música y posteriormente por la filosofía, fue la primera mujer estudiante admitida en la Gakushūin University, allí se interesa por las disciplinas filosóficas y las ideas pacifistas.

Abandona la Universidad y se traslada a New York, iniciando estudios de composición y poesía contemporánea en el Sarah Lawrence College. Conoce a John Cage y Merce Cunningham. En 1959, Yoko inicia su carrera como artista. Su composición *Lighting Piece*, (1955) es interpretada frente al público en 1961. Yoko crea partituras para eventos *event scores*.

Organiza conciertos con La Monte Young y tiene invitados de un gran prestigio como Maciunas, Peggy Guggenheim y Marcel Duchamp. Su primera exposición individual fue en la AG Gallery, propiedad de Maciunas en New York. Allí expone sus *Pinturas con Instrucciones (Instructions for Paintings)*.

Yoko vuelve a Japón y reside en Tokio hasta 1964. En el Sogetsu Art Center realiza su primer concierto y expone sus *Instructions for Paintings*.

Yoko conoce a Anthony Cox y tiene una hija con él: Kyoko Cox, nacida el 3 de agosto de 1963. En el invierno de 1965, Yoko y Cox regresan a New York.

Yoko participa en varias acciones de Fluxus, Fluxfest. En New York realiza su segundo concierto: *Fluxorchestra* at Carnegie Recital Hall, donde presenta *Sky Piece for Jesus Christ* “*Obras imaginarias*” que tiene lugar en la mente de los espectadores.

En 1964, interpreta *Pieza de la Mañana (Morning Piece)*. Publica el libro de artista *Grapefruit (Pomelo)*, que abarca algunas de sus *Instrucciones (Instructions)*. Ono interpreta *Pieza Corte (Cut Piece)* y *Pieza Bolsa (Bag Piece)* en el *Contemporary American Avant-Garde Music Concert: Insound and Instructure* de Kioto. En el invierno de 1964/65, Ono y Cox se trasladan a Nueva York, donde Ono comienza la producción de varios eventos con postales, como *Evento de dibujar un círculo (Draw Circle Event)*.



Yoko Ono, *Cut Piece*.1964



Yoko Ono, *Cut Piece*.1964



Yoko Ono, *Cut Piece*. 1964

This piece was performed in Kyoto, Tokyo, New York and London. It is usually performed by Yoko Ono coming on the stage and in a sitting position, placing a pair of scissors in front of her and asking the audience to come up on the stage, one by one, and cut a portion of her clothing (anywhere they like) and take it. The performer, however, does not have to be a woman.

Esta pieza fue interpretada en Kyoto, Tokio, Nueva York y Londres. Es generalmente realizada por Yoko Ono, en el escenario y en una posición sentada, la colocación unas tijeras en frente de ella y pidiendo a la audiencia de uno en uno que llegue al escenario, y el corte una parte de su ropa (cualquier lugar esta bien) y se lo quedan. El intérprete, sin embargo, no tiene por qué ser una mujer.



Yoko Ono, *Cut Piece*. 1965



Yoko Ono, *Cut Piece*. Performance Carnegie Recital Hall, NYC. 1965



Yoko Ono, *Ceiling Painting (Yes Painting)*.1966



Yoko Ono, *Glass Keys To Open The Skies*. 1967

Se presenta el concierto titulado *New Works of Yoko Ono* en el Carnegie Recital Hall de Nueva York. Ono participa en varios eventos de **Fluxus**⁶⁵ e interpreta *Pieza Latido (Beat Piece)* por primera vez en *Perpetual Fluxfest presents Yoko Ono*. En el segundo concierto titulado *Fluxorchestra at Carnegie Recital Hall*, presenta su obra *Pieza cielo para Jesucristo (Sky Piece for Jesus Christ)*. Primeras "obras imaginarias", que solo tienen lugar en la mente de los espectadores.

Yoko Ono interpreta *Evento de la habitación azul (Blue Room Event)* en su apartamento y, posteriormente, en el Everson Museum (Syracuse) y en el MoMA de Nueva York. Participa en varias performances en el *Destruction in Art Symposium (DIAS)* y presenta una exposición individual en la Indica Gallery de Londres, donde conoce a John Lennon. En 1966/67, Ono realiza la versión de largometraje de *Película n.º 4 (Traseros) (Film No. 4. (Bottoms))*, censurada en un primer momento.

⁶⁵ ARGÁN, C.G. (1992): "El arte moderno". Ed. Akal.(P.77-80)

La denominación fue acuñada por George Maciunas en 1962. Su raíz proviene del latín flux que significa flujo, diarrea. Se trata de un movimiento artístico imparable hacia un empeño más ético que estético. Fluxus, que se desarrolla en Norteamérica y Europa bajo el estímulo de John Cage, no mira a la idea de la vanguardia como renovación lingüística, sino que pretende hacer un uso distinto de los canales oficiales del arte que se separa de todo lenguaje específico; es decir, pretende la interdisciplinariedad y la adopción de medios y materiales procedentes de diferentes campos.

El lenguaje no es el fin, sino el medio para una noción renovada del arte, entendido como "arte total".

La experiencia artística, obra o evento, da ocasión para lograr una presencia y un signo de energía en el ámbito de la realidad. De este modo, Fluxus actúa como frente móvil de personas y no como un grupo cualificado de especialistas, que más que la táctica de experimentación de nuevos lenguajes, persigue la estrategia del contagio social, la posibilidad de crear una serie de reacciones en cadena, ondas magnéticas por debajo y por encima del arte. Maciunas escribe: "Fluxus purga el mundo de la locura burguesa, de la cultura intelectual, profesional y comercializada. Purga el mundo del arte muerto, de imitación, del arte artificial, abstracto y matemático".

Como Dadá, Fluxus escapa de toda tentativa de definición o de categorización. Según Filiou, es "antes que todo un estado del espíritu, un modo de vida impregnado de una soberbia libertad de pensar, de expresar y de elegir. De cierta manera Fluxus nunca existió, no sabemos cuándo nació, luego no hay razón para que termine". Asimismo Filiou opone el Fluxus al arte conceptual por su referencia directa, inmediata y urgente a la realidad cotidiana, e invierte la propuesta de Duchamp, quien a partir del Ready Made, introdujo lo cotidiano en el arte.

Fluxus disuelve el arte en lo cotidiano.

Esta manifestación tiene ramificaciones en Alemania, con Vostell, Nam June Paik, Beuys, Dieter Roth; en Francia, con Be Vautier, Le Mont Young, Filiou; en Italia, con Marchetti; Estados Unidos, con Dick Higgins, Robert Watts, Cage e George Brecht, así como en Japón, Holanda, Canadá y España. La primera manifestación colectiva, "Fluxus Internationale Festspiele", tuvo lugar en Wiesbaden, en septiembre de 1962.

Se representa en Trafalgar Square *Evento de envolver el león (Lion Wrapping Event)*, en el que Ono cubre con tela una gran escultura de un león. La Lisson Gallery inaugura su célebre exposición individual *Half-A-Wind Show*.

Yoko Ono y John Lennon producen su primera performance conjunta, *Evento bellota (Acorn Event)*, e interpretan obras anteriores de Ono, como *Pieza bolsa*. Se estrenan las dos primeras producciones filmográficas conjuntas, *Dos vírgenes (Two Virgins)* y *Película nº 5 (Sonrisa) [Film No. 5 (Smile)]*, en Chicago y se pone a la venta su primer álbum conjunto *Unfinished Music No. 1: Two Virgins*.

Yoko Ono y John Lennon se casan en Gibraltar.

Es muy conocida su performance *En cama por la paz (Bed-In for Peace)* en el Hotel Hilton de Amsterdam, para defender la paz en el mundo.

En la acción *Acorns for Peace*, envían bellotas a las principales figuras políticas internacionales.

Realizan *Llamadas telefónicas por la paz (Peace-Phonecalls)* a varias emisoras de radio.



John Lennon & Yoko Ono, Acorns for peace. 1968



John Lennon & Yoko Ono, L'amour et la paix (peace and love). 1969
Yoko Ono y John Lennon durante la performance en cama por la paz (Bed-In for Peace), Hotel Hilton, Ámsterdam,
25-31 de marzo, 1969.

Yoko Ono filma las películas *Libertad (Freedom)* y *Mosca (Fly)*. *Apoteosis (Apotheosis)*, *Erección (Erection)*, e *Imagine*, producidas en colaboración con Lennon.

Yoko Ono presenta la retrospectiva *This is Not Here* en el Everson Museum de Syracuse (Nueva York). En esta exposición, en la que colabora Maciunas, se presentan por primera vez *Evento agua (Water Event)* y *Laberinto/Asombra (Amaze)*, además de varios *Dispensadores (Dispensers)* en los que los visitantes introducen monedas para obtener cápsulas llenas de aire, bellotas y otros objetos. Para su “evento imaginario” *Museo de (Pedorre)arte Moderno (Museum of Modern (F)art)*, Ono organiza una exposición en el Museum of Modern Art. La exposición es comunicada en los medios y se publica un catálogo.



Yoko Ono, *Air Dispenser*. 1971

Yoko Ono y John Lennon reciben el *Positive Image of Women Award* de la *National Organization of Women* por sus canciones *Woman is the Nigger of the World* y *Sisters, O Sisters*. Se pone a la venta el primer álbum pop de Ono, un doble LP titulado *Approximately Infinite Universe*. En 1972, expone en Documenta 5. En 1975 nace Sean, hijo de Ono y Lennon.

La familia realiza largos viajes a Japón. Se van retirando de los escenarios, John Lennon muere el 8 de diciembre de 1980.



Emilie Halpern, *Yoko Ono*

Se presentan los vídeos *Walking on Thin Ice* y *Goodbye Sadness* junto a varios singles y los LPs *Season of Glass* y *It's Alright (I see Rainbows)*. Yoko recibe el Grammy al álbum del año por el último LP grabado con John.

Se coloca en el Central Park de Nueva York el memorial *Strawberry Fields* diseñado por Ono en recuerdo de Lennon.

En 1989, se presenta la exposición individual *Yoko Ono: Objects, Films*, en el Whitney Museum of American Art de Nueva York. En este evento, se ven por primera vez sus nuevas esculturas de bronce. Se presenta la exposición *Yoko Ono: The Bronze Age* en varias ciudades estadounidenses y europeas. Uno de los comisarios es el artista y experto en Fluxus Jon Hendricks, que posteriormente participa en muchos proyectos de Ono.

En 1990, se organiza la exposición *Yoko Ono: In Facing* en los Riverside Studios. Está presente en la Bienal de Venecia, que elige a Fluxus como tema principal.

Ono desarrolla conceptos para varios eventos públicos, como la gran instalación *Yoko Ono: La celebración del ser humano (Yoko Ono: A Celebration of Being Human)* en Langenhagen (Alemania). Se presenta el evento *Yoko Ono: Pieza encendida (Yoko Ono: Lighting Piece)* en Florencia.

Yoko fue una de las primeras artistas que participaron en exposiciones virtuales en Internet, como la muestra conjunta *Internet 1996 World Exposition* y la muestra individual *Yoko Ono: One Woman Show*, presentadas en la página web de Los Angeles Museum of Contemporary Art.

Aún sigue participando en exposiciones físicas como *Yoko Ono: Conceptual Photography* en el Fotografisk Center de Copenhague, *Yoko Ono: En Trance - Ex It* en Alicante y Valencia y la retrospectiva *Yoko Ono: Have You Seen a Horizon Lately?*, que puede verse en Gran Bretaña, Alemania, Finlandia e Israel.

YES Yoko Ono, la retrospectiva más amplia dedicada a la artista hasta la fecha, se exhibe en la Japan Society de Nueva York en 2000.



David Bailey, *Yoko Ono*.1974

En 2003, Ono vuelve a interpretar *Pieza Corte (Cut Piece)* con setenta años en París. Participa en la Bienal de Liverpool.

Su *Imagine Peace Tower* es inaugurada en Reikjavik. En 2008, se presenta la retrospectiva *Yoko Ono: Between the Sky and My Head* en el Kunsthalle Bielefeld (Alemania) y en el Baltic Art Centre de Gateshead (Gran Bretaña). En 2009, Ono recibe el León de Oro por su trayectoria en la 53ª edición de la Bienal de Venecia.



Annie Leibovitz, *Yoko Ono*.

Junto con su hijo: Sean Lennon realiza *My Head and the Sky* con la Plastic Ono Band.

Después de muchos años, Yoko reúne a la Plastic Ono Band para dar un concierto.

En 2011/2012 recibe muchos premios por su trayectoria . La exposición *To the Light* se muestra en la Serpentine Gallery de Londres.

En 2013/2014 se presenta: *Yoko Ono. Half-A-Wind Show*. Retrospectiva por su ochenta aniversario en Frankfurt, en Dinamarca, en Austria y el Museo Guggenheim Bilbao.⁶⁶

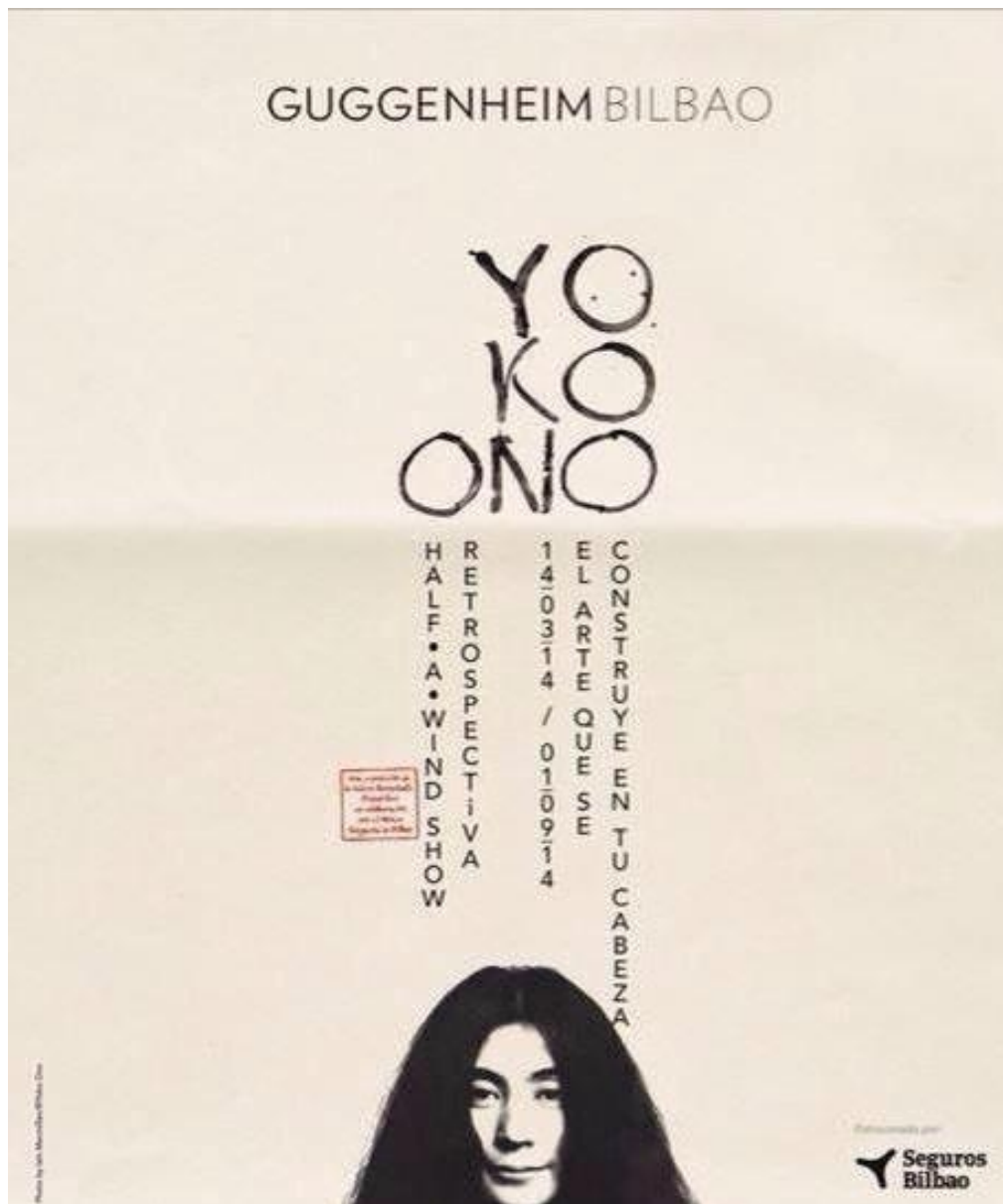
La retrospectiva de Bilbao con instalaciones, películas, dibujos, fotografías, objetos, audio, texto y documentación sobre performances mostraba a una artista pionera de la performance con una múltiple producción.

Una artista conceptual para la que las ideas son lo principal en su obra. Ideas siempre utópicas, muchas veces con un gran componente del absurdo en su variada producción de una fuerte carta poética.



Yoko Ono, *Intervención* en Guggenheim Bilbao. 2014

⁶⁶ Yoko Ono, *Half-a-Wind Show* Retrospectiva. Catálogo. 14 de marzo, 2014 / 04 de Septiembre, 2014



Cartel de la retrospectiva de Yoko Ono en el Museo Guggenheim de Bilbao. 2014

Algunas ideas se materializan en objetos, otras no llegan a materializarse. La obra de Yoko se caracteriza por una aguda actitud crítica ante la sociedad. Utiliza como punto de partida en su obra las instrucciones, directrices que dirige al público, ofreciendo varias sugerencias. Muchas de las piezas artísticas de Yoko no se completarían sin la participación del público. Ono es un artista que ya destacaba en la vanguardia neoyorkina junto a John Cage y Maciunas, fundador del movimiento Fluxus. Dentro de toda su obra también destaca su producción musical y cinematográfica.

En 1964, Yoko Ono publicó el rompedor volumen *Grapefruit (Pomelo)*, que incluye muchas de estas instrucciones.

Destacar las instalaciones y obras participativas dentro del conjunto de la obra de Yoko.



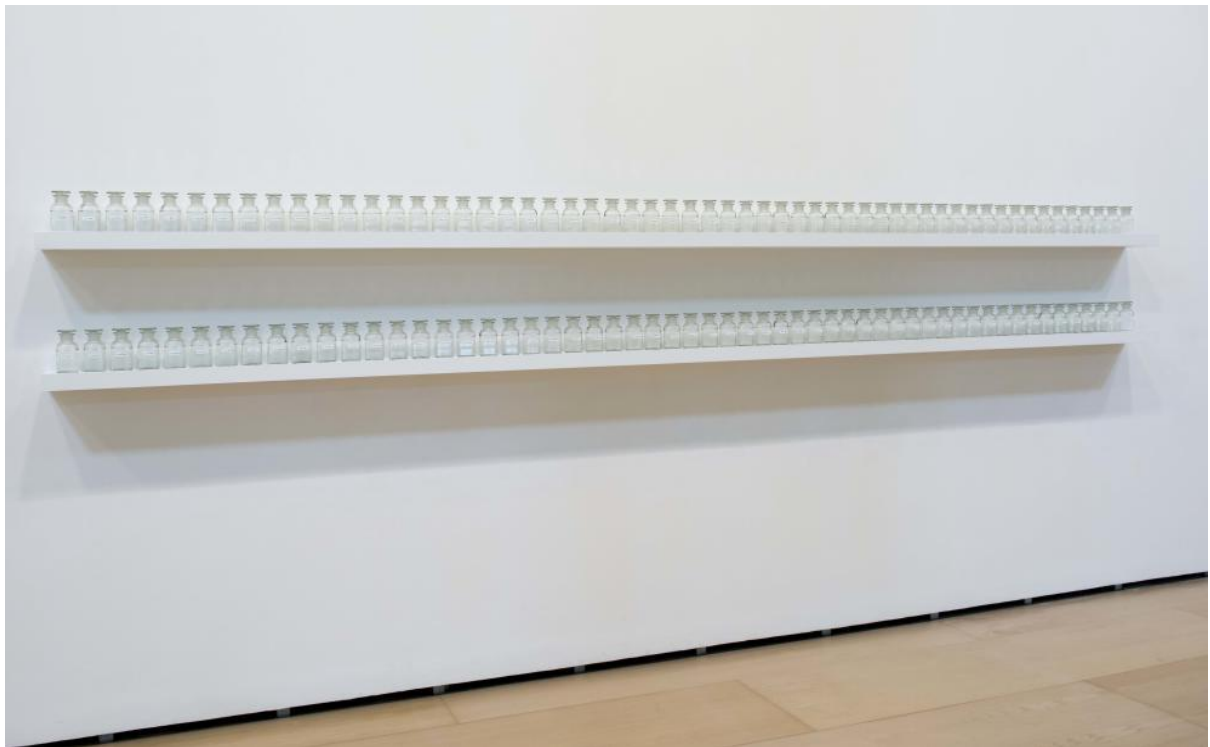
Yoko Ono, junto al árbol de los deseos, expuesto en el Guggenheim de Bilbao. 2014

Son seis décadas peleándose con el mundo, en una “*revolución silenciosa*”, como ella dice, para cambiarlo y hacer que reine la paz mundial. Da una fecha: “*2025, momento en el que todo será distinto: nos amaremos, dejaremos de matarnos, cambiaremos los fusiles por claveles rojos y nos arrimaremos una margarita a la oreja*”.

En muchos sentidos, se conserva en formol *hippie*.⁶⁷

⁶⁷ H. Riaño, P. (14 de marzo de 2014) Yoko Ono, ochenta años en formol 'hippie'. *El Confidencial*. Recuperado de http://www.elconfidencial.com/cultura/2014-03-14/yoko-ono-ochenta-anos-en-formol-hippie_101884/

“Yo sólo quería crear una obra que beneficiara a la humanidad. Pero una de las razones por las que mi arte no se conocía es responsabilidad mía, porque no podía hacer algo y luego enseñarlo”, contradictorio, desde luego. Beneficiar a la humanidad sin darlo a conocer. “Además, a la gente no le interesaba porque era un arte diferente. Pero yo seguía creando sin preocupación. Tenía la idea de que sería descubierta cincuenta años más tarde, que lo desenterrarían y lo mostrarían”. (Yoko Ono)



Yoko Ono, *Todos somos agua*. Instalación en el Museo Guggenheim.2014

7.4. Rebecca Horn

La artista alemana Rebecca Horn

Rebecca Horn (24 de marzo de 1944, Michelstadt, Alemania)

Ante todo una artista de performances e instalaciones célebre por sus modificaciones del cuerpo. La poesía influye mucho en su obra. Su infancia transcurre en internados, cuando cumple diecinueve años se rebela y decide iniciar sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Hamburgo, estudios que abandona al contraer una enfermedad pulmonar. Muy debilitada por la enfermedad, permanece aislada en Barcelona, donde trabaja con materiales suaves.

Comienza la producción de sus primeras esculturas corporales.



Rebecca Horn, *Performance: Cutting Hair and Oasis*. 1974-1975

Se inspira en Kafka y Jean Genet, también le sirven de inspiración las obras cinematográficas de Pasolini o Buñuel.

La obra de Buster Keaton influye en sus objetos escultóricos y sus proyectos cinematográficos.

La obra de Rebecca Horn se centra en la exploración del cuerpo como objeto mecánico utilizando la escultura, el dibujo, la pintura, el video, el cine, la instalación y las performances . Sus primeras obras ya era muy corporales, creaba extensiones corporales para protegerse del exterior. Su obra se centra en el equilibrio, depurando ideas a raíz de su experiencia con la enfermedad que marca toda su producción artística. Su obra reciente la componen las instalaciones cinéticas con interesantes propuestas de juegos con espejos, luz y música, buscando interactuar con el público, explorando el mundo de los sueños y la metáfora, utilizando el cuerpo como paisaje relacionado con la máquina. La interacción del objeto con el medio ambiente destaca en toda su obra: *“No son solo los participantes. El espectador en su pasividad externa participa en el mismo grado que el actor o el objeto (y el motor) de la instalación”*.



Rebecca Horn, *Mechanical Body Fan*. 1973-1974



Rebecca Horn, *Performance Unicorn*.1970

En una de sus performances más famosas, el tema es una mujer que camina por un paisaje de trigo una luminosa mañana estival portando un cuerno blanco atado con unas correas al cuerpo de la artista. Nos transmite la imagen de un unicornio y las correas son muy parecidas a las que aparecen en el cuadro *Columna rota* de Frida Kahlo. La escena, con el trigo al fondo nos remite a la pureza.



Rebecca Horn, *Pencil Mask*. 1972

Pencil Mask, se trata de una pieza de extensión corporal, hecha de seis correas horizontales y tres correas verticales, en cada punto donde se entrecruzan se ha unido un lápiz. Cuando se mueve el rostro hacia delante y hacia atrás cerca de una pared, el lápiz hace marcas que se corresponden directamente con sus movimientos. Esta máscara transforma la cabeza del usuario en un instrumento de dibujo. Horn ha descrito que:

Todos los lápices están cerca de dos pulgadas de largo y producen el perfil de la cara en tres dimensiones... Muevo mi cuerpo rítmicamente de izquierda a derecha en frente de una pared blanca. Los lápices hacen marcas en la pared, la imagen de lo que corresponde al ritmo de mis movimientos. (Rebecca Horn)

Los lápices de punta hacen de ésta una de las obras más peligrosas de Horn.⁶⁸



Rebecca Horn, *Pencil Mask*. 1972

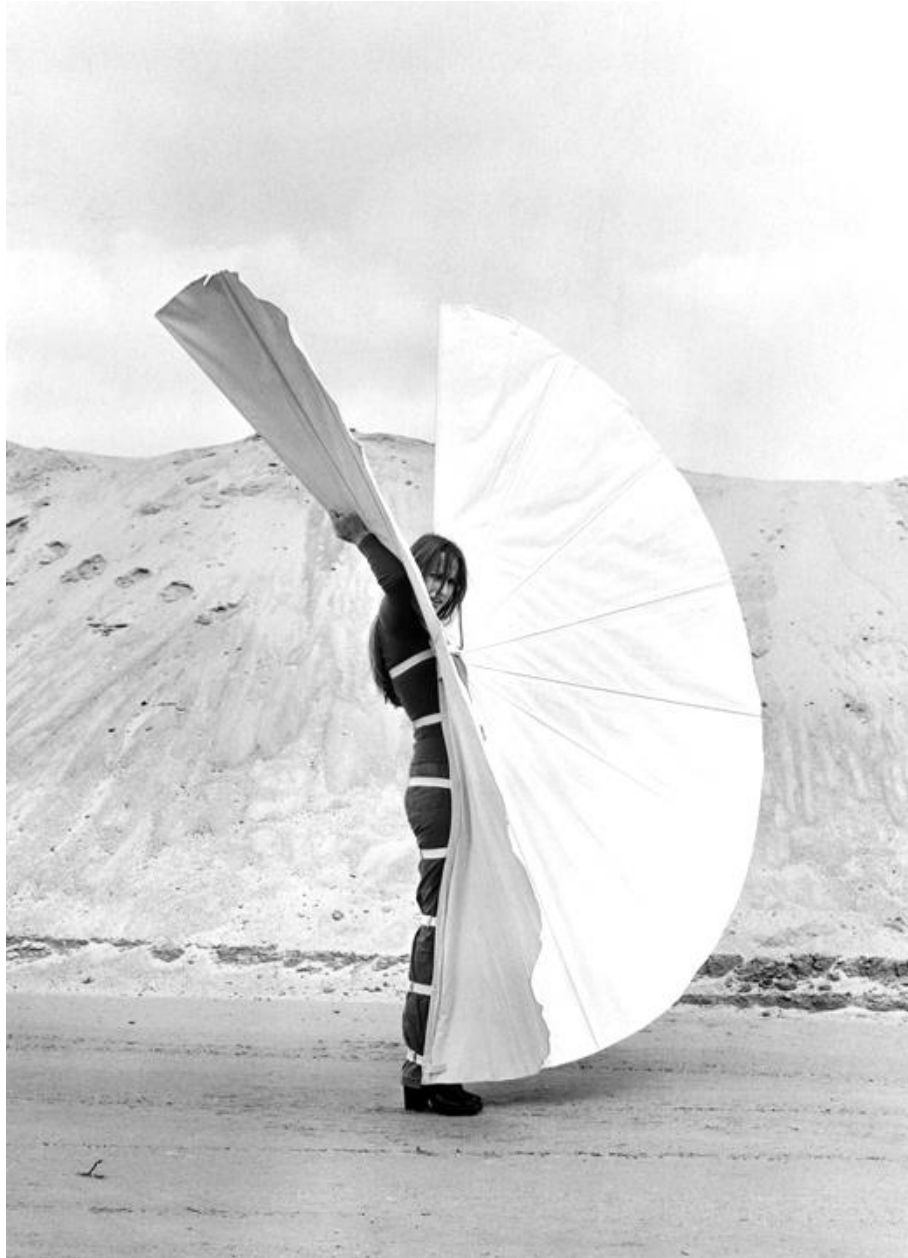
⁶⁸ Rebecca Horn Performance II. (2015, Mayo 24).Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=v3DfebecTcQ>



Rebecca Horn, *Performance: Finger gloves*. 1972

Su serie de Ejercicios berlineses de 1974 “*tocando las paredes con ambas manos al mismo tiempo*” nos presenta la transformación del cuerpo femenino que lucha por abarcar el espacio. Las prótesis que utiliza la artista para comunicarse con el exterior dan lugar a una acción que experimenta con la actividad manual como una nueva forma de actuar jugando con la percepción y el comportamiento del cuerpo.⁶⁹

⁶⁹ Rebecca Horn. *Performance: Finger Gloves*. (2015, Mayo 24). Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=O0uNnmAudmk>



Rebecca Horn, *White Body Fan*. 1972

La artista logra la prolongación de la extensión de su cuerpo colocándose unas grandes alas blancas con las que consigue agrandar su cuerpo con la posibilidad de alcanzar más espacio a la vez que le sirven para protegerse del mundo exterior reforzando su confianza y seguridad.



Rebecca Horn, Performances II. *White Body Fan*. 1972, from *Performances II*, 1970-73⁷⁰

⁷⁰ Napier, L. (3 de enero de 2008). Icarus Redeemed: Rebecca Horn. *Art & The Imaginative Promise*. Recuperado de <http://articlejournal.net/2008/01/03/icarus-redeemed-rebecca-horn/>



Rebecca Horn, *White Body Fan*. 1973-1974



Rebecca Horn, Performances II. *White Body Fan*. 1973-1974



Rebecca Horn, *The Feathered Prison Fan in Der Eintänzer Film*. 1978

Rebecca Horn experimenta físicamente con las máscaras, las extensiones corporales y objetos con plumas llegando a realizar esculturas cinéticas como *The Feathered Prison Fan*. El movimiento adquiere un papel muy relevante en su obra.

Rebecca Horn consigue materializar en su práctica artística la necesidad de protección de nuestro cuerpo.



Rebecca Horn, *Large Feather Wheel*. 1997



Rebecca Horn, *Yin and Yang Drawing The Landscape*. 2004

Las performances de Rebecca Horn se desarrollan entre la poesía y el arte.

Su contexto se desarrolló después de la Segunda Guerra Mundial con su repulsión a los nazis, pero descubrió en el dibujo la negación de su nacionalidad para evitar que fuera rechazada.

Profesionalizó su labor de escultora y comenzó a crear sus obras con extensiones corporales y materiales de tejido suave y algunos livianos como vendas y pinturas.

Su obra más difundida se encuentra dentro del performance, comenzando su desarrollo a finales del siglo XX.

Rebecca Horn construye instalaciones a partir de transformar el cuerpo. Su fuente de inspiración está conectada con las obras de Kafka y Jean Genet, y en las películas de Buñuel y Pasolini.

El pensamiento de Rebecca Horn gira en torno al cuerpo, su prolongación y “*maquinización*”. Para Horn “*el cuerpo es objeto y debe ser manipulado para exaltar sus posibilidades*”. Hace un análisis de las formas del cuerpo, de su sensibilidad no empleada y el espacio que las abarca, trabajando la escultura, el video, la instalación, el performance y el cine. Buscando constantemente la multiplicidad del cuerpo.

Las obras recientes de la artista son instalaciones cinéticas que integran el movimiento, la luz y la música para conseguir que interactúen con el espectador.



Gunter Lepkowski, *Portrait of German artist Rebecca Horn*.2012



Rebecca Horn, *Butterfly Sculpture*. 2000



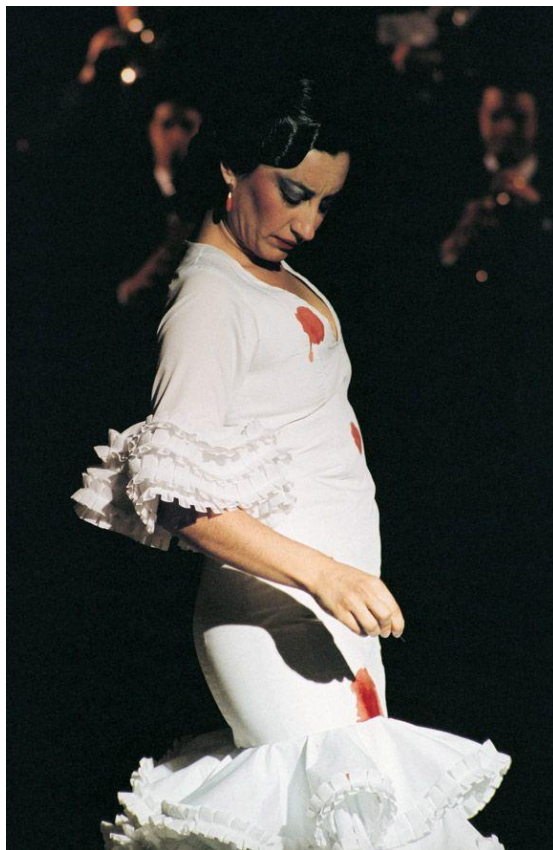
Rebecca Horn, *Butterfly Sculpture*. 2002

7.5. Pilar Albarracín

La artista contemporánea española Pilar Albarracín.

Estudia Bellas Artes en la Universidad de Sevilla. El origen andaluz de la artista influye directamente en su obra. Investiga los tópicos de la España más típica como los toros, la artesanía o el flamenco, ironizando sobre esta temática tan española y tradicional, utiliza el video y la fotografía. El arte textil también le sirve como vehículo de expresión artística. Pilar Albarracín trabaja con su propio cuerpo y utiliza su imagen para realizar sus obras en muchas ocasiones, así vemos que con sus performances consigue una ruptura de los convencionalismos más añejos de las tradiciones españolas.

Con la ironía, la crítica y la poesía es capaz de provocar reacciones en el espectador que no queda indiferente ante su obra. Pilar Albarracín alcanza la fama con sus video-performances subversivas en las que ironiza con descaro sobre los tópicos del folklore andaluz.



Pilar Albarracín, Acción /Performance: Lunares / Dots. 2004

Pilar Albarracín vive y trabaja en Madrid, es una de las artistas contemporáneas más importantes con reconocimiento internacional. Desde su primera exposición en 1997, ha tenido exposiciones en el Musée d'Art Moderne de la Ville de París, el Hamburger Bahnhof de Berlín, el PS1 del MoMA en New York, también ha expuesto en Estambul, Helsinki y Moscú. Es una importante artista que utiliza el discurso de género en sus obras junto con la crítica y la ironía.

La reflexión sobre el género es el tema de su última exposición en la Galería Javier López: “El nuevo mundo” un colorista trabajo realizado con bragas recopiladas de mujeres de su entorno con las que realiza una especie de mandala con prendas de diversa procedencia como un muestrario de distintos tipos de mujeres. Es una representación con forma de mandala pero con una prenda que permanece oculta a nuestros ojos, “El nuevo mundo” es una composición artística que implica a mujeres con distintas personalidades.

Pilar Albarracín realiza interpretaciones de artistas feministas como Valie Export.



Pilar Albarracín, *Mandala (noir)*. 2012



Pilar Albarracín, *Mandala (rouge)*. 2012

El origen del mundo, obra pintada por Courbet es una obra que inspira estos mandalas con prendas femeninas, el título es el mismo.

Según Pilar Albarracín es sorprendente que una prenda descontextualizada cause tanto revuelo en el espectador cuando la pieza busca en realidad la armonía estética del mandala.

Pilar Albarracín explora en los estereotipos pero considera que hay valores que permanecen universales, lo que va cambiando es la apariencia de las cosas:

El arte es una carrera de fondo, y lo esencial es que esa carrera evolucione con coherencia. No hacemos el arte para vender sino para contar historias a veces una buena obra tiene una difícil venta. A veces el equilibrio es complicado.⁷¹



Pilar Albarracin, *Musical Dancing Spanish Dolls*. Video Performance.2001⁷²

⁷¹ Achiaga, P. (11 de septiembre de 2014). Entrevista a Pilar Albarracín. *El cultural. El Mundo*. Recuperado de <http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Pilar-Albarracin/6761>

⁷² Pilar Albarracin, *Musical Dancing Spanish Dolls*. (2015, Junio 15). Recuperado de <http://www.pilaralbarracin.com/videos/videos9.html>



Pilar Albarracín, *Untitled (Torera)*. 2009
Una torera con tacones y una olla
Pilar Albarracín denuncia el papel de la mujer en la sociedad española
Arte, denuncia e ironía



Pilar Albarracín, *Prohibido el canto*. Video. Color. Sonido.6".2000⁷³



Pilar Albarracín, *Untitled (Marinera)*. 2009

⁷³ Pilar Albarracín, *Prohibido el canto*. (2015, Junio 15).Recuperado de <http://www.pilaralbarracin.com/videos/videos6.html>



Pilar Albarracín, *Untitled (Mujer con jarrón)*. Serie de 4 piezas. 2009

8. FOTOGRAFÍA FEMINISTA

8.1. Cindy Sherman

La fotógrafa Cindy Sherman.



Cindy Sherman, *Self portait*.

Cynthia Morris Sherman (nacida en Nueva Jersey en 1954). Cindy Sherman es una de las artistas fotógrafas más respetadas del siglo XX. Casi todas sus fotografías son representaciones de ella misma pero no son autorretratos. Sherman utiliza su cuerpo para plantear temas de la vida moderna: el papel de la mujer, el papel del artista y la representación de las mujeres en la sociedad.

Sherman manifiesta su interés por el arte en la Universidad de Buffalo, donde se inicia en la pintura, reconociendo más tarde que no era lo suyo; de la pintura dice: “*no había nada más que decir. Estaba meticulosamente copiando otro arte y entonces me di cuenta de que sólo podía usar la cámara y desarrollar mis ideas con ella*”.

Es en la fotografía donde encuentra su medio de expresión.



Cindy Sherman, *Untitled Film Still #13*. 1978

Actualmente es una de las fotografías más relevantes. En sus comienzos, sus fotografías captaron la atención del público, tal vez sean estas imágenes las más representativas de toda su obra. Su serie *Untitled Film Stills* (1977/1980) son retratos de sí misma en diferentes actitudes de estereotipos femeninos típicos de la sociedad machista en la que vivimos (ama de casa, drogadicta, prostituta...).

Sus fotografías, en blanco y negro, parecen fotogramas de películas de los años 40-50 que nos recuerdan al cine de Visconti, Hitchcock o Truffaut , nos hacen pensar en el cine negro y en el hiperrealismo italiano.

Desde sus comienzos como fotógrafa, no quiere poner título a sus obras, tan solo les pone el número de inventario, así deja al espectador la responsabilidad de atribuir significados a las fotografías.



Cindy Sherman, *Untitled Film Still #11*. 1978



Cindy Sherman, *Untitled Film Still #12*. 1978

En sus obras utiliza el artificio, para narrar historias, muy aficionada a disfrazarse desde niña tal vez por su fascinación por el maquillaje.

Jugando con disfraces y maquillaje, se decide a registrar sus “performances” ante la cámara fotográfica.

En casi 40 años de trabajo explora los múltiples estereotipos de la mujer en todas sus series. Al comenzar la década de los 80 realiza su serie *Centerfolds* en la que se representaba como las modelos de las revistas para hombres,⁷⁴ la mujer aparece en estos despleables como símbolo sexual. No solo aparece así en las revistas también en la televisión.



Cindy Sherman, *Sin título No. 92. Centerfolds*. 1981

⁷⁴ Blanco, Á. (1 de abril de 2015) Cindy Sherman: Biografía, Obras y Exposiciones. Blog: Alejandradeargos.com. Recuperado de <http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/32-artistas/409-cindy-sherman-biografia-obras-y-exposiciones>.

Cindy Sherman es la mujer de las mil identidades que se ve a sí misma como un lienzo en blanco en el que es capaz de plasmar diversas iconografías de mujer. Eva Respini, conservadora que organizó la retrospectiva en el MoMA en 2013 dice: “*una enciclopedia de estereotipos femeninos*”.



Cindy Sherman, *Sin título No. 96. Centerfolds*. 1981

Los coleccionistas de la obra de Sherman pueden llegar a pagar grandes sumas de dólares por sus fotografías. Su *Untitled #96* se subastó en 2011 en Christies de New York por casi cuatro millones de dólares.

Sus fotografías no son autobiográficas pero por medio de artificio parecen de verdad.

Cindy Sherman es una de las artistas contemporáneas más influyentes. Su propia imagen, una cámara fotográfica y algo de artificio han bastado para añadir su nombre a la Historia del Arte de la segunda mitad del siglo XX y principios del siglo XXI como una de las más grandes fotógrafas del arte contemporáneo.

Ella se considera una artista visual que utiliza la fotografía en sus obras.

En *History Portraits* utiliza la fotografía en color para recrear pinturas de época, representando autorretratos de personajes femeninos y masculinos de Renacimiento y el Barroco.



Cindy Sherman, *Untitled #183*. 1988. Chromogenic color print, 38 x 22 3/4" (96.5 x 57.8 cm).
Courtesy the artist and Metro Pictures, New



Cindy Sherman, *Baco*, serie "*History Portraits*, (1988-1990)".



Cindy Sherman, *Untitled #466*. 2008. Chromogenic color print, 8' 1 1/8 x 63 15/16" (246.7 x 162.4 cm).
The Museum of Modern Art, New York.

Cindy Sherman ha sabido captar imágenes muy impactantes y originales con su cámara, utilizando su propio cuerpo en sus representaciones y materializando el mensaje que quería transmitir.



Cindy Sherman, *Untitled Film Still #16*, 1978, Collection: The Museum of Modern Art.



Cindy Sherman, *Selfportrait*.



Cindy Sherman & Marina Abramovic at last night's Bomb Magazine gala. 2012

La obra de Cindy Sherman: piedra angular de la fotografía posmoderna, explora temas como la construcción de la identidad y la naturaleza de la representación.

Sus obras hablan de un mundo cada vez más saturado de imágenes, gracias al ilimitado suministro de material visual ofrecido por los medios de masas, la cultura pop y la historia.

Una artista imprescindible para el arte contemporáneo.

8.2. Barbara Kruger

La artista estadounidense Barbara Kruger nace en Newark (New Jersey) en 1945. Fotógrafa, artista conceptual, profesora y crítica de arte. Es muy conocida por su obra fotográfica.

En 1964 se traslada de su Newark natal a la Universidad de Syracuse. En 1965 inicia sus estudios en la Escuela de Diseño Parson donde tuvo como profesores al diseñador gráfico Marvin Israel y la gran fotógrafa Diane Arbus, responsables de que Barbara Kruger se interesara por la fotografía y el diseño gráfico. Llego a ser jefa de diseño en el departamento creativo de la revista de moda Mademoiselle.

Trabajo como diseñadora gráfica y directora artística en Vogue. Al mismo tiempo que trabajaba en la publicación de moda realizando tareas de maquetación y tipografía, desarrollaba su carrera artística. Sus creaciones para ser mostradas en espacios expositivos toman en forma y estética muchos elementos de los medios de comunicación.

La obra de Barbara Kruger recibe una enorme influencia de los mensajes emitidos diariamente por los medios que crean un universo semántico que oprime a las personas para reducirlas a simples consumidores.

Barbara Kruger cuestiona el papel del individuo dentro de la sociedad postindustrial.



Timothy Greenfield-Sanders, *Barbara Kruger*

En 1970 se traslada a New York. Le impresiona la obra escultórica de Magdalena Abakanowicz. Comienza a escribir textos poéticos que se leían posteriormente en las sesiones que organizaba el Artist Space, conocido como *The Kitchen*.

En 1974 celebra su primera exposición en los locales de *The Kitchen*. Fue profesora en universidades y escuelas de arte durante 1974 y 1979, impartiendo clases de diseño gráfico y fotografía en la Universidad de California. Hasta 1980 trabajó y vivió en Berkeley. Sus obras de la primera época se caracterizan por ser de tipo collage, imágenes en blanco y negro procedentes de revistas intervenidas con textos escritos en negro, blanco y rojo, estas obras fueron exhibidas en la galería PS1 de New York.



Barbara Kruger, *No from We Will No Longer, Be Seen And Not Heard*. Lithograph. 1985

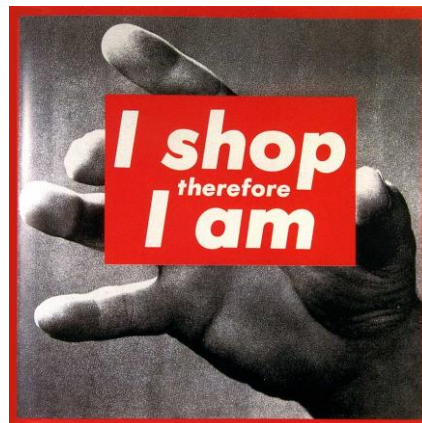
En los años ochenta la obra de Kruger renuncia a los espacios expositivos tradicionales y empieza a utilizar las calles como soporte de su obra.

Su eslogan “yo no intento venderle nada” inundaba Times Square en 1983, implicaba en la propuesta al ciudadano que no suele frecuentar la oferta cultural. En 1989 participa con un cartel en la manifestación celebrada en New York, cuyo manifiesto era “*You’re Body is a Battleground*” (“Tu cuerpo es un campo de batalla”). Acciones cargadas de actitud política en su propuesta artística. Acciones que tenían como escenario la vía pública como cuando puso un anuncio/obra en los autobuses públicos de New York recorriendo la capital neoyorkina con el lema “*No seas estúpido*”. Una acción cargada de ácida crítica fue cuando diseñó una bolsa de la compra estampando el lema “*Compro, luego existo*”.

En los años noventa, la obra de Kruger sigue experimentando con la idea de la obra artística trasladada del ámbito museístico al ámbito urbano.

Muy representativas son sus obra realizadas para las fachadas del Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles (1990), el Anfiteatro del North Carolina Museum of Art de Raleigh (1987-1996).⁷⁵

La artista vive y trabaja en la actualidad entre Nueva York y Los Ángeles (EE.UU.).



Barbara Kruger, *Untitled (I shop therefore I am) Compro, luego existo*.1987

⁷⁵Guasch, A.M.(2000): *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*”. Madrid Alianza Editorial.



Barbara Kruger, Installation at the Mary Boone Gallery in New York City. January. 1991

Su trabajo artístico sigue resultando muy actual, los temas tratados aún preocupan. Género, feminismo, consumismo, la política y el poder son sus principales intereses a la hora de abordar su obra.

Muchas veces Barbara Kruger aparece encasillada en el movimiento feminista de los 70, ya que sus primeros trabajos eran piezas textiles.

Más bien su obra está en la línea de artistas como Jenny Holzer o Martha Rosler con un estilo muy cercano al diseño gráfico por su experiencia profesional en los departamentos de arte de algunas revistas. Comparte esta característica con Andy Warhol, que también adquirió experiencia como diseñador gráfico. Barbara Kruger juega con los tópicos de la utilización de la imagen y el texto en prensa para transmitirnos su mensaje.

Imágenes impactantes que nos recuerdan a las de la publicidad, pero consciente de sus estereotipos, realiza una crítica a los valores que en no pocos casos la prensa realza.

Barbara Kruger se distancia del modelo de arte institucional desde sus comienzos como artista, utilizando todo tipo de soportes y lugares para llegar a la mayor cantidad de público, se sirve del lenguaje de los medios de comunicación creando mensajes desde otra óptica, a veces el contrario, buscando que el espectador reflexione sobre su propuesta artística.

Barbara Kruger se apropia de imágenes y estéticas para crear nuevos significados, como hacían Andy Warhol o Roy Lichtenstein, un recurso que se sigue utilizando actualmente.

La obra de Barbara Kruger no pasa de moda, su trabajo siempre nos resulta muy actual.⁷⁶

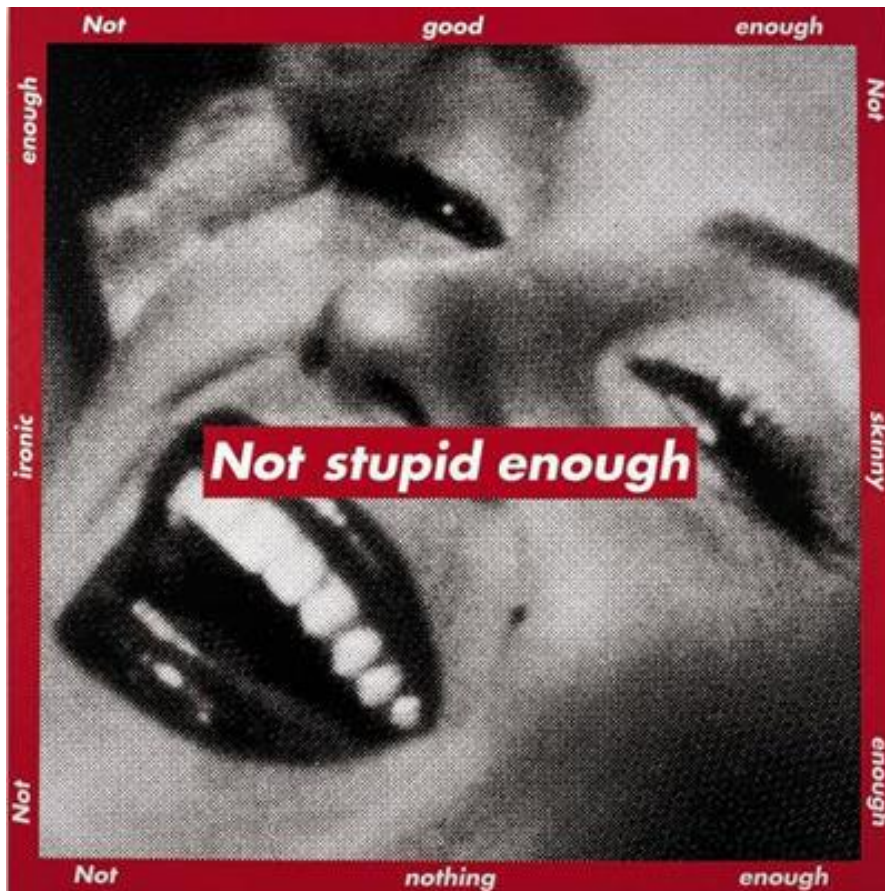


Barbara kruger, *Untitled (Money can buy you love)*. 1985

⁷⁶ Barbara Kruger (4 de octubre de 2013). Blog de nodisparenalartista. Recuperado de <https://nodisparenalartista.wordpress.com/2013/10/04/barbara-kruger/>.



Barbara kruger, *Untitled (We Don't Need Another Hero)*. 1987



Barbara kruger, *Untitled (Not stupid enough)*. 1997



Norbert Miguletz, *Barbara Kruger, Installation: Circus*. 2010



Norbert Miguletz, *Barbara Kruger, Installation: Circus*. 2010

9. MARINA ABRAMOVIĆ

La artista serbia Marina Abramović.

La artista serbia Marina Abramović. Una artista muy mediática que conocen incluso los que nunca visitaron una galería de arte. Marina Abramović es muy conocida desde que en los años 70 creó performances de una naturaleza extrema, como la performance en la que clavaba un cuchillo entre los dedos de la mano abiertos con enorme riesgo para su integridad física. Llegó a formar con su compañero sentimental, Ulay, una próspera pareja artística.

A partir de su separación, Abramović se convierte en una gran estrella del arte contemporáneo, más famosa incluso que Hirst, Koons o Ai Weiwei.⁷⁷



Santiago and Mauricio, *Marina Abramovic en V Magazine*. Photo. 2013

⁷⁷ López, I. (28 de agosto de 2015). ¿Por qué no ha habido mujeres genios en la Historia del Arte?. *Revista Vanity Fair*. Recuperado de <http://www.revistavanityfair.es/actualidad/articulos/genios-mujeres-historia-del-arte-frida-kahlo-marina-abramovic-camille-claudel-sonia-delaunay/21250>

Abramović se considera “*la abuela del performance*” después de más de cuarenta años trabajando el arte de acción. Nacida en Yugoslavia, el 30 de noviembre de 1946, sus padres participaron en la Segunda Guerra Mundial de talante muy estricto. Su abuela muy espiritual y cariñosa influye también en su educación. Con estos orígenes surge una mujer que aprende a experimentar hasta las últimas consecuencias sobre cuerpo y mente. Marina Abramović es experta en el control del cuerpo a través de la disciplina y el equilibrio mental. Sus performances en muchos casos llegan a ser extremos, ya que su integridad física es amenazada.

Si queremos comprender la obra de esta artista, se hace necesario explicar que es el Performance Art: Es en la segunda mitad del siglo XX, cuando surgen nuevas prácticas artísticas que buscaban superar las vanguardias y de alguna manera, romper los esquemas.

Comienzan a desarrollarse corrientes alternativas como el Land Art y el Performance, el video arte se utiliza muchas veces para registrar las acciones de las performances. El origen de estas nuevas prácticas artísticas lo podemos encontrar en gran parte, en el futurismo, el dadaísmo, el arte conceptual y el happening. El Performance Art es una rompedora expresión artística en la que el artista se introduce en la obra con su cuerpo, fusionándose con ella y siguiendo la máxima “*el arte no debe ser diferente a la vida, sino que tiene que ser una prolongación de las acciones de la misma*”.

Joseph Beuys, es uno de los artistas más representativos del performance. En su obra *I Like America and America Likes Me*, el artista es envuelto en una manta de fieltro y trasladado de Düsseldorf a Nueva York, donde se le instala en una galería durante siete días compartida con un coyote. Artistas importantes de la performance son también: John Cage, Nam June Paik, Orlan, Carole Schneemann o Yoko Ono.



Marina Abramović, Performance: *Art must be Beautiful; Artist must be Beautiful*. 1975

En resumen, el performance es una práctica artística que consiste fundamentalmente, en acciones realizadas por uno o más individuos en un espacio y tiempo determinado, esto le convierte en un arte efímero, que se va registrando mediante la fotografía o el video.

Sentir el mundo con la experiencia personal del cuerpo.



Joseph Beuys, *I Like America and America Likes Me*. Performance. 1974

La obra de Marina Abramović destaca el ámbito de esta práctica artística, sus performances son realmente impactantes debido a que la artista expone su cuerpo al dolor físico, mediante cortes, en algunas performances llega a tomar sustancias tóxicas, en otras se presenta flagelando su cuerpo.

Marina usa el cuerpo para hacer declaraciones. Sus performances más importantes se pueden dividir en tres secciones:

- Performances en solitario
- Performances con Ulay
- Performances tras terminar su relación con Ulay.⁷⁸

Performances en solitario

Ritmo 10 (1973):

Es la primera performance y una de las más representativas. Marina realiza el juego ruso de ir dando golpes con un cuchillo entre los dedos de la mano. Si se cortaba cambiaba de cuchillo (llegó a usar veinte).

Una cámara registraba la performance, al terminar la acción, la artista proyectaba la cinta y comenzaba nuevamente a repetir la performance cometiendo los mismos errores del principio de la acción.

⁷⁸ Pola, M. (3 de noviembre de 2013) “El arte de Marina Abramović: cómo expresar el mundo a través del cuerpo. *Magazine: Vagón 293. Revista Digital*. Recuperado de <http://www.vagon293.es/ars/marina-abramovic-como-si-fuese-un-cuadro-pero-imposible-detenerse-solo-30-segundos/>



Marina Abramović, *Ritmo 10*. Performance. 1 hour. 1973



Marina Abramović, *Ritmo 10. Performance*. 1 hour.1973⁷⁹

⁷⁹ Marina Abramović, *Ritmo 10. Performance. Secuencia* (2015, Marzo 16)
https://www.youtube.com/watch?v=0_s9OF91s5g

Ritmo 2 (1974):

Abramović experimenta con cuerpo y mente en esta performance ya que consume drogas que pueden dañar su integridad física. Una de estas sustancias atacaba el cuerpo, en este estado llegaba a sufrir convulsiones perdiendo la voluntad en cierta medida.

En esta performance no llegaba a perder la consciencia, ya que en todo momento seguía consciente de lo que estaba pasando. Pasados los efectos de la droga, tomaba otra que le provocaba el efecto contrario, es decir, esta segunda sustancia alteraba su mente pero sin llegar a afectarla físicamente.



Marina Abramović, *Ritmo 2. Performance. Performance*, 7 hours (total). Galerija, Zagreb.1974



Marina Abramović, *Ritmo 2. Performance 7 hours (total)*. Galerija, Zagreb.1974



Marina Abramović, *Ritmo 2. Performance. Performance, 7 hours (total)*. Galerija, Zagreb.1974

Ritmo 0 (1974):

Una de las más famosas. En esta performance, el público es el protagonista. La acción se desarrolla en una mesa con setenta y dos objetos, algunos para causar dolor y otros para intentar lograr el placer (tijeras, un cuchillo, un látigo, una pistola cargada...) la norma es que han de ser utilizados sobre el cuerpo de la artista.



Marina Abramović, *Ritmo 0*. Performance. 1974



Marina Abramović, *Ritmo 0*. Performance.1974⁸⁰

⁸⁰ Marina Abramović. Ritmo 0 (2015, Marzo 17)
Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=enfeVSirDU>.
MAI. Recuperado de <https://vimeo.com/71952791>

Performances con Ulay

En 1975, Marina conoce a Ulay⁸¹, un artista con inquietudes similares. Ulay utilizaba las mismas técnicas que Abramović. En una relación de trece años compartiendo sus vidas, realizaron performances como las siguientes:



Marina Abramović y Ulay

⁸¹ Frank Uwe Laysiepen, más conocido como Ulay (Solingen, Alemania, 30 de noviembre de 1943) es fotógrafo y un importante artista de performance de finales de los años 60 y 70.

El contenido central de sus obras es la relación entre el cuerpo, el espacio y la sociedad. Ha viajado a diferentes países para colaborar con artistas locales. Entre estos países se puede nombrar Australia, China, Estados Unidos y Países Bajos.

De 1976 a 1989 trabajó junto a Marina Abramovic. Las actuaciones realizadas en este periodo son las obras más conocidas de Ulay.

En 1988, Ulay y Abramovic decidieron hacer un viaje espiritual que pondría fin a su relación. Cada uno de ellos caminó por uno de los extremos de la Gran Muralla China y se reunieron en el centro. Ulay partió del desierto de Gobi y Abramovic en el Mar Amarillo. Cada uno de ellos caminó 2.500 kilómetros, se encontraron en el centro y se dijeron "adiós".¹

En 2010 el MoMa presentó una retrospectiva de la obra de Abramovic, donde ella interpretó "La Artista Está Presente" (*The Artist Is Present*), compartiendo un minuto de silencio con cada desconocido que se sentó frente a ella. Ulay hizo una aparición sorpresa la noche de apertura y Abramovic experimentó una fuerte reacción emocional al ver frente a ella a Ulay después de 23 años de haberse separado.



Marina Abramović y Ulay. 1980

1

Breathing in/Breathing out (1977):

En esta performance, Marina y Ulay colocaban micrófonos en sus gargantas y pegaban sus bocas rozando los labios, besándose y respirando juntos. La respiración de los dos sonaba en toda la sala. La performance duraba 19 minutos, demasiado tiempo agotando el oxígeno de sus pulmones, agotados los dos artistas cayeron desmayados al suelo. El mensaje de esta performance queda muy claro, en las relaciones de pareja, la influencia que tiene un individuo sobre el otro, puede llegar a destruir o incluso ahogar a la otra persona y llegar a absorber su vida completamente.



Marina Abramović and Ulay, *Breathing in/Breathing out*. Performance.1977⁸²

⁸² Marina Abramović and Ulay, *Breathing in/Breathing out* (2015, Junio 20) Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=rWixdA2xTSs>

2

Imponderabilia (1977):

Buscando interactuar con el público, Marina y Ulay, se ponen uno enfrente del otro, desnudos, tan solo dejan un mínimo espacio entre ambos formando una especie de gruta humana por lo que los espectadores se supone que deben ir pasando. Esta performance duraba alrededor de 90 minutos.⁸³



Marina Abramović and Ulay, *Imponderabilia*. Performance.1977. Bologna

⁸³ Ulay & Abramović. *Imponderabilia*.1977. (2015, Abril 10).Recueperado de <http://youtu.be/QgeF7tOks4s>



Marina Abramović con Ulay, *Imponderabilia*. 1977. Bologna / 2010. MoMA NYC.



Marina Abramović and Ulay

Performances tras el final de la relación con Ulay

Marina Abramović realiza obras en las que la estética se impone. Se interesa cada vez más por el teatro y coincide con su mayor reconocimiento como artista de la performance.

3

The lovers (1988):

Marina y Ulay toman la decisión de romper su relación creando una nueva performance tras trece años juntos. Cada uno se sitúa en un extremo de la Gran Muralla China, emprendiendo un camino hacia el centro de la famosa construcción donde deben reunirse otra vez.

Dejarán de verse tras el reencuentro para iniciar una nueva vida ya separados.

La performance llevada a su máxima expresión: *el arte no debe ser diferente a la vida, sino que tiene que ser una prolongación de las acciones de la misma.*

Marina y Ulay caminaron durante noventa días.



Marina Abramović, *The Lovers* (With Ulay). Performance, 90 Days. The Great Wall of China .1988⁸⁴

⁸⁴ Marina Abramović, *The Lovers* (With Ulay). Performance. The Great Wall of China.(2015, Junio 20). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zaso0j9x098>

1

Balkan Baroque (1997):

La guerra de los Balcanes es la principal temática de esta acción. Marina coloca en un sala tres pantallas con imágenes de su padre, de su madre y de ella misma. En el centro de la instalación se colocaban dos mil kilos de huesos a los que Marina, durante seis horas, arrancaba lo que aún les quedaba de piel y carne.



Marina Abramović, *Balkan Baroque* (Video Still). 1997

The Artist is present (2010):

Marina Abramović cansada de ser un artista alternativa, quiere conseguir que las performances sean prácticas artísticas tan respetadas como las tradicionales.

Organiza una exposición en el MoMA durante tres meses en los que en colaboración con otros artistas que elaborarán material audiovisual, fotografías sobre su larga carrera artística, se realizará una nueva performance:

The Artist is present. La obra transcurre dentro del MoMA. Marina sentada en una silla, en una sala muy luminosa tiene otra silla enfrente. Cualquiera podrá sentarse cara a cara con Marina. Cada espectador que decida sentarse junto a la artista, tiene un máximo de quince minutos, tiempo suficiente para que brote la emoción. Marina trata a cada persona con respeto y atención durante ese cuarto de hora; el concepto de obra de arte se humaniza y Abramović se convierte en esa imagen que emociona a cualquiera.

“Muy pronto me convierto en el espejo de sus propias imágenes” (Marina Abramović).

Siguiendo la máxima del performance art en el que el arte debe ser una prolongación de la vida, Marina afirma: *“si estás durante tres meses, la performance se vuelve la vida misma”*.⁸⁵

⁸⁵Abramović. *The Artist is Present*. MoMA 2010. (2015, Abril 10). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=OS0Tg0IjCp4>



Marina Abramović, *The Artist is Present*
Performance artist with public participant and minimal installation. 2010

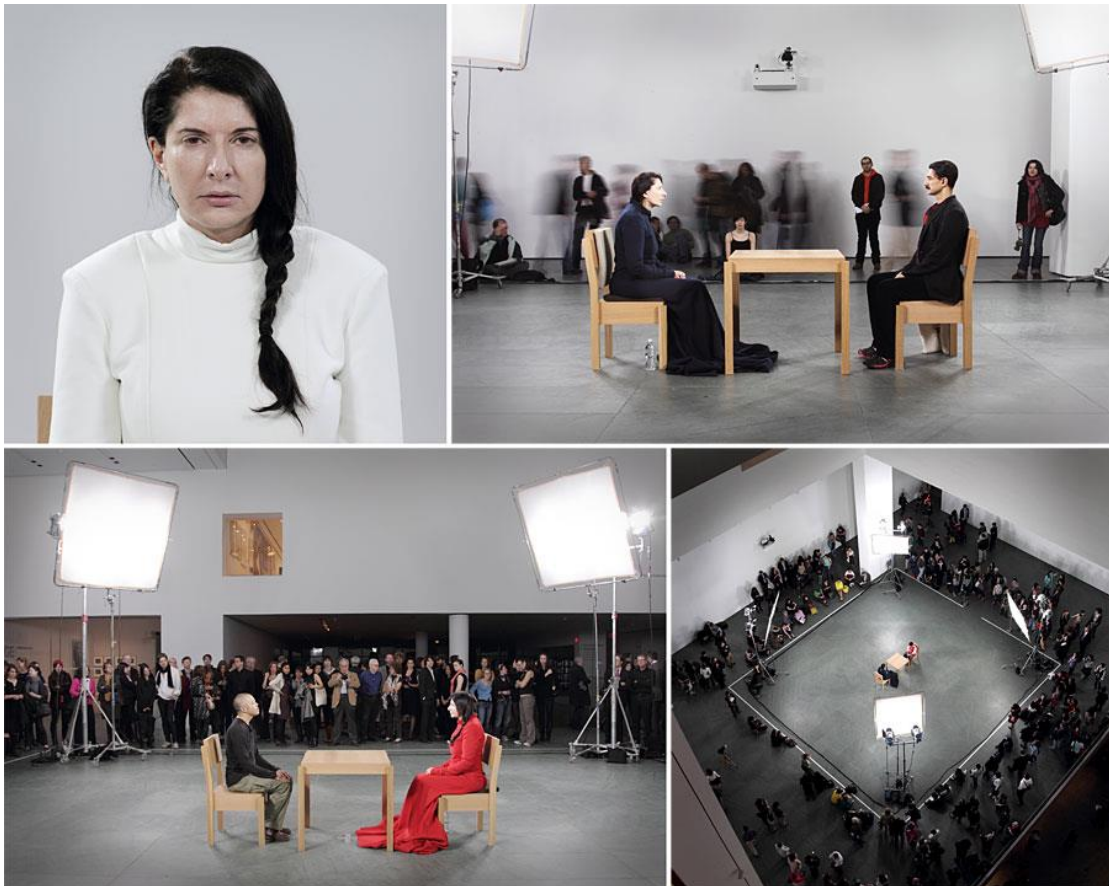


Marina Abramović, *The Artist is Present*. With Ulay. . Performance in MoMA. 2010



Marina Abramović, *The Artist is Present*. With Ulay. . Performance in MoMA. 2010

Artist Marina Abramovic was performing her piece 'The Artist Is Present,' a live art performance piece where Marina invited strangers to sit across from her for one minute. One after another, members of the crowd came up and shared a moment...



Marina Abramović, *The Artist is Present*. Performance artist with public participant and minimal installation. 2010



Marina Abramović, *The Artist is Present*. 2010

The Artist is Present Day 55, Marina Abramović by MoMA The Museum of Modern Art

Luchando contra lo efímero de la performance, Marina se propone crear el Instituto Marina Abramović , MAI (Marina Abramović Institute) en 2013.

Adquiere un antiguo teatro en Hudson, un pueblo a dos horas de coche desde New York, para crear un lugar dedicado exclusivamente al Performance Art.

En esta institución se proyectarán películas como, por ejemplo, *Bed-In*, de Yoko Ono y John Lennon (168 horas de duración). Se van realizando performances durante el día y los visitantes pueden experimentar el llamado Método Abramović, método de “*desaceleración del cuerpo*”:

Hay dolor pero es una especie de secreto muy guardado; el momento en que pasas por la puerta del dolor entras a otro estado mental. Esta sensación de belleza y amor incondicional, esa sensación de que no hay fronteras entre tu cuerpo y lo que te rodea y comienzas a sentir esa sensación de ligereza y armonía contigo mismo, algo se transforma en sagrado. (Marina Abramović, sobre el Método Abramović)⁸⁶



Marina Abramović, *The Abramović Method, my body, my performance, my testament.*

⁸⁶ Marina Abramović (2012, Marzo 20) Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=gyq-0uPBtMI>. The Abramovic Method, my body, my performance, my testament | Exclusive interview.

El Método Abramović es la última tendencia en técnicas de relajación, especialmente indicado para conseguir altos grados de concentración en quienes lo practican. Muchas personas de todo el mundo se han sentido atraídas por estas técnicas, una de ellas la cantante Lady Gaga, que se siente sometida a una enorme presión durante sus giras por el mundo.⁸⁷



The Abramović Method Practiced by Lady Gaga 1/4. 2013



The Abramović Method Practiced by Lady Gaga 2/4. 2013

⁸⁷ The Abramović Method Practiced by Lady Gaga (2014, Marzo 10)Recuperado de <https://vimeo.com/71919803>

Para poder conseguir crear este “*spa cultural*” Marina Abramović necesitó solicitar ayuda económica. Consigue el dinero creando una campaña para que libremente los donantes le enviaran una cantidad determinada.

Muy destacable es la ayuda que ha recibido de la artista Lady Gaga, de la que hay un video en el que aparece practicando el Método Abramović: <https://vimeo.com/71919803>

Marina Abramović recibe constantemente críticas de todo tipo, es una artista muy cuestionada por las feministas, tal vez porque es demasiado mediática y aparece en revistas de moda con ropa muy cara, actuando como una auténtica celebrity.

Lo cierto es que es una artista respetada y admirada que ha logrado el más alto reconocimiento en el mundo del arte contemporáneo, una auténtica estrella.



The Abramovic Method Practiced by Lady Gaga 3/4. 2013



The Abramovic Method Practiced by Lady Gaga 4/4. 2013

Su experiencia en el arte y en la vida, queda plasmada en su humilde manifiesto:⁸⁸

- Un artista no debería mentirse a sí mismo ni a otros.
- Un artista no debería robar ideas de otro artista.
- Un artista no debería corromper su obra por el mercado.
- Un artista no debería matar a otro ser humano.
- Un artista no debería convertirse a sí mismo en un ídolo.
- El arte debe estar en relación con la vida amorosa del artista.
- Un artista debería evitar enamorarse de otro artista.



Jean-Baptiste Mondino, *Marina Abramović*. 2010

⁸⁸ Recuperado de <http://www.artishock.cl/2015/04/28/marina-abramovic-manifiesto-de-la-vida-de-un-artista/>. Marina Abramovic durante su presentación en la BP.15, la Primera Bienal de Performance que se realiza en Argentina, del 27 de abril al 7 de junio de 2015, en diferentes espacios de Buenos Aires, Neuquén y San Juan.



Marina Abramović, *Portrait with Falcon*. 2010

Inspiration for "Portrait with Falcon" came from the falcon as a symbol of liberty, freedom, and victory.

Los museos aceptan hoy las performances como el vídeo o la fotografía, pero ha llevado mucho más tiempo ganarse el respeto. Ha habido un cambio radical: cuando empecé me querían encerrar en un manicomio porque creían que estaba loca, y hoy me alaban.

(Marina Abramović).

10. HELENA ALMEIDA

La artista portuguesa **Helena Almeida**

La artista portuguesa Helena Almeida (nacida en Lisboa en 1934)

En su obra fotográfica desmonta la estructura lógica y la percepción de la pintura, y de la misma fotografía.



Helena Almeida, *Autorretrato*.
" *Mi obra es mi cuerpo, mi cuerpo es mi obra* ". Helena Almeida

Su obra se acerca mucho al body art y la performance.

El cuerpo como protagonista en sus fotografías, Almeida no se quiere vincular a tendencias o modas.

No le gusta formar parte de elites artísticas.

En su obra retrata sus sentimientos más profundos con una poesía callada.

Maria Helena de Castro Neves de Almeida era hija del escultor Leopoldo de Almeida, y en sus comienzos trabajó como modelo en el estudio de su padre. En 1955, terminó sus estudios de pintura en la *Escola Superior de Belas Artes* de Lisboa.

Consigue una beca en 1964 y traslada su residencia a París. En 1967, expone por primera vez sus pinturas en la *Galeria Buchholz* de Lisboa. En esa misma época se desarrollan los movimientos Body-Art y Performance. Helena Almeida quería “*entrar literalmente en el cuadro, vestirse con su tela*”.

Se casa con el arquitecto y escultor Artur Rosa con el que tiene una hija que también es artista, Joana Rosa.

Es a partir de 1976, cuando Helena Almeida desarrolla una práctica artística propia y muy original.

Emplea la fotografía en blanco y negro casi siempre. Ella es la protagonista absoluta de su obra, sus obras pueden considerarse autorretratos. Son planificados previamente.

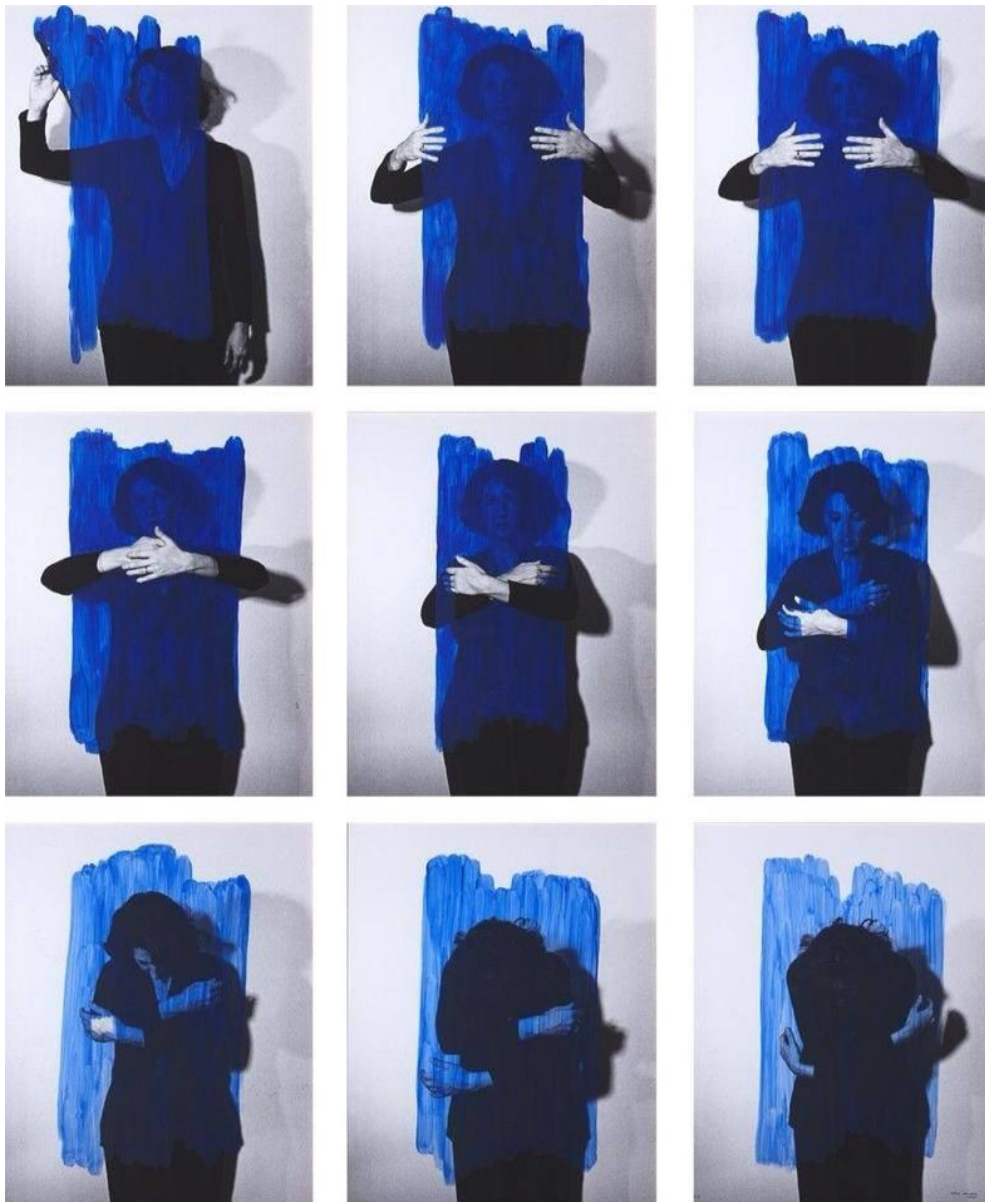
Podríamos decir que el paso previo en sus obras son los bocetos que ella misma realiza, después posa para su marido que es quien pulsa el disparador de la cámara fotográfica.

Tomadas las fotografías, posteriormente son manipuladas por la artista que al pintarlas y añadirles objetos tridimensionales los transforma, otras veces estas fotografías van acompañadas de grabaciones sonoras o de vídeo.⁸⁹

Helena Almeida ha expuesto por todo el mundo y ha representado a Portugal en la *Bienal de São Paulo*, Brasil (1979), *Bienal de Venecia* (1982 y 2005) y en la *Bienal de Sidney* (2004).

⁸⁹ Martínez, L.(19 de diciembre de 2013). Helena Almeida. *Cada día un fotógrafo /Fotógrafos en la red: cada día un fotógrafo nuevo, cada día una nueva fuente de inspiración*. Recuperado de <http://www.cadadiaunfotografo.com/2013/12/helena-almeida.html>.

Tiene varios premios como 1º *Prémio de Desenho*, Coimbra, 1969; *Premio de la 11ª Bienal de Tokio*; *Prémio da Bienal de Vila Nova de Cerveira*, 1984; *Premio de la Fundación Calouste Gulbenkian*, 1984; *Premio BESphoto*, 2004; *Premio AICA*, 2004.



Helena Almeida, *Para um enriquecimento interior*.
Fotografia a preto e branco e acrílico azul; composição em rectângulo.1976

Helena Almeida es una artista excepcional, desde una búsqueda absolutamente personal es capaz de conectar con su tiempo a través de una obra híbrida en los medios expresivos: performance, escenografía, fotografía y pintura.

Su obra la sitúa en un discurso narrativo autobiográfico y experiencial, que trasciende lo personal para convertirse en poesía.

En su obra, principalmente, fotografías en blanco y negro de su cuerpo o fragmentos de él, aparece lo gestual para conseguir un valor simbólico en estas imágenes. Usando el blanco en sus fotografías les da un valor iconológico de pureza, con el rojo aparece el drama y con el azul, el espacio.

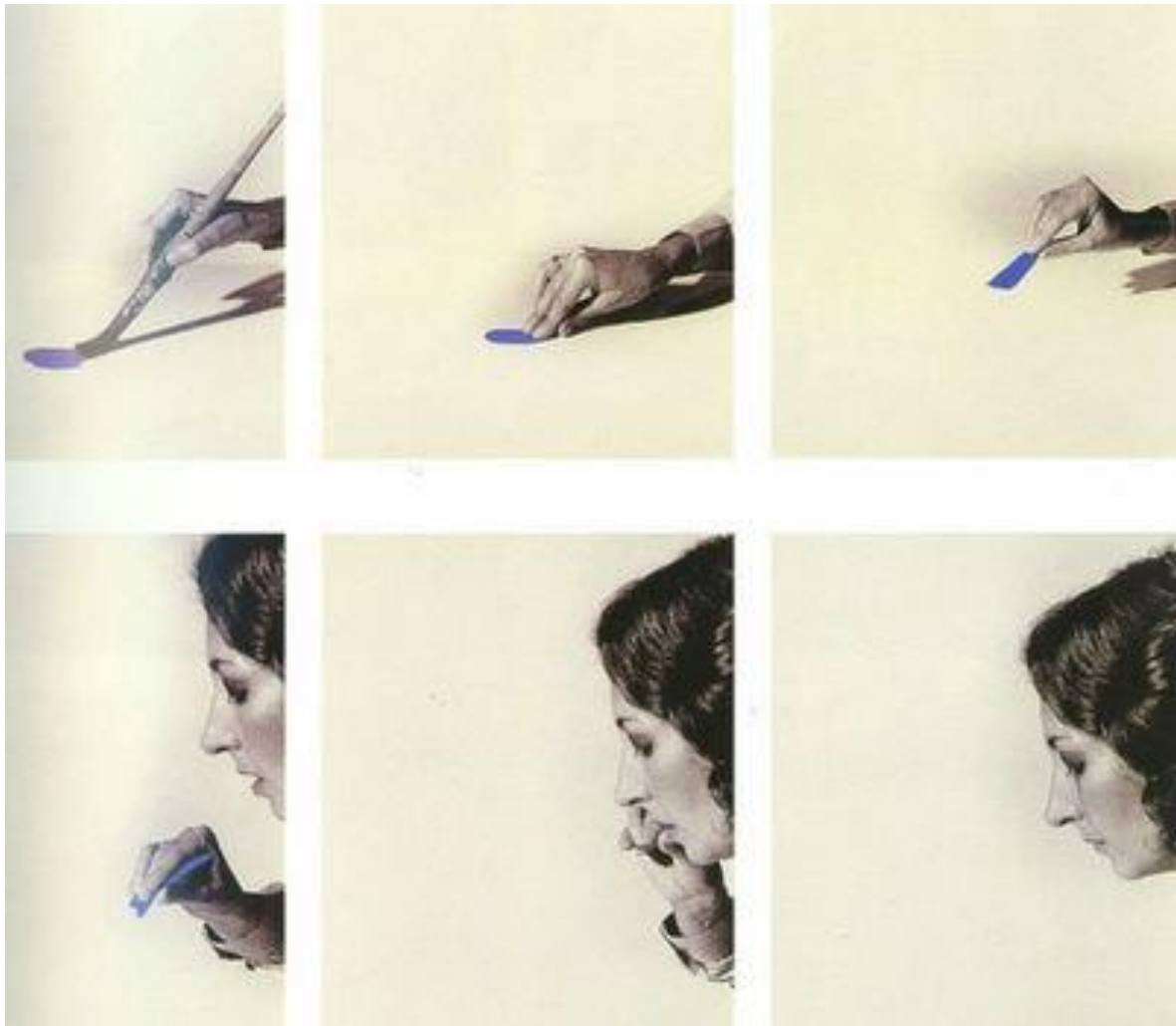
Para Helena Almeida su punto de partida es el cuerpo: “*la obra es mi cuerpo, mi cuerpo es mi obra*”, declara-. Utiliza el cuerpo para generar espacios e imágenes. Busca apropiarse del lugar del arte, de la imagen pictórica. Su cuerpo dentro del lienzo y así la pintura ya “*era lienzo habitado*”.



Helena Almeida, *Tela Habitada*. Fotografia a preto e branco. Cortesia da Artista / Galeria Filomena Soares 1976

Para Helena Almeida la pintura ya no es el lugar de una representación, desea transformar los estereotipos del mirar, los códigos de la pintura.

Helena Almeida invade el espacio: *“Hay que invadir el mundo creando nuevos espacios, hay que invadir la pintura para que sea algo más que pintura”*.



Helena Almeida, *Estudo para um enriquecimento interior*. Tinta acrílica sobre fotografia. 1977-78

Si observamos su trayectoria, podemos ver su evolución en un primer momento eliminando el color, más adelante va adquiriendo mayor importancia el espacio arquitectónico y en esta última década, sus trabajos van ampliando sus dimensiones para traicionar la escala humana.

Desde el interior de su obra, Helena Almeida nos introduce en una narración casi surrealista. Su cuerpo, no es lo que parece - una araña, un vestido, una transformación del espacio real -. Desde un profundo lirismo nos sorprende , transformando nuestra mirada. Su obra es de una introspección muy personal. Lo más interesante de su obra es la apariencia de la intrusión en la representación. Lo que hace su obra absolutamente contemporánea a esta intrusión mediante el cuerpo, mostrándonos un espacio desajustado.⁹⁰



Helena Almeida, *Corte secreto*. 1981

“Me interesa el placer que encuentro al trabajar, el debate en el taller. No necesito el acompañamiento del éxito”. Helena Almeida

⁹⁰ Martínez, A. (2002) “ *Helena Almeida: el cuerpo como narración*”. 14 de enero a 19 de marzo. CGAC - Centro Galego Arte Contemporánea.



Helena Almeida, *Pintura Habitada*. 1976⁹¹

Helena Almeida forma parte de la renovación estética portuguesa desde la década de los años 70, también ha participado en actividades en nuestro país, como las que se desarrollaron en Cáceres, en torno al Museo Vostell de Malpartida.

⁹¹ Helena Almeida (1976). *Pintura Habitada _sequência_* (2012, Octubre 30) Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=vSQTADSI7MY>

Me siento bastante sola: no participo en grupos, pero es una elección, no me quejo, sé que lo exige mi trabajo. Creo en el debate en el taller y me esfuerzo para que mi obra sea honesta. No necesito el acompañamiento del éxito, del reconocimiento, aunque sin duda es agradable. Cuando expuse en Lisboa, en el Centro Cultural de Belém, en 2004, fue muy emocionante ver cómo se acercaba gente joven, artistas que querían conocerme, pero yo pertenezco a una generación que pensábamos que, por ser artistas, íbamos a ser siempre pobres y la idea de alcanzar el reconocimiento la veíamos muy lejana. Ahora los artistas quieren exponer en todas las galerías de moda, en todos los espacios... Yo tengo una formación muy diferente: sigo viendo al artista como un idealista, que necesita trabajar mucho y muy duro: ni quiero hacer muchas exposiciones ni necesito el reconocimiento exterior. Me interesa el placer que encuentro al trabajar, ser capaz de analizar la parte oculta, lo desconocido que hay dentro de mí. (Helena Almeida)



Helena Almeida, *Dentro de mim*. 2000

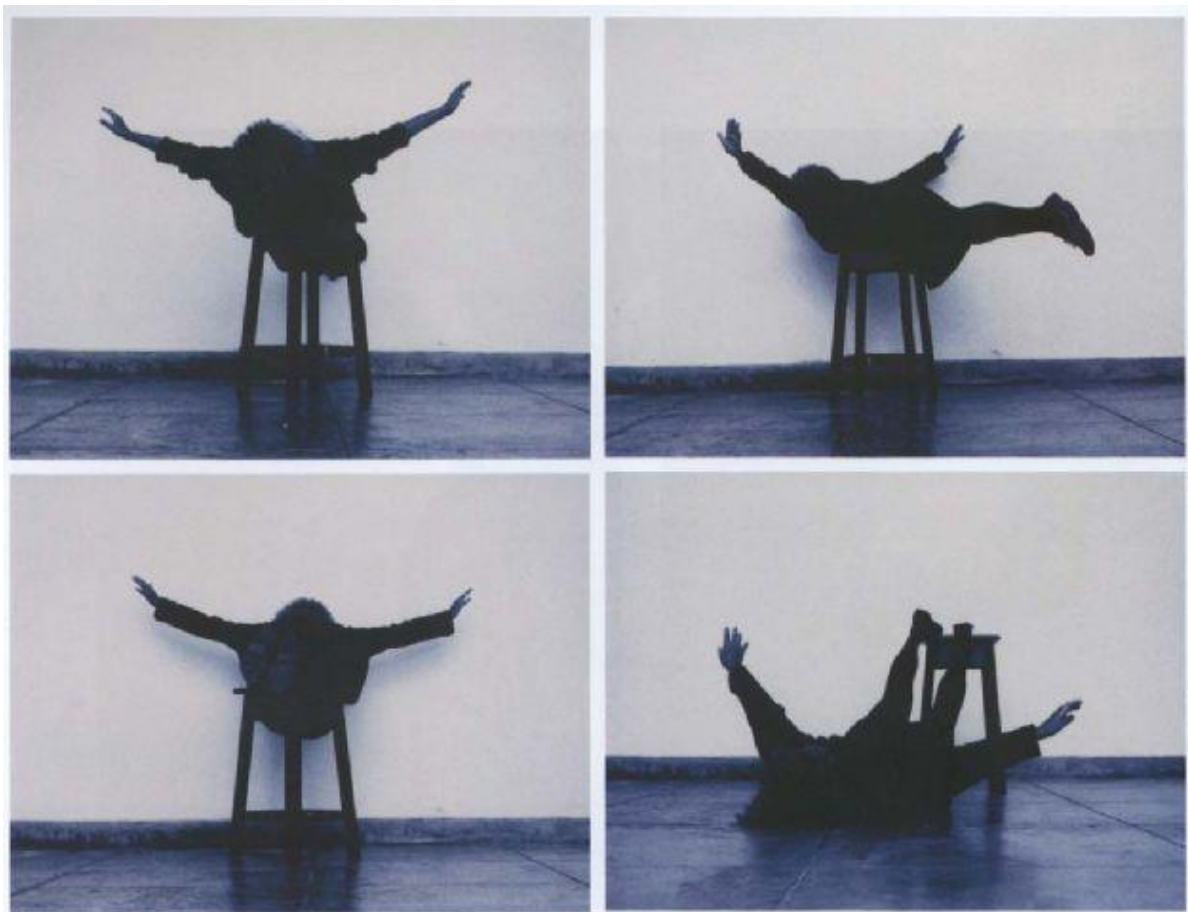
Algunas de las principales exposiciones de Helena Almeida, las realizó en nuestro país:

en 1997 *Entrada Azul*, Casa de América, Madrid.

El año en el que la feria ARCO mostraba la obra de artistas portugueses, en el 2000 el CGAC de Santiago de Compostela repasa su obra en una antológica que posteriormente viaja al MEIAC de Badajoz.

Ha expuesto en las galerías Estrany-de la Mota y Helga de Alvear, recibiendo el Premio Photo España en 2003.

“Para mí todas las exposiciones son especiales, ninguna es más ni menos que las otras: en todas me esfuerzo por mostrar lo mejor de mi trabajo”.



Helena Almeida, *Voar*. 4 Fotografías. 2001

Una explicación muy poética de su trabajo, empezó modificando la formas en el taller de su padre que era escultor, Leopoldo de Almeida, se enfrentaba al cuadro como si fuera un objeto con el que poder integrarse. Una de sus primeras acciones fue entrar literalmente en el cuadro, vestirse como si fuera un lienzo.

La fotografía capta el momento lúdico de ese encuentro entre artista y pintura.

La toma la realiza Artur Rosa, el marido de la artista, que es su cómplice en la obra, es el autor de los registros de las acciones de Helena Almeida.

Helena Almeida de forma natural y sencilla afirma:

Tenía claro lo que quería realizar y que debía hacerlo en mi estudio, donde tengo todo lo que necesito. Desde el principio, el taller forma parte de mis obras: los bancos, el suelo, las paredes... es el escenario ideal, el lugar donde surgen y se deciden las obras. Me gusta trabajar en ese espacio, es lo que necesito: allí están mis ilusiones, esas historias sobre las que trabajo, que no tienen principio ni fin. Me gusta y me basta con el taller y algún material. El resto es sencillo: yo sé qué quiero hacer en cada obra y puedo ser mi mejor modelo; del mismo modo, necesito que quien me fotografíe sea alguien que esté conmigo, muy próximo, y ahí entra Artur... (Helena Almeida)



Helena Almeida, *Poema de Pedro Tamen*. 1999



Helena Almeida "*S/ título*". Fotografia preto e branco, 125 x 135 cm, peça única. 2010
Cortesia da Artista / Galeria Filomena Soares

En la presentación de su antológica del 2000, María de Corral destacaba la dificultad de una obra tan difícil de definir:

¿Dónde se puede situar a una artista que desde sus inicios utiliza la fotografía para expresar sus ideas, sus vivencias, pero que no hace fotografías? Que presenta las fotografías de sus acciones o *performances* pero no es una artista del *performance art*. Que emplea siempre su cuerpo como sujeto de su obra pero que no hace *body art*. Cuyos trabajos son el reflejo, la plasmación de sus ideas, pero que no es arte conceptual. (Helena Almeida)

Helena Almeida también insiste en la dificultad de definir su trabajo:

Aunque lo intente, no consigo definir mi trabajo. Lo veo como un todo, en el que están las ideas, el espacio, el dibujo, la pintura, la fotografía... es como una bola, como una esfera. Lo siento como un vocabulario muy propio, en el que me reconozco, pero soy incapaz de decir exactamente en qué disciplina situarlo. (Helena Almeida)



Helena Almeida, *A casa*.1979
Col. ARCO, Lisboa



Helena Almeida, *Study for Inner Improvement sequence*.1977

Observamos una gran economía de medios en su trabajo: autorretratos en su estudio, casi siempre en un blanco y negro bastante sobrio... “¡*Cuantos menos elementos tengan, las fotografías ganan en intensidad, en densidad!*”.

Helena Almeida realiza un trabajo previo antes de la toma, muy meticuloso, realiza bocetos previos a las fotografías que no suele exponer, a veces incluye alguno en los catálogos de sus exposiciones.

Estos dibujos previos durante años se quedaron sin exponer hasta que la galería lisboeta Filomena Soares, les dedicó una exposición: *Cuaderno de campo*, 2006.

El MEIAC de Badajoz hizo una nueva versión, después de que se le concediera el Premio Iberoamericano a la Creación 2008 por la Junta de Extremadura.

Afirma Helena Almeida:

No los exponía porque pensaba que no tenían importancia, que no eran obras finales, que eran muy íntimos, aunque paso mucho tiempo dibujando: a veces son apuntes, pensamientos, ideas; en otras ocasiones son búsquedas de solución a un problema, porque tengo que dibujar mucho para sintetizar; y también son la manera de transmitirle con precisión a Artur lo que quiero, con las posiciones que quiero recoger... son una especie de guión entre nosotros, ¡no le voy a decir lo que quiero por señas!. (Helena Almeida)

Los dibujos reflejan su pensamiento estético:

Pensaba que sólo tenían interés para mí, que eran apuntes, escritos sobre mi pensamiento estético. Tengo muchos, pero no quiero abrir las cajas en donde los guardo. También utilizo a veces el vídeo como proceso de trabajo: Artur filma y después vemos las imágenes y estudiamos las actitudes.⁹²

La artista se siente parte de la obra, al ser fotografiada habitando el plano de la imagen, al pintar algunas fotografías establece un juego de percepción que interviene más allá del plano de la imagen.

Helena Almeida convierte su cuerpo en motivo y material de su obra fotográfica.

Su trabajo siempre resulta actual, una obra muy respetada por distintas generaciones.

Así la artista afirmará: *“Es agradable que se interesen por lo que haces, pero creo que mi trabajo es muy solitario, y debe serlo porque se nutre de lo que tengo más próximo, en el espacio del taller”*.

⁹²Fernández-Cid, M. (20 de noviembre de 2008). Entrevista a Helena Almeida por Miguel Fernández-Cid. *El Cultural*. Recuperado de <http://www.elcultural.com/revista/arte/Helena-Almeida/24302>

Los colores empleados en la obra de Helena Almeida tiene su propia simbología: el azul representa espacio; el blanco pureza; el negro, ausencia de luz, densidad; el rojo drama y composición: *“Solamente incluyo color cuando lo siento como una necesidad: el rojo es pesado, da la sensación que no puedes atravesar el espacio, al revés que el azul; el negro, que tiene que ver con la espesura, con el grafito, tiene mucha densidad”*.

El color es la parte más visual en la obra de Helena Almeida: *“Quiero que cada obra resuelva una cuestión y la refleje con toda intensidad; a veces paso días o meses pensando en una. Cada obra tiene un pasado enorme, por eso es importante el proceso: dejas atrás, modificas u ocultas muchas ideas...”*

“La fotografía es sólo el click final”.



Helena Almeida, *Seduzir*.2002

11. ESTHER FERRER

La artista española Esther Ferrer

Esther Ferrer Ruiz (San Sebastián, 1937) Desde 1967, es conocida por sus performances en solitario y también como una de las principales integrantes del grupo Zaj⁹³ (disuelto en 1996).

Licenciada en Ciencias Sociales y Periodismo, estudia Arte en París.

A principios de los 60 crea junto con José Antonio Sistiaga, el primer Taller de Libre Expresión en San Sebastián.

En Elorrio (Vizcaya) crea una Escuela experimental.

A mediados de los 70, su actividad plástica se compone de series fotográficas, instalaciones, cuadros basados en la serie de números primos, objeto, etc. Ha impartido clases de Bellas Artes en Canadá, Francia, Italia o España. Artista polifacética, autora de *performances*, *happenings* y obras radiofónicas.



Grupo Zaj: Juan Hidalgo y Esther Ferrer, *El caballero con la mano en el pecho*.1968

⁹³ Grupo Zaj: (Ramón Barce [Madrid, 1928 - 2008]; Juan Hidalgo [Las Palmas de Gran Canaria, 1927]; Walter Marchetti [Canosa di Puglia, Italia, 1931 - Milán, Italia, 2015]; Esther Ferrer [San Sebastián, 1937]) / Madrid, España, 1964 - 1996.

Reside y trabaja en París, desde 1973.

Ha representado a España en la Bienal de Venecia en 1999.

Las performances de Esther Ferrer nos hablan de las propiedades poéticas de las acciones, utilizando objetos diversos como papeles, dados y la escritura, también nos hablan de la identidad, contando con la participación del público.

En 2008, recibe el Premio Nacional de Artes Plásticas

Su trabajo se ha expuesto en: MNCARS, Madrid (España); Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla (España); Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián (España); Circulo de Bellas Artes, Madrid (España); Galería Trayecto, Vitoria (España); Galerie Donguy, París (Francia); Galerie Lara Vinci, París (Francia); Galerie Satélite, París (Francia); Museo de Arte Contemporáneo: Roskilde-Musee for Samtidskunst (Dinamarca); Statsgalerie, Stuttgart (Alemania).

En su larga trayectoria como performer, ha realizado performances en muchos Festivales tanto en España como en el extranjero (Alemania, Bélgica, Canadá, Corea, Cuba, Dinamarca, Eslovaquia, Estados Unidos, Francia, Holanda, Hungría, Inglaterra, Italia, Japón, México, Noruega, Polonia, Republica Checa, Suiza, Tailandia, etc.).

En su obra también destacan sus obras radiofónicas *Al ritmo del tiempo* y *TA TE TI TO TU o la agricultura en la Edad Media*.

Su última exposición organizada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en 2012, a través de Acción Cultural Española con el título *En cuatro movimientos*.

Esther Ferrer recibió el Premio Velázquez de Artes Plásticas 2014, el jurado valoró “*La coherencia y el rigor de su trabajo durante cinco décadas, en las que destaca como una artista interdisciplinar, centrada en la performance y conocida por sus propuestas conceptuales y radicales*”.

Esther Ferrer aceptó el premio del gobierno de España:

He dicho sí cuando me han llamado para comunicarme la noticia. No voy a decir ahora que lo rechazo. Lo he aceptado y no tengo más que una palabra. Pero puede ser la oportunidad de decirle al Ministerio de Cultura español que cambie de postura, que cambie de táctica, que se ocupe de lo que se tiene que ocupar y que favorezca la cultura en España.

Que me den un premio no me va a callar la boca. No me va a impedir decir lo que pienso. Y creo que la cultura en España es un desastre. Hay que ayudar a todos los creadores. No entiendo por qué los artistas tienen que ser los más desfavorecidos. Sé que hay gente que lo está pasando peor que los artistas. Pero la creación, en general, está sufriendo. (Ferrer, 2014)



Esther Ferrer, *Euroretrato*, Serie A, 2002-2004, 80 x 67 cm

La performance ha evolucionado en muchos sentidos. Cada vez es más polimorfa. Y eso está muy bien. Lo cual no quiere decir que me interese todo lo que se hace hoy en el mundo de la performance. Pero sí es muy interesante que evolucione y se transforme. Hay mucha gente que hace performances hoy en día, cada vez más, pero eso puede ser una moda como cualquier otra. (Ferrer, 2014)

Según Esther Ferrer la performance es la manera más democrática de hacer arte.

Artistas como Yoko Ono o Abramovic han ayudado a hacerla más popular.

Yo encuentro muy bien su trabajo. Son dos artistas muy interesantes que han hecho un trabajo soberbio. En cuanto a la mediatización, cada uno lo lleva de una manera. A mí me agobiaría... Al parecer ellas lo llevan muy bien, pero eso no resta valor a su trabajo. Me encanta que las grandes performers sean mujeres.

Aunque parezca mentira, yo vivo muy marginada del mundo del arte. No busco nunca exponer, ni hacer performances, ni que me den premios... No conozco a los críticos, nunca he pedido dinero a ningún Gobierno ni a ningún ministerio. Simplemente, hago mi camino como puedo. Si en el camino se cruza que te dan un premio, pues bueno...

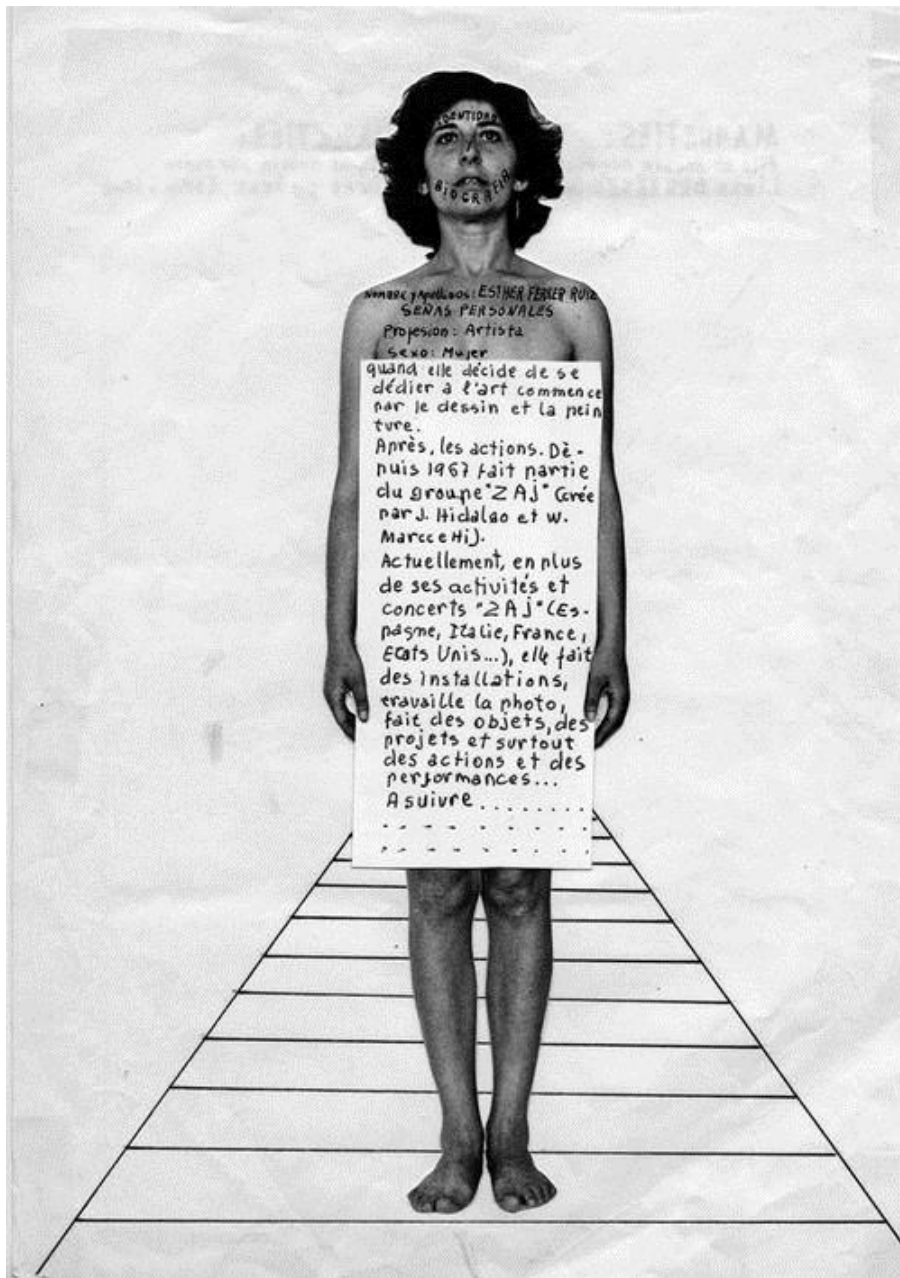
Yo vendo mis obras y vivo de esto. Pero de ese trabajo se ocupan las galerías.

Solo he buscado en mi vida vivir haciendo lo que hago, que es lo me gusta hacer. Si lo reconocen los otros, pues maravilloso; si no, pues no me importa nada. Si no me hubieran reconocido, hubiera seguido siendo la misma, trabajando igual. A lo mejor si me hubieran dado el premio más joven me hubiera equivocado.

Seguiré trabajado con premios, sin premios... A mí me encanta hacer proyectos sin saber si algún día llegarán a hacerse o no. No voy a empezar a producir más porque me hayan dado un premio. Como nadie me proponía exponer y nadie se interesaba por mi trabajo, tengo

muchísima obra y proyectos antiguos que ahora, veinte años después, pueden hacerse. Hay en mi estudio muchísima obra que nadie ha visto. (Ferrer, 2014)

Mi proyecto fundamental, cuando se acabe todo este barullo, será volver a encerrarme en mi estudio y seguir trabajando.⁹⁴



Esther Ferrer, *Autorretrato*.

⁹⁴ Pulido, N. (13 de noviembre de 2014). Esther Ferrer: Que me den un premio no me van a callar la boca. *ABC Cultura*. Recuperado de <http://www.abc.es/cultura/arte/20141113/abci-esther-ferrer-premio-velazquez-201411121817.html>

Esther Ferrer es una gran defensora del arte como único espacio de libertad.

La primera relación que he establecido, entre performances y utopía es una relación por oposición, es decir, si la utopía es el lugar del abrigo total - casi como un seno materno - la performances es todo lo contrario. Y hablando del seno materno, de la madre y todas las connotaciones que sugiere diré, entre paréntesis, que me parece una cuestión interesante el analizar la imagen de la mujer en la utopía. Una imagen de madre - purificada de su carácter sexual - que olvida completamente la mujer como tal, para privilegiar únicamente su función generadora: glorificándola como la madre de la nación (una glorificación frecuente en los fascismos). Una madre que será substituida por la sociedad, a la que se debe consagrar la vida, a la que todo debe supeditarse, pero que de cualquier manera estará regida siempre por una autoridad patriarcal.

Volviendo al tema Relaciones entre la performance y la utopía decía que si la utopía es el lugar del abrigo total, donde está protegido contra todo, el arte de la performance, por el contrario, es el arte del no-abrigo, tanto por lo que se refiere al performer como por lo que respecta a la performance en si misma, como obra.

En consecuencia, la relación que el performer establece con el espectador es una relación directa, no protegida por un intermediario, el personaje encarnado por el actor. La relación, es una relación con el "yo" del performer.

En realidad, cuando yo comencé a hacer performances, se decía que la performance era simplemente una proposición. Un punto de partida para la creación de una situación que vivir en un lugar dado, en un momento determinado. Un poco como una "construcción de situaciones" (quizá efectivamente por influencia del "situacionismo"). Pero situaciones dinámicas, porque en la performance, las dos presencias que decía antes, son igualmente activas y necesarias, presencias individualizadas que juntas crean la performance, pues el público, haga lo que haga, lo quiera o no, está dentro de la performance, forma parte de la misma, está integrado en ella. (Ferrer, 2001)

Si para el público el performer es el espectáculo, para este último lo es el público. En estas condiciones, ¿quien es el espectador de quien?.

La performance es lo aleatorio, el cambio, la utopía es la fijación. La performance se sitúa en lo efímero, la utopía, en el no-azar.⁹⁵



Esther Ferrer, *Como una canción*. Museo Vostell de Malpartida de Cáceres (España) 1983

⁹⁵ Ferrer, E.(2001) “*Utopía y Performance*”.

Performancelogía:

Todo sobre arte de Performance y Performancistas. Para el Seminario del Instituto de Altos Estudios Artísticos de Paris "L'abri et l'utopie".

Recuperado de <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/01/utopa-y-performance-esther-ferrer.html>.



Esther Ferrer, *Performance en la inauguración de la calle Marcel Duchamp en París*. 1995



Esther Ferrer, *Recorrido, Regio Emilia*. 1996

La trayectoria artística de Esther Ferrer es muy sólida y coherente, dinámica, transgresora y lúdica.

La performance es el hilo conductor de toda su obra.

Esther Ferrer afirma que en una performance intervienen la presencia, el tiempo y el espacio.

Ensayo mucho en mi estudio, cambio cosas y el ritmo del tiempo varía mucho. El espacio siempre es distinto, y lo analizo previamente para organizar la acción. En cuanto a la presencia nunca habrá dos iguales. El espectador me mira, pero yo también le miro y los rostros no han dejado de interesarme. (Ferrer)

En la performance según Esther Ferrer hay presencia pero también no-representación. El performer como cuerpo que realiza la acción, sin improvisar, aunque el azar se incorpore a la acción. Lo que está pasando durante la performance es real, como la vida misma.

Para Esther Ferrer el performer y el espectador están en la acción, los roles llegan a confundirse, el espectador forma parte del espectáculo.

Las reflexiones de la artista sobre el espectador reciben las influencias de Duchamp y Cage. Le interesa la interpretación que el espectador hace de la acción que desarrolla el performer. Para Ferrer todas las interpretaciones son válidas.

Cree que la práctica artística de la performance se ha teatralizado.

El público actual cada vez más acostumbrado a cualquier tipo de espectáculo visual, es capaz de aceptar cualquier exhibición escénica. La capacidad de provocación cada vez es menor ya que la teatralización y el espectáculo ya forman parte de nuestra vida mediante la televisión.

La performance ha cambiado mucho con el tiempo, es una práctica heterogénea que evoluciona en múltiples direcciones, creando algunas de las propuestas más interesantes del arte contemporáneo.

El espíritu transgresor de los primeros happenings sigue presente en la práctica artística de la performance.

Actualmente a la performance se van incorporando medios tecnológicos, realizando incursiones en el cabaret, el teatro, el video, el rock, la ópera, el circo, etc., flexibilizando planteamientos.

El arte de la performance es un arte sin fronteras que invade otros territorios.

Para algunos la performance cada vez más se está alejando de la realidad, perdiendo el contacto directo con el espectador.

Para Esther Ferrer⁹⁶, la performance es una arte de la presencia, del tiempo y del espacio en tiempo real.

La experiencia vital es al fuente creativa de la que parte esta práctica artística.

Esther Ferrer entiende la performance: *“como un arte crudo, anclado en lo real y que no permite muchas elucubraciones estilísticas”*.



Esther Ferrer, *Intimo y Personal*. FRAC Lorraine – Metz. 2007

⁹⁶ Esther Ferrer (2015, Febrero 15). Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-esther-ferrer/1252983/>
Reemisión del programa en Metrópolis (2012, agosto 06)

La artista busca mínimos elementos significativos, su cuerpo es su herramienta de trabajo. Esther Ferrer es una performer con una intensa trayectoria, procede de las artes plásticas, esto influye en la creación de sus acciones, al tiempo su obra tridimensional recibe influencias de sus acciones. En su obra, una performance deriva en una obra plástica y al revés. Una performance de Esther Ferrer puede llegar a convertirse en una obra radiofónica o una conferencia y finalmente en un texto.

La artista escribe habitualmente y hace bocetos de sus performances a los que presenta como partituras, unos esquemas para no perderse en la acción.

El origen de sus performances puede ser un objeto, algo que pasa en la calle, alguna frase que oye, algún lugar observado por la artista.

Cuando expone su obra plástica, las ideas están muy presentes en la muestra. Ella relaciona todo con todo, utilizando recursos visuales y sonoros, con una gran economía de medios, hilando todo con la poesía que emana de las cosas más sencillas.

Se puede decir que Esther Ferrer es una artista conceptual y también minimalista, considerada por algunos como *“la mejor performer que ha dado este país”*.

Esther Ferrer es mucho más que eso, su trabajo es difícil de encasillar.

En sus acciones, el espacio y los objetos son los principales elementos. En sus instalaciones dispone y organiza el espacio, igual que en sus acciones.

Siempre hay en sus acciones y en sus instalaciones objetos sencillos de la vida cotidiana: relojes, mesas, sillas, hilos, cuerdas, zapatos, martillos,...

Algunos de estos objetos, los va encontrando y al sacarlos de su contexto, adquieren otros significados.

Objetos que crean situaciones absurdas con los que la artista pretende crear algo.

El elemento base en sus performances, es la silla, que también incluye en algunas de sus instalaciones.

La Silla Zaj nos proponía sentarnos en ella hasta que la muerte nos separe, se desprende de esta acción un fino sentido del humor.

Esther Ferrer trabaja muchas veces con lo absurdo del espíritu Zaj⁹⁷ en acciones imposibles.



Esther Ferrer, *El arte de la performance. Teoría y práctica*. Centre Pompidou, Paris, 2010.

⁹⁷ Aizpuru, M.(1997). “Esther Ferrer, de la acción al objeto y viceversa”. Texto publicado en el catálogo *Esther Ferrer, De la acción al objeto y viceversa* editado con motivo de la exposición que con el mismo nombre se celebró en el Koldo Mitxelena Kulturunea de San Sebastián del 4 de Diciembre de 1997 al 4 de Febrero de 1998.



O conselleiro de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, D. Xesús Vázquez Abad e a presidenta de Acción Cultural Española, D.ª María Teresa Lizaranzu Perinat teñen o prazer de convidar a vostede á inauguración da exposición

El consejero de Cultura, Educación y Ordenación Universitaria, D. Xesús Vázquez Abad y la presidenta de Acción Cultural Española, D.ª María Teresa Lizaranzu Perinat tienen el placer de invitarlo a la inauguración de la exposición

The Regional Minister for Culture, Education and University Planning, Xesús Vázquez Abad and the President of Acción Cultural Española, María Teresa Lizaranzu Perinat have the pleasure of inviting you to the opening of the exhibition

ESTHER FERRER

EN CUATRO MOVIMIENTOS

que terá lugar no CGAC a vindeiro venres 6 de xullo de 2012, ás 20 h que terá lugar en el CGAC el próximo viernes 6 de julio de 2012, a las 20 h which will be held at CGAC on Friday 6th July 2012 at 8 p.m.

Comisaria/Curator: Rosa Olivares

Entre a ciencia, a filosofía e a arte, as ideas de tempo, infinito, repetición e espazo atravesan transversalmente a obra de Esther Ferrer. Tanto nos seus traballos obxectuais, como nos instalacións ou nos súas diversas performances, estes catro conceptos están sempre presentes e son desenvolvidos sistematicamente. *Esther Ferrer. En cuatro movimientos* reúne algunhas das obras que mellor singularizan esta metodoloxía; exemplos do seu traballo que dan a pauta dun proceso serio, metódico e rigoroso no que a investigación dos límites da percepción e do coñecemento nos volven referir ao mundo da filosofía e da ciencia, da propia vida.

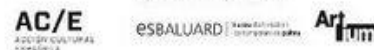
Entre la ciencia, la filosofía y el arte, las ideas de tiempo, infinito, repetición y espacio atraviesan transversalmente la obra de Esther Ferrer. Tanto en sus trabajos obxectuais, como en las instalaciones o en sus diversas performances, estos cuatro conceptos están siempre presentes y son desarrollados sistemáticamente. *Esther Ferrer. En cuatro movimientos* reúne algunas de las obras que mejor singularizan esta metodología; ejemplos de su trabajo que dan la pauta de un proceso serio, metódico y riguroso en el que la investigación de los límites de la percepción y el conocimiento vuelven a referirnos al mundo de la filosofía y de la ciencia, de la propia vida.

Esther Ferrer's oeuvre crosses the lines between science, philosophy and art; the ideas of time, infinity, repetition and space. These four concepts are always present and systematically developed not only in her object-based work, but also in her installations or diverse performance pieces. Some of the work that best represents this methodology is gathered in the exhibition *Esther Ferrer. En cuatro movimientos*, examples of her work which have been brought together to set the tone of a serious, methodical and thorough process in which research into the limits of perception and knowledge refers us back to the world of philosophy and science, to life itself.

Organizado por / Organized by



Cooperación con / Cooperated with:



Banco do Valle Inclán s/n 15704 Santiago de Compostela / cgac@xunta.es / www.cgac.org

Ferrer, Esther. *Las cosas*. Circa, verano de 1987-1988. Círculo de arte. © Esther Ferrer. 2005/VEGAS Soropos de Compostela, 2012.

Esther Ferrer, *Las cosas*.1987-1988



Esther Ferrer, *Las cosas*.1993



Esther Ferrer, *Las cosas*.2005



Esther Ferrer, *Las cosas*. 2011



Eva Herzog, *Esther Ferrer, Las cosas*. Raven Row, London. 2011

12. ORLAN

La artista francesa Orlan

Orlan (1947, Saint-Étienne, Francia)

En 1971, Mireille Suzanne Francette Porte adopta el nombre Orlan, que ella siempre escribe con mayúsculas: “ORLAN”.

Vive y trabaja en Los Ángeles, New York y Paris.

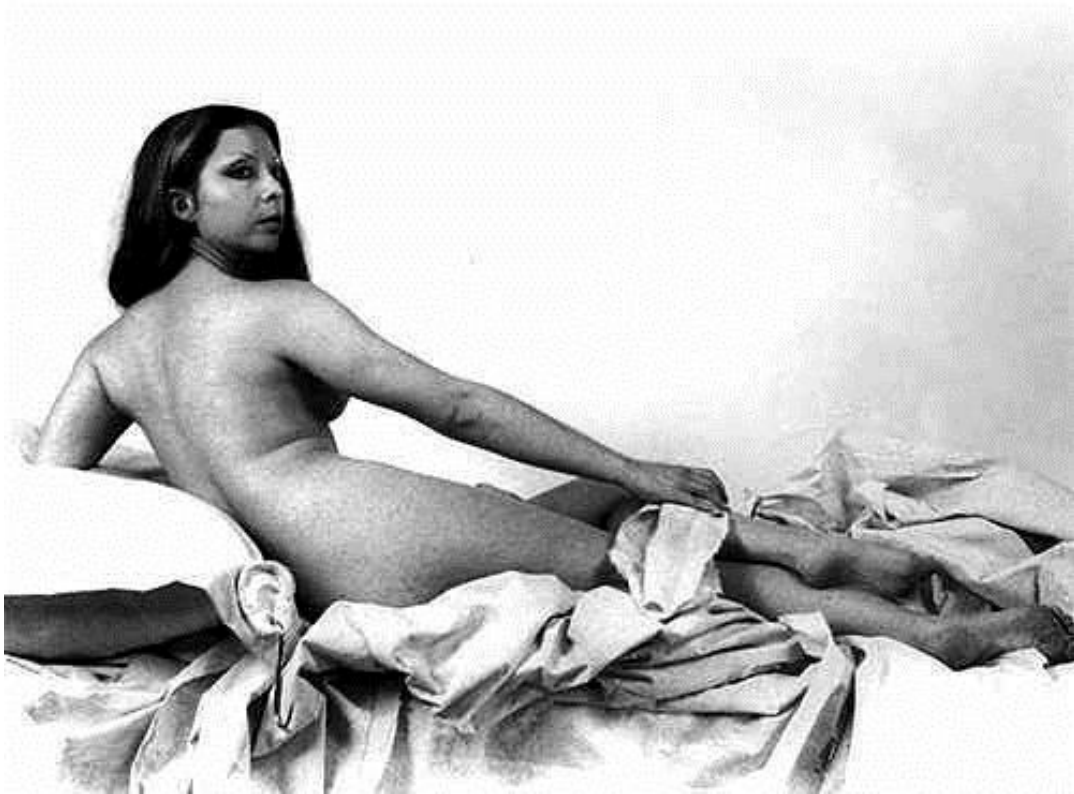
Es muy conocida por sus performances extremas, es una artista del cuerpo, protagonista vanguardista del post-arte-orgánico. Dentro del panorama artístico contemporáneo, se puede considerar su trabajo como una metamorfosis de las identidades más radicales. Su trabajo genera mucha polémica, es su propio cuerpo el que sufre las transformaciones performáticas. Utiliza el cuerpo para moldearse y para reconstruirse, para diseñarse según ella en contra de las imposiciones estéticas con que la sociedad consumista humilla y tortura a las mujeres mediante procesos dolorosos que atentan contra su vida.

La obra de Orlan es una denuncia contra la presión que ejerce la sociedad de consumo imponiendo una estética determinada sobre el cuerpo.

Orlan realiza una puesta en escena con su propio cuerpo.

La performance consiste en una operación quirúrgica estética.

“Mi cuerpo es el espacio donde trabajo, es mi software, esto lo vengo haciendo desde mi adolescencia, trato de empujar los límites de la vida hasta el extremo”. (Orlan)



Orlan, *La Grande Odalisque*.1968

Con el avance tecnológico uno se puede hacer muchas preguntas, cuál es el estatuto original del cuerpo y hasta dónde irá su futuro. Actualmente no estamos preparados para estos cambios sociales. Yo quiero cambiar, o mas bien, preparar a la sociedad para estos cambios. Mi trabajo centra exactamente en ese aspecto, trata sobre el cuerpo mutante, el cuerpo del futuro; es un trabajo en el que ando desde el 68 cuando llegaba a las conferencias con un cartel que decía: 'Yo soy una hombre y yo soy un mujer' (Orlan).

Comienza su trayectoria artística en 1964 con algunas performances de sus operaciones estéticas, su primera grabación en video registrando una de sus operaciones quirúrgicas es de 1978, en Lyon.

En los años 90, la obra de Orlan alcanza la fama con sus *acciones quirúrgicas*, operaciones de cirugía estética que son verdaderas performances, documentadas a través de fotografías y videos.

Alguna vez estas *acciones quirúrgicas* han sido retransmitidas en directo en centros de arte.

Su arte defiende la transformación del cuerpo en la serie de *operaciones quirúrgicas* a las que se somete, que ella titula *la Reencarnación de Santa Orlan*, se propone con esta serie formar parte de modelos clásicos como Venús o Monna Lisa.



1 of 2

Orlan, *Self-hybridization In-Between*.1994



2 of 2

Orlan, *Self-hybridization In-Between*.1994

Su desafío consiste en operar sobre el concepto clásico de la belleza y el concepto occidental de la identidad, utilizando la tecnología de la informática en medicina, el teatro y las redes de comunicación.

Su trabajo artístico se comercializa como cintas de video en las que se graban las *acciones quirúrgicas*.

En 1977, su obra *Le Baiser de L'Artiste (El beso de la artista)* genera tal escándalo que es despedida de su puesto docente como Formadora de Animadores Socioculturales.



Orlan, *Self-hybridations*.



Nicola Delorme, *Polaroid Project (Orlan)*.2011

La obra es la misma Orlan detrás de una pechera-escultura de plástico con la que planteaba una reflexión entre el arte y la mercancía. “Yo no tengo más que mi piel”.

Orlan ridiculiza el estereotipo de la mujer objeto en su obra, *Le Baiser de L'Artiste* hace una parodia del cuerpo exhibido como si fuera una máquina tragaperras, un objeto de consumo.⁹⁸



Orlan, *The Artist's Kiss*.1977

⁹⁸ Colección El cuerpo político, Centre Pompidou Málaga. Recuperado de <http://centrepompidou-malaga.eu/es/coleccion/el-cuerpo-politico/#.VfB4F84w450>.

Un “cuerpo-placer”. El Arte Carnal transforma el cuerpo en lenguaje.

Manifiesto del Arte Carnal⁹⁹ (Extracto)

Definición: el Arte Carnal es un trabajo de autorretrato en un sentido clásico, pero con medios tecnológicos que son propios de su tiempo. Oscila entre la desfiguración y la refiguración.

Ateísmo: ¡Aclaremos, el Arte Carnal no es heredero de la tradición cristiana contra la que lucha! Agujerea su negación del “cuerpo-placer” y pone al desnudo sus lugares de derrumbamiento frente a los descubrimientos científicos. El Arte Carnal no es automutilación. El Arte Carnal transforma al cuerpo en lenguaje e invierte el principio cristiano del verbo que se hace carne en beneficio de la carne que se hace verbo. El Arte Carnal juzga anacrónico y ridículo el famoso “parirás con dolor”; como Artaud, desea terminar con el juicio de Dios. ¡Abajo el dolor! Parir con sufrimiento es ridículo.

Percepción: De ahora en adelante puedo ver mi propio cuerpo abierto sin sufrir. Puedo verme hasta el fondo de las entrañas, un nuevo estadio del espejo. “Puedo ver el corazón de mi amante y su diseño espléndido no tiene nada que ver con los rebuscados simbolismos dibujados habitualmente”. “Mi amor, amo tu hígado, adoro tu páncreas, y el diseño de tu fémur me excita”. Libertad: El Arte Carnal afirma la libertad individual del artista y en ese sentido lucha también contra los a priori, contra los dictámenes; por eso se inscribe en lo social, en lo mediático.

Enfoque: El Arte Carnal no está contra la cirugía estética, pero sí contra los estándares que ella vehiculiza y que se inscriben particularmente en las carnes femeninas, aunque también en las masculinas. El Arte Carnal es feminista, y eso es necesario. El Arte Carnal se interesa también por la tecnología, la medicina y por la biología que ponen en cuestión el status del cuerpo y plantean problemas éticos.

⁹⁹ Orlan (2015).Manifiesto del Arte Carnal.Recuperado de <http://www.orlan.eu/texts/>

Estilo: El Arte Carnal ama la extravagancia y la parodia, lo grotesco y los estilos dejados de lado, porque el Arte Carnal se opone a las presiones sociales que se ejercen tanto sobre el cuerpo humano como sobre el cuerpo de las obras de arte. El Arte Carnal es anti-formalista y anti-conformista.



Orlan, *Self-hybridations: American Indian Self-Hybridization #6*.2005

American Indian Self-Hybridization #6 : painting portrait of Ru-Ton-Ye-Wee-Ma, Strutting Pigeon, Wife Of White Cloud, with ORLAN's photographic portrait, 2005, digital photography, 60 x 49 in.

En la obra de Orlan es muy importante la teoría feminista, el psicoanálisis y la apropiación del quirófano, cuestionando la identidad.

La presencia de las mujeres es mucho mayor en el arte contemporáneo, las mujeres aparecen como autoras en la escena artística sin miedo a los críticos y coleccionistas.

Una reflexión muy interesante sobre el papel de las mujeres en los museos actuales, la hicieron las artistas anónimas Guerrilla Girls en su obra, un cartel con la imagen de una mujer de espaldas con una máscara de gorila y desnuda, con el mensaje:

“Do women have to be naked to get into the Met. Museum? Less than 5% of the artists in the Modern Art sections are women, but 85% of the nudes are female”. (Guerrilla Girls)

Después de un largo proceso de luchas para poder tener autonomía, las mujeres conquistan espacios y surge un replanteamiento de la idea tradicional del arte con los movimientos reivindicativos de la segunda ola feminista. Con este espíritu postmoderno se van desarrollando nuevas formas de hacer arte, donde lo conceptual, lo mecánico y lo industrial sustituye la destreza manual. Se pone en tela de juicio el arte como *“pieza única”* y la competencia artesanal de los *“genios”* o *“virtuosos”*

En América y en Europa, en los 60, las mujeres participan muy activamente en los movimientos artísticos del momento: el *pop art* (Niki de Saint Phalle), el *op art* (Bridget Riley), el arte conceptual (Hanne Darvoben, Adrian Piper), el *land art* (Nancy Holt), el arte minimalista (Agnes Martin), los *happenings* y *fluxus* (Valie Export, Yoko Ono, Carolee Schneemann), el *performance* (Gina Pane) y el *body art* (Hanna Wilke).

Las mujeres pasan de ser el *“objeto”* del arte, a ser el *“sujeto”* que propone y produce acciones artísticas.

La participación de las mujeres en las corrientes de vanguardia, despierta gran interés en la Literatura especializada y en los medios de comunicación.

Las artistas se interesan por la simbiosis de arte y teoría feminista, entre ellas, la propuesta más radical proviene de Orlan.



Orlan, *Incidental Striptease Series*.1974-1975

La expresión artística de Orlan se desarrolla en performances, utiliza recursos digitales, video-performances y la intervención quirúrgica en su rostro.

Ella define su propuesta artística como *arte carnal*. Utiliza su cuerpo en todas sus creaciones.

En sus performances, su cuerpo tiene un papel central.

Orlan en sus performances recita textos de Freud y Lacan que va repartiendo a los asistentes.

El arte corporal de Orlan desata polémica. En su obra, *Le Baiser de L'Artiste* vendía besos por cinco francos. Ella se ofrecía como máquina tragaperras. Durante el tiempo que duraba el beso se escuchaba música de Bach, y una sirena electrónica marcaba el fin del beso.

Esta obra cuestiona la actividad comercial de los art dealers y el mercado del arte, Orlan decide vender su performance sin intermediarios.

En la serie *Self-Hydratation* la imagen de Orlan se funde gracias a técnicas digitales, incluso escultóricas, con representaciones de otras civilizaciones: africanas, precolombinas, yuxtapone su propio cuerpo con rostros de civilizaciones con sus cánones de belleza del pasado histórico. Con esta serie, Orlan, nos muestra que la constitución humana que tenemos actualmente es híbrida, demostrando que la “pureza étnica” se va perdiendo.

En *The draped—the baroque*, el imaginario barroco, es cuestionado por Orlan. La idea de la artista es crear la identidad de Santa Orlan, como vemos una idea pagana y subversiva. La acción se desarrolla con su ritual, una procesión donde Santa Orlan va cargada por varios hombres, con la escena del éxtasis para llegar al cielo. La acción se documenta con una serie de fotografías y una escultura de mármol.

El discurso de la obra de Orlan se entiende como una crítica constante a lo sagrado, cuestionando los conceptos de identidad, un planteamiento muy posmoderno, presentando al sujeto como boceto sin terminar, en eterna construcción.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Gutierrez, P. (Diciembre de 2008).Orlan: Un cuerpo propio. *La ventana. Revista de Estudios de Género*. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362008000200011

Orlan ha recibido mucha atención mediática por las performances de intervenciones quirúrgicas de su rostro. Como si se tratara de representaciones escénicas, protagoniza y dirige a cirujanos y actores, indicándoles el desarrollo de las performances.

Orlan utiliza las categorías de la belleza para reflexionar sobre el arte.

La estética reivindicada por Orlan es un modelo híbrido diseñado por ella en contraposición a las estéticas clásicas.

La estética orlaniana no legitima ningún canon de belleza, reconociendo las estructuras cambiantes y en permanente mutación del género humano.

Una estética contemporánea donde pueden coexistir múltiples cánones de belleza sin reglas preestablecidas.

La obra de Orlan es posmoderna. La modernidad es posible si se da la ruptura y a la vez el descubrimiento.

Esto sucede, según Lyotard¹⁰¹, mediante la invención de otras realidades. Orlan crea su obra en el espacio moderno que le permite invención de otras realidades.

La estética posmoderna desvela lo que no se dice en la estética moderna, renegando de la autocomplacencia de la belleza generalmente aceptada.

Orlan es posmoderna, entendiendo la posmodernidad como parte de la modernidad.

¹⁰¹ Lyotard, J.F.(1998). *La condición postmoderna*. Madrid: Catedrá.(p.37-48)



Orlan. *Le Drapé-Le Baroque n°4, or Saint-ORLAN with Crown and Falling Flowers*. 1983

La lógica de su obra la encontramos en el psicoanálisis y la teoría feminista, pero la artista introduce las metáforas del cuerpo como representaciones del discurso médico, religioso y artístico.

También observamos en la obra de Orlan algo de la teoría marxista, al reconocer el cuerpo como un espacio formado por la organización social y económica. Esto se intuye en los personajes representados por Orlan: una Santa del Barroco, un habitante de Burkina o una india americana.

Con estas representaciones, Orlan pretende ser muchas “otras” intentando acercarse a su verdadero “yo”, a su “identidad”.

Orlan, no quiere sufrir, a diferencia de los artistas del body art, busca purificarse a través del dolor. Orlan transmite a través de sus operaciones el deseo de Ser eternamente, como un ser único y excepcional. La artista organiza toda una “mise en scène” en torno a sus intervenciones, adornando sus performances con dramatizaciones, música y trajes muy elaborados frente a su carne abierta.

Su cuerpo desgarrado en un espacio que excede los dominios del arte, lugares infranqueables donde lo simbólico se detiene.



Orlan, *Contra la tiranía de la belleza*. Paris Match. 2009

Creo en el arte como una práctica que se define en la producción de sentidos y en la intensidad formal y ética. Desde ese lugar me pregunto si las instituciones no debieran asumir cierta responsabilidad en las experiencias artísticas que avalan.

Yo he dado mi cuerpo al arte. Después de mi muerte no se lo daré a la ciencia, sino a un museo. Será la pieza central de una instalación con vídeo, ya lo he previsto todo pero no quiero hablar de mi muerte, yo no la creo, pienso que en el futuro la gente no va morir, la ciencia, brinda esperanzas, y si tengo que morir demostraré que soy una artista hasta el final.¹⁰² (Orlan)



Orlan, *Self-Hydratation Opera de Pekin N°5*. Foto Color.2014

¹⁰² Sacca, A. (05 de noviembre de 2002). Orlan, La caída de la metáfora: cuando lo real se adueña de la escena. *Antroposmoderno*.

Recuperado de http://antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=875

13. SHIRIN NESHAT. EL CUERPO COMO TEXTO

La artista iraní Shirin Neshat

Shirin Neshat nace en 1957, Qazvín, Irán. En la actualidad vive en Nueva York, Estados Unidos.

Su obra es muy representativa del arte contemporáneo en Irán, su producción fotográfica y audiovisual es muy significativa. Su obra se distingue por el tratamiento de la condición de las mujeres en la sociedad islámica contemporánea.

En 1974, con 17 años, Shirin Neshat viaja a Los Ángeles para estudiar arte. Mientras reside en Estados Unidos, la Revolución islámica de 1979, reestructura la política en Irán y se instaaura una sociedad tradicional islámica. Estos cambios sociopolíticos producen en la familia de Neshat, una pérdida del peso económico y social. La artista recibe una educación occidental y continua sus estudios en Estados Unidos. En los años 80, Neshat participa en el mundo artístico de Nueva York y realiza sus primeras obras, que más tarde ella misma destruye.



Shirin Neshat, *Unveiling*, from the series *Women of Allah*. Gelatin silver print and ink. 1993

Shirin Neshat vuelve a su país en 1990, Irán ha sufrido enormes cambios desde los años 70. La pérdida de los derechos humanos y de la libertad de expresión son hechos que Neshat manifiesta en su producción artística. En los 90, produce la serie de fotografías *Unveiling* y *Women of Allah*. Desde este momento, su obra es una denuncia de los estereotipos occidentales y de las limitaciones y la pérdida de libertad de las mujeres en Irán.

Su obra se caracteriza por ser de carácter gráfico: videos y fotografías principalmente.

En la serie fotográfica *Women of Allah*, la artista aparece con el chador, sus manos y pies, lo que no tapa el chador, como parte del rostro aparecen dibujadas con palabras de caligrafía persa. Una obra de denuncia, que nos perturba. El tema es la invisibilidad de las mujeres en el mundo islámico radical.

En *Turbulent*, un video de 1998, en el que hay dos mundos opuestos, el mundo de los hombres que disfrutan con la música, y el mundo de las mujeres, privadas de la experiencia musical. Un video dramático, que expresa el silencio al que aún se somete a muchas mujeres, obligadas a callar.¹⁰³

Shirin Neshat ha recibido muchos premios por su obra artística: En 2009, el León de Plata en el Festival de Cine de Venecia por su primera película, *Women Without Men*.

La artista lucha por los derechos humanos, y sobre todo por los derechos de la mujer, Neshat se fue de su país con 17 años para estudiar en la Universidad de Berkeley.

Al regresar a Irán en 1990, tiene 32 años, recibe un gran impacto al observar el sufrimiento de su país, totalmente transformado por la Revolución Islámica.

Dice Neshat que “*el retorno fue triste y que aquel Irán era aterrador y excitante al tiempo*”.

¹⁰³ Shirin Neshat's *Turbulent* /1998. Video Instalación (2015, Marzo 15). Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=f2DNMG2s_O0

Cuando Neshat regresa a Irán, la situación era peor que ahora. La Revolución transformó totalmente la vida en su país. Irán intentaba recuperarse de una larga guerra contra Irak. La artista encontró un Irán completamente diferente al que ella recordaba, un país aislado en el que habían sido pisoteados los derechos humanos y la libertad de expresión.



Shirin Neshat, *Women of Allah*, Pen and ink on photograph. 1994



Shirin Neshat, *Guardians of Revolution (Women of Allah series)*. 1994



Shirin Neshat, *Untitled*. 1996

En *Women of Allah*, la serie fotográfica realizada al volver a su país, muestra fotografías de mujeres con armas que expresan la violencia en Irán.

La noción de violencia está presente en todas y cada una de las obras que he realizado si bien ésta se presenta de muy diversas formas. Mi obra es un permanente juego de tensiones. En *Women of Allah* se produce una gran tensión entre la espiritualidad y lo político y las armas son aquí un instrumento clave. En obras posteriores, como en *Turbulent*, la tensión se genera a partir de los gritos guturales de la intérprete femenina en oposición a la voz modulada y precisa del hombre. En *Fervor*, el discurso agresivo de esa figura parecida a un “Mullah” contrasta con el sutil conversar de la pareja de enamorados. Siempre hay y habrá violencia, más o menos explícita.¹⁰⁴ (Shirin Neshat)

Sus videos obtienen un gran éxito: *Turbulent*, *Rapture* y *Fervor*, el tema principal son los roles de género.

Creo que todos podemos estar de acuerdo en que la posición de la mujer en la sociedad ha sido un tema problemático en todas las culturas a lo largo de la historia ,aunque, claro, a diferentes niveles. En mi trabajo, la diferencia de géneros me sirve por dos motivos: el primero es el pleno entendimiento de la ideología de una sociedad patriarcal que legisla sobre la mujer. De este modo, al estudiar el tema y la situación de la mujer, se aprende sobre la cultura en la que está inmersa. La segunda es la posibilidad de tratar el tema del feminismo, que me interesa mucho, en un lugar no occidental, y poder así representar a la mujer musulmana como creo que es: fuerte y segura de sí misma. (Shirin Neshat)

¹⁰⁴ Hontoria, J. (8 de septiembre de 2005). Shirin Neshat: Siempre habrá violencia en mi obra. *El Cultural. Ed. Digital*. Recuperado de <http://www.elcultural.com/revista/arte/Shirin-Neshat/12663>.

La obra de Shirin Neshat ha llegado a los museos de todo el mundo. La artista reside en Nueva York y viaja por trabajo a Turquía y Marruecos.

Su obra ha alcanzado pleno reconocimiento debido al gran impacto mediático de sus fotografías y fundamentalmente por sus videos y películas. Imágenes poéticas en blanco y negro mostrando a una mujer con el velo impuesto por la revolución islámica. Irán es el objetivo de sus series fotográficas a través de las mujeres musulmanas.

En España, se pudo ver una exposición de su obra en la Fundación Telefónica, PHotoEspaña 2013 con veinte fotografías y dos video instalaciones.

La serie de gran formato *Women of Alah (Mujeres de Alah)* (1994); *Whispers* (1997); seis de la serie *Rapture* (1999); tres de *Tooba* (2002), y nueve de *El Libro de los Reyes* (2012), su serie más reciente.

También se pudieron ver dos vídeos: *Zarín* (2005) y *Overruled* (2012).

Escrito sobre el cuerpo, la mujer cubierta con el shador que unifica el conjunto de todas estas imágenes.

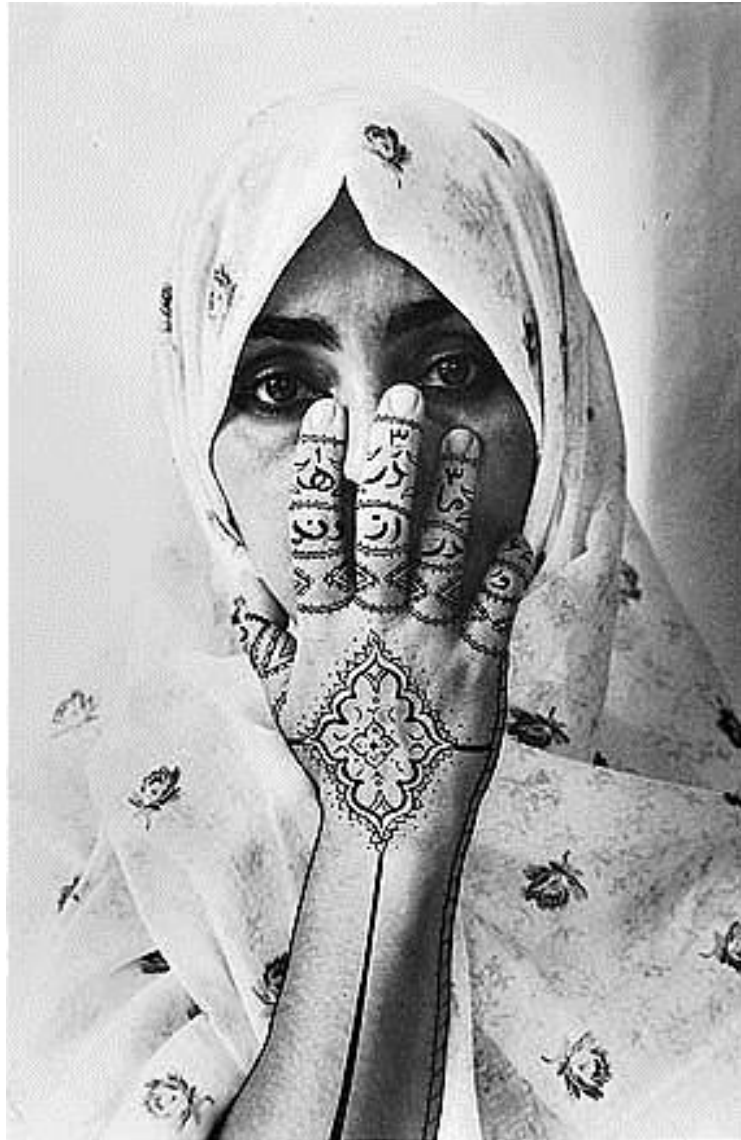
En toda la obra de Neshat hay una reivindicación de los derechos humanos fundamentales de las mujeres silenciadas, por la libertad de expresión.

Es evidente que la excesiva información nos va insensibilizando, es por esto que la obra de Neshat propone otras lecturas de un mundo silenciado, de un país sin libertades desde hace más de tres décadas. El impacto visual de las series en blanco y negro es enorme, imágenes poéticas del dramatismo de la vida en Irán.

En 2009, Shirin Neshat obtiene el León de Plata del Festival de Cine de Venecia, por *Women without Men*.

La última palabra, fue la primera exposición de Neshat en nuestro país. En 2005, el MUSAC de León realizó la exposición comisariada por Octavio Zaya, que en 2006 itineraria al CAAM de las Palmas.

El programa *Metrópolis* de TVE¹⁰⁵ le dedica a la artista una de sus ediciones, mostrando la actitud de Neshat ante un sistema represivo con las mujeres.



Shirin Neshat, *Birthmark* (*Women of Allah series*). 1995

¹⁰⁵ Shirin Neshat (2015, Febrero 12). Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-shirin-neshat/742216/>

Reemisión de este monográfico de *Metrópolis* dedicado a esta polémica artista iraní residente en Nueva York. *Metrópolis* (2005, Noviembre 16)

La escritura sobre el cuerpo con apariencia de tatuaje, textos de caligrafía persa formando parte de la textura de la piel.

Textualidad de una artista proveniente de la cultura iraní muy ornamental.



Shirin Neshat, *Rebellion (The Book of Kings)*. 2012

Un trabajo que nos acerca a una cultura no tan lejana a la nuestra.

Imágenes poéticas que nos llevan a relacionar geografías del éxodo, viajes y la idea de género con la violencia impuesta en nombre de un sistema represivo.

Las mujeres de Shirin Neshat con su velo desafían al sistema de espaldas a nosotros, caminan por el desierto para llegar al mar, donde poder embarcar sin retorno, huyendo hacia el horizonte, en una marcha que les impulsa a la libertad.¹⁰⁶



Youssef Nabil, *Shirin Neshat, Casablanca*. 2007

¹⁰⁶ GRAS BALAGUER, M.(2013) “*Shirin Neshat. La escritura y su doble*”, M-arteyculturavisual. Ed. Digital. Recuperado de <http://www.m-arteyculturavisual.com/2013/06/07/shirin-neshat-la-escritura-y-su-doble/>

14. CONCLUSIONES

Las intervenciones feministas demandan un reconocimiento de las relaciones de poder-género, haciendo visible los mecanismos del poder masculino, la construcción social de la diferencia sexual y el rol de las representaciones culturales en esta construcción.

Según Griselda Pollock,¹⁰⁷ las mujeres artistas creen encontrar en la práctica del arte moderno un espacio libre de estereotipos de género, dónde pueden ser definidas como artistas y no como mujeres, sin embargo siempre existe el peligro de ser clasificadas como “*mujeres artistas o practicantes del arte femenino*”, ambos conceptos sino negativo si infravalorados.

Adrienne Rich, habla de la necesidad de revisar el trabajo de las mujeres artistas como un acto de supervivencia. Según esta autora, existe una ignorancia acerca del papel de las mujeres que impide clasificar, cuando se estudia, la imagen de una mujer artista.

Analizando la relación entre el Género y la Historia del Arte; encontramos mujeres protagonistas del arte contemporáneo de la primera década del S. XXI tan paradigmáticas como:

Valie Export, Rebecca Horn, Esther Ferrer ó Marina Abramovic, etc., tomadas como referentes de primer nivel y ubicadas en el Arte Contemporáneo Internacional.

Hemos comprobado que llegaron a la periferia estos discursos de género, tomando como ejemplo a Helena Almeida, como referencia.

Más joven que Helena Almeida encontramos también a Maite Cajaraville (1967, Llerena, Badajoz), artista que ha sido incluida en exposiciones en el MEIAC de Badajoz.

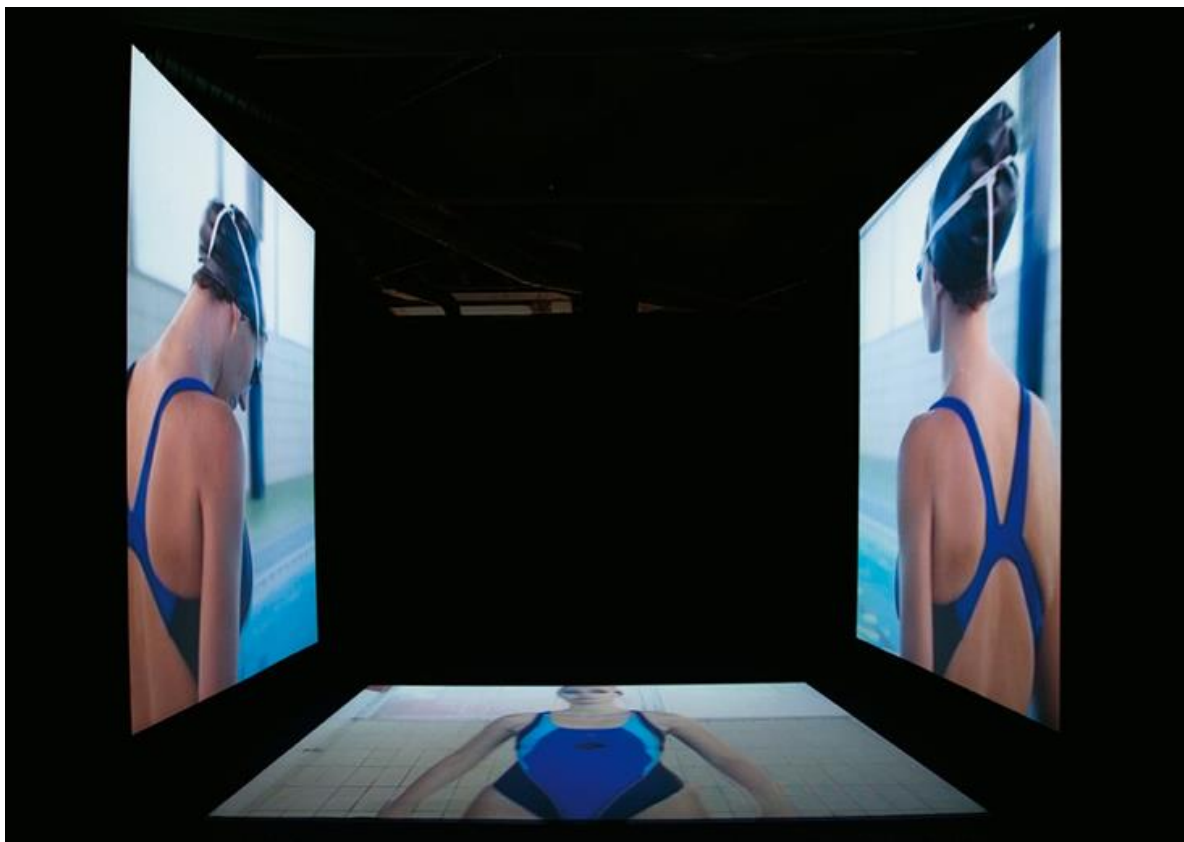
Maite Cajaraville¹⁰⁸ trabaja las instalaciones de video y audio, también desarrolla su trabajo con performances. En 2003 comenzó a hacer actuaciones visuales en directo de la mano de

¹⁰⁷ Pollock,G.(2010): *Encuentros en el museo feminista virtual*.Madrid: Ediciones Cátedra.

¹⁰⁸ Maite Cajaraville (2015, Mayo 20) Recuperado de <http://maitecajaraville.org/?portfolio=la-nadadora-the-swimmer-meiac-2007>

Tronic Disease. Y en 2008 creó junto a Shu Lea Cheang y Blanca Regina Laptops Rush, una importante red de mujeres que hacen performances digitales.

Cajaraville piensa que la reivindicación femenina ha evolucionado. “*Colectivos como Guerrilla Girls, Femen o Quimera Rosa tienen su propio lenguaje y utilizan distintos códigos. Pero queda mucho por hacer, deberíamos ser más radicales*”.



Maitte Cajaraville, *La nadadora / The swimmer: Visual Installation*. MEIAC. 2007¹⁰⁹

En España las mujeres son muy visibles y potentes dentro del mundo del arte contemporáneo. Desde Esther Ferrer, Premio Nacional de Artes Plásticas en 2008, hasta la más joven Alicia Framis, a quien la Academia de Bellas Artes de Múnich acaba de pedirle que abra un

¹⁰⁹ Maitte Carjaraville, *La nadadora*. Video Instalación (2015, Agosto 05) Recuperado de <https://vimeo.com/25979879>

departamento de performances. Todas ellas imparten clases, crean redes internacionales, dirigen festivales y mueven por el mundo la vanguardia española de la performance. A lo largo de las últimas décadas lo que más ha evolucionado son sus reivindicaciones, “*como lo ha hecho el movimiento feminista adaptándose a las circunstancias cambiantes*”, dice E. Ferrer.

En el campo artístico queda mucho por hacer. Veo las escuelas llenas de chicas mientras en las programaciones de los museos las grandes *vedettes* siguen siendo los hombres. Pero las nuevas generaciones son muy activas, seguras de sí mismas y gracias a Internet ayudarán a desmontar el actual sistema de galerías, que creo que debe evolucionar. (Esther Ferrer,2015)¹¹⁰

Como afirma Nieves Correa, otra artista de referencia, “*el discurso feminista está en el trabajo de cualquier mujer que se dedique al arte*”. Para Maite Cajaraville, comisaria del festival Píksel, la *performance* es un planteamiento político:

Me hago mis propias herramientas y rechazo las grandes compañías.

El *do it yourself* y el bioarte, donde se experimenta, de una forma libre, con organismos vivos, bacterias o aparatos electrónicos, son los que conectan el arte con la política, la tecnología y la economía.

El cuerpo y la imagen son sus herramientas de trabajo, aunque en la obra de Pilar Albarracín la ropa es importante: “*En muy poco tiempo tienes que dar mucha información al espectador. Y a través de lo que vistes se dan muchos datos de una vez*”.

¹¹⁰ Ávalos, A.y Nirave (23 de agosto de 2015). Artistas de cuerpo entero, *S Moda en EL PAIS*. Recuperado en <http://smoda.elpais.com/articulos/artistas-de-cuerpo-entero/6706>

Hoy en día transgredir es muy difícil, según E. Ferrer aunque siempre podrán aparecer nuevas formas. Ella ha intentado hacer su trabajo como lo entiende y como ha considerado que lo tenía que hacer.

En todos los dominios del arte y todas las ramas del saber y del hacer hay más mujeres, aunque en política todavía son minoría. Todo va muy lento, el techo de cristal existe, hay que seguir luchando, pero cada vez hay más visibilidad.

Muchas de las artistas mencionadas en la tesis han sido galardonadas con premios muy importantes, eso facilita una visibilidad mediática que hace que quien no se interesaba en un primer momento por el trabajo de las artistas lo haga o simplemente da a conocer su trabajo.

Alicia Framis cree que existe una *performance* femenina.

El cuerpo de la mujer transmite una información social, política y de género que condiciona la acción. No es lo mismo una chica duchándose que un chico. Las connotaciones son distintas. Es cierto que antes la mujer usaba el desnudo como parte reivindicativa. Ahora es la moda la que reivindica tu cuerpo. Lo que vistes hace que te segreguen o te integren en una tribu urbana. (Alicia Framis, 2015)¹¹¹

Se encuentra trabajando en un encargo de la ciudad de Nueva York. *“Tengo un contrato de dos años para realizar un proyecto en el que mezclo performance colectiva, género, espacio público y generosidad”*.

¹¹¹ Ávalos, A. y Nirave (23 de agosto de 2015). Artistas de cuerpo entero, *S Moda en EL PAIS*. Recuperado en <http://smoda.elpais.com/articulos/artistas-de-cuerpo-entero/6706>



Alicia Framis, *Lost Astronaut*. 2009



Alicia Framis, *Lost Astronaut*. Nueva York. 2009



Alicia Framis, *Lost Astronaut*. Nueva York. 2009



Alicia Framis, *Lost Astronaut*. Nueva York.2009



Alicia Framis, *Lost Astronaut*. Nueva York.2009

No se hace Historia del Hombre o Historia de la Mujer, se hace Historia de la Humanidad (género humano).

En el siglo XXI, los nuevos materiales, los nuevos procedimientos, las nuevas investigaciones y las nuevas tecnologías retan al arte a asumir nuevas posibilidades creativas.

Las Obras de Arte son elementos fundamentales en la creación de entornos didácticos de excelencia.

Las prácticas artísticas de las mujeres de principios del siglo XXI tienen un lugar bien determinado dentro de la cultura actual.

En el presente trabajo se han investigado las representaciones de las mujeres en obras paradigmáticas del arte de los siglos XX y XXI.

Nuestra cultura contemporánea vive en un estado creciente de sobreexposición.

La visibilidad es un imperativo.

La aparición significativa de las mujeres en el arte como sujeto creador, es un fenómeno que tiene su origen en los primeros movimientos de emancipación de la mujer y se desarrolla conforme transcurre el siglo XX, auspiciado por la incorporación de la mujer en las distintas esferas de la vida pública.

Con el estudio de las artistas feministas que utilizan un soporte nombrado femenino se hará latente la ruptura que sufrirá el canon construido y subordinado de los presupuestos históricos, culturales y artísticos.

A lo largo de la historia, los discursos han sido producidos por hombres que no han puesto bajo sospecha el orden patriarcal y que se han identificado con el género que tiene la capacidad de elevarse a la autoconciencia.

La modernidad en el mundo occidental marca la crisis y la decadencia del sistema clásico de representaciones del sujeto.

La crisis del sujeto racional androcéntrico, es una situación que el feminismo va a entender como la apertura a nuevas posibilidades y potencialidades.

La intervención de las mujeres como productoras de arte, abre la posibilidad de una constante redefinición en torno al género al considerarse producto de un constructo social.

El cuerpo, la violencia, las identidades genéricas, sus deconstrucciones y reconstrucciones, las relaciones afectivas, el binomio sexo-amor, las relaciones íntimas, personales y familiares, la ubicación y papel de las mujeres en la sociedad, así como muchas otras temáticas que inciden en el análisis de la situación de las mujeres en el mundo y la necesidad de cambiarla por otra más justa, diferente, creativa y positiva para ellas mismas y para la sociedad, han sido las pautas generales en las cuales se han centrado mayoritariamente las mujeres para elaborar sus trabajos artísticos.

Observando el conjunto de las obras de las artistas mostradas, se puede afirmar que emplean el cuerpo como medio para expresar su crítica frente a las asimetrías de género que actualmente permanecen en la estructura social.

La mujer, igual que el hombre, es capaz de contribuir al Arte y la Cultura en su creación, investigación y gestión.

La diversidad de género contribuye al enriquecimiento de las visiones que se pueden aportar al espectador. Es necesario desarrollar el espacio y las oportunidades a las que las mujeres tenemos derecho por nuestras capacidades.

El arte contemporáneo refleja el pensamiento y las problemáticas actuales; es por esto que las mujeres artistas tienen mucho que aportar a la sociedad desde una perspectiva femenina.

El presente trabajo no trata de crear una Historia de artistas femeninas paralela sino de incluirlas en la Historia oficial.

15. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

15.1. Bibliografía

- Aguilar, T. (2007) "*Cuerpo y tecnología en el arte contemporáneo*" en *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 17. Madrid, Publicación electrónica de la Universidad Complutense.
- Aliaga, J.V. y Mayayo, P. (2013). *Genealogías feministas en el arte español:1960-2010*. Madrid. Recuperado de http://www.artexto.com/es/leer_en_linea-7.html
- Argán, C.G. (1992). *El arte moderno*. Madrid: Ed. Akal.(P.77-80)
- Ballester, I. (2011). *El cuerpo abierto*. Gijón: Trea.
- Bauman, Z. (2001). *La postmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Akal.
- Benito Climent, J.I. (2013). *El arte-carnal en Orlan. Hacia una estética del sacrificio*. Madrid: Devenir.
- Benjamin, W. (2001). *El autor como productor, Arte después de la modernidad*, ed: Brian Wallis. Barcelona: Akal.
- Bernardo, J.M. (2006). *El sistema de la comunicación mediática*. Valencia :Tirant lo blanc.
- Boix, M. Fraga, C. Y Sendón, V. (2001). *El viaje de las internautas. Una mirada de género a las nuevas tecnologías*. Madrid: Ameco.
- Bourgeois, L. (2007). *La femme sage* (Cat. Exp.), Murcia: Consejería de Cultura, Juventud y Deportes.
- Butler, J. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Madrid: Ed. Paidós.
- Camps, V. (2000). *El siglo de las Mujeres*, Madrid: Ed. Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la Mujer.

- Cao, M. (2000). *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Madrid: Narcea.
- Carro, S. (2010). *Mujeres de ojos rojos: del arte feminista al arte femenino*. Gijón:Trea
- Cereceda, M. (1996). *El origen de la mujer sujeto*. Madrid: Tecnos.
- Chadwick (1999). *Mujer, Arte y Sociedad*. Barcelona: Destino.
- Cilleruelo, L. (¿?). *Manual de referencia para el artista de Internet*.
- Combalia, V. (1998). “Cómo nos vemos: visitar las imágenes de la mujer”, *Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos*, (Cat. Exp.), L'Hospitalet: Tecla Sala.
- De Beauvoir, Simone (2000). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- Deborg, G. (2005). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos
- Eco, U. (2005). *La definición del arte*. Madrid: Destino.
- Ferrer, E. (2001) “Utopía y Performance”. Para el Seminario del Instituto de Altos Estudios Artísticos de Paris "L'abri et l'utopie".
- Gamba, S.B. (2007). *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires: Biblos.
- Grosenick, U. (2002). *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Colonia: Taschen.
- Guash, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- Guash, A. M. (2000). *Los manifestaciones del arte posmoderno*. Madrid: Akal.
- Jones, A.(1998). *Body Art. Performing the Subject*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kabeer,N.(1998). *Realidades Trastocadas. Las Jerarquías de Género en el Pensamiento del Desarrollo* México D.F.: Ed. Paidós Mexicana S. A.

- Latour, B. y Hermant, E. (1999). *Esas redes que la razón ignora: Laboratorios, bibliotecas, colecciones*. Madrid: En VV. AA. García Selgas Fernando ed., *Ciencias Sociales y Humanas*, Trotta.
- López, F. Cao, M. (2001). *Geografías de la Mirada. Género, Creación Artística y Representación*. Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas – Universidad Complutense de Madrid.
- Lyotard, J-F.(1998). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Lyotard, J-F. (1999). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- Márquez, P. (2002). *Cuerpo y arte corporal en la posmodernidad: las mujeres visibles*. *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 14. Buenos Aires, pp. 121-149.
- Martínez-Collado, A. y Navarrete, A. *Ciberfeminismo: dos escenarios*, En Cabello, H. y Carcelles, A. (Coord.).(2000) *Zona F.*(pp. 146-203).Castellón. Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón.
- Martínez-Collado, A. (2005). *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*, Murcia: Cendeac.
- Martí Ciriquian, E. (2008). *Identidad, cuerpo y nuevas tecnologías: o cómo ven las artistas españolas del último tercio del siglo XX a la mujer contemporánea*(Tesis doctoral). Universidad de Alicante. Alicante. España. Recuperado de http://www.mav.org.es/documentos/NUEVOS%20ENSAYOS%2007%20SEPT%202011/tesis_ciriquian.pdf
- Mayayo, P. (2004). *La reinención del cuerpo, Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del S. XXI*. Eds. Juan Antonio Ramírez y Jesús Carrillo, Madrid: Cátedra.
- Mayayo, P. (2003). *Historia de Mujeres, historias del arte*, Madrid: Cátedra.

- Mcdowell, L. (2000). *Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas*. Madrid: Cátedra.
- Montero, Y. (2005) “Arteleku recoge un seminario sobre los cambios y prácticas del feminismo” en e País, 5 de abril de 2005, San Sebastian. Recuperado de http://elpais.com/diario/2005/04/05/paisvasco/1112730010_850215.html
- Navarrete, C. (1992). *Tu cuerpo es un campo de batalla. Las imágenes de la mujer en el arte posfeminista*. Trabajo de investigación universitaria.
- Navarrete, C. (1999). “Mujeres y práctica artística: algunas notas sobre nuevas y viejas estrategias de representación” en *Futuro Presente*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- Nochlin, L. y Reilly, M. (2015). *Women Artists The Linda Nochlin Reader*. New York: Thames &Hudson.
- Plaza, J. y Sangro, P. (2010). *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Barcelona: Laertes.
- Prada, J.M. (2012). *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal.
- Pollock, G.(1996). *Generations and geographies in the visual arts. Feminist Readings*, London, Routledge (este libro está íntegro en internet).
- Pollock, G.(2001b). "Painting, feminism, history", en *Looking Back to the Future. Essays on Art, Life and Death*. Amsterdam, G+B.
- Pollock, G. (2010). *Encuentros en el museo feminista virtual: tiempo, espacio y el archivo*. Madrid: Cátedra.
- Robinson, H. (2015). *Feminism Art Theory: An Anthology 1968-2014*. New York: Wiley-Blackwell.

- Ruido, M. (2003). *“Plural-líquida: sobre el pensamiento feminista en la construcción de la(s) identidad(es) y en los cambios de la representación postmoderna”* en *La memoria pública*. Madrid: UNED.
- Samaniego, F. (2002). *“25 artistas interpretan los modelos de la belleza femenina”* en el País. 24 de abril del 2002. Madrid. Recuperado de http://elpais.com/diario/2002/04/24/cultura/1019599213_850215.html
- Samaniego, F.(2004). *“Los fotomontajes de Hannah Höch rastrean el arte de vanguardias”* en el País, 21 de enero de 2004. Madrid. Recuperado de http://elpais.com/diario/2004/01/21/cultura/1074639602_850215.html
- Sassen, S. (2003). *Contrageografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Sichel, B. y Villaplana, V.(2005). *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS).
- Simón, M.E.(2002). *Democracia vital. Mujeres y hombres hacia la plena ciudadanía*. Madrid: Narcea.
- Sontag, S. (2008). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara
- Steyrel, H.(2004). *La política de la verdad. Documentalismo en el ámbito artístico*. En VV. AA. *Ficciones documentales*. Barcelona: CaixaForum.
- The Guerrilla Girls (1998). *The Guerrilla Girls. Bedside Companion to the History of Western Art*. New York: Penguin Books.
- Valcárcel, A.(2008). *Feminismos en el mundo global*. Madrid: Ed. Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la Mujer.
- Vesna, V. *Del Fe-Mail al f-e-mail y más allá: redes ciberfeministas en la Web*. Trad. Española: <http://www.estudiosonline.net/text/vesna.html>

- Vidal, J.(2002). *La Ventana Global, Ciberespacio, Esfera Pública Mundial y Universo Mediático*. Madrid: Santillana Ediciones Generales S. L.
- Villaplana, V.(2005). *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*. Madrid: MNCARS.
- Villaplana, V.(2005). *Versiones desordenadas. Nuevas subjetividades en las representaciones contemporáneas*, en VV. AA. *Fugas subversivas: reflexiones híbridas sobre la(s) identidad(es)*, Valencia: Universidad de Valencia. Servicio de Publicaciones.
- Villaplana, V. (2006). *Nuevos media. La reinención de la narrativa visual*. En VV. AA. *Cuerpos de producción*, Santiago de Compostela: Centro Gallego de Arte Contemporáneo CGAC.

15.2. Catálogos consultados de exposiciones

- Ana Laura Aláez, *Más menos 25 años de arte en España. Creación en libertad*, MUVIM (Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad) y Atarazanas, Consellería de Cultura i Educació, 2003. Valencia.
- Helena Almeida: *Cuaderno de campo*. 17 de abril, 2009 - 30 de mayo, 2009. MEIAC. Badajoz.
- Maite Cajaraville: *The swimmer / La Nadadora*. 2007. MEIAC. Badajoz.
- Marina Abramović: *Holding Emptiness*. 23 de mayo, 2014 – 31 de agosto, 2014. Centro de Arte Contemporáneo. Málaga.
- Paloma Navares: *Pintan mujeres. Agua y aceite*, 2000. Junta de Castilla y León, Consejería de Sanidad y Bien Social.
- Yoko Ono: *Half-a-wind Show. Retrospectiva*. 14 de marzo, 2014 - 4 de septiembre, 2014. Guggenheim Museo. Bilbao.

16. LINKOGRAFÍA

16.1. Linkografía de artistas

- **Alicia Framis**

Sitio oficial de la artista. (08 de septiembre de 2015).

Recuperado de <http://www.aliciaframis.com/>

- **Ángeles Agrela**

Sitio oficial de la artista. (17 de julio de 2015).

Recuperado de <https://angelesagrela.wordpress.com/>

- **Ana Laura Aláez**

Sitio oficial de la artista. (08 de septiembre de 2015).

Recuperado de <http://analauraalaez.com/wordpress/>

- **Ana Mendieta**

(4 de mayo de 2015).

Recuperado de <http://www.artnet.com/artists/ana-mendieta/>

- **Barbara Kruger**

Sitio oficial de la artista. (30 de julio de 2015). Recuperado de

[:http://www.barbarakruger.com/](http://www.barbarakruger.com/)

(30 de julio de 2015). Recuperado de <http://www.artnet.com/artists/barbara-kruger/>

- **Cabello / Carceller**

Sitio oficial de las artistas. (30 de julio de 2015).

Recuperado de <http://www.cabellocarceller.info/cast/>

- **Cindy Sherman**

Sitio oficial de la artista. (15 de julio de 2015). Recuperado de

<http://www.cindysherman.com/> (15 de julio de 2015). Recuperado de

[:http://www.artnet.com/artists/cindy-sherman/](http://www.artnet.com/artists/cindy-sherman/)

- **Colectivo Mujeres Creando**

Sitio oficial del colectivo. (15 de julio de 2015). Recuperado de

<http://www.mujerescreando.org/>

- **Dora García**

Sitio oficial de la artista. (14 de marzo de 2015). Recuperado de

<http://www.doragarcia.net/>

- **Esther Ferrer**

Sitio oficial de la artista. (25 de mayo de 2015). Recuperado de <http://estherferrer.fr/>
(25 de mayo de 2015). Recuperado de <http://www.artnet.com/artists/esther-ferrer/>

- **Eugenia Balcells**

Sitio oficial de la artista. (25 de junio de 2015). Recuperado de
<http://www.eugeniabalcells.com/>

- **Eulalia Valdosera**

Sitio oficial de la artista. (15 de septiembre de 2015). Recuperado de
<http://www.eulaliavaldosera.com/> (site in progress)

- **Guerrilla Girls**

Sitio oficial. (15 de enero de 2015). Recuperado de <http://guerrillagirls.com>

- **Helena Almeida**

(11 de agosto de 2015). Recuperado de <http://www.artnet.com/artists/helena-almeida/>

- **Maite Cajaraville**

Sitio oficial de la artista. (20 de mayo de 2015). Recuperado de
<http://maitecajaraville.org/>

- **María Ruido**

Sitio oficial de la artista. (20 de mayo de 2015). Recuperado de

<http://www.workandwords.net/es/bio>

- **Marina Abramović**

Sitio oficial del Instituto Marina Abramović.

(24 de septiembre de 2015). Recuperado de <http://www.mai-hudson.org/about-mai/>

(24 de septiembre de 2015). Recuperado de <http://www.artnet.com/artists/marina-abramovic/>

(24 de septiembre de 2015). Recuperado de <http://www.artnet.com/artists/ulay-marina-abramovic/>

- **Marina Núñez**

Sitio oficial de la artista. (25 de febrero de 2015). Recuperado de

[:http://www.marinanunez.net/](http://www.marinanunez.net/)

(25 de febrero de 2015). Recuperado de: <http://www.artnet.com/artists/marina-nunez/>

- **Martha Rosler**

Sitio oficial de la artista. (07 de septiembre de 2015). Recuperado de

<http://www.martharosler.net/>

- **Orlan**

Sitio oficial de la artista. (15 de julio de 2015). Recuperado de <http://www.orlan.eu/>

(15 de julio de 2015). Recuperado de www.artnet.com/artists/orlan/

- **Paloma Navares**

Sitio oficial da la artista. (08 de julio de 2015). Recuperado de

<http://www.navares.com/>

- **Pipilotti Rist**

Sitio oficial de la artista. (10 de julio de 2015). Recuperado de

<http://www.pipilottirist.net/>

- **Pilar Albarracín**

Sitio oficial de la artista. (30 de junio de 2015). Recuperado de

<http://www.pilaralbarracin.com/>

(30 de junio de 2015). Recuperado de <http://www.artnet.com/artists/pilar-albarrac%C3%ADn/>

- **Rebecca Horn**

Sitio oficial de la artista. (09 de junio de 2015). Recuperado de [http://www.rebecca-](http://www.rebecca-horn.de/)

[horn.de/](http://www.rebecca-horn.de/)

(09 de junio de 2015). Recuperado de <http://www.artnet.com/artists/rebecca-horn/>

- **Shirin Neshat**
(01 de agosto de 2015). Recuperado de <http://www.artnet.com/artists/shirin-neshat/>

- **Sylvie Fleury**
Sitio oficial de la artista. (20 de junio de 2015). Recuperado de <http://www.sylviefleury.com/>

- **Valie Export**
Sitio oficial de la artista. (10 de abril de 2015). Recuperado de <http://www.valieexport.at/>
(10 de abril de 2015). Recuperado de <http://www.artnet.com/artists/valie-export/>

- **Virginia Villaplana**
Sitio oficial de la artista. (10 de abril de 2015). Recuperado de <http://www.virginiavillaplana.com/>

- **Yoko Ono**
Sitio oficial de la artista. (05 de mayo de 2015). Recuperado de <http://www.yoko-ono.com/>
(05 de mayo de 2015). Recuperado de <http://www.artnet.com/artists/yoko-ono/>

16.2. Linkografía de Instituciones

Asociación de Directores de Arte Contemporáneo (ADACE).

(20 de enero de 2015).Recuperado de www.adace.es

Centro de Artes Visuales. Fundación Helga de Alvear

(16 de julio de 2015).Recuperado de <http://fundacionhelgadealvear.es/>

Consejo de Críticos y Comisarios de Artes Visuales.

(10 de junio de 2015).Recuperado de www.consejodecriticosav.org

Consortio de Galerías Españolas de Arte Contemporáneo.

(08 de julio de 2015).Recuperado de www.consorciodegalerias.es

Instituto de Arte Contemporáneo

(16 de julio de 2015).Recuperado de <http://www.iac.org.es/>

Mujeres en las Artes Visuales (MAV).

(17 de abril de 2015).Recuperado de www.mav.org.es

Unión de Asociaciones de Artistas Visuales (UAAV)

(27 de marzo de 2015).Recuperado de www.uaav.org:

16.3. Linkografía de Museos

CAAC Sevilla.

(05 de junio de 2015).Recuperado de <http://www.caac.es/>

CAC Málaga.

(05 de agosto de 2015).Recuperado de <http://cacmalaga.eu/>

Centre Pompidou Málaga.

(06 de agosto de 2015).Recuperado de <http://centrepompidou-malaga.eu/>

Centre Pompidou Paris.

(06 de agosto de 2015).Recuperado de <https://www.centrepompidou.fr/>

Guggenheim Bilbao.

(10 de julio de 2015).Recuperado de <http://www.guggenheim-bilbao.es/en/>

IVAM Valencia.

(10 de julio de 2015).Recuperado de <http://www.ivam.es/>

MACBA Barcelona.

(10 de junio de 2015).Recuperado de <http://www.macba.cat/en/>

MEIAC Badajoz.

(10 de julio de 2015).Recuperado de <http://www.meiac.es/>

MoMA New York.

(18 de junio de 2015).Recuperado de <http://www.moma.org/>

MUSAC León

(17 de abril de 2015).Recuperado de <http://musac.es/>

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

(18 de mayo de 2015).Recuperado de <http://www.museoreinasofia.es/en>

Museo Vostell

(19 de mayo de 2015).Recuperado de <http://museovostell.gobex.es/>

Museu Serralves Oporto

(19 de abril de 2015).Recuperado de <http://www.serralves.pt/pt/>

Tate Modern Londres.

(20 de mayo de 2015).Recuperado de <http://www.tate.org.uk/visit/tate-modern>

Se han presentado una relación de direcciones Web como localizador de recursos, herramientas y buenas prácticas relacionadas con las artistas mujeres del arte contemporáneo. Todas las direcciones, a fecha de entrega de este trabajo de investigación, están actualizadas y en activo. Hay que tener en cuenta que las direcciones Web pueden desaparecer de la nube.