



## *Retales y Remiendos*

Un estudio en torno a la representación  
de la mujer desde una perspectiva femenina  
1970s y 1980s.

Marta Pérez Martínez

Trabajo de Fin de Máster  
Máster Universitario en Arte: Idea y Producción  
Universidad de Sevilla





*Retales y Remiendos*

Un estudio en torno a la representación de la mujer desde una perspectiva femenina  
1970s y 1980s.

## **Trabajo de Fin de Máster**

para optar al Título de Máster Oficial en Arte: Idea y Producción por la

Universidad de Sevilla

### **Autora:**

Marta Pérez Martínez

### **Firma de la alumna:**

### **Tutor:**

Dr. Fernando García García

### **Vº.Bº del Tutor:**

Sevilla, de Diciembre de 2018



## **RESUMEN**

El presente trabajo para la finalización del Máster en Arte: Idea y Producción, plantea una indagación dentro del estudio artístico en torno a la construcción de identidad de la figura femenina dentro de una sociedad marcada por una herencia patriarcal, planteando un acercamiento al mismo desde el campo del arte realizado por mujeres artistas durante las décadas de los setenta y ochenta en torno a la figura de la mujer y la posición de la misma con relación a la sociedad de su tiempo.

## **PALABRAS CLAVE**

Feminismo, arte de género, Sanja Iveković, Nil Yalter, Mary Beth Edelson, Renate Bertlmann, Ketty La Rocca, Birgit Jürgenssen y Annegret Soltau.

## **ABSTRACT**

The present research for the finalization of the Master in Art: Idea and Production, raises an inquiry into the artistic study around the construction of identity of the female figure within a society marked by a patriarchal heritage, raising an approach to it from the field of art made by women artists during the seventies and eighties around the figure of women and the position of the same in relation to the society of their time.

## **KEY WORDS**

Feminism art genre, Sanja Iveković, Nil Yalter, Mary Beth Edelson, Renate Bertlmann, Ketty La Rocca, Birgit Jürgenssen and Annegret Soltau.



## ÍNDICE:

|  |    |
|--|----|
| <b>1.-INTRODUCCIÓN</b> .....   | 9  |
| <b>2.-PRIMERA PARTE [APORTACIONES ARTÍSTICAS]</b> .....  | 13 |
| <b>2.1. Aportación 1: Uncovered</b> .....  | 14 |
| 2.1.1.Aportación 1: Ficha técnica. ....  | 14 |
| 2.1.2.Aportación 1: Proceso de creación-producción.....  | 17 |
| <b>2.2. Aportación 2: Chasing Treatments, of bandages and weapons</b> .....  | 18 |
| 2.2.1. Aportación 2: Ficha técnica.....  | 18 |
| 2.2.2.Aportación 2: Proceso de creación-producción.....  | 20 |
| <b>2.3. Aportación 1: Impurezas</b> .....  | 21 |
| 2.3.1.Aportación 3: Ficha técnica.....   | 21 |
| 2.3.2.Aportación 3: Proceso de creación-producción.....  | 25 |
| <b>2.4. Aportación 4: Adhuc stantes</b> .....  | 26 |
| 2.4.1. Aportación 4: Ficha técnica.....  | 26 |
| 2.4.2. Aportación 4:Proceso de creación-producción.....  | 28 |
| <b>3.-SEGUNDA PARTE[ARGUMENTACIONES TEÓRICAS]</b> .....  | 29 |
| <b>3.1. El proyecto Retales y Remiendos y su relación con la imagen de la mujer y su representación en el mundo del arte</b> ..... | 30 |
| 3.1.1. Una aproximación a la situación social de la mujer artista, la influencia del movimiento feminista.....                     | 31 |
| 3.1.2. La historia llevada a la práctica, acercamiento a la obra plástica de Retales y Remiendos.....                              | 32 |
| <b>3.2. La construcción de identidad femenina y la influencia de los mass-media</b> .....  | 34 |
| 3.2.1. Arte y política. Violencia y belleza en el trabajo de Sanja Ivekovic (1949).....  | 35 |
| 3.2.2. La clases marginales. La emigración y el papel social de la mujer turca en la obra de Nil Yalter.....                       | 39 |
| 3.3. El cuerpo femenino y su papel en el arte feminista de 1970-1980.....  | 42 |
| 3.3.1. Mary Beth Edelson y la mujer Diosa. El empoderamiento espiritual femenino.....  | 43 |
| 3.3.2. Amor, erotismo y sexualidad. Las relaciones como batalla en la creación artística de Renate Bertlmann.....                  | 47 |
| <b>3.4. De relaciones y confrontaciones. La liberación de los clichés sociales</b> .....   | 50 |
| 3.4.1. El lenguaje subvertido desde la condición femenina. El ejemplo de Ketty La Rocca.....                                       | 51 |
| 3.4.2. La subversión de los estereotipos culturales. Análisis de la producción de Birgit Jürgenssen. ....                          | 54 |
| 3.4.3. Annegret Soltau: identidad, familia y metamorfosis.....   | 58 |
| <b>4.-CONCLUSIONES</b> .....   | 62 |
| <b>5.-NOTAS</b> .....  | 64 |
| <b>6.-FUENTES DOCUMENTALES</b> .....   | 65 |
| <b>7.-ÍNDICE DE FIGURAS</b> .....  | 69 |
| <b>8.- ANEXOS</b> .....  | 73 |



# 1.INTRODUCCIÓN.

El presente Trabajo de Fin de Máster plantea una indagación dentro de temas previamente tratados en la historia del arte, pero que aún son considerados temas de actualidad dentro del mundo del arte, concretamente sobre el proceso de construcción de identidad femenina en relación con la sociedad actual y la herencia patriarcal, haciendo especial hincapié en la violencia –tanto activa como pasiva- ejercida sobre la mujer. Del mismo modo se plantea un acercamiento de los mismos al campo de la creación artística que se materializa en un conjunto de cinco piezas, todas ellas realizadas durante este período de formación académica dentro del máster en Arte: Idea y Producción.

Continuando con la línea de investigación que se ha comenzado a seguir para asignaturas como Desnudo, Retrato y Construcción de Identidad; Cuerpo, Espacio y Acción en el arte, o Morfología Dinámica y Distorsión, se pretende indagar en el uso del objeto poético en relación con un discurso de género, política e identidad. Ahí surge la propuesta de recoger una serie de asuntos ligados con la visión de la figura femenina dentro de una sociedad marcada por una fuerte herencia homocéntrica, indagando en cómo se ve influida por esta desde un punto de vista tanto físico como psicológico. Aquí también se engloban temas relativos a la identidad, así como al cuerpo femenino y al uso artístico del mismo ligado con la instalación y el arte de acción.

El origen de la investigación teórica de este proyecto, así como de su materialización práctica, se basa en un interés que surge en los últimos años del Grado en Bellas artes sobre la figura de la mujer y el lugar que esta ocupa en la sociedad actual, así como la percepción que se tiene de ella tanto por el sector masculino de la población como por el femenino. Esto ha dado lugar al desarrollo de una investigación relativa a la presencia de la mujer dentro del mundo del arte, mostrando especial interés en el arte feminista nacido en Estados Unidos en los años sesenta y en el diferente enfoque del problema que las artistas feministas de generaciones anteriores muestran en su producción artística. Será de vital importancia a la hora de iniciar esta investigación la lectura del libro editado por la alemana Uta Grosenick *WOMEN ARTIST IN THE 20th AND 21st CENTURY* (Grosenick, 2001), siendo este ejemplar una recopilación de las principales figuras femeninas dentro del arte de las últimas décadas, y mostrando una producción artística que presenta a su vez una crítica y reflexión sobre la situación social de la mujer. Frente al entendimiento de que una misma situación puede ser analizada desde diferentes puntos de vista, focalizándose cada uno de ellos en un área determinada, este trabajo comienza una reflexión sobre en qué áreas se ve perjudicada la figura de la mujer, cual es el núcleo del problema, y qué reacción y motivación tienen ante ello las generaciones anteriores de mujeres artistas.

De este modo, en *Retales y Remiendos* se analizan diferentes enfoques en el área del arte feminista, cuyos inicios comienzan a finales del siglo anterior y continúan en el presente. La reclusión sufrida durante siglos por la mujer dentro del ámbito del hogar, la desigualdad laboral con respecto al varón, la problematización del cuerpo femenino con respecto a los cánones de belleza, así como los tabúes impuestos sobre la figura de la mujer –especialmente en lo referente a su intimidad- serán analizados en este proyecto de forma individual, trazando conexiones entre los mismos de modo que sean posibles, tanto una lectura de cada una de las partes como elemento único, como la idea relacional de las partes como un todo.

Por ende se procederá al análisis de la relegación de la mujer a un segundo plano en el ám-

bito social y laboral, en muchos casos fuertemente marcado por el entorno político, como es el caso de la creación artística de la croata Sanja Iveković (1949), una de las primeras artistas de Europa del Este en abrirse paso en el escenario internacional del arte contemporáneo, valiéndose para ello de lenguajes de la época como la performance, la instalación, la videocreación y el uso de los mass media (Marcoci e Eagleton, 2011), cuestionando mediante extractos sacados de los medios de comunicación la línea entre lo privado y lo público, poniendo en entredicho la posición social de la mujer en los últimos años de dictadura del presidente "Tito". También cabe mencionar la obra de Nil Yalter (1938), nacida en el Cairo y considerada una de las mujeres pioneras del arte feminista en Francia, participando en el movimiento político y cultural de los años sesenta y estableciendo un discurso sobre género y migración, empleando para ello técnicas que engloban desde la fotografía hasta la performance, el dibujo y el videoarte (Schor, 2016).

En segundo lugar se estudiará el enfoque artístico con respecto al tabú levantado en torno a la intimidad de la mujer, especialmente en lo relacionado con su sexualidad, donde será fundamental el análisis de la obra de la artista Mary Beth Edelson (1933), una artista estadounidense que a lo largo de su carrera ha creado una importante producción de numerosos murales y dibujos, siendo no obstante principalmente conocida por sus fotografías intervenidas con pintura, dibujo y collage (Lennard, 2018). También será de vital importancia para esta investigación el análisis de la producción de la artista austriaca Renate Bertlmann (1943), contemporánea de la mundialmente conocida Valie Export, y cuya práctica artística ha sido dedicada a su espíritu de rebelión, siendo enfocado a tratar temas que circundan la sexualidad, el amor, el género y el erotismo, siendo su cuerpo el medio que será alterado mediante la pintura, el dibujo o el collage (Schor, 2016:249).

Finalmente se planteará una reflexión acerca de la percepción de lo femenino tanto a nivel social como físico, y como es visto desde un punto de vista tanto femenino como masculino, dependiendo del punto de vista que desee tratar la artista y del enfoque que esta tome a la hora de crear. Por tanto se parte del punto de vista tomado por Ketty La Rocca (1938-1976), artista italiana que durante su corta trayectoria se ha convertido en un exponente de la poesía visual y la performance mediante un inmenso abanico de imágenes, lenguajes y reinterpretaciones de escenas cotidianas, enfatizando siempre en el cuerpo humano (Marbel, 2017). Otra artista cuya obra resultará vital en este trabajo es Birgit Jürgenssen (1949-2003), la artista austriaca que, junto a las ya mencionadas Valie Export y Renate Bertlmann, tuvo un gran impacto en la vanguardia feminista de los años setenta en Austria. Basando su producción artística en la experiencia femenina dentro del ámbito de lo doméstico y del hogar, ataca los clichés que rodean a la feminidad mediante la creación de esculturas, dibujos, fotografías y performances, cuyo significado sigue latente el día de hoy. Por último se procederá a analizar la obra de la alemana Annegret Soltau (1946), quien toma el filamento como elemento conector de toda su producción artística, ya sea en la forma de un dibujo a lápiz como materializado en un ovillo de lana, reviviendo a su vez antiguas técnicas tradicionales del hogar y compaginándolas con la fotografía, haciendo de su obra una alegoría de la identidad femenina, siendo una construcción en continuo uso y renovación, más que una entidad concreta, fija y preestablecida (Schor, 2016:317).

Por tanto, este Trabajo de Fin de Máster se plantea como un trabajo de carácter teórico-práctico en el cual se combinan las búsquedas expresivas de la producción artística presentada con los intereses y enfoques previamente enunciados sobre diversos tratamientos de la figura de la mujer dentro del arte contemporáneo, su vínculo con la sociedad y la herencia patriarcal, y su aproximación al feminismo.

## **1.1.METODOLOGÍA.**

Siguiendo las direcciones del método analítico-comparativo se ha llevado a cabo una comparación de textos provenientes de diversas fuentes con la finalidad de dotar de consistencia a las reflexiones e hipótesis propuestas en este proyecto. El método de investigación mediante el que se ha planteado este proyecto ha sido, pues, fruto de una ardua investigación y reflexión sobre la producción artística de las autoras referentes, así como del contexto de su creación.

Por tanto, en el método de investigación planteado en este proyecto será posible distinguir dos procesos diferentes, un análisis teórico acerca de la obra de siete artistas cuyo apogeo artístico se encuentra en las décadas de los setenta y los ochenta, seguido de unas conclusiones en modo de producción plástica, identificando puntos comunes presentes entre el discurso de dichas artistas y el mío propio.

## **1.2. OBJETIVOS GENERALES Y ESPECÍFICOS.**

### **1.2.1. OBJETIVOS GENERALES.**

- Analizar diferentes vertientes desde las cuales arte de feminista pueda luchar contra los estereotipos culturales en torno al género.
- Llevar a cabo una labor de investigación en torno al arte feminista de los años setenta y ochenta y su aproximación a los clichés y tabús sociales establecidos sobre la figura femenina.

### **1.2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.**

- Analizar la influencia del entorno social y político en la situación social de la mujer, partiendo del análisis de la obra de Sanja Iveković y Nil Yalter.
- Estudiar el tabú históricamente levantado en torno a la intimidad femenina y a la exposición de los genitales, profundizando en la producción artística de Mary Beth Edelson y Renate Bertlmann.
- Definir la influencia de los clichés sociales y sus diferentes influencias en el arte de los setenta y ochenta, indagando en la obra de Ketty La Rocca, Birgit Jürgenssen y Annegret Soltau.
- Realizar una producción artística que critique los estereotipos sociales actuales en torno a la mujer y que se base en las aportaciones teóricas de una investigación previa.

### **1.3. GRADO DE INNOVACIÓN.**

Con el objetivo de llevar a cabo una investigación acerca de cómo se ha tratado en el ámbito del arte contemporáneo la influencia los clichés de género presentes en nuestra sociedad, se realizará una contextualización previa relativa a la Segunda Ola del Movimiento de la Mujer, poniendo como ejemplo los comienzos de la carrera de la artistas Sanja Iveković y Nil Yalter -cuya producción artística está íntimamente ligado al proceso de construcción de la identidad femenina asociada con la propaganda política de su entorno-, Mary Beth Edelson y Renate Bertlmann -quienes exploran la exposición de la intimidad desde el empoderamiento y desde la ambigüedad-, y finalmente Ketty La Rocca, Annegret Soltau y Birgit Jürgenssen, quienes luchan contra los clichés sociales establecidos en torno a la situación social de la mujer, a las labores domésticas, a la maternidad y a la imagen corporal. Otra aportación a este trabajo sería el hecho de que las mujeres aquí analizadas son artistas relativamente poco estudiadas, por lo que el no recurrir a las artistas más conocidas, sino el poner en valor artistas con un menor grado de popularidad, podría ser quizá una de las innovaciones de este proyecto.

**PRIMERA PARTE**  
**[APORTACIONES ARTÍSTICAS]**

## 2.1. Aportación 1: *Uncovered*

### 2.1.1. Aportación 1: Ficha técnica.

-TÍTULO: *Uncovered*.

-AUTOR: Marta Pérez Martínez.

-AÑO: 2018.

-TÉCNICA: Pintura al óleo sobre lienzo sin imprimir.

-DIMENSIONES: 90x190cm, estando la pieza extendida.

-NÚMERO DE PIEZAS: 4.



Fig 1. *Uncovered #1*. 2018, óleo sobre tela, 90x190cm.



Fig 2. y Fig 3. *Uncovered #2* y *Uncovered #3*. 2018, óleo sobre tela, 90x190cm cada pieza.



Fig 4.. *Uncovered #4*, 2018, óleo sobre tela, 90x190cm cada pieza.

### 2.1.2. Aportación 1: Proceso de creación-producción.

Los años setenta son conocidos como época de la transformación, del cambio y de la evolución en lo social. Hasta entonces, la figura femenina siempre había estado relegada a segundo plano en comparación al género masculino, siendo restringida socialmente al ámbito hogareño y sin posibilidad de ascenso en el marco laboral. *Uncovered* presenta una reflexión acerca de la intimidad femenina y de la reclusión de la misma dentro del ámbito doméstico. Al contrario que gran parte de las artistas feministas de la década de los setenta y ochenta, estas piezas no parten de una representación fidedigna del cuerpo de la mujer, sino de la estela, de la huella que esta deja.

Tras el estudio de la obra realizada por aquellas artistas cuyas piezas hablan de la destrucción de los clichés sociales construidos en torno a la figura de la mujer, como es el caso de Birgit Jürgenssen, así como de aquellas que exploran la intimidad y la sexualidad femenina, entre las que podría destacarse el trabajo de Renate Bertlmann, cuya obra plantea una desmitificación del símbolo fálico. Por lo tanto, así como Jürgenssen se valía de objetos domésticos, y de la fusión del hogar con el cuerpo de la mujer -como puede apreciarse en la pieza *Housewife's Kitchen Apron, 1974-75*- esta serie toma a la sábana bajera como elemento que relaciona a la intimidad femenina con el ámbito del hogar, ejerciendo este como soporte sobre el cual se plasman elementos relacionados con el erotismo, la sexualidad femenina y los cánones de belleza, siendo representados como un bodegón contemporáneo. Tomando como referencia las series realizadas con juguetes eróticos de Bertlmann, *Uncovered* presenta sobre la ropa de cama una serie de objetos que van desde la lencería hasta el maquillaje, haciendo un guiño a *Holy Erectus (1978)* con la presencia de un vibrador pintado en rosa sobre las sábanas. En consecuencia, las cuatro piezas que forman la serie parten de la sábana bajera a modo de sudario -metáfora de la identidad femenina, así como del papel de la religión en la herencia cultural-, mostrando sobre ella un rango de objetos que crea así una diversidad de naturalezas muertas, cada una de ellas con elementos individuales, pero a su vez manteniendo un hilo conductor entre las mismas.

De este modo, el presente proyecto artístico se basa en el uso de técnicas tradicionales que habían sido descartadas por múltiples artistas de la Segunda Ola del Movimiento de la mujer por su histórica asociación con el artista masculino, para reivindicar y poner en cuestión la influencia que los roles pre-establecidos han ejercido sobre la sociedad actual en torno a la figura de la mujer, haciendo especial hincapié tanto en su relegación en ámbito doméstico como en la cosificación de su físico.

## 2.2. Aportación 2: *Chasing Treatments, of bandages and weapons*

### 2.2.1. Aportación 2: Ficha técnica.

-TÍTULO: *Chasing Treatments, of bandages and weapons*.

-AUTOR: Marta Pérez Martínez.

-AÑO: 2018.

-TÉCNICA: Videocreación.

-DURACIÓN: 5 minutos.



Fig 5. *Chasing Treatments*. 2018, fotograma de la videocreación de 5 min de duración.<sup>13</sup>



Fig 6. y Fig 7. *Chasing Treatments*. 2018, fotogramas de la videocreación de 5 min de duración.

### 2.2.2. Aportación 2:Proceso de creación-producción.

La presente pieza parte de la premisa de la realización de una obra artística que presente de nuevo una reflexión sobre la situación de la mujer dentro de una sociedad marcada por una herencia patriarcal, tanto en el ámbito doméstico como en el laboral o de cara al público, centrándose en cómo es mostrada dicha situación por los medios públicos.

Un primer punto de partida en esta creación será la elección de las vendas sanitarias como soporte y objeto al que intervenir, juntando así la simbología sanitaria del propio elemento con recortes de periódicos extraídos de los medios de comunicación, en los cuales está presente una violencia de género, tanto activa como pasiva. De este modo se plantea una acción en la que la artista será vendada por una tercera persona, siendo este acto filmado y posteriormente maquetado y editado. Las vendas empleadas serán previamente intervenidas con fotograbado, siendo usadas como soporte sobre el que se estamparán noticias y recortes de periódicos en los que se muestre algún tipo de violencia contra la mujer. Influida por la obra *La Femme sans Tête ou La Dance du Ventre* (1974) de Nil Yalter, así como de las videocreaciones *Make-up – Make-Down* y *Personal Cuts* de la croata Sanja Ivekovic, esta pieza se propone transmitir, con un lenguaje metafórico repleto de juegos visuales que llena de simbolismo al objeto, una crítica acerca de violencia pasiva y activa ejercida sobre la figura femenina en la sociedad actual. A su vez, se plantea la idea del concepto del artista como curandero, como médico de la sociedad, recordándonos al uso que Iveković da al objeto artístico como medio de sanación, mostrándole al espectador las dificultades de la mujer dentro de un panorama político conflictivo. El título del proyecto es reivindicador por sí mismo, haciendo referencia a ese medicamento, a esa cura que sea capaz de curar el mal que aún hoy en día infecta a la sociedad. El ruido de fondo, el sonido que resulta de la acción de vendar, se encuentra desacorde en relación a la imagen, atrayendo la atención del espectador y generando a su vez una sensación de desconcierto que se ve acentuada por los titulares de la notician que acompañan a la acción, aludiendo a la propia situación social en la que se basa el proyecto.

Finalmente, la idea del arte como catarsis social se ve acentuada por la aparición de las mismas vendas, las cuales ya poseen de por sí un significado y unas connotaciones asociadas al ámbito de la sanidad, curando la herida que ha sido previamente causada y representada en las noticias que las propias vendas llevan marcadas sobre su superficie.

## 2.3. Aportación 1: *Impurezas*

### 2.3.1. Aportación 3: Ficha técnica.

-TÍTULO: *Impurezas*.

-AUTOR: Marta Pérez Martínez.

-AÑO: 2018.

-TÉCNICA: Dibujo a bolígrafo y bordado con hilo rojo.

-DIMENSIONES: 50x65cm.

-NÚMERO DE PIEZAS: 3.

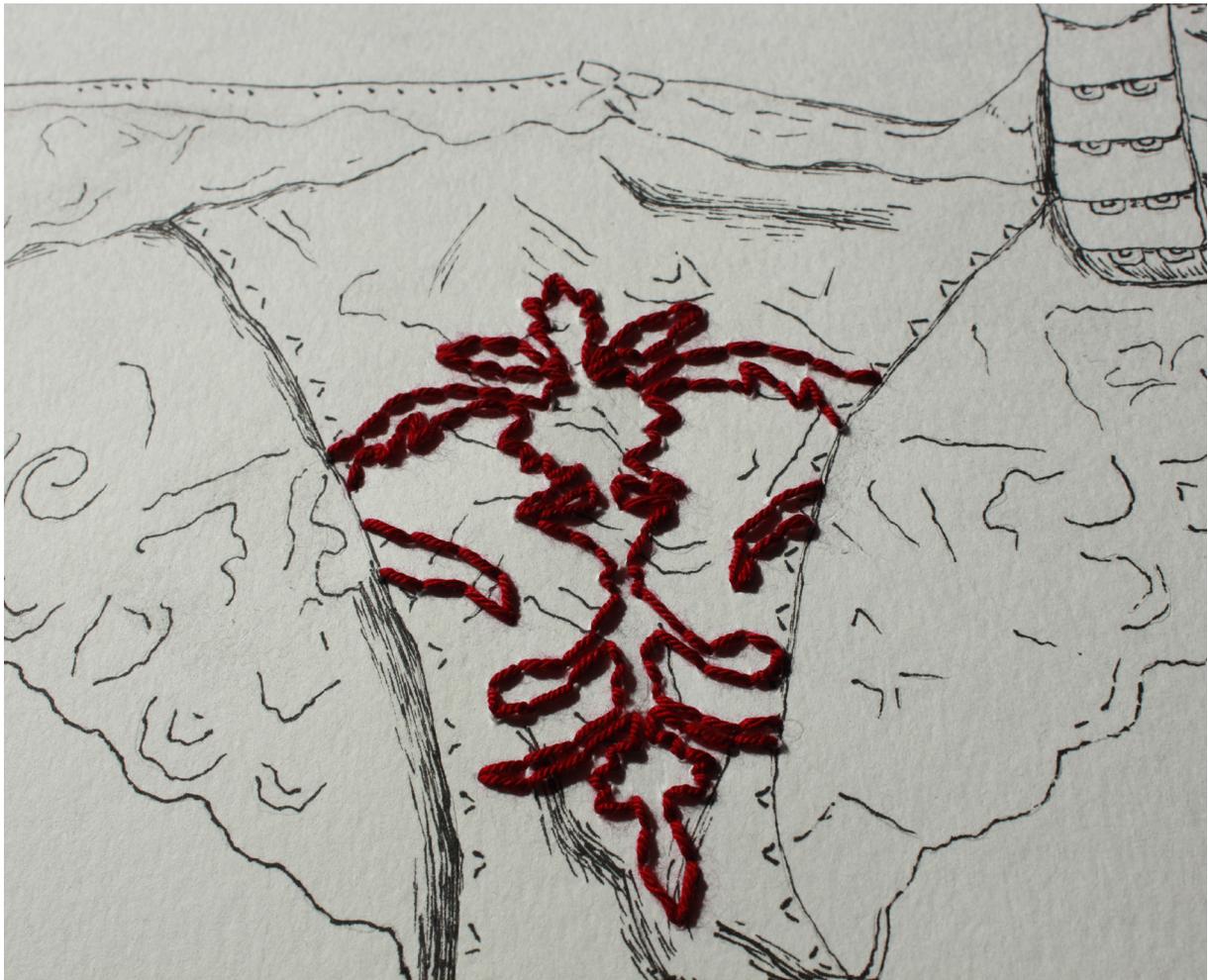


Fig 8. Detalle de *Impurezas #3*. 2018. Dibujo a bolígrafo negro y bordado en hilo rojo.



Fig 9. *Impurezas #1*. 2018. Dibujo a bolígrafo negro y bordado en hilo rojo.



Fig 10. *Impurezas #2* 2018. Dibujo a bolígrafo negro y bordado en hilo rojo.

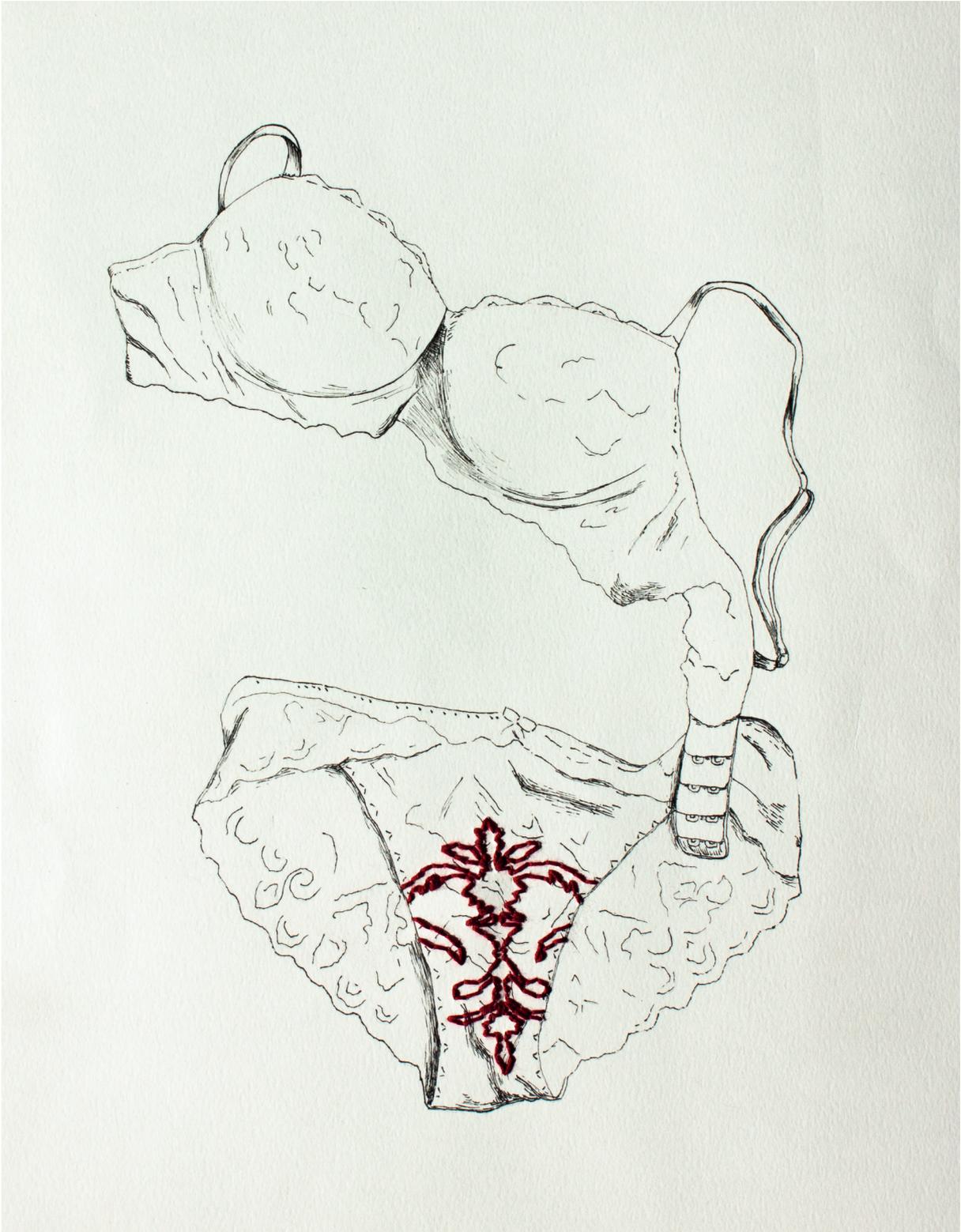


Fig 11. *Impurezas #2* 2018, Dibujo a bolígrafo negro y bordado en hilo rojo.

### 2.3.2. Aportación 3: Proceso de creación-producción.

Tomando como referencia la controversia presente en los años setenta y ochenta con relación a la representación de la mujer y de los genitales femeninos, así como del uso del objeto privado para remitirse a la intimidad y a la sexualidad de la mujer, y prestando especial interés a la obra de la artista norteamericana Mary Beth Edelson -cuya obra se basa principalmente en el empoderamiento espiritual femenino por medio de la relación entre la vulva y ciertas deidades femeninas previas a la sociedad homocéntrica. Cabe también destacar la producción plástica de Renate Bertlmann -quien plantea una desmitificación del símbolo fálico mediante la exposición del mismo por medio de objetos que remitan al pene masculino-, esta serie de piezas plantean una nueva aproximación a la intimidad de la mujer sin la necesidad de la representación del desnudo femenino.

De este modo, la serie *Impurezas* se basa en el uso del dibujo de diversos objetos íntimos femeninos -concretamente lencería- para que, pese a que el cuerpo femenino no esté presente en la obra, sea el protagonista principal de la pieza, ya que el propio cerebro humano completa el hueco que deja la lencería femenina, rellenándolo con la figura de una mujer, remitiendo a los órganos sexuales de la misma por alusión en lugar de representación, estableciendo a su vez una crítica a la cosificación de la mujer a nivel social, así como a los clichés establecidos sobre la imagen y al aspecto físico de la figura femenina. Por otro lado, del mismo modo que Annegret Soltau emplea el filamento negro en su foto-costura, la presente serie muestra una serie de bordados con hilo rojo sobre la zona de la ropa interior que cubriría a los genitales femeninos, entablando una conexión entre las costuras del papel y el período, destapando el tabú establecido sobre la menstruación.

Finalmente, del mismo modo que Bertlmann o La Rocca se valen de su obra para realizar una crítica al papel de la religión en la subordinación de la mujer con respecto al varón, en estas piezas los dibujos bordados en rojo sobre el papel blanco siguen el patrón empleado para realizar los mantos de las vírgenes de la imaginería tradicional, siendo estos previamente simplificados y adaptados a la prenda de ropa interior. Por lo tanto, puede decirse que *Impurezas* establece una reflexión contra los estereotipos de género y tabús culturalmente establecidos en relación con el género femenino en temas de estética, intimidad y maternidad.

## 2.4. Aportación 4: Adhuc stantes

### 2.4.1. Aportación 4: Ficha técnica.

-TÍTULO: *Adhuc stantes*.

-AUTOR: Marta Pérez Martínez.

-AÑO: 2018.

-TÉCNICA: Modificación de un objeto hallado mediante vendas, clavos e hilo rojo.

-DIMENSIONES: 30x40cm aprox.



Fig 12. *Adhuc stantes*, 2018. Modificación de unos zapatos de tacón mediante vendas, clavos e hilo.

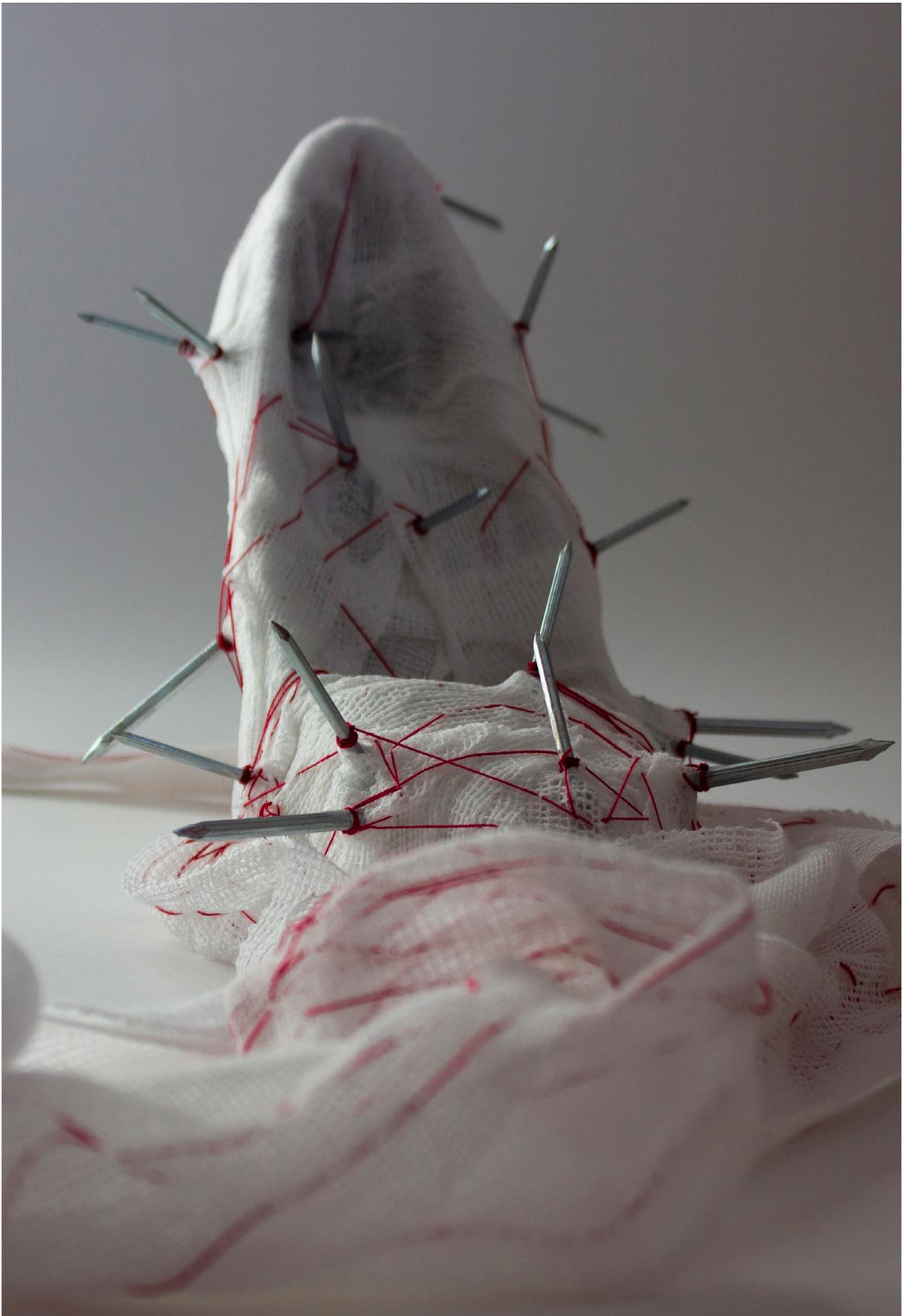


Fig 13. *Adhuc stantes*, 2018. Modificación de unos zapatos de tacón mediante vendas, clavos e hilo.

#### 2.4.2. Aportación 4:Proceso de creación-producción.

*Adhuc Stantes* parte de una reflexión previa sobre la búsqueda de la personificación de la identidad femenina como individuo dentro de la sociedad patriarcal, partiendo nuevamente de la ausencia de una representación del cuerpo femenino. Dicho de otro modo, el plantear una relación entre la obra y el espectador, de modo que la intimidad de la mujer, en concreto la identidad femenina en relación a la influencia de los mass media, esté presente en la mente del público por medio de una alusión metafórica. Del mismo modo que Bertlmann emplea los preservativos para remitir a los órganos sexuales, esta pieza convierte un objeto representativo del género femenino en un símbolo plástico, de forma que la información se encuentre codificada y que el público a quien va dirigida deba esforzarse para descifrar una crítica sobre la presión socialmente ejercida sobre la mujer.

Además de la influencia del filamento en la obra de Soltau, que queda aquí presente mediante el uso del hilo rojo para simular el daño de las heridas, será de vital importancia para el desarrollo de esta pieza el descubrimiento de la serie *Shoes* de Birgit Jürgenssen, donde la artista realiza en la década de los setenta una serie de dieciocho esculturas con forma de zapato, realizadas en diversos materiales y recordando a la figura humana sin que esta sea representada de forma directa. Así mismo, la pieza pretende redundar en el concepto del artista como médico de la sociedad, capaz de ver el daño causado y de tratarlo creando una medicina para dicho mal mediante el arte. De una forma similar a *Chasing Treatments*, será la presencia de unas vendas estériles la que reivindique la importancia de una cura social. Por lo tanto, estos paños sanitarios serán empleados en este proyecto como un vendaje metafórico de los malos tratos recibidos por la mujer, tanto física como psicológicamente, por parte de la herencia cultural de nuestra sociedad. Estas vendas representan a la violencia, tanto física como aquella que, debido a su sutileza, es menos perceptible. De este modo, el título *Adhuc Stantes* - "Todavía en pié" en latín- rinde homenaje a aquellas mujeres que en algún momento se han sentido infravaloradas debido a su género.

Finalmente, no sólo se vincula la venda con el proceso de sanación preciso en nuestra sociedad, sino que también al ocultamiento de estos actos de violencia no solo por parte de quien la ejerce, sino también por parte de quien la padece, motivo por el cual los clavos que atraviesan el material salen del interior del objeto, en lugar de provenir del exterior. Este pequeño matiz a su vez se relaciona con el hecho de que, en nuestra sociedad, hay mujeres que han sido criadas en un entorno poco favorable hacia la figura femenina, por lo que es probable que la propia mujer termine por desfavorecerse a sí misma, situándose en una posición de inferioridad con respecto al varón de su entorno.

**SEGUNDA PARTE**  
**[ARGUMENTACIONES TEÓRICAS]**

### 3.1. El proyecto *Retales y Remiendos* y su relación con la imagen de la mujer y su representación en el mundo del arte.

En lo que a la figura de la mujer concierne, la llegada de nuevas oportunidades sociales y profesionales a principios del siglo XX implica que durante las primeras décadas de este se proyecte la ilusión de que las mujeres artistas podrían tomar el control de su identidad, saliendo de los espacios en las que estaban recluidas, permitiéndoles poner su talento al servicio de causas políticas y sociales. Por otro lado, la nueva percepción de la mujer como consumidora dentro de un sistema capitalista lleva al mundo publicitario de la época a empujar a las mujeres hacia unos parámetros donde esta dependía de los nuevos productos para llevar a cabo las tareas que socialmente le eran asignadas -tales como el cuidado de los hijos y la realización de las labores del hogar-, no sólo reforzando los estereotipos culturales que la relegaban al ámbito doméstico, sino también estableciendo una nueva relación entre la identidad femenina y el objeto, incitándola a identificarse con los productos del mercado (Higonnet, 2000).

Tras las guerras mundiales, las consideraciones de clase, raza y sexo siguen siendo influyentes dentro de una cultura que trataba de establecer unos valores femeninos en los que la mujer se diferenciaba del varón, al mismo tiempo que fomentaba una desigualdad no solo de diferenciación sexual, sino también racial. Los medios de comunicación y la publicidad de la época promovían unos clichés que sometían a la figura femenina a determinados roles que oscilaban entre el objeto de placer estético, donde influía el mercado de los cosméticos y el mundo de la moda, y la figura de la madre, cuidadora del hogar (Mateos de Cabo, 2007). De este modo, a mediados de siglo era habitual el encontrarse a la mujer artista inmersa en un panorama establecido por los estereotipo sexistas que se veían potenciados por la difusión de imágenes que implicaban unas nociones de comportamiento y belleza. Por otro lado, el final de la década de los sesenta llega presidiendo una época de cambios a nivel social, dando lugar a una nueva generación de mujeres que luchan por el cambio y la igualdad de género.



Fig 14. *WACK! Art and The Feminist Revolution* (Lorraine, 2016)

Motivadas por libros como *La mística de la feminidad* (1963) de Betty Friedan y los textos de *El Segundo Sexo* (1949) de Simone de Beauvoir, considerados pilares fundamentales de la historia del feminismo-, las mujeres asociadas con la llamada Segunda Ola del Movimiento Feminista -o tercera para aquellos que sitúan el primer movimiento feminista en la Ilustración, en lugar de con el sufragismo de finales del siglo XIX- se propusieron el desmantelar la desigualdad de la mujer, comenzando por regular leyes contra la discriminación laboral y fundando en 1966 NOW (National Organization for Woman), una organización que buscaba ayuda legal contra la desigualdad en el trabajo. A su vez, ramas más radicales del feminismo se marcaron el objetivo de eliminar la represión de la misma en facetas más privadas, popularizando el slogan "lo personal es político" y atacando pensamientos pre-concebidos sobre las relaciones hombre-mujer, la imagen corporal, la sexualidad, las tareas domésticas, el matrimonio y, a niveles aún más comprometidos, la maternidad y el aborto.

### **3.1.1. Una aproximación a la situación social de la mujer artista, la influencia del movimiento feminista.**

Con la llegada del nuevo movimiento feminista, muchas mujeres artistas colaborarían con la causa, realizando aportaciones que serán de vital importancia a la hora de buscar una subversión de la imagen y del papel social de mujer. Pese a que algunas de estas artistas no colaboraron directamente con grupos activistas de la época, muchas de ellas incorporaron a su discursos temas relacionados con la intimidad femenina y sobre cómo la sociedad afecta al proceso de formación de la mujer. De este modo surgirán nombres como el de Helena Almeida (1934), una artista portuguesa cuyo trabajo se basa principalmente en el autorretrato fotográfico en blanco y negro, que se modifica posteriormente; Eleanor Antin (1935), artista de performance americana, artista conceptual, instaladora y cineasta; Valie Export (1940), pionera en las políticas de género, cuya obra aborda las cuestiones de identidad, género y cuerpo humano como medio de expresión artística; Francesca Woodman (1958-1981), cuya obra consiste en retratos fotográficos femeninos en blanco y negro, afirmando el cuerpo humano como tema principal; Esther Ferrer (1937), artista multidisciplinar española, conocida por ser pionera en el arte de la performance; Ana Mendieta (1948-1985), cuyas obras eran autobiográficas o se centraban en temas como el feminismo, la violencia, la vida, la muerte, el lugar y la pertenencia; Martha Rosler (1943), artista multidisciplinar que trabaja principalmente con el vídeo, la instalación, el foto-texto y la performance; Hannah Wilke (1940-1993), escultora, pintora y videoartista estadounidense, pero principalmente conocida por sus trabajos como fotógrafa y artista de performance. Estas artistas trabajaron con un discurso que reclama su condición femenina, tratando de conquistar un nuevo espacio en el mercado para la mujer artista. Dentro de un mismo movimiento hay varias vertientes, destacando aquí dos que entran en colisión: aquella que niega la diferenciación de géneros, afirmando un igualdad entre ambos, y aquella que por el contrario busca una identidad femenina alternativa a la históricamente establecida (García García, 2009). A la hora de buscar una nueva identidad, la mujer artista genera una serie de estrategias que se basan, por ejemplo, en la experimentación con nuevos materiales, en la recuperación de labores artesanales asociadas con su género, o por el contrario en el empleo de técnicas tradicionales que hasta la fecha habían sido relacionadas con el varón, como es el caso de la pintura y el dibujo.

En *Retales y Remiendos* se analizan las diferentes visiones con las que renombradas artistas de las décadas de los setenta y ochenta se aproximan a una subversión de los estereotipos femeninos, haciendo especial hincapié en la percepción de lo femenino tanto a nivel social como físico, e indagando en cómo una sociedad influida por una cultura misógina marca la identidad de la mujer. Para ello, se analizará la obra de Soltau, La Rocca y Jürgenssen, quienes tratan los clichés sociales en torno a los cánones estéticos, al rol de la mujer en el hogar

y, de un modo más personal, la familia y la maternidad. Por otro lado también se indagará en el modo en el que la artista croata Sanja Ivekovic y la turca Nil Yalter tratan la exclusión de la mujer en el ámbito social y laboral, siendo fuertemente influidas por el entorno político colindante. Finalmente se estudiará, mediante el análisis de la obra de Mary Beth Edelson y de Renate Bertlmann, del tabú históricamente establecido en torno a la sexualidad y a la intimidad femenina, mostrando dos puntos de vista diferentes: la simbólica castración del pene, y la del empoderamiento de los genitales femeninos.

### **3.1.2. La historia llevada a la práctica, acercamiento a la obra plástica de *Retales y Remiendos*.**

Partiendo de estos estudios previos sobre los diferentes acercamientos al discurso de la demolición de los clichés sociales en torno a la figura femenina por parte de renombradas artistas de las décadas de los setenta y ochenta -muchas de las cuales aún permanecen en activo- *Retales y Remiendos* presenta una serie de obras plásticas exponiendo la situación social de la mujer en la actualidad, reforzando la idea de que "los estereotipos identitarios (sexo-género) y demás roles biológicos, sociales, culturales y políticos de la tradición, parecen perpetuarse en la sociedad actual" (De los Santos Trigo, 2011). Y es que pese al avance que supusieron las llamadas "políticas de la igualdad", estas semejaron más un mero espejismo que la auténtica obtención de un igualdad. Haciendo alusión a la tradicional reclusión de la mujer en el ámbito privado, a la presuposición de determinados roles, conductas o cierta imagen corporal, junto al histórico tabú en torno al período y la intimidad femenina, el presente Trabajo de Fin de Master muestra cinco obras que aluden y critican dicha desigualdad de género, luchando contra los clichés actuales, al tiempo que se hace un guiño a las artistas cuya aportación se estudia en *Retales y Remiendos*.

En un primer lugar está la serie *Uncovered*, formada por un total de cuatro piezas que actúan a modo de bodegón contemporáneo, basándose en el uso de técnicas tradicionales que habían sido descartadas por múltiples artistas de la Segunda Ola del Movimiento de la mujer por su histórica asociación con el artista masculino- en este caso óleo sobre tela- para reivindicar y poner en cuestión la influencia que los roles pre-establecidos ejercen en torno a la figura de la mujer, centrándose específicamente en los clichés sobre a la imagen corporal -mediante la representación de cosméticos o lencería-, y aludiendo al veto sobre la intimidad femenina, aludida en forma de sudario pintado en acrílico sobre las sábanas bajas, que a su vez representa el ámbito doméstico y las tareas del hogar asociadas a la mujer. Otra obra presente en *Retales y Remiendos* que alude al tabú establecido sobre la intimidad femenina sería la pieza *Impurezas* -seleccionada para la convocatoria Exforma en el Espacio Laraña-, la cual muestra un conjunto de lencería femenina, representado a modo de dibujo a bolígrafo sobre papel. Sobre la ropa interior aparece un diseño bordado con hilo rojo sobre el propio papel, un guiño a la foto-costura de Soltau que a la vez simula el bordado de los mantos de las vírgenes de iconografía religiosa. De este modo, se alude doblemente al rechazo hacia la intimidad de la mujer -representando la lencería y entablando una relación entre el rojo del hilo y el color de la sangre del período menstrual- además de insinuar la discriminación de género presente en la Iglesia durante siglos, especialmente en un país que hasta era considerado un Estado Confesional, del mismo modo que Nil Yalter con su *Belly Dance* critica la política de su país de origen y a la religión musulmana.

Fruto de la investigación sobre la proyección de la identidad femenina a través de la reivindicación del desnudo, surge la reflexión que dará vida a *Adhuc Stantes*: la búsqueda de la personificación de la identidad de la mujer como individuo dentro de la sociedad patriarcal,

partiendo de la ausencia de una representación del cuerpo femenino, estando la intimidad femenina presente en la mente del público por medio de una alusión metafórica materializada como un objeto cotidiano que ha sido convertido en un símbolo plástico. Además, el concepto del arte como medio de sanación queda patente tanto en esta obra como en *Chasing Treatments, of bandages and weapons* mediante la presencia de unas vendas estériles, comúnmente usadas en el campo de la medicina para envolver una parte del cuerpo que haya resultado herida. Por un lado *Adhuc Stantes* presenta un par de stiletos, partiendo de la utilización del fetiche -como representación del cliché de la imagen corporal- como símbolo de lo íntimo y de lo femenino, así como de las connotaciones sexuales unidas a él a través de la alusión a la cosificación de la mujer, ejerciendo una violencia pasiva o silenciosa hacia lo femenino que es acentuada en la obra mediante la presencia de clavos o puntas -reminiscentes al sacrificio a través de su vinculación al cristianismo- que atraviesan los stiletos, en clara referencia al conflicto de la violencia de género y a las víctimas de esta.

Finalmente, en la videocreación *Chasing Treatments, of bandages and weapons*, se parte de la idea del creador como médico de la civilización, siendo este capaz de identificar las causas y síntomas de la enfermedad social. De este modo, el objeto artístico sería la medicina que mediante la catarsis de la creación propicia la curación (Deleuze, 1969:170). En este caso, la enfermedad o herida sería aquella creada por los estereotipos establecidos heredados de una sociedad homocéntrica, siendo la mujer afectada por el entorno que la rodea, tanto lo público como en lo privado. Al contrario que Sanja Ivekovic, quien contrapone la violencia silenciosa de la sociedad con un tipo de violencia mucho más visible -donde se dañan, deforman y mutilan las fotografías, como es el caso de *Paper Woman*-, *Chasing Treatments* parte del acto en sí, y del proceso de sanación de la misma mediante el uso de unas vendas sanitarias en las que han sido previamente estampadas noticias de periódicos acerca de la desigualdad de género, haciendo referencia a esa cura que sea capaz de remediar el mal que aún hoy en día infecta a la sociedad, permaneciendo cubierto, escondido entre capas de verdades inciertas, y cuya enfermedad este proyecto plantea sanar por medio del arte.



Fig 15 Fotografía de las vendas empleadas en *Chasing Treatments*

### **3.2. La construcción de identidad femenina y la influencia de los mass-media.**

Pese a que en el día de hoy las mujeres han logrado grandes cambios con respecto a su participación en la sociedad, ganando presencia en los espacios públicos, escalando peldaños en el mundo laboral e integrándose en ámbitos como la política, la cultura y el deporte, esto es resultado de una prolongada revolución en busca de cambios, teniendo un papel principal los movimientos feministas y de integración social (Meso Ayerdi and Larrondo Ureta, 2012). Todo comienza en la década de los sesenta, cuando los colectivos sociales, formados sobre todo por estudiantes, activistas e intelectuales, comienzan a criticar los sistemas políticos del momento, siendo una época marcada por los colectivos antiguerra, el movimiento por los derechos civiles, y lo que pasará a ser conocida como La segunda Ola del Movimiento Feminista -para otros considerada la tercera como hemos comentado anteriormente.

Mientras que en Estados Unidos y en Europa un importante número de jóvenes mujeres artistas comienzan a combatir de forma activa las estructuras patriarcales, estableciendo sus propias asociaciones y clubs como el VBKÖ -Asociación Austríaca de Mujeres Artistas-, o la NOW -Organización Nacional de Mujeres- estadounidense, la representación de los grupos marginales o de aquellas mujeres cuyas condiciones de vida se encontraban excluidas de la esfera política occidental se encontraba en el núcleo del problema feminista de los años setenta (Nyabola, 2010). Y es que no es de extrañar que, siendo el movimiento feminista un reflejo de los contextos políticos y sociales de la época, en el mundo occidental se proyecte en forma de movilización política, demandando un radical cambio social a favor de la mujer; asimismo, en países donde la amenaza de una guerra inminente no estaba ausente, a las mujeres no les llegó del mismo modo la iniciativa del feminismo occidental, teniendo sus propios antecedentes económicos, raciales y políticos.

Por tanto, con la intención de indagar en la perspectiva femenina en la década de los setenta visto desde una mujer cuya presencia conllevaba un mayor rechazo social, político y económico, analizamos a continuación la relegación de la figura femenina a un segundo plano dentro de un entorno tanto social como políticamente desfavorable, planteando para ello dos posibles escenarios: el de la resistencia y el del exilio. Como primer ejemplo se encuentra la croata Sanja Iveković (1949), nacida en la antigua Yugoslavia bajo el mando del presidente Josip Broz "Tito", donde cursó sus estudios en arte y realizó sus primeras obras con un fuerte componente crítico dirigido tanto al sistema político del país como a la situación social de la mujer Yugoslava; a su vez se analizará el caso de Nil Yalter (1938), nacida en el Cairo y criada en Turquía, donde tras comenzar sus estudios en arte, se mudó a París en los sesenta, momento a partir del cual su trayectoria artística exploraría el campo de la migración, de las clases obreras y de la posición social femenina, visto con el posicionamiento de una exiliada en la capital francesa.

### 3.2.1. Arte y política. Violencia y belleza en el trabajo de Sanja Ivekovic (1949).

La figura femenina se ha visto obligada a representar un papel secundario en la mayor parte de la historia del arte que se conoce hasta nuestros días. Gracias a la aparición de nuevos movimientos feministas en la segunda mitad del siglo XX, la situación dio un giro, dando lugar al surgimiento de nuevos nombres de mujeres artistas cuyas obras muestran una rebelión contra la aplastante tradición. Aunque finalmente las artistas femeninas lograron acceder a estudios académicos en las artes visuales, ninguna tuvo gran éxito hasta mediados de los setenta, cuando comenzaron a abordar temas como el cuerpo humano, el individuo en la sociedad y, sobre todo, la identidad e influencia femenina en los medios de comunicación.

Pese a que la artista aquí estudiada no se consideraba a sí misma una artista feminista, analizando su trabajo artístico en esa década, muchas expertas tienden a diferir. Por lo tanto, al utilizar la representación del cuerpo femenino y su asociación con los estereotipos tomados de los medios de comunicación, la artista croata es asociada con los movimientos filosóficos feministas de aquellos años.

Sanja Iveković (1949) es considerada hoy en día como una de las principales artistas contemporáneas del antiguo Bloque Comunista, siendo un miembro vital del colectivo artístico de Europa del Este. Creyendo en la importancia de la independencia de la individualidad dentro del colectivo, Iveković entendió el valor de los pequeños gestos, convencida de que su impacto sería notado en un futuro próximo. Durante los últimos cuarenta años la artista ha fortalecido los cimientos de su carrera, estableciendo un discurso basado en el género, la memoria histórica y la identidad. Aunque hoy en día la artista croata es comúnmente introducida como feminista, este es un término que debe contar con una mención aparte ya que, tal y como lo ha expresado la propia artista:

Como no había artistas o críticos feministas en la escena, los críticos locales (masculinos, por supuesto) entendieron mi trabajo como (sólo) una actitud auto-referencial; un análisis de la 'institución del artista', que era un tema popular para los artistas conceptuales. El aparato crítico para una lectura diferente de estas obras simplemente no existía. (Noack, 2013, p.12)

Sanja Iveković nació y se crio en Zagreb, Croacia, mientras que el país todavía pertenecía a la República Federativa Socialista de Yugoslavia, bajo el liderazgo indiscutible del Presidente Josip Broz "Tito". Fue también en la ciudad de Zagreb donde la artista se matriculó en la Academia de Bellas Artes, donde estudió de 1968 a 1971. Además, al ser Iveković considerada una de las primeras artistas femeninas de Croacia, la artista formó parte en su día de importantes asociaciones entre las cuales se pueden destacar el Centro de Mujeres Artistas Elektra, o el Centro de Estudios de la Mujer de Zagreb.

Según diversas críticas, la primera obra significativa realizada por la artista tras finalizar sus estudios es, sin duda, *Sweet Violence*. La obra consta de una video-performance grabada en 1974, en la que la artista utilizó y alteró las imágenes del programa de propaganda económica (EPP), haciendo así referencia a la situación social y política de la época: un estado socialista de partido único. En este vídeo de doce minutos de duración, la artista añade un conjunto de gruesas franjas negras sobre la pantalla del televisor que muestra la imagen, alterando así el equilibrio establecido entre el emisor del mensaje y su receptor y obligando a que el mensaje pase por su filtro (Marcoci and Eagleton, 2011). Sin embargo, la artista croata pronto comenzará a crear una serie de collages, en los que yuxtapondrá imágenes

tomadas de los medios de comunicación de masas con las fotos privadas tomadas de su álbum personal. De este modo, Iveković pone en cuestión la endeble barrera que divide lo público y lo privado de su época, así como evidenciar la gran influencia y poder de los métodos empleados por los mass-media para profundizar en la vida de los ciudadanos. Del descubrimiento de esta nueva línea de trabajo surgirán series de collages como *Double Life* (1975), *Bitter Life* (1957-76) y *Tragedy of a Venus* (1975- 76).

Y es que en la década de los setenta la artista realizará una serie de collages, siendo la primera de ellas la famosa serie *Double Life* (1975), formada por un total de 64 collages con la misma estructura básica. Además, todos y cada uno de esos collages constan de tres partes fundamentales e inamovibles: una de las imágenes es un recorte de una revista o periódico -que nos muestra una figura femenina de un anuncio publicitario, proyectando las ilusiones, deseos y cánones más comunes en los medios de comunicación-, mientras que la otra es siempre una fotografía de los artistas en diferentes momentos de su vida, seleccionada por sus similitudes con el anuncio -pose, entorno, apariencia.... Juntas, estas imágenes revelan los estereotipos que rigen la producción de imágenes públicas y privadas, y es que al comparar la artista sus propios retratos con los de las desconocidas mujeres de las revistas, busca la naturaleza de la identidad en su sociedad. Las fotografías personales de Iveković suelen estar acompañadas con fechas y lugares, lo que indica que no son mímicas. Partiendo de esta línea de trabajo, se establece un vínculo claro entre las tres siguientes obras creadas por Iveković entre 1975 y 1977, teniendo en cuenta esto:

Un enfoque comparable, yuxtaponiendo fotografías sin escenificar del álbum privado del artista e imágenes de columnas de periódicos, se puede encontrar en las series *Tragedia de una Venus (...)*, *Vida Amarga (...)* y *Vida Dulce (...)*. (Hlavajova y Brenningkmeijer, 2009, pág. 22).



Fig 16 Fotograma de *Instructions No.1*, Sanja Iveković, 1976.



Fig 17. Fotograma de *Personal Cuts*, Sanja Iveković, 1982.

En todos estos casos, las imágenes fueron reunidas para mostrar las semejanzas entre las imágenes tomadas de los medios de comunicación y las del álbum personal de la artista, haciendo también la comparación entre lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo, la realidad y el estereotipo. Esta particular forma de comparar lo privado con los medios de comunicación, producirá en el espectador una sensación de déjà vu. Además, será el hecho de que las imágenes privadas son anteriores a las de los medios de comunicación lo que las diferenciará de la famosa obra.

Sin embargo, estas series de collages, aunque son las más comunes, no son las únicas en las que el artista había trabajado en esa época. *Structure* (1975-1976) es una pieza única, realizada con la técnica del collage, que consiste en un total de diez imágenes originales, recortadas de periódicos y revistas, y multiplicadas por diez para ser pegadas posteriormente en una tabla de 200x150cm. Bajo cada fotografía, Iveković había adjuntado una cita escrita a mano diferente: "Todavía está esperando el regreso de su amo." "Intentará convertirse en madre." "Ella era totalmente desconocida hace un año." "Le encanta coser de vez en cuando." "Su vida está llena de sufrimiento." "Nadie la ha acusado todavía." "Aprendió a ser guapa". "Le dispararon como partisana por un tiroteo en cuclillas." "Está aburrida del papel de una buena chica." "Ella encuentra consuelo en las carreras de caballos." Además, las cien imágenes no han sido organizadas al azar en todo el tablero, sino que su organización se corresponde con los cánones pictóricos de la década (Halavajova, 2009:30).

Finalmente, el último de la serie de collages que realizó en la década de los setenta reza bajo el título de *Paper Women*, un conjunto de nueve collages compuestos por imágenes de modelos femeninas (particularmente sus rostros y cuellos), tomados con el propósito de anuncios comerciales, también cortados de revistas y periódicos. Estas imágenes han sido finalmente alteradas por la artista empleando diferentes medios de desfiguración (roto, rasgado o perforado), generalmente "tan delicadamente que a menudo no atraviesan el fino papel [...] No es casualidad que los sujetos se sientan silenciados: Iveković literalmente les arranca los lirios y les cierra la boca" (Esche, 2009). Al realizar esta transformación, la artista croata no sólo pretendía crear una nueva imagen a partir de la original, sino también provocar en el espectador una sensación de malestar debido a la violencia que se oculta tras ella.

Aunque la década de los setenta ha sido muy prolífica para la artista en cuanto a la creación de collages, ello no implica que se haya retirado de otras formas de producción artística. Por consiguiente, en 1976, Iveković lanzó al público su obra *Instructions No.1*, un video en blanco y negro de seis minutos de duración que se exhibe en un pequeño monitor montado en la pared. En este video, la artista de veintisiete años garabateó líneas de tinta negra

en su propia cara, indicando al público la forma correcta de realizar un masaje facial. Una vez que terminó de dibujar las instrucciones, la artista realizó el masaje, emborronando las líneas de tinta y obteniendo el resultado contrario al deseado: feo de sus rasgos. Además, las líneas negras mismas nos llevan de vuelta a las marcas de guerra y a las líneas trazadas para la cirugía plástica (Winant, 2014).

Apenas dos años después, Sanja Iveković creó lo que será su última videocreación de esta década. *Make Up-Make Down* sale a la luz en 1978 y, a diferencia de sus predecesores, será el primer vídeo en color grabado por la artista de la antigua Yugoslavia. Lo que en un principio no debería ser más que la simple rutina diaria de ponerse el maquillaje, la artista femenina lo ralentiza hasta alcanzar un ritmo increíblemente lento, exaltando los gestos de una manera casi divina, como si se tratara de un ritual sagrado y no de un ejercicio cotidiano. No importa que las únicas partes que el espectador pueda apreciar del cuerpo de la artista sean sus manos y la clavícula: el público queda cautivado al ver cómo abre y cierra las manos el lápiz labial, el rímel y el lápiz de ojos de una manera casi íntima y sensual, a pesar de no haber visto cómo se aplica el maquillaje.

Si se pudiera resumir brevemente la primera década de la carrera artística de Sanja Iveković después de graduarse, es esencial mencionar su particular forma de vincular la crítica social y política con el papel secundario de la mujer en la sociedad. Iveković conectó su voz feminista con los problemas políticos y sociales que eran comunes en su país durante ese difícil período de transición. Por lo tanto, como se señaló anteriormente, la artista croata creó numerosas series de collages, utilizando fotografías personales de sus álbumes privados y comparándolas con imágenes tomadas de los medios de comunicación, principalmente anuncios de periódicos y revistas (Halavajova, 2009).

Finalmente, Iveković se introduce en la técnica de la performance. En los últimos años de la candidatura del Presidente Josip Broz "Tito", la figura política más importante del país decidió visitar la ciudad de Zagreb. La representación de *Triángulo* -o *Triangle*- tuvo lugar el 10 de mayo de 1979 en el apartamento del artista, con una duración de dieciocho minutos. Hoy en día, lo único que queda de *Triangle* es su documentación gráfica compuesta por cuatro fotografías y un texto escrito por el artista, en el que la artista describe, de forma muy analítica, los elementos que intervienen en la performance y la forma en que ocurrieron los hechos, como si se tratara de un experimento sociológico (Noack, 2013). Podría decirse que *Triángulo* es una confrontación directa contra la política de Estado, que, como suponía Iveković, vigilaba la calle desde los tejados durante las festividades. Como resultado, se reveló el sexismo de un régimen en el que los cuerpos humanos -especialmente el cuerpo femenino, al ser considerado un objeto de deseo- estaban estrictamente controlados por el gobierno.



Fig 18. *In the Apartment*, September 1975/"*Elle*", March 1975, 1975, Sanja Iveković, 1975.

### 3.2.2. La clases marginales. La emigración y el papel social de la mujer turca en la obra de Nil Yalter.

Analizando con cierta sensibilidad los cambios intelectuales y espaciales dentro de la trayectoria profesional de un artista, puede decirse que la multidisciplinar Nil Yalter ha redefinido, a partir de los años sesenta, las narrativas pertenecientes a las corrientes políticas, estéticas e ideológicas de su momento, aportando un punto de vista percibido desde lo femenino (Yücel, 2018). Realizando un arte que la propia artista considera más etnológico que sociológico -debido al carácter científico de metodología de investigación, Yalter haya sus fuentes de inspiración en disciplinas como la poesía, la antropología, la sociología y la filosofía, llevando dichas disciplinas a un terreno tan individual como propio, dotando de materia a memorias y recuerdos que cuentan historias sobre el exilio, el desplazamiento, y la migración, añadiendo un enfoque de género en el cual muestra al espectador a la mujer en la comunidad que representa.

Con un trabajo plástico que ronda la frontera entre lo documental y lo estético, la artista narra la memoria de los emigrantes, trabajadores y mujeres en particular de los años setenta y ochenta en Francia (Dumont, 2010). Pese a que, siendo extranjera en París, trabaja temas de migración y de grupos étnicos fuera de su país de origen, en los trabajos que serán analizados a continuación también investiga más concretamente el papel de la mujer en desfavorables circunstancias (Roy, 2016). Además de la pintura y el dibujo, Yalter trabaja con técnicas modernas como la fotografía, el video y el arte digital pese a su interés en su cultura oriental, en el arte bizantino e islámico, navegando entre las formas de expresión más tradicionales, y contemporáneas. No obstante, es el carácter oriental de su obra lo que permite la mezcla de las diferentes técnicas y elementos, destacando el uso del espejo en su obra por su empleo en el arte oriental y su adaptabilidad a los diferentes medios que la artista quiera explorar.

Nacida en el Cairo en 1938, e hija de padres de procedencia turca, Nil Yalter regresa con tan solo tres años de edad a Estambul con su familia, donde permanecerá hasta cumplidos los 28. En un país considerado religioso hasta fechas recientes -el cuerpo humano casi nunca era representado por aquel entonces- la artista comienza su formación autodidacta partiendo de unas influencias que llegaron a su vida en forma de los libros de Skira y de la mano de pintores turcos que habían estado en París, exponiendo así a Yalter a la influencia de Malevich y a los libros de Michael Seuphor, acercándola al arte moderno y abstracto, destacando el impresionismo, el constructivismo, el suprematismo y a la corriente iniciada por los artistas de la escuela de la Bauhaus (Roy, 2016). Esta mezcla de diversas disciplinas, llevadas a un terreno personal, serán la línea de trabajo que marque los primeros trabajos de la artista turca en la década de los setenta.

Sin embargo, Yalter no entrará en contacto directo con este tipo de arte hasta su llegada a París en 1965, donde quedó especialmente impresionada con el pop art y con la figura de Warhol. Con el cambio de ciudad y de cultura, y sintiendo que su arte precisaba de una adaptación a los nuevos tiempos, la artista pasó los primeros cinco años de su estancia en la capital francesa decidiendo qué dirección quería seguir. Finalmente, su primera exposición tuvo lugar en 1973 en el ARC - Museo de Arte Contemporáneo de París- cuya obra principal consistía en una gran tienda de estética tribal representando emigrantes turcos, especialmente los nómadas de la zona de Niğde. En 1971 Yalter realizó un viaje de vuelta a Turquía, donde estudió de forma directa la vida de los nómadas del país, cuyas tierras estaban desapareciendo en manos de compradores privados, avivando su interés por el papel de la tienda en estas comunidades. Y es que son las mujeres de las tribus las encargadas de construir el *yourt*, el cual simboliza la libertad de la aldea, pese al hecho de que las mismas mujeres que realizan estas tiendas con forma de matriz deben pasar el resto de

su vida entre las paredes de la construcción ambulante (Huhn, 2001). Desde muy temprana edad, la mujer se dedica a construir y decorar el interior de una tienda, siendo la belleza de la tienda determinante a la hora de dictaminar a una buena esposa, ejerciendo el *yourt* como dote a la hora de entablar matrimonio. También fue de gran influencia a la hora de realizar esta pieza la figura de la mujer chamán, y sus vestimentas adornadas con diferentes tipos de flecos, que representaban cada uno de los favores que se pedían de la naturaleza, como el fuego o la lluvia. Fue determinante que gran parte de los varones nómadas hoy en día han emigrado a Europa, viviendo por muchos años en chozas erguidas con restos de construcciones que rememoran el *yourt* que dejaron atrás (Pigeat, 2015). En el caso de *A Nomad's Tent: A Study of Private, Public and Feminine Spaces* (1973), Yalter altera la estructura de madera, substituyéndola por metal cubierto de cuero, recordando así a las instalaciones de Joseph Beuys en el Museo del Hombre de París.



Fig 19. y Fig 20.. "Femmes au Foyer, Femmes au Travail", Nil Yalter, 1981. (Lorraine, 2016).

Al año siguiente la artista creó lo que será uno de los clásicos en el arte feminista de los años setenta. *La Femme sans Tête ou La Danse du Ventre* (*La mujer sin cabeza o La danza del vientre*), que consiste en una videoperformance en la que la artista se adjudica el papel de bailarina para realizar la danza del vientre. Impulsada por los movimientos feministas, y por los acontecimientos de mayo de 1968, Yalter se vuelve una innovadora en su tiempo siendo una de las primeras artistas turcas en emplear el vídeo en la ejecución de su obra. En el vídeo, que comienza con un primer plano del vientre de Yalter, las manos de la artista van pintando letras en tinta sobre su cuerpo, realizando un contorno en torno a su ombligo, que va expandiéndose progresivamente. El texto en cuestión es sacado del libro *Érotique et civilisations*, de René Nelli, donde se le rinde homenaje al poder sexual femenino del clitoris y de la vagina. Una vez escrito el texto, la creadora le da vida a las palabras de Nelli mediante el baile, el cual gira en torno a la barriga, moviendo así las letras escritas en la misma. Esto supondría una crítica a lo que la escritora se refiere como el horror del hombre hacia la virilidad ajena, haciendo así una alusión al clitoris femenino y su similitud al pene, siendo capaz de producir un orgasmo sin penetración, siendo así considerado un acto desafiante hacia el patriarcado por los movimientos feministas de los años setenta (Roy, 2016). Además, esta obra podría ser también considerada un rechazo a la representación de la mujer musulmana como objeto erótico en el arte de Oriente Medio y a la descripción del harem.

Posteriormente, entre 1973 y 1980 la artista de origen turco llevará a cabo tres obras -*The Bolus Home* (1973), *La Roquette*, *Women's Prison* (1976) y *The Harem* (1980)- en las pondrá en entredicho cómo la vida de una mujer está condicionada por la sociedad patriarcal en la que habita. *The Harem* consta de una pieza que emplea la repetición y el uso de varias pantallas para lograr efectos perturbadores que nos muestran fragmentos de ojos, piernas, labios, pies y pechos, encerrados todos ellos en el interior de los monitores como si de un objeto ritual se tratase, distorsionando la frontera entre la realidad y la representación. *La Roquette*, *Women's Prison* se inicia como un proyecto en colaboración con la pintora americana Judy Blum, pretendiendo mostrar mediante una instalación de fotografía, grafiti y costura sobre lienzo, los 20 distritos de la capital francesa desde el punto de vista de dos exiliadas. Sin embargo, al llegar al distrito 11 y encontrarse una antigua prisión para mujeres ya clausurada, las artistas decidieron hacer una obra aparte acerca de esa prisión. Por casualidad Mimi, una conocida de Blum, había estado interna en dicha cárcel y se ofrece a contarles a las artistas su experiencia dentro de esos muros. De este modo, y pese a que en ningún momento llega a percibirse con claridad su cara, Mimi se convierte en la protagonista del vídeo narrar las situaciones extremas en las que se vive dentro de esa cárcel



Fig 21. *A Nomad's Tent: A Study of Private, Public and Feminine Spaces*, Nil Yalter, 1973. (Lorraine, 2016).

dirigida por monjas.

El vídeo en el que la ex presidiaria cuenta sus vivencias es acompañado de fotos del interior y del exterior de la prisión y de diversos dibujos. Esta instalación tardó treinta años en ser expuesta, siendo por una parte considerada excesivamente artística por los colectivos feministas, mientras que los grupos de mujeres artistas lo tacharon de tener un componente sociológico y excesivamente documental (Kaya and Winchester, 2009). *La Roquette, Women's Prison* fue comprado por el FNAC (Fonds National d'Art Contemporain), participó en la exposición "Wack! Art and the Feminist Revolution", realizada para mujeres artistas en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, y considerada la primera exposición institucional que examina el legado del arte relacionado con el feminismo.

Posteriormente, al contrario que en la ya analizada *La Femme sans Tête ou La Danse du Ventre*, donde la artista recordaba el papel de la mujer oriental en el harem, Yalter realizará una serie de trabajos en los que desempeñará las labores de una ama de casa. Además de la documentación fotográfica que comúnmente acompaña la acción, en este caso se le añadirá una grabación en donde la propia Yalter lee un texto acerca del Imperio Otomano, así como cartas de recetas de cocina. No es pues de extrañar que en la documentación de la pieza pueda apreciarse la performer cocinando diferentes guisos tradicionales de su país natal, los cuales serán asociados con tanto con el cuerpo femenino como con la cultura de herencia patriarcal. Por ejemplo, para *Le nobril de la dame (El noble de la dama)*, la receta elegida son unas pastas fritas con un agujero en su centro, siendo por tanto una evocación al cuerpo femenino, convertido en objeto comestible. Otros casos serían el de *Le prêtre s'est évanoui (El sacerdote se desmayó)*- donde mediante el cocinado de un tradicional plato de berenjenas se hace alusión a un cuento en el se muestra el papel de la mujer en una sociedad patriarcal- o *Les cuisines de la femelle (Los tacos de la hembra)*, al presentar a la mujer como un elemento para la nutrición del hombre se niega la autonomía del individuo que es consumido (Roy, 2016). Por tanto puede decirse que lo que estas piezas tienen en común es el carácter irónico con el que divulgan y se burlan del control patriarcal en el país de procedencia de la artista.

Finalmente, puede decirse que Nil Yalter es una artista cuya historia determina su línea de trabajo, marcada por la migración, la clase obrera, el exilio, y la posición social de la mujer, redefiniendo narrativas tanto políticas como sociológicas e ideológicas y creando un campo de creación en el que es capaz de compaginar diversos significados e influencias artísticas para así poder mostrar problemas del día a día que los más desfavorecidos sufren por todo el mundo. La artista desde 1970 incluye las voces de estas minorías en su obra, y les hace eco a través de diversos medios artísticos. Ella es el intermediario, la voz que inicia el diálogo y que invita al espectador a ser escéptico con su herencia cultural.

### **3.3. El cuerpo femenino y su papel en el arte feminista de 1970-1980.**

Tradicionalmente se creía que las diferencias biológicas entre el hombre y la mujer eran un factor determinante a la hora de determinar su personalidad, tras lo que llegó el concepto de género, siendo este entendido como el conjunto de disposiciones sociales que contribuyen a que una persona sea lo que es en relación con su sexo. Y es en torno al género que la sociedad establece ciertos condicionantes y expectativas sobre lo que espera de sus miembros, condicionados por una serie de ideales políticos, religiosos y sociológicos (Loscertales Trinidad Núñez, 2009).

El mundo del arte no ha sido -ni es- inmune a dichos condicionantes, dando lugar a una historia en la que gran parte de las obras de arte más reconocidas cuentan con una mujer

como modelo. Desde *La Gioconda* de Leonardo hasta *Las señoritas de Avignon* de Pablo Picasso, las mujeres han pasado como musas por el estudio de los grandes artistas, pero nunca como mente creadora. Resulta irónico pues, que siendo el desnudo femenino uno de las principales recurrentes de los relatos de la historia del arte, la temática entorno a la intimidad y a la sexualidad femenina sea, en contraposición, uno de los mayores tabúes. Con la llegada del movimiento feminista de la segunda mitad del siglo XX se propició que una nueva generación de mujeres artistas entraran en batalla, ganando cada vez más terreno en un mercado que hasta la fecha había estado bajo el dominio exclusivo del varón, y será precisamente la deliberada exposición de los genitales una de las marcas por las cuales se recordará el arte feminista de esta década. Y es que si bien es cierto que muchas mujeres se decantaron por nuevas técnicas experimentales y por el rechazo del desnudo femenino debido a su historia en relación con la supremacía artística del varón, muchas otras no sólo se decantaron por llevar los genitales femeninos por bandera -como es el caso de las mundialmente conocidas Judy Chicago (1939), Hannah Wilke (1940-1993) o Carolee Schneeman (1939)-, sino que jugaron con la ambigüedad de ambos géneros y con las miradas -la masculina y la femenina- con las que se puede contemplar el cuerpo de la mujer, como es el caso de Lynda Benglis (1941) o Ana Mendieta (1948-1985)(Schor, 2016).

Con la intención de analizar algunas de las más comunes formas de aproximarse al arte enfocado a la intimidad femenina, se procederá a estudiar dos variantes que, si bien comparten el mismo objetivo -el hacer tambalear los pilares de una sociedad falocéntrica-, emplearon diferentes medios para llegar a un mismo fin. De este modo se estudiará la obra de la artista norteamericana Mary Beth Edelson (1933), cuya obra plantea un empoderamiento de la vulva en asociación con la mitología y con las antiguas diosas de una época androcéntrica; y de la austríaca Renate Bertlmann, quien durante su trayectoria artística trabajó no solo con la ambigüedad de sexos, con la intimidad femenina y con la figura de la vagina, sino también con el órgano reproductor masculino, el cual fue tratado con ironía con la principal intención de ponerlo en entredicho como símbolo de poder, y así bajarlo del pedestal en el que lo había puesto la sociedad.

### **3.3.1. Mary Beth Edelson y la mujer Diosa. El empoderamiento espiritual femenino.**

Los principios de siglo XX crearon una ilusión de avance hacia la igualdad de género al permitir la inclusión de la mujer en diversas escenas sociales debido a la ausencia de los varones por culpa de la guerra. No obstante, pronto se mostró el largo camino que quedaba por recorrer. La sociedad americana en la que la Edelson se crio era una en la que el sexismo estaba aceptado como norma social. Valiéndose de diversos medios entre los que se incluyen las instalaciones, el dibujo, la performance, la fotografía o el collage, Edelson ha forjado una carrera artística basada en el activismo político, la performance y las participaciones públicas. Siendo miembro fundadora de la Heresies Magazine y de WAC (Women's Action Coalition), la artista estadounidense es considerada una de las pioneras en el arte feminista de la década de los setenta, habiendo ya iniciado en la década anterior una producción artística que aún es conocida en la actualidad. Su trabajo parte de la provocación al público, empleando para ello un ingenio tanto atrevido como descarado.

Mary Beth Edelson, nacida en Chicago en 1933, cursó sus estudios universitarios en DePaul University in Greencastle, en el estado de Indiana, y será ahí donde su obra sufrirá censura por primera vez -que no por última-, al ser considerada su exposición de fin de carrera degradante y una afrenta para los niños, siendo ordenado el cierre de la misma. El punto culminante de la carrera de Edelson será el la década de los setenta, con el Movimiento de Arte Feminista, que forma parte de la llamada segunda ola del movimiento feminista estadounidense, durante el que la artista vivió en Nueva York, punto de encuentro del momento. En sus obras, Edelson convierte nuevamente a las mujeres en parte del mito, volviendo

a las raíces asentadas en la naturaleza y en la historia. Es por ello que Edelson tuvo un gran impacto en el movimiento feminista, siendo el trabajo que realizó para la A.I.R. Galley y el Heresies Collective de gran peso para la conciencia revolucionaria del arte feminista de la década, así como un modelo para las generaciones que las sucederían. Edelson también colaboró con la organización de la National Conference for Women in the Visual Arts (Conferencia Nacional para la Mujer en las Artes Visuales) en 1971, donde la artista realizó *Some Living American Woman Artists/Last Supper* (*Algunas Artistas Americanas Vivas/La Última Cena*), su obra más conocida hasta la fecha.

*Some Living American Woman Artists/Last Supper* debe gran parte de su importancia al contenido histórico de la misma, así como al hecho de haberse convertido en un icono del feminismo de los setenta. Estableciendo la figura de Georgia O'Keeffe como el Jesús del feminismo, Edelson se apropia de la emblemática obra de finales del siglo XV realizada por Leonardo Da Vinci, *La última cena*, para establecer un vínculo entre la artista modernista y las mujeres que siguieron su estela en el arte contemporáneo, como es el caso de Nancy Graves (1939-1995), quien sustituye la cara de San Juan Bautista en la obra. Para la artista, fue la oportunidad de identificar y dar a conocer a un número de mujeres del mundo del arte que habían estado relegadas a un segundo plano, siendo en la obra el tema principal. Además, valiéndose del componente religioso de la obra de Da Vinci, Edelson se marca el objetivo de desafiar a las religiones organizadas mayoritarias del momento para demostrar que, a fecha de realización de la obra, ya no son una fuerza cultural importante para subordinar a la mujer.



Fig 22. *Living American Women Artists*, Mary Beth Edelson, 1972. Collage, 71.8 x 109.2 cm.

Fue por esas fechas cuando la idea de la deidad femenina y de la mujer diosa comienzan a cobrar importancia en la mente creadora de la artista, lo cual derivará en la transformación de su imagen y en adoptar diferentes identidades -como pudo ser el caso de la conocida serie de *Untitled Film Stills* que realizó la neojerseiita Cindy Sherman en la misma década-.

Es en este caso con la finalidad de reclamar el control de la identidad femenina y de transformarla en un poderoso medio de expresión, como es el caso del arte que pasará a ser clasificado como "Goddess Art", donde Edelson realizará una serie de fotografías y collages que rememoran las performances rituales (Höglinger, 2016). En estas piezas, las mujeres no serán accesorios, sino parte del mito, la naturaleza y la historia. El cuerpo desnudo de la artista será finalmente sólo cuerpo, no tabú, no fetiche, convirtiéndose en protagonista al liberarse de la servidumbre de, la castidad y de la pureza, así como la seducción, la lujuria y la brujería.

Estas imágenes fotográficas eran imágenes defnitorias, no de quién soy yo, sino de quiénes somos nosotros [...] Estos rituales eran evidencia fotográfica de las manifestaciones y del reconocimiento de una poderosa fuerza femenina: Todas las mujeres (Edelson, 1980:17).

En estos trabajos, Mary Beth Edelson realiza una serie a partir de una única fotografía -pese que algunas piezas presentan ciertas variantes- en el que la figura principal es la propia artista, quien aparece desnuda sobre una duna, con los brazos abiertos, los codos doblados y las piernas separadas. Cada una de las fotografías rebeladas ha sufrido posteriormente una alteración realizada manualmente por la propia artista ya sea con el uso de la tinta, de la pintura al óleo, o del collage (Hirsch, 2017). En determinados casos de la serie *Women Rising* (1973), la artista se vale de personajes sacados de la cultura popular o comercial, como es el caso de Wonder Woman o de Louise Bourgeois, pero también representa a deidades femeninas anteriores al cristianismo, como puede ser Kali, la diosa hindú. No obstante, hay ciertos motivos recurrentes, entre los que se pueden destacar la figura de Baubo -*Trickster Body: Stoic Royalty*, 1973- , procedente de la mitología griega, conocida por haber transformado el pesar en alegría al cargar con su vergüenza; o Sheela.na-gig, -*Jumpin' Jack: Sheela's Delight*, 1973- procedente de la cultura irlandesa, siendo común en diferentes iglesias católicas de todo Europa de los siglos XI y XII. Ambas figuras son históricamente conocidas por encarnar el "anasirma", es decir, el gesto asociado a ciertos ritos religiosos tradicionales, a lo erótico y a lo lascivo, que alude al gesto de levantarse el tradicional kilt o, en este caso, la falda, siendo una deliberada exposición de los genitales. En los actos apotropaicos, se consideraba un gesto para la protección contra el mal (Höglinger, 2016).

Debido a su componente positivo, Edelson decide revivir esa antigua función simbólica de exponer la vulva como talismán, explorando a través de la fotografía y su posterior intervención la energía cósmica que la autora asocia con la figura de la mujer, asociada a las antiguas diosas y a la representación femenina de lo que Edison llama época "pre-patriarcal", acercando este conocimiento a las mujeres artistas de los años setenta, quienes adoptaron el acto de alzar los brazos al cielo como un gesto de empoderamiento espiritual femenino.

Pese a ser mayormente conocida por sus series fotográficas relativas a su cuerpo y al reiterado uso de poses míticas o sacadas de rituales antiguos, algunas de sus obras más recientes se basan en la apropiación de imágenes de la cultura popular estadounidense, más concretamente del antiguo Hollywood y del cine negro, donde las femme fatal dejarán de ser las protagonistas de la pantalla para pasar a ocupar el papel de objetos domésticos, tales como cortinas, puertas, somieres o almohadas. Pese a ser un cambio de rumbo con respecto a sus primeros trabajos, su estela se mantiene hasta la actualidad en forma de un collage a gran formato que aparece a modo de instalación, ocupando casi la totalidad del espacio de pared de la galería que lo aloje- como fue el caso de "Greater New York", la exposición que tuvo lugar en el MoMA desde octubre de 2015 hasta marzo del 2016 (McCoy, 2015), siguiendo y ampliando la línea estética iniciada con *Women Rising*, esta vez fusionando indistintamente las fotografías con collage, con dibujos, y con reproducciones de

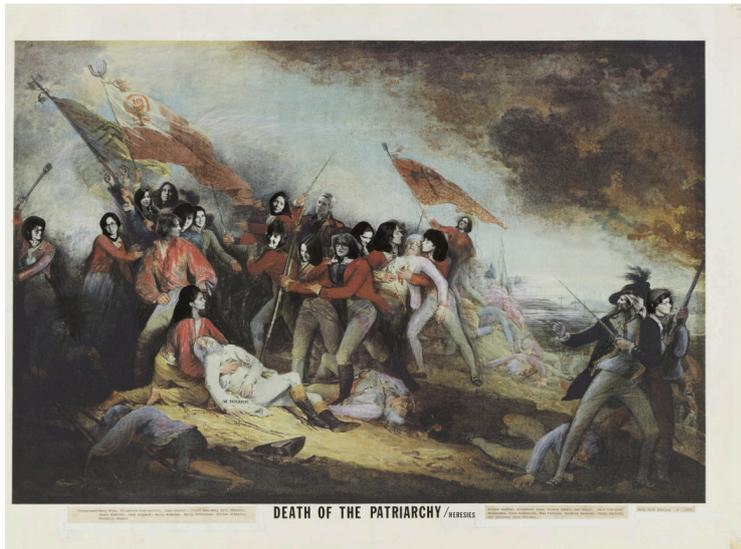


Fig 23. *Death of Patriarchy / Heresies*, Mary Beth Edelson, 1976. Técnica mixta, 69,5x94 cm.

obras de arte clásicas, como es el caso de *El nacimiento de Venus* de Boticelli, que aparece en reiteradas ocasiones. Según William S. Smith, actual editor de la revista *Art in America*, durante la exhibición de la artista "The Devil Giving Birth to the Patriarchy" en el 2017, la distribución del espacio rinde homenaje tanto a mujeres artistas como a diferentes figuras representativas:

Preside el espacio *Kali Bobbit* (1994), un maniquí multi-brazos con lencería en la espalda y un cinturón de cuchillos de chef. Viniendo de Edelson, que comenzó a trabajar como activista durante el movimiento de derechos civiles, el homenaje a una mujer que contraatacó a su violento esposo se lee como un monumento irónico a la acción directa (Smith, 2017).

Y es que para alguien que desde sus inicios ha estado siempre conectada con colectivos feministas, no es de sorprender que en el centro de su exposición aparezca la figura de *Kali Bobbit*, un maniquí con figura femenina que fue modificado para portar un cinturón de cuchillos apretados en torno a su cintura. Haciendo alusión a la diosa Kali con seis armas, la figura evoca a Lorena Bobbit, mujer que cortó el pene a su marido tras años de reiterado abuso. Habiendo formado parte de conjunto original de *Combar Zone* – un proyecto de 1994 en el que la artista decide convertir un escaparate del SoHo en un espacio de diálogo contra la violencia doméstica-, *Kali Robbit* es un peculiar ejemplo de escultura teatral a tamaño natural.

Finalmente, debe destacarse que la artista estadounidense Mary Beth Edelson permanece en activo en la actualidad; residiendo en Nueva York, la artista continúa creando y participando en el activismo feminista, teniendo exposiciones permanentes en doce de los grandes museos del mundo, entre los que destacan The National Museum of American Art de Washington, D.C., y el Museum of Modern Art en Nueva York. Pese a que la exhibición de los genitales femeninos no es el foco central del panorama artístico feminista actual -teniendo en consideración la exponencial atención que se le muestra al arte feminista actual cabe destacar el papel que Edelson -así como las contemporáneas Ana Mendieta (1948-1985) o Hannah Wilke realizó a la hora de reclamar el papel de la mujer-diosa dentro de la imagerie contemporánea, valiéndose para ello tanto como de un pícaro desafío al público varón mediante el endiosamiento de la vulva, como de la apropiación y reinterpretación de la figura de la "mujer fatal". Creando su propio panteón privado de diosas desde de la década de los setenta, Mary Beth Edelson celebra la multiplicidad de la identidad femenina y la individualidad, valiéndose de múltiples formatos para mostrarle al espectador su visión particular de la mujer: la del empoderamiento.

### 3.3.2. Amor, erotismo y sexualidad. Las relaciones como batalla en la creación artística de Renate Bertlmann.

La obra del artista que se analizará a continuación explora los impulsos del placer y del deseo, de la intimidad y de la objetivación a través de la ironía, del espejo y la reflexión. Según la teórica feminista Laura Mulvey, la desigual repartición de poder de género desemboca en el hecho de que las imágenes generadas por el comprador masculino, a menudo conllevan a la relegación de la figura de la mujer a la condición de objeto. Por otro lado, las artistas femeninas que ejercen el papel de creadoras de imágenes no pueden ser ajenas a la influencia de la mirada del varón, lo que resulta en imágenes de mujeres, creadas por mujeres, pero con una visión masculina (Marden, 2017).

Considerada una de las artistas de la década de los setenta más controvertidas, Renate Bertlmann (1943) se vale de objetos relacionados con la intimidad y la sexualidad a la hora de realizar su producción artística, dando lugar a una serie de piezas con un fuerte componente erótico y al mismo tiempo perturbador, motivo por el cual ha sido censurada en múltiples ocasiones. Empleando objetos inanimados junto a la figura del desnudo en una búsqueda para representar la intimidad de la mujer, profundizando en un ángulo en el que no intervenga la figura del varón, Bertlmann juega con los estereotipos existentes, dotando a los mismos de cierto grado de ambigüedad para poder subvertir la mirada masculina en las imágenes. Destacando principalmente como veremos sus obras realizadas con condones de colores -inflados a modo de globos- y sus esculturas donde "dobles consoladores en rosa chillón brotan en forma de cactus, siendo espeluznantes y cómicos, como la pesadilla de un payaso psicosexual" (Sherwin, 2017)<sup>1</sup>. Bertlmann aparece entre aquellas que van más allá de las formas de representación tradicionales con el fin de deconstruir los conceptos establecidos en torno a la imagen, de indagar en cuestiones de identidad y de tratar con la sexualidad, con el cuerpo, y con el control ejercido sobre ellos.

Renate Bertlmann está relacionada con la vanguardia feminista, contemporánea de las también conocidas Birgit Jürgenssen (1949-2003) y Valie Export (1940), siendo miembro de la Vienna Secession, colectivos austríacos de promoción del arte contemporáneo. Pese a que a comienzos de su carrera se caracterizaba por ser una artista multifacética, a partir de la década de los setenta se ha vuelto más conocida por sus trabajos realizados con las tecnologías desarrolladas en la época, como el vídeo, la fotografía, o la performance -técnica emergente en la que empleaba su propio cuerpo como protagonista-, tanto en actuaciones públicas como en las escenificaciones que la artista realizaba en su estudio.

En lugar de buscar una provocación forzada hacia la sociedad, la artista austríaca persigue las ambivalencias con un sentido humorístico que contrasta con los artistas predecesores del accionismo vienés -donde destacaron Günter Brus, Otto Muehl, y Rudolf Schwarzkogler-, decantándose por explorar y experimentar con los mecanismos de la pornografía y con los tabúes de la época en torno a la sexualidad y a la erótica, especialmente en lo relacionado a la intimidad de la mujer (Borchhardt-Birbaumer, 2010). Al contrario que sus precursores, recordados por lo grotesco y lo violento de sus trabajos, Bertlmann se interesa por la psique femenina, representando en su obra sentimientos y deseos y sacándolos a la luz, así como haciendo alusión a la lucha por la igualdad de género, enfrentándose al socialmente aceptado fetiche masculino, asumiendo en su obra diferentes roles -tanto masculinos como femeninos-, explorando diferentes identidades mediante el uso de la pornografía, la ironía, y la utopía, tal y como la propia artista indica en el nombre de la trilogía que engloba sus trabajos, y que reza bajo el título de *AMO ERGO SUM*, que precisamente se divide en las correspondientes tres partes: Pornografía -donde se pretenden subvertir las bromas sexuales machistas propias de su tiempo, poniendo a la mujer como emisora en lugar de receptora de las mismas-, Ironía - donde el comportamiento burlón de la artista

es su principal línea de defensa-, y Utopía – donde una sociedad en la que todo el mundo respete al prójimo es considerado un sueño más que una realidad.

Y es que es irónico en sí mismo el hecho de que la exposición del pene haya estado ausente en gran parte de nuestra cultura, mientras que el símbolo fálico -junto con todo lo que significa como estructura de poder- ha sido teóricamente desarrollado a lo largo de la historia por analistas de la altura de Freud y Lacan. Esa ironía presente en la desigualdad psicológica en relación a las diferencias físicas entre los sexos, plantea en Bertlmann el dilema de cómo ser capaz de evitar la trampa de la ortodoxia Freudiana y a la vez poner en entredicho la falocracia dominante en occidente (Morgan, 2016). Con esta finalidad, la artista plantea la exposición del pene masculino para desmitificar el simbolismo construido en torno al falo, sacando a escena objetos asociados con el miembro masculino para lo que serán sus piezas más conocidas.

Un paso procesal evidente para ella fue exponer el pene para contrarrestar el simbolismo del falo, mostrar miembros [masculinos] para demostrar la exclusividad misógina de su condición de miembro (Morgan, 2016:249)<sup>2</sup>.

A raíz de la exposición del falo Bertlmann creó en 1975 una serie de trabajos realizados con el condón como elemento principal. En esta serie, la artista infla condones a forma de globos para luego introducirlos en urnas de cristal y posicionarlos en contacto unos con otros, así como tetinas o primeros planos de pezones realizados con preservativos de colores, aludiendo tanto a los genitales femeninos como a los masculinos. Cabe destacar tanto a la pieza en vídeo, como la serie fotográfica que acompaña al mismo, *Tender Touches* (1975), donde dos condones inflados aparecen acariciándose hasta que finalmente -en la última fotografía de la serie- uno de los profilácticos acaba penetrando al otro (Morgan, 2016). Siguiendo la misma línea creativa está la serie fotográfica *Tender Pantomime*, en el que la artista aparece enmascarada y con la cabeza tapada por un gorro recubierto de condones, ensimismada en su propia sexualidad e intimidad. Además, en determinados casos Bertlmann acompaña los condones de elementos que pueden indicar peligro, tales como bis-



Fig 24. Washing Day, Renate Bertlmann, 1976/2014. Insatallación de latex y cuerda (Bozar, 2014).

turías y cuchillas, creando de la vulnerabilidad y de la intimidad unas imágenes que rozan la autodefensa, el repudio, y una sexualidad agresiva (Felice, 2010).

En las mismas fechas que creaba sus obras con preservativos, la artista se encontraba trabajando en otro grupo de obras que exploraban los aspectos sociales de las relaciones entre sexos y de la propia sexualidad. Y es que ya a principios de los setenta la artista previó problemas que surgirían más adelante con lo que se considera la tercera ola del movimiento feminista en relación con la sexualidad femenina y las relaciones entre géneros. En una serie que combina el collage y el dibujo, Bertlmann presenta la imagen de la mujer como la de novia embarazada, mientras que la figura del varón estará representado como el novio en la boda (Morgan, 2016).

El grito feminista de autodeterminación (del cuerpo y de la mente), la caricatura de la novia y el falso sentimentalismo de los sueños de ser madre o de ser novia [...] son fácilmente entendidos a través de un amplio vocabulario de gestos e imitaciones (Borchhardt-Birbaumer, 2010)<sup>3</sup>.

En estos collages y dibujos la artista plasma, con el humor mordaz que caracteriza a sus piezas, una fiesta en la cual los invitados son reducidos a falos, haciendo así una crítica directa a una sociedad falocéntrica y, a su vez, contrarrestando la "envidia femenina al pene" que se trata en los escritos de Freud. Estos mismos escritos dieron luz a múltiples discursos de los Surrealistas, donde los artistas se centraban únicamente en el sexo femenino, empleando la figura de la ninfa y desvistiendo maniqués.

Finalmente, esta última idea del maniquí femenino será reutilizado y subvertido en la obra de Bertlmann, dando como resultado dos series fotográficas de 1977, donde la artista, parte de la ausencia del pene para crear *René ou René 2*, donde la propia Bertlmann aparece desvistiendo a un muñeco con figura femenina, para terminar el vídeo entre las piernas del maniquí. Se trata de un obra cuya estética hace referencia a las fotografías surrealistas debido a sus imágenes envejecidas, al atuendo de la artista y al propio maniquí, con la principal diferencia de que en este caso Bertlmann no alude en ningún momento al género masculino -al fin y al cabo, su vestimenta es la propia de una mujer-, sino que hace referencia a la propia ausencia del pene, rechazando el poder y la simbología asociados con el falo (Morgan, 2016).

A partir de ese momento, Renate Bertlmann crea varias secuencias de fotografías en blanco y negro escenificadas en las que interpreta varios roles diferentes, abordando en sus obras temas como la desinterés y el dolor. Progresivamente, sus piezas se vuelven más coloridas y más lujosas, a la par que más directas e irónicas, aumentando sus referencias pornográficas, y su fotografía pasará a ser, además de una obra en sí misma, un elemento empleado por la artista para rescatar piezas antiguas (Felice, 2010). Será a partir de los setenta cuando tanto Bertlmann como otras artistas feministas de la época sienten la necesidad de un cambio político y social, siendo precisopara propiciar dicho cambio que el orden falocéntrico se muestre como absurdo, como anticuado, para que así careciese de sentido alguno a los ojos del público.

En muchas ocasiones acusada y criticada -tanto por el público masculino como por otras artistas feministas- por su reiterado uso del miembro masculino para tratar la problemática de roles de género, así como de temas tabú en la época como la violación y la masturbación, llevaron a Bertlmann a experimentar con la performance y a sacar su obra a la esfera pública (Sherwin, 2017). Ejemplo de esto es su obra *Holy Erectus* (1978), donde mediante la

santificación de un pene de plástico trata el falocentrismo y la exclusión del cuerpo humano en la Iglesia, así como la subordinación de la mujer en la institución; o *The Pregnant Bride in the Wheelchair* (1978), donde la artista ronda la galería vestida de novia, simulando estar embarazada, y haciendo que el espectador masculino empuje la silla, y terminando con ella saliendo de la sala tras dar a luz (Jansen, 2017).

Y es que precisamente uno de los principales elementos que distingue a Renate Bertlmann de muchas de las artistas feministas del momento es que, ante el gran problema que suponía la masculina visión de la mujer en el arte, ella no se autoimpuso las trabas de una única mirada, ya sea masculina o femenina. Además invierte los roles, generando una visión femenina de lo masculino, asumiendo papeles que hasta la fecha eran característicos del varón, y desdibujando los límites del género tal y como hizo en su series *Tender Touches* y *Tender Pantomime*. Bertlmann fue de las artistas que logró que en su obra el falo fuese despojado de su connotación de poder, tomándolo como un mero signo de diferenciación física en lugar de un símbolo opresor de la figura femenina.

### **3.4. De relaciones y confrontaciones. La liberación de los clichés sociales.**

A lo largo de la historia reciente la figura de la mujer se ha visto condicionada por los roles sociales marcados por los estereotipos de herencia cultural, encasilladas o bien en el complaciente papel de madre, esposa y ama del hogar, o por el contrario despreciada como prostituta, arpía y femme fatal. El mundo del arte no ha sido ajeno a estas catalogaciones, siendo la mente creadora del hombre la encargada de concebir la idea de la mujer acorde a sus deseos, hallando así iconografías históricas como la de la virgen, la amante, la vedette o la víctima.

Ahora bien, teniendo en cuenta que una imagen no es más que la manifestación de los valores culturales que la sostienen, podría decirse que las representaciones femeninas han sido aportadas y marcadas por la visión masculina, siendo esta atribuida funciones y espacios específicos, según la fecha acorde a su género. A mayores, si al hecho de que las imágenes que han construido la identidad femenina han sido estructuradas por artistas varones le añadimos la escasa presencia de la mujer como mente creadora en la historia del arte, se concluye en la necesidad de generar nuevas imágenes para desestructurar los estereotipos tradicionalmente establecidos entorno a la figura femenina, y así poder crear nuevas identidades para la mujer contemporánea (Higonnet, 2000).

De este modo, la mujer artista de la segunda mitad del siglo XX se ha visto obligada a establecer en su obra una reivindicación, no solo de su papel como mente creadora, sino también contra los clichés sociales que la condicionaron. Además de los cánones estéticos impuestos sobre el género femenino durante siglos, tras la Segunda Guerra Mundial -donde en la mayor parte de los países la mujer había contribuido de un modo u otro al conflicto bélico (Lagrange, 2000)- las jóvenes se vieron obligadas a luchar por la igualdad en el ámbito social y laboral, huyendo del estereotipo de la ama de casa, de la madre y de la esposa.

Dentro de este contexto, a continuación se analizará la trayectoria artística de tres mujeres cuya producción plástica se ha basado en la crítica de los roles pre-establecidos en torno a la figura femenina. Este es el caso de Ketty La Rocca (1938-1976), cuya obra carga contra la corrupción del lenguaje en los medios de comunicación en torno a la figura de la mujer;

Birgit Jürgenssen (1949-2003), quien criticó la relegación de la figura femenina al ámbito doméstico con una producción artística cargada de una burlona ironía con una estética propia del surrealismo; y Annegret Soltau (1946), que si bien su obra no se rige únicamente por un discurso propio del arte feminista de las décadas de los setenta y ochenta, es de las primeras mujeres que tratan el tema de la maternidad en su obra.

### **3.4.1. El lenguaje subvertido desde la condición femenina. El ejemplo de Ketty La Rocca.**

Asociada a la poesía visual desde sus inicios, Ketty La Rocca (1938-1976), comienza su carrera en el mundo del arte de la mano de collages que combinan lo visual con lo verbal, mezclando imagen con texto para realizar una labor de crítica social. Por aquel entonces, la situación político-social de la mujer en Italia era la de los resquicios de la ideología de Mussolini, la cual reprimía a la mujer, relegándola a un segundo plano con respecto al varón. En las décadas de los sesenta y setenta, las campañas de los movimientos feministas trataron de regular la situación, introduciendo una ley de divorcio, reformando las leyes de familia y regulando el aborto y la natalidad (Epps, 2018).

Antes de su fallecimiento en 1976 por cáncer, la artista italiana vivió en una época turbulenta, habiendo ejercido de ayudante de radiografía y maestra de escuela, lo que influyó enormemente en su visión artística, en relación con los estereotipos culturales y con el lenguaje. Nacida en Spezia, su familia se mudó a la capital toscana cuando la artista contaba con apenas once años, donde adquiriría una formación autodidacta que desembocaría en una trayectoria artística centrada en cuestiones de identidad, de crítica del lenguaje y de demolición de estereotipos culturales y sociales. La Rocca es una de las grandes figuras de la escena artística italiana de la década de los setenta. Manteniéndose independiente del movimiento feminista italiano de la época, la artista italiana trabajó con una mezcla de lenguajes y códigos, referencias de la cultura popular y manifestando su creatividad en poemas y performances, apostando por una política de renovación artístico-cultural, marcada por sus inicios poético-visuales (Moratto, 2015). A principios de la década de los sesenta, la artista italiana se asoció con el Grupo 70, donde escritores y activistas combinaban la escritura y la tipografía para generar formas dinámicas e independientes, distanciándose La Rocca del grupo en sus últimos años con el fin de experimentar otras vertientes y temáticas. Sería sin embargo su condición de mujer lo que, en una sociedad que seguía favoreciendo a los artistas varones, le dificultaría el hacerse un lugar en la escena artística italiana. Al contrario que otras mujeres artistas del momento, La Rocca trató de evitar su propia desnudez, tendiendo a una práctica más conceptual que se centraba en la expresión corporal, en el gesto y en el lenguaje. Pese a que no estuvo activamente involucrada con ningún movimiento feminista, sí que contribuyó en la indagación del género, de la identidad y del cuerpo femenino, estando en contacto con otras artistas italianas como Irma Blank (1934) o Lucia Marcucci (1933) (Marbel, 2017) y pudiendo dividir su obra en tres bloques principales donde la mujer, la iglesia y la discriminación son protagonistas.

Ketty La Rocca trabajaba sus collages a modo de figura plana, empleando imágenes hechas a mano, así como recortes de revistas y eslóganes que mostraban con humor e ironía los conflictos de la época en una sociedad consumista y a la calidad de vida que esta otorgaba. En la década de los setenta, ella trabajaba con la comunicación, y su principal herramienta para plasmar sus ideas era su cuerpo a través de la fotografía y del vídeo. A su vez, desde su condición de maestra le preocupaba la imagen estándar que los medios de comunicación daban de la mujer, planteando la imagen de la ama de casa o de seductora, bombardeando a las niñas con estereotipos que les preocupaba no poder cumplir (Epps, 2018). De este modo, las primeras piezas de la artista cuestionan el trato que los mass media dan al género femenino, realizando una denuncia feminista parodiando las estructuras

de una cultura homocéntrica y contribuyendo a modificar los hábitos y costumbre arraigadas por el machismo en las mujeres italianas, para lo que se valía de la representación del cuerpo de una forma desvinculada de los esquemas establecidos según el género, y relacionándolo con la poesía visual propia del Grupo 70.

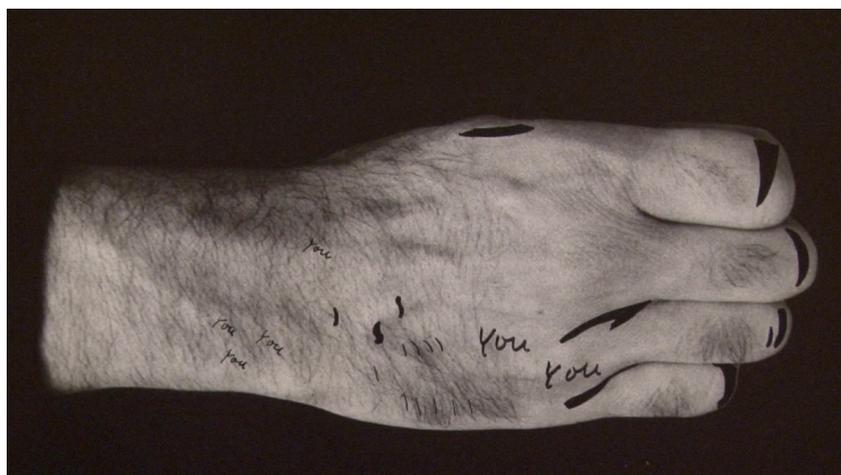
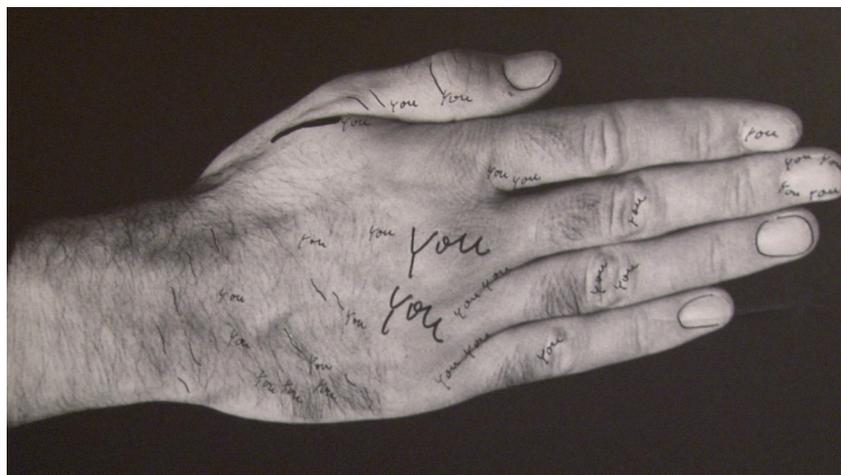


Fig 25. y Fig 26.. *Le mie parole e tu? [My words and You?]*, Ketty La Rocca, 1971/1972 (Bozar 2014).

Además de acentuar su preocupación por los estereotipos difundidos de la mujer y de los roles que esta asume inconscientemente, su papel como docente hizo que La Rocca desarrollase un cierto interés por el lenguaje, no solo a la hora de unirse al Grupo 70, sino en un estudio acerca del lenguaje gestual y de aquel propio de las comunidades tribales, tal como se puede apreciar en su obra *In principio erat* (1971), donde los elementos simbólicos de estas comunidades tienen influencia directa en la pieza, junto con las lecturas de los escritos de Freud y Jung, o Nanni Balestrini y Umberto Eco, junto con otros escritores del conocido Gruppo 63 (Prieto Carrillo, 2017), así como los textos de Roland Barthes y Marshall McLuhan. También cabe mencionar sus series de collages *Lettere* y *Segnalentiche*<sup>4</sup>, donde se recompone una serie de elementos tomados de la realidad, aportándole un nuevo significado irónico y fortaleciendo el componente lingüístico hasta convertirlo en una instalación sometida a un código femenino (Rorro, 2016).

Las figuras de sus collages tienen una relación directa con las letras que la artista había trabajado en plástico negro en 1969, las cuales habían sido instaladas en jardines públicos. Dichas letras eran la forma tridimensional de la "I" y de la "J", aludiendo respectivamente a las palabras *io* y *Je* -primera persona del singular en italiano y en francés, es decir, "yo"- y que a

la vez remiten al ego, el cual adquiere presencia física. De este modo, ese "yo" materializado en las letras que le hacen referencia pasa de ser algo inmaterial a invadir un espacio físico, buscando al otro, que hará de reflejo. Esta pieza se ve influida por Lacan, para quien el niño aprende a reconocer que aquello que se refleja en un espejo no es algo ajeno a él, sino él mismo, iniciando así el proceso de formación de su propia identidad (Marbel, 2017). Por lo tanto, La Rocca trata el lenguaje en sí como un proceso de búsqueda de la identidad, que en el caso de *Letters* se da cuando su pieza encuentra la confirmación del otro.

Más adelante, entre 1971 y 1972 la artista italiana realizaría una de sus series más conocidas bajo el título *Le mia parole e tu?* –posteriormente será expuesto como *Il Libro a mano*, que será incluido en *In principio erat* para la XXXVI Bienal de Venecia-, y *Appendice per una suplica*, respectivamente una serie fotográfica y una video-performance que giran en torno al lenguaje gestual. Para La Rocca, las manos son elementos emisores de mensajes muchas veces no intencionados, pero otras muchas veces voluntarios, que en el caso de estas piezas creará una serie de movimientos y gestos que serán entendidos como signos, apelando a los significantes y significados que han sido cancelados por la manipulación lingüística. Este gesto, que recuerda a los impulsos primitivos de las tribus, se contrapone con el artificial lenguaje de los medios. De este modo, la artista pretende mostrar el lenguaje al desnudo, el signo más sencillo y puro, comparándolo con la retorcida lengua de los medios de comunicación (Prieto Carrillo, 2017). Con esos símbolos, la artista pasará a formar frases y oraciones explicando la complejidad de las relaciones entre el hombre y la mujer. Escrita con su caligrafía, la palabra "you" –"tú" en inglés- se repite y se superpone por encima de la image, no sólo haciendo alusión al hombre, el cual con su propia mano limita la capacidad de movimiento y libertad de la mujer, sino que también alude a la propia, mujer, a la receptora a la que va dirigido el mensaje, y a la propia autora (Rorro, 2016). Además, la artista consideraba que las manos simbolizan la apertura al exterior, llegando a colaborar con una retransmisión televisiva específica para discapacitados que se llamaba Nuovi Alfabeti. Por otro lado, *Riduzioni* será la serie realizada por la artista en torno a 1974, con la que La Rocca llega a su madurez artística, reapropiándose de las imágenes e reinterpretándolas mediante el uso de su caligrafía, siguiendo los contornos de las mismas y reduciéndolas a la mínima expresión, a la vez que las dota de un potente gesto artístico al ser su propia mano la que traza las siluetas. Ejemplo de esto son *Tre sorelle* (1974) o *Pandora* (1975), donde la artista deconstruye el mito griego de los males de la mujer apropiándose de un póster

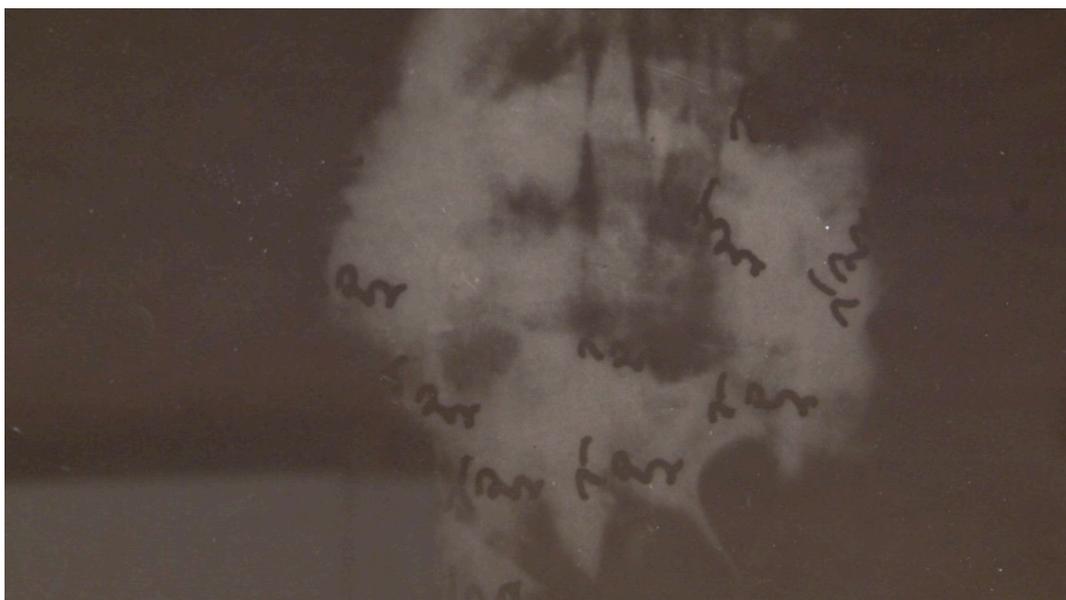


Fig 27. *Craniologia [Cranial X-Rays]*, Ketty La Rocca, 1973 (Bozar, 2014).

de la película *Los amores de Pandora* (1951) e interviniendo sobre el mismo. Al desintegrar la imagen y reducirla a un gesto automatizado, el significado de la imagen muta, dejando de ser propaganda de los mass media. Progresivamente el lenguaje de la artista se va simplificando, hasta que solamente queda el "you" como forma de establecer contacto con el otro, simbolizando el "you" por sí mismo la comunicación, siendo el yo definido por el tú, e implicando la existencia del otro.

Durante los últimos años de su vida, Ketty La Rocca realizó un trabajo paralelo a *Le mia parole e tu?*, en el cual trabajó basándose en radiografías de su propio cuerpo. En este último periodo su enfermedad ya estaba avanzada, por lo que podría deberse a una introspectiva de cara a una muerte cada vez más próxima. Según las declaraciones de la propia artista no sólo es posible el aceptar la muerte, sino que también era posible el no temerla. Para la italiana, una radiografía es algo mucho más íntimo que una fotografía normal y corriente, ya que en cierto modo es mucho más fidedigna, señalando a nuestro yo más íntimo (Prieto Carrillo, 2017). Además, La Rocca señalaba la falta de sinceridad en las imágenes públicas, frente a aquellas más íntimas que ella mostraba en su *Craniologie* siendo la representación más personal de un cuerpo dañado y debilitado, llevado a la síntesis de todo su trabajo en cuestión de gesto, de palabra y de cuerpo.

Finalmente, puede decirse que la fotografía y el vídeo, así como la escritura y la caligrafía son elementos fundamentales para el desarrollo de la producción artística de Ketty La Rocca, uniéndose para provocar cierta sensación de intranquilidad con la que la artista nos habla de la corrupción del lenguaje visual debido a su mal uso por parte de los medios, del cuestionamiento de los estereotipos culturales en los que la mujer se presenta como madre, ama de casa o femme fatal; estableciendo una reflexión sobre la revalorización de la política de lo privado y sobre las cuestiones de género, cuerpo e identidad. Por todo lo anterior puede afirmarse, pues, que siendo La Rocca movida por la preocupación de la falta de liberación que convertía a la mujer en un objeto en lugar de en sujeto, y siendo esto potenciado por la corrupción del lenguaje, la artista basa gran parte de su obra en la ironía y en subversión del lenguaje aplicado en el rol de la mujer en la sociedad italiana.

### **3.4.2. La subversión de los estereotipos culturales. Análisis de la producción de Birgit Jürgenssen.**

Habiendo causado un gran impacto en el panorama europeo de la vanguardia feminista, la artista multidisciplinar Birgit Jürgenssen (1949-2003) es conocida por sus esculturas, dibujos, fotografías y performances, criticando el rol de la mujer y los clichés que hoy en día aún van asociados con el género, haciendo especial hincapié en las labores relacionadas con el entorno doméstico.

Nacida en Viena en 1949, la artista se inicia en el mundo de las artes con tan solo catorce años de edad al recibir su primera cámara, tras lo que cursará sus estudios en Bellas artes por la Universidad de Artes Aplicadas de la misma ciudad, desarrollando diversas formas de arte fotográfico, carga contra los códigos culturales propios de una sociedad patriarcal que restringen la vida de la mujer austriaca. La obra de Jürgenssen se caracteriza por su discurso crítico de los roles desempeñados por la figura femenina, siendo el empleo del cuerpo, la ironía y la paradoja recursos recurrentes a lo largo de su trayectoria, del mismo modo que muchas de sus piezas muestran la herencia de la corriente surrealista, mediante la cual los objetos -en su mayoría propios del entorno doméstico- se relacionan con el cuerpo de Jürgenssen (López, 2018). Rompiendo con la estela de sus predecesores del



Fig 28. *Frau [Woman]*, Birgit Jürgenssen, 1972. Fotografía intervenida con pintura. 28x39cm.

movimiento conocido como Accionismo Vienés -desarrollado principalmente en la década de los sesenta- la artista llegó a ser una de las autoridades del autorretrato del arte feminista junto con su contemporánea Valie Export (1940), cuyas brutales acciones feministas se complementaban con las burlescas interpretaciones de los roles de género de Jürgenssen (Black, 2018).

El carácter multidisciplinar de su obra ha influido en las diversas formas en las que la artista austríaca contrataca los clichés en torno a la mujer, ridiculizando la idea de la ama de casa propia de las posguerra, así como la emergente cosificación de la figura femenina, desestabilizando los cánones tradicionales de belleza a base de humor. Para la artista, la cosificación del papel femenino, así como la división de roles según el género, son producto del sistema capitalista, donde el cuerpo de la mujer pasa a ser un producto más en un mercado manejado por varones, y donde este -siendo de dominio masculino- cambia la percepción de la mujer de sí misma, adaptándose a esquemas desarrollados por los hombres. En consecuencia, la artista plantea una subversión de los espacios cotidianos, volviéndolos en escenarios perturbadores donde interviene con cambios de identidad, criticando el fetichismo y la domesticación de la mujer, así como las funciones que la sociedad dictaba que eran propias de su género, entre las que destacaba el cuidado del hogar. No obstante, Jürgenssen no plantea el conflicto de la erotización del cuerpo de la mujer por parte del varón, sino que se limita a reconocer la situación de la mujer como aquella construida por una sociedad dictada por los hombres (Weibel, 2007).

Quería mostrar los prejuicios comunes contra la mujer, los modelos de conducta que la sociedad les atribuye, a los que siempre me he enfrentado, y quería describir los malentendidos cotidianos (Birgit Jürgenssen. *Works from the 1970s*, 2013)<sup>5</sup>.

Iniciando su carrera artística en una Viena que aún sufría las secuelas de la Segunda Guerra Mundial, Jürgenssen creó con objetos, dibujos y fotografías una serie de obras que explora la estructura de la identidad femenina y la influencia de la sociedad en dicha construcción, partiendo del cuerpo de la mujer y fragmentándolo, distorsionándolo y alterándolo, empleándose así misma como protagonista en un juego entre el sujeto y el objeto (Kirsh, 2011). Ejemplo de esto es su dibujo *Fensterputzen (Window-cleaning, 1975)*, mostrando al espectador lo que para la artista austríaca serían las diferentes etapas en la vida de una mujer,

desde la felicidad de la novia a punto de casarse hasta la pesadez de la vida cotidiana de la mujer casada, tratando de fusionarse con la imagen que su marido espera de ella, fundiéndose la figura femenina con muebles o ropa (Weibel, 2016). Otro caso es uno de sus autorretratos más conocidos, *Küchenschürze* (*Housewife's Kitchen Apron*, 1974-75)<sup>6</sup>, cuyo título hace alusión al delantal de cocina que la artista lleva puesto, habiéndose fusionado con unos hornillos de cocina y con una barra de pan, haciendo una socarrona referencia al dicho anglosajón de "un bollo en el horno"<sup>7</sup> como metáfora de la maternidad, a la rea-



Fig 29. *Nest*, Birgit Jürgenssen, 1979. Impreso en color cromogénico 27x39.1cm

lidad de la época en la que una mujer parecía ser indivisible de su domicilio, criticando la indestructible imagen de mujer como madre y ama de casa (Black, 2018). Otras menciones serían *Bad Girl* (1975), donde la artista representaría la popular figura de Lolita, o *Lion*, donde una mujer está encerrada de por vida en la jaula que sería su casa, haciendo alusión a la "domesticación" de la mujer, a su condena en una vivienda donde las funciones que debe desempeñar le hace de cadenas (Weibel, 2016). En las piezas de Jürgenssen la mujer nunca es dueña de sí misma, sino que pertenece a aquello que la rodea.

Sus dibujos hacen visible lo que es socialmente invisible, es decir, la legitimación de una jerarquía social dividida en sexos "fuertes" y "débiles". La dictadura de la división o diferencia entre los sexos sustituye y oculta una distinción mucho más antigua entre las personas: la división en clases sociales (Weibel, 2007)<sup>8</sup>.

En los trabajos de la artista austriaca, la mujer aparece como ama de casa, símbolo de un producto de las distinciones tanto de sexos como de clases, realizando una crítica a los estereotipos relacionados a la mujer en una cultura capitalista. Las mujeres que aparecen retratadas en los dibujos de Jürgenssen realizan la función de objetos desconocidos que denuncian la posición de la mujer tras la colonización del hombre sobre ella, su cuerpo y sus funciones, siendo producto de la segregación de sexos (Weibel, 2016). Además de sus dibujos, Jürgenssen también contribuyó a la historia del arte feminista con su fotografía experimental, que comienza a desarrollar en la época de los ochenta, donde entra en una

estética entre lo místico y lo celestial, dejando atrás la mera representación, como es el caso de las series que realiza en 1988, donde una serie de escritos a mano se proyectan sobre cuerpos femeninos desnudos, en los que la luz simula las constelaciones del firmamento. Posteriormente -ya entorno a la década de los noventa, la artista austríaca realizará transparencias en marcos para crear instalaciones fotográficas donde juega con la luz y la oscuridad (Black, 2018).

En 1972, la artista realiza un autorretrato fotográfico de forma múltiple, creando una superposición de cuatro fotografías en las cuales su cuerpo realiza la forma de una letra, componiendo entre todas la palabra "frau" -"mujer" en alemán-, que además será el título de la obra, indagando en los clichés de la representación femenina. Posteriormente, en 1976, con un autorretrato titulado *I Want You Here!*<sup>9</sup>, la artista presiona su cuerpo contra la pared de una vitrina, siendo las paredes de cristal la prisión en la que la mujer se ve sometida a los cánones estéticos planteados por la sociedad.

Finalmente, una de las piezas centrales de la trayectoria de la artista es *Amazon* (1974), una escultura realizada en metal en la que se expone a una madre dándole la mano a su hijo. Ambas esculturas aparecen sobre una alta silla de hierro, a modo de pedestal de escultura sagrada. La figura de la madre vestida como amazona contemporánea, vestida de calle pero con el arco y las flechas a la espalda, y el niño, a su lado, mirando a la madre, muestra a la mujer como una heroína del momento. Otra de las obras más significativas de la carrera artística de Jürgenssen es la serie de esculturas acompañadas de dibujos que realizó en la década de los setenta con zapatos, donde cada una de las figuritas -un total de unas dieciocho- ha sido realizada en diferentes materiales, entre los que se incluyen desde aquellos más comunes como el hierro, la cera o la porcelana, hasta aquellos más inusuales como el pan y el hueso (Birgit Jürgenssen. *Works from the 1970s*, 2013). Este es el caso de *Relic Shoe*



Fig 30. *I Want Out Of Here!*, Birgit Jürgenssen , 1976 . Impresión en gelatina de plata 29.8x21.2cm

(1976), realizado a base de hueso de mandíbula de animal y presentado sobre un cojín de terciopelo a modo de joya preciosa; o *Flyweight Shoes* (1973), en forma de botas echas con papel sobre las que la artista ha cosido lo que parecen ser moscas muertas.

A partir de la década de los ochenta la austriaca comienza a emplear la impresión sobre tela, haciendo uso de ese material asociado con las labores del hogar para crear alteraciones en las fotografías, creando nuevas narrativas que son representadas a través de estos velos. (Bradley, 2013).

A modo de conclusión, puede decirse que Birgit Jürgenssen es una artista que ha criticado a partir de su obra plástica el estereotipo occidental asociado con la figura de la mujer, así como el fetichismo por parte del varón y la reclusión de la mujer austriaca tras la Segunda Guerra Mundial en el ámbito doméstico. Siendo una artista adelantada a su tiempo, Jürgenssen muestra su carácter multidisciplinar con una producción artística que engloba la fotografía, el texto, el vídeo, el dibujo y la performance, explorando en un primer momento el rol asociado con la mujer en el hogar para posteriormente meterse en temas de sensualidad y vulnerabilidad. El carácter multidisciplinar de la artista ha sido vital a la hora de crear una ofensiva para contraatacar las suposiciones y clichés establecidos en torno a la feminidad de la época y a la categorización de género que dejaba a la mujer relegada a las labores de la casa. Con su imaginaria particular, Jürgenssen ironiza y ridiculiza la idea de la ama del hogar propia de occidente en la posguerra, y ataca los estándares de belleza impuestos sobre la mujer y el fetichismo impuesto por el varón en torno a la figura femenina, subvirtiendo las normas sociales a base de humor, con el objetivo de establecer una crítica hacia las normas culturales heredadas de una cultura androcéntrica.

### **3.4.3. Annegret Soltau: identidad, familia y metamorfosis.**

Con más de cuatro décadas de trayectoria artística, la artista de origen alemán Annegret Soltau (1946), se ha erigido como un punto de referencia del arte realizado por mujeres en las décadas de los setenta y ochenta, siendo conocida por una obra multidisciplinar que engloba el dibujo, la performance, la fotografía y el collage, destacando por su uso del filamento negro, el cual es imprescindible en su arte, ya sea en forma de línea de grafito, de tinta o de lana negra, entrelazando conceptos que se acercan a su vida, como es el caso de la identidad, de la maternidad, del papel de la mujer y de la familia (Crasemann, 2016). Basándose en la destrucción y en la auto-mutilación por parte de sus piezas, la artista trabaja con el concepto de la metamorfosis y de destruir -en muchos casos de forma literal- las barreras que se le presentan.

Habiendo sido criada por su abuela al norte de Alemania, quien la inició en las labores manuales típicas de la mujer de la época -y desarrollando su desprecio por las agujas de punto y costura-, la artista realizó varios trabajos en diferentes ramas antes de cursar sus estudios en artes en la Academia de Bellas Artes de Hamburgo, donde fue influida por David Hockney (1937) -quien fue maestro suyo en la Academia- Paula Modersohn-Becker (1876-1907) o Maria Lassnig (1919-2014) entre otros. Pese a que su discurso artístico no es exclusivamente del género del arte feminista, y manteniendo su relación amor-odio con las técnicas asociadas a su género, durante sus inicios Soltau llegó a involucrarse en el movimiento de mujeres de la época, como el movimiento *IntAkt in Wien*, lo que la levó a romper con las técnicas convencionales enseñadas en las escuelas, incitándola a desarrollar una nueva línea de trabajo que acabaría asociada con sus *body drawings* y la *foto-costura*. Para Annegret Soltau, esos cambios no son debidos a objetivos premeditados, sino que se

van entrelazando unos tras otros, de modo que sus primeras obras en dibujo y aguafuerte sobre el autorretrato y la representación del ser humano derivó en sus performances con hilos, los cuales a su vez se vieron reflejados en su obra gráfica y en sus fotomontajes cosidos (Manzoni, 2016). A nivel conceptual, su arte muestra cierto carácter autobiográfico, siendo ella misma y sus más allegados aquellos empleados como modelos recurrentes en su obra, mostrando las diferentes etapas y procesos que han pasado por la vida de la artista, siendo este concepto extrapolado al resto de personas, concretamente el sector femenino ya que, como la propia Soltau afirmó en una entrevista, la situación social de la mujer le resulta de gran interés.

"Sobre todo me interesa la imagen de la mujer. ¿Qué les pasa a las mujeres hoy en día, cómo se presentan? ¿Qué compulsiones (y libertades) existen hoy en día para las mujeres?"(Li, 2015)<sup>10</sup>.

Con el propósito de destruir el estereotipo social en torno a la imagen, la artista desarrolla un método de análisis ligado a la construcción/destrucción de la misma en forma de foto-collage, de body drawings y, posteriormente, de foto-costura, estando a su vez su obra ligada con las labores del hogar (Gestri, 2013). De este modo, a Soltau le interesa dañar sus piezas, marcarlas, por lo que paulatinamente sus dibujos y grabados se transformaron en fotografía y video-performance, hasta que finalmente, la artista arranca segmentos de una fotografía para posteriormente cosérselo a otra, a modo de remiendo. La ambigüedad en referencia al hilo o filamento en la obra de la alemana y a sus connotaciones destructivas y



Fig 31. *Selbst [Self]*, Annegret Soltau , 1976 . Fotografías sobre papel baritado, hilo negro. 38x28cm (Bozar, 2014)

constructivas será vital, en ocasiones forjando conexiones con el cuerpo, envolviendo a la artista como si de una capa protectora se tratase, mientras que por otro lado la constriñe, la ataca, y la deja inmersa en un cautiverio del que no es capaz de salir (Crasemann, 2016). Uno de los primeros ejemplos del uso del filamento en su obra es *Überzeichnete Frau o Drawn-over Woman (Mujer Arrestada, 1972)*, donde se altera la imagen de una mujer sacada de una revista. En la fotografía, la mujer sale desnuda en una instantánea, como si se encontrase en movimiento a la hora de posar, sobre la que Soltau dibuja finas líneas en negro, como si auténticos hilos envolviesen el cuerpo de la modelo, sugiriendo un segundo vestido que le oscurece la piel pero que, al mismo tiempo, le cubre casi por completo la cara, generando una sensación de angustia y asfixia en aquel que la contempla.

Un ejemplo plenamente gráfico del mismo proceso serían los dibujos *Unspinnene o Spun (Entretejido, 1973)* y *Brüchiger Kop o Fragile Head (Cabeza Frágil, 1974)*, ambos realizados a lápiz de grafito sobre papel, donde se muestra el rostro de la artista con una expresión de dolor tras unos filamentos que se esparcen por la totalidad del papel desde el lugar de "choque", del cual surgen unas grietas que resquebrajan la imagen, como si de un espejo roto se tratase. Por el contrario, en la figura de *Umschlossene o Enclosed (Encerrado, 1973)*, donde en lugar de finos trazos se exhibe un conjunto de filamentos que se enredan entre sí formando un único cordón lo suficientemente grueso como para aludir a una pesada prenda de invierno que recubre a la mujer, simulando que la fija en un mismo sitio, inmovilizándola pese a la expresión de su apacible rostro. Por otro lado, piezas como la serie fotográfica *Selbst (Una misma, 1975)* nos muestra las primeras yuxtaposiciones de la artista al unir la fotografía y el hilo, mostrando un total de catorce fotografías estilo carnet en las que la alemana aparece realizándose un autorretrato a tres cuartos a modo de secuencia, en la que un fino hilo negro va progresivamente envolviendo el rostro de Soltau hasta cubrirle la visión (Ganis, 2009). Finalmente, la artista aparece liberándose a sí misma del elemento opresor con ayuda de unas tijeras, de una forma similar a la que Sanja Ivekovic emplea en *Personal Cuts (1982)* para librarse de la maya que la asfixia. Mientras que en las primeras imágenes parece que el hilo no hace más que envolver y proteger a la artista, poco a poco va notándose como el filamento la aprisiona. En esta ocasión, la artista hace referencia al acto de la metamorfosis, siendo el filamento a su vez un capullo que, una vez abierto, le permitirá reencontrarse de una forma constructiva.

A raíz de *Selbst* la artista decide dar un paso al frente y comenzar a coser directamente sobre las impresiones fotográficas, donde los filamentos brotan de los órganos sensoriales, como los ojos o los oídos, recorriendo la cara creando formas geométricas. Posteriormente, los puntos con los que Soltau realiza sus foto-costuras ofrece una dualidad de composiciones en las que se une la forma humana, dejando que sea el ojo del espectador el que perciba las partes como un todo o, por el contrario, se fije en cada una de las "prótesis" con individualidad. En otras ocasiones, la artista presenta al público piezas en las que los cuerpos de las modelos aparecen realizados con una composición de diversos primeros planos que puede recordar a la estética cubista (Ganis, 2009). Además, para Annegret Soltau la fotografía está ligada a la maternidad, siendo la impresión el niño, y el referente real la madre. La familia será de vital importancia a la hora de analizar la obra de la alemana, manteniendo conexiones casi eróticas entre los miembros fotografiados de su familia a través de su propio cuerpo. También se ve la importancia de la familia en su colección *Father Search*, donde su identidad se ve reflejada en la búsqueda de su padre, un alemán a quien no llegó a conocer por su desaparición durante la Segunda Guerra Mundial, dando como resultado un conjunto de dossiers de imágenes del proceso.

Para finalizar, merece una mención a parte la serie *Schwanger Sein o Being Pregnant<sup>11</sup>*, una videoperformance realizada en 1980 en un antiguo cine de Frankfurt, siendo de los primeros vídeos de la historia del arte que trata la temática de la maternidad. Trabajando con su

propio cuerpo en un momento de cambio, la artista muestra una faceta más vulnerable y expuesta, siendo criticada por muchas de sus contemporáneas por la imagen que mostraba de las mujeres en periodo de gestación. Rodado durante ambos embarazos de la artista y siendo por tanto la serie dividida en dos videos -tres en el caso de incluir *Mutter-daSein* o *Being Mother*<sup>12</sup> donde la artista incluye a sus dos hijos en la obra- Soltau trabaja con su cuerpo para así mostrar las dudas que se presentan en una mujer artista ante la futura maternidad, y la incertidumbre de en qué se verá afectada su carrera profesional y, más importante aún, su creatividad (Gestri, 2013). Durante la duración del montaje, la alemana muestra los cambios mentales y físicos que se ha pasado acorde a las diferentes fases del embarazo.

Pasada la década de los ochenta, Soltau ha tratado de recuperar con su obra cierto carácter generacional en sus series *Generative* (1994-2005) y *Transgenerativ* (2004-2008), donde recupera imágenes de cuerpo que ya ha empleado anteriormente y que en la actualidad han cambiado debido al paso del tiempo, empleando las imágenes y retratos de miembros de su familia para así poder crear construcciones complejas a nivel social a la hora de mezclar en una misma pieza lo personal y lo profesional, llevando la intimidad a terreno público, creando cierta tensión a la hora de volver vulnerables a sus seres queridos siendo captados por el objetivo de una cámara. Ahí la artista establece relaciones entre la figura de la hija, de la madre y de la abuela en *Generative*, mientras que en *Transgenerativ* se incluye a su vez la figura del padre y del hijo.

A modo de conclusión, podría decirse que pese a no haber desarrollado una producción artística que sea exclusiva a un discurso feminista, el empleo del filamento en forma de hilo en la obra de Soltau, así como su asociación con la costura propia de las labores del hogar asociadas al género femenino, siendo así revividos siglos de cultura que pondrían en entredicho la masculinidad tradicionalmente asociada al dibujo y, hasta cierto punto, a la fotografía. Con esta técnica híbrida, la artista alemana realiza una deconstrucción de la visión tradicional de las labores de costura, incorporándolas a su obra y haciendo una distinción entre manualidades y arte, entre lo masculino -encarnado en el dibujo y en la fotografía- y lo femenino, creando un lenguaje artístico tan llamativo como propio y personal. En sus piezas, Annegret Soltau emplea las imágenes que habrían sido descartadas, provocando a los métodos tradicionales de representación al enfocarlos hacia un discurso que habla de lo femenino, de la mujer y de la madre, pero también del establecimiento de relaciones y conexiones, de la pérdida y de la fractura, todo dentro del marco de la identidad.

## 4.CONCLUSIONES.

Posicionándose desde un punto de vista crítico y analítico en relación a la historia de la mujer artista, éste proyecto parte de la intención de mostrar la inconsistencia de una situación que ha sido sostenida durante décadas, analizando diferentes aproximaciones de la lucha de géneros y su influencia en el arte feminista de las décadas de los setenta y ochenta. Del mismo modo este trabajo tiene el propósito de estudiar el tabú establecido en relación con la intimidad y la sexualidad femenina, así como la influencia que el entorno político-social pueda tener sobre la mujer. Finalmente, en este proyecto se marcó el objetivo de estudiar las aproximaciones artísticas relacionadas con el movimiento feminista a los clichés culturales fijados sobre los roles y patrones de comportamiento de la mujer.

Para entender la influencia que un entorno político hostil pueda ejercer en la situación tanto social como personal de la mujer, así como su acercamiento al mundo del arte, se ha procedido a estudiar y analizar la obra de dos artistas procedentes de países con escasa estabilidad política. De este modo son estudiadas dos perspectivas opuestas, la posición de la resistencia -siendo la obra de Iveković pensada y creada en la antigua Yugoslavia- y desde el exilio, habiendo Yalter emigrado a la capital francesa, mostrando su obra el punto de vista de la mujer emigrante. Puede entonces afirmarse que la producción artística de ambas artistas parte de la observación de la realidad del entorno que las rodea, con la intención de promover un cambio social, es decir, de emplear el objeto artístico como catarsis entre el artista y el espectador, partiendo de las fotografías halladas en los medios de comunicación, o de imágenes tomadas de la entorno, empleando la obra artística como denuncia y medicina de la realidad social.

Por otro lado se ha llevado a cabo un estudio sobre la obra de la norteamericana Mary Beth Edelson y de la austríaca Renate Bertlmann, con la intención de indagar en la solución presentada por las artistas asociadas al movimiento feminista al tabú históricamente establecido sobre la intimidad y la sexualidad de la mujer. Así puede apreciarse una variante en el acercamiento de ambas a los genitales, tomando las piezas de Edelson una actitud de empoderamiento y endiosamiento de los genitales femeninos, relacionando su propio cuerpo desnudo con antiguas diosas y con figuras de la cultura popular; mientras que las de Bertlmann toman una trayectoria más ambigua, desmitificando la figura del falo masculino y su simbología como signo de poder, empleando objetos sexuales e imágenes hasta cierto punto inquietantes.

Finalmente, otro de los objetivos de *Retales y Remiendos* era el estudio sobre la influencia de los clichés establecidos sobre los roles de la mujer en una sociedad patriarcal, haciendo especial hincapié en el ámbito doméstico, en la maternidad y en los cánones estéticos, para lo que se ha indagado en la obra de tres artistas europeas, fruto de la posguerra tras la Segunda Guerra Mundial. Por un lado, Ketty La Rocca basa gran parte de su obra en la crítica al lenguaje de los medios, subvirtiendo el lenguaje y superponiéndolo a la imagen, siendo una de las pioneras europeas en la poesía visual. Pese a que su producción artística también se centra en la crítica de los estereotipos femeninos, la obra de Birgit Jurgensen se focaliza en las tareas del hogar y en la "domesticación" de la mujer dentro del mismo, tomando su propio cuerpo como referencia y fusionándose con el entorno doméstico, tratándose así el conflicto desde un punto burlesco e irónico. Por otro lado la producción artística de la alemana Annegret Soltau se basa principalmente en la fotografía, y en lo que ella misma desarrolla como foto-costura, uniendo su propio retrato y aquellos de sus seres queridos con una técnica tradicional propia de las labores del hogar asociadas con la mujer, profundizando en temas poco comunes en las mujeres artistas de la época como son la

familia y la maternidad, y el cómo afectan e influyen en la vida de la artista.

Finalmente, en relación a la producción plástica presentada, puede decirse que las artistas cuya obra ha sido analizada previamente a lo largo del presente Trabajo de Fin de Máster, han llegado al culmen de su carrera artística en una época donde una actitud agresiva -con una intención crítica en relación a los prejuicios establecidos en torno a la figura de la mujer- era precisa para así romper con la discriminación de género socialmente aceptada en la época. No obstante, puede decirse que dichas acciones, impactantes en su momento, han sido asumidas con el paso del tiempo por el espectador, perdiendo su capacidad de impacto. A esa pérdida se le suma el hecho de que estas piezas iban dirigidas a un público formado principalmente por gente habitual en el mundo de las galerías – y por tanto afín al arte del momento- y aquellas personas previamente involucradas con movimientos feministas, por lo que ya estarían predispuestas a simpatizar con el discurso de la obra, siendo esta una reafirmación de los ideales del espectador en lugar de aportar nuevos conceptos a un público ajeno a los mismos. Asimismo, *Retales y Remiendos* plantea una nueva aproximación entre el tema de la igualdad de género y el espectador: la de la persuasión, empleando un lenguaje más cercano a lo cotidiano y menos impactante a simple vista, permitiendo que el receptor se aproxime progresivamente al concepto presente en la obra.

Por lo tanto, a través del estudio y el análisis de la obra plástica de estas artistas puede establecerse ciertas similitudes entre su producción artística y su discurso con la obra plástica presentada en el presente Trabajo de Fin de Master, siendo las piezas presentadas en *Retales y Remiendos* un recipiente de metáforas donde el objeto artístico es empleado a modo de catarsis para establecer una crítica y una reflexión frente la violencia silenciosa existente hacia el género femenino en la sociedad actual.

## NOTAS:

- 1 "cacti sprout double dildos, are creepe and comic, like a clown's psychosexual nightmare". Traducción de la autora.
- 2 "An evident procedural step for her was to expose the penis in order to counter the symbolism of the phallus, to show [male] members in order to demonstrate the misogynist exclusivity of their member-ship." Traducción de la autora.
- 3 The feminist cry for self-determination (of body and mind), the caricature of the bride and the false sentimentality of the dreams of motherhood or being a bride [...] are easily understood through a large vocabulary of gestures and mimics." Traducción de la autora.
- 4 Cartas y Signos , dos series de collages realizados por Ketty La Rocca tras dejar Grupo 70 en 1968. Traducción de la autora.
- 5 "I wanted to show the common prejudices against woman, the role models that society ascribed to them, the ones with which I was always confronted -and I wanted to depict everyday misunderstandings" De la exposición Birgit Jürgenssen. Works from the 1970s en la Alison Jacques Gallery en Londres, octubre 2013. Traducción de la autora.
- 6 Cuya traducción literal del alemán sería Housewife's Kitchen Apron al inglés, o Delantal de cocina de amas de casa al español. Traducción de la autora.
- 7 "A bun in the oven", expresión inglesa relativamente reciente que hace referencia al estado de gestación de la mujer, en el que el horno sería el útero, mientras que el pan sería el hijo. Traducción de la autora.
- 8 "Her drawings render visible what is socially invisible; namely, the legitimization of a social hierarchy divided into "strong" and "weak" sexes. The dictatorship of the division, or difference, between the sexes replaces and conceals a much older distinction between people: the division into social classes." Traducción de la autora.
- 9 "¡Te quiero aquí!". Traducción de la autora.
- 10 "Above all I am interested in the image of women. What happens to women these days, how do they present themselves? Which compulsions (and liberties) exist for women today?". Traducción de la autora.
- 11 "Estando embarazada" en español. Traducción de la autora.
- 12 "Siendo madre" en inglés. Traducción de la autora.
- 13 Está disponible la videocreación al completo dentro de la sección de Anexos presente en la memoria extraíble que acompaña al trabajo impreso. Chasing Treatments ha sido seleccionado para participar en los siguientes certámenes:
  - "Exposición Internacional de Arte Contemporáneo de Mujeres Artistas ARS VISIBILIS IV. GENIUS", Museo de Almería (18 octubre- 18 noviembre 2018).
  - "Exposición Internacional de Arte Contemporáneo de Mujeres Artistas" ARS VISIBILIS IV. GENIUS, Meca Mediterráneo Centro Artístico (9-30 noviembre 2018)..

## FUENTES DOCUMENTALES:

Anon 2013. *Birgit Jürgenssen. Works from the 1970s*. [online] Wall Street International. Disponible en: <<https://wsimag.com/art/5620-birgit-jurgenssen-works-from-the-1970s>> [Accedido 22 Oct. 2018].

Black, H., 2018. *This 1970s Artist Turned Her Body into Domestic Appliances*. [online] AnOther. Disponible en: <<http://www.anothermag.com/art-photography/10775/this-1970s-artist-turned-her-body-into-domestic-appliances>> [Accedido 22 Oct. 2018].

Borchhardt-Birbaumer, B., 2010. *Speech for Renate Bertlmann at the presentation of her DVD Amo ergo sum Works 1972- 2010*. Traducido por M. Lumbroso. Disponible en: <[http://www.bertlmann.com/pdf/borchhardt-birbaumer\\_rede\\_e.pdf](http://www.bertlmann.com/pdf/borchhardt-birbaumer_rede_e.pdf)> [Accedido 17 Oct. 2018].

Bozar (2014), "Woman. The Feminist Avant-Garde of the 1970s". Vimeo [online] Disponible en <https://vimeo.com/98743172> [Accedido 27 Noviembre 2018].

Bradley, K., 2013. *Birgit Jürgenssen's "Stoffarbeiten"*. [online] Art Agenda. Disponible en: <<http://www.art-agenda.com/reviews/birgit-jurgenssen%e2%80%99s-%e2%80%9cstoffarbeiten%e2%80%9d/>> [Accedido 2 Oct. 2018].

Crasemann, L., 2016. Annegret Soltau. Spinning, Enmeshing, Sewing-Emancipatory String-Games. En: G. Schor, ed., *Feminist Avant-Garde: Art of the 1970s*. Munich; Nueva York: Prestel Verlag, pp.317-324.

De los Santos Trigo, E., 2011. *La X Creativa: Código Artístico. Discursos de género en la obra artística Sevillana de María Cañas, Mar García ranedo y María José Gallardo*. Trabajo de Iniciación a la Investigación. Universidad de Sevilla.

Deleuze, G., 1969. *La lógica del sentido*. [online] Traducido por M. Morey. Escuela de Filosofía Universidad de ARCIS. Disponible en: <<http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/588.pdf>> [Accedido 20 Oct.2018].

Dumont, F., 2010. *Nil Yalter: memory, migrants and workers in 1970s-1980s France*. n.paradoxa, 26, Jul., pp.52-58.

Edelson, M.B., 1980. *Seven Cycles: Public Rituals*. Nueva York, NY: A.I.R.

Epps, P., 2018. *Body Language: The Visual Poetry of Ketty La Rocca*. [online] Disponible en: <<https://frieze.com/article/body-language-visual-poetry-ketty-la-rocca>> [Accedido 20 Oct. 2018].

Felice, M., 2010. Renate Bertlmann's Art in the 1970. En: G. Schor, ed., *Donna : avanguardia femminista negli anni '70 : dalla Sammlung Verbund di Vienna*. Milan: Electa.

Ganis, W., 2009. String Theories: Annegret Soltau's Transitional, Fetishst Photocollages. *Afterimage*, 36.4, pp.6-14.

García García, F., 2009. *Revisiones de la imagen de la mujer en el arte contemporáneo*. Universidad de Sevilla.

Gestri, C., 2013. ANNEGRET SOLTAU: We met the german artist aiming to analyze herself with art. *Reykjavik Boulevard*. [online] Disponible en: <<http://www.reykjavikboulevard.com/annegret-soltau/>> [Accedido 2 Oct. 2018].

Grosenick, U. ed., 2001. *Women artists in the 20th and 21st century*. Köln; Londres: Taschen.

Halavajova, M., 2009. *Sanja Iveković: Urgent matters*. Utrecht: BAK, basis voor actuele Kunst.

Higonnet, A., 2000. Mujeres, imágenes y representaciones. Traducido por M.A. Galmarini. En: M. Perrot and G. Duby, eds., *Historia de las mujeres*. Madrid: Taurus.

Hirsch, L., 2017. *Have At It: A Post-Trump New York looks at How Images, Ideas, and Resources Circulate*. [online] ARTNEWS. Disponible en: <<http://www.artnews.com/2017/05/17/have-at-it-a-post-trump-new-york-looks-at-how-images-ideas-and-resources-circulate/>> [Accedido 16 Oct. 2018].

Höglinger, N., 2016. Mary Beth Edelson. 'The Goddess is us'. En: *Feminist Avant-Garde: Art of the 1970s*. Munich; Nueva York: Prestel Verlag, pp.121–126.

Huhn, R.M., 2001. Ethnic, Ethic and Aesthetic Crossways in the work of Nil Yalter. *St. James Press*, Dec., pp.1857–1860.

Jansen, C., 2017. *5 Questions with Renate Bertlmann*. [online] ELEPHANT. Disponible en: <<https://elephant.art/five-questions-with-renate-bertlmann/>> [Accedido 2 Oct. 2018].

Kaya, Y.Ö. and Winchester, D., 2009. Men's Year Dog's Year. En: *HAKSIZ TAHRİK. UNJUST PROVOCATION*. Estambul: Aysegül Sönmez BirSergiKitabi.

Kirsh, A., 2011. *Monographs on Birgit Jürgenssen, Nancy Spero and Hannah Wilke*. [online] Artblog. Disponible en: <<https://www.theartblog.org/2011/06/monographs-on-birgit-jurgenssen-nancy-spero-and-hannah-wilke/>> [Accedido 2 Oct. 2018].

Lagrange, R.-M., 2000. Una emancipación bajo tutela. Educación y trabajo de las mujeres en el siglo XX. En: M. Perrot and G. Duby, eds., *Historia de las mujeres*. Madrid: Taurus, pp.506–551.

Lennard, D., 2018. *Mary Beth Edelson*. [online] Disponible en: <<https://frieze.com/article/mary-beth-edelson>> [Accedido 4 Oct. 2018].

Li, C., 2015. *Striking Embroidered Self-Portraits By Annegret Soltau*. [online] Disponible en: <<https://www.ignant.com/2015/10/06/striking-embroidered-self-portraits-by-annegret-soltau/>> [Accedido 2 Oct. 2018].

López, N.C., 2018. *Reivindicando a Birgit Jürgenssen*. [online] Good2b lifestyle Barcelona & Madrid. Disponible en: <<http://www.good2b.es/reivindicando-a-birgit-jurgenssen/>> [Acce-

dido 2 Oct. 2018].

Lorraine,F (2016), "Entretien avec Nil Yalter / 49 Nord 6" Vimeo [online] Disponible en: <<https://vimeo.com/158201199>> [Accedido 27 Noviembre 2018]

Loscertales Trinidad Núñez, F., 2009. La imagen de las mujeres en la era de la comunicación. *I/C-Revista Científica de Información y Comunicación*, pp.427-462.

Manzoni, C., 2016. ANNEGRET SOLTAU. *RedMilk*. [online] Disponible en: <<http://redmilkmagazine.com/2016/12/annegret-soltau/>> [Accedido 2 Oct. 2018].

Marbel, D., 2017. Ketty La Rocca y la búsqueda de un nuevo lenguaje. *Des Marbel*. [online] Disponible en: <<https://desmarbelart.wordpress.com/2017/04/10/ketty-la-rocca-y-la-busqueda-de-un-nuevo-lenguaje/>> [Accedido 2 Oct. 2018].

Marcoci, R. and Eagleton, T., 2011. *Sanja Ivekovic: Sweet Violence*. Nueva York: Museum of Modern Art.

Marden, Z., 2017. *Tender Touches*. [Contemporary Art Magazine] This is tomorrow. [online] Disponible en: <<http://thisistomorrow.info/articles/tender-touches>> [Accedido 17 Oct. 2018].

Mateos de Cabo, R., 2007. *La presencia de estereotipos en los medios de comunicación: análisis de la prensa digital española*. Madrid: Universidad CEU San Pablo.

McCoy, A., 2015. Mary Beth Edelson. My Favorite and Most Disturbing. *The Brooklyn Rail*.

Meso Ayerdi, K. and Larrondo Ureta, A. eds., 2012. *4as Jornadas sobre Mujeres y Medios de Comunicación: apirilak = abril 26, 27*. Lejona, Vizcaya: Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua = Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

Moratto, R., 2015. Ketty La Rocca. Il mio unico gesto. *Flash Art*. [online] Disponible en: <<http://www.flashartonline.it/article/ketty-la-rocca/>> [Accedido 20 Oct. 2018].

Morgan, J., 2016. Renate Bertlmann. Unmasks Society. En: *Feminist Avant-Garde: Art of the 1970s*. Munich; Nueva York: Prestel Verlag, pp.249-274.

Noack, R., 2013. *Sanja Iveković. Triangle*. Londres: Afterall Books.

Nyabola, N., 2010. Uniting global feminism | Nanjala Nyabola. *The Guardian*. [online] 16 Aug. Disponible en: <<https://www.theguardian.com/commentisfree/2010/aug/16/western-global-feminism-third-world>> [Accedido 19 Oct. 2018].

Pigeat, A., 2015. Nil Yalter. *artpress*, 428, p.16.

Prieto Carrillo, I., 2017. *Ketty La Rocca. Le mie parole*. [online] Centre de la Imatge. Ajuntament de Barcelona. Disponible en: <<http://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/sites/default/files/2017-07/larocca%20en.pdf>> [Accedido 20 Oct. 2018].

Rorro, A., 2016. Ketty La Rocca. Reduction of Language. En: G. Schor, ed., *Feminist Avant-Garde: Art of the 1970s*. Munich; Nueva York: Prestel Verlag, pp.145–152.

Roy, M.M., 2016. Nil Yalter. Performing 'The Other'. En: G. Schor, ed., *Feminist Avant-Garde: Art of the 1970s*. Munich; Nueva York: Prestel Verlag, pp.153–158.

Schor, G., 2016. *Feminist Avant-Garde: Art of the 1970s*. Munich; Nueva York: Prestel Verlag.

Sherwin, S., 2017. Sex Work: a riot of body fluids, condom ballons and Day-Glo dick aliens. *The Guardian*.

Smith, W.S., 2017. *Mary Beth Edelson*. [online] Art In America. Disponible en: <<https://www.artinamericamagazine.com/exhibitions/mary-beth-edelson/>> [Accedido 16 Oct. 2018].

Weibel, P., 2007. *Birgit Jürgenssen or Body Art against the Semiotics of Capital* | multitudes. [online] Disponible en: <<http://www.multitudes.net/Birgit-Jurgenssen-or-Body-Art/>> [Accedido 2 Oct. 2018].

Weibel, P., 2016. Birgit Jürgenssen. Body as Art Against the Semiotics of Capital. En: G. Schor, ed., *Feminist Avant-Garde: Art of the 1970s*. Munich; Nueva York: Prestel Verlag, pp.355–390.

Winant, C., 2014. *Sanja Ivekovic: Sweet Violence*. Museum of Modern Art; Nueva York.

Yücel, D., 2018. Nil Yalter. *Fragments of Memory*. [online] Disponible en: <<http://www.nilyalter.com/texts/12/n-l-yalter-fragments-of-memory-by-derya.html>> [Accedido 13 Oct. 2018].

## ÍNDICE DE FIGURAS:

Fig 1. *Uncovered #1*. 2018, óleo sobre tela, 90x190cm.

Fig 2. *Uncovered #2*. 2018, óleo sobre tela, 90x190cm cada pieza.

Fig 3. *Uncovered #3*. 2018, óleo sobre tela, 90x190cm cada pieza.

Fig 4. *Uncovered #4*. 2018, óleo sobre tela, 90x190cm cada pieza.

Fig 5. Fotograma de la videocreación *Chasing Treatments*. 2018, de 5 min de duración, disponible en el anexo.

Fig 6. Fotograma de la videocreación *Chasing Treatments*. 2018, de 5 min de duración, disponible en el anexo.

Fig 7. Fotograma de la videocreación *Chasing Treatments*. 2018, de 5 min de duración, disponible en el anexo.

Fig 8. Detalle de *Impurezas #3*. 2018, Dibujo a bolígrafo negro y bordado en hilo rojo.

Fig 9. *Impurezas #1*. 2018, Dibujo a bolígrafo negro y bordado en hilo rojo.

Fig 10. *Impurezas #2* 2018, Dibujo a bolígrafo negro y bordado en hilo rojo.

Fig 11. *Impurezas #2* 2018, Dibujo a bolígrafo negro y bordado en hilo rojo.

Fig 12. *Adhuc stantes*, 2018. Modificación de unos zapatos de tacón mediante vendas, clavos e hilo.

Fig 13. *Adhuc stantes*, 2018. Modificación de unos zapatos de tacón mediante vendas, clavos e hilo.

Fig 14. Fotograma *WACK! Art and The Feminist Revolution*, [online] Disponible en: Bozar (2014), "Woman. The Feminist Avant-Garde of the 1970s". Vimeo [online] Disponible en <https://vimeo.com/98743172> [Accedido 27 Noviembre 2018].

Fig 15. Fotografía de las vendas empleadas en *Chasing Treatments*. Marta Pérez Martínez.

Fig 16 . Iveković, Sanja. *Instrukcije br.1 (instructions No.1)*, 1976. Video en blanco y negro con sonido, 5:59 minutos de duración. MoMA, Nueva York © 2018 Sanja Iveković [online] Disponible en < [https://www.moma.org/collection/works/146177?artist\\_id=30946&locale=es&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/146177?artist_id=30946&locale=es&page=1&sov_referrer=artist) > [Accedido 27 Noviembre 2018].

Fig 17. Iveković, Sanja. *Osobni rezovi (Cortes Personales)*, 1982. Video a color, 4 minutos de duración. MoMA, Nueva York © 2018 Sanja Iveković [online] Disponible en : < <https://www>.

moma.org/collection/works/146184?artist\_id=30946&locale=es&page=1&sov\_referrer=artist> [Accedido 21 Noviembre 2018].

Fig 18. Iveković, Sanja. *In the Apartment*, September 1975/"Elle", March 1975, 1975. Gelatina de plata impresa, página de revista y texto mecanografiado por el artista, 60.3x100.3cm. MoMA, Nueva York © 2018 Sanja Iveković [online] Disponible en: < [https://www.moma.org/collection/works/134270?artist\\_id=30946&locale=es&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/134270?artist_id=30946&locale=es&page=1&sov_referrer=artist) > [Accedido 27 Noviembre 2018].

Fig 19. Yalter, Nil. "Femmes au Foyer, Femmes au Travail", 1981. Fotograma [online] Disponible en: Lorraine, F (2016), "Entretien avec Nil Yalter / 49 Nord 6". Vimeo [online] Disponible en: <<https://vimeo.com/158201199>> [Accedido 27 Noviembre 2018].:

Fig 20. Yalter, Nil. "Femmes au Foyer, Femmes au Travail", 1981. Fotograma [online] Disponible en: Lorraine, F (2016), "Entretien avec Nil Yalter / 49 Nord 6". Vimeo [online] Disponible en: <<https://vimeo.com/158201199>> [Accedido 27 Noviembre 2018].:

Fig 21 Yalter, Nil. *A Nomad's Tent: A Study of Private, Public and Feminine Spaces*, 1973. Fotograma [online] Disponible en: Lorraine, F (2016), "Entretien avec Nil Yalter / 49 Nord 6". Vimeo [online] Disponible en: <<https://vimeo.com/158201199>> [Accedido 27 Noviembre 2018].:

Fig 22. Edelson, Mary Beth. *Some Living American Women Artists*, 1972. Copias de gelatina de plata cortada y pegada con lápiz de color y tipo de transferencia en papel impreso y mecanografiado en papel cortado y pegado, 71.8 x 109.2 cm. MoMA, Nueva York © 2018 Mary Beth Edelson [online] Disponible en: [https://www.moma.org/collection/works/117141?artist\\_id=34727&locale=es&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/117141?artist_id=34727&locale=es&page=1&sov_referrer=artist) [Accedido 21 Noviembre 2018].

Fig 23. Edelson, Mary Beth. *Death of Patriarchy / Heresies*, 1976. Copias de gelatina de plata cortada y pegada, con lápiz de color y tipo de transferencia en papel impreso y mecanografiado en papel cortado y pegado., 69.5x94 cm. MoMA, Nueva York © 2018 Mary Beth Edelson [online] Disponible en: <[https://www.moma.org/collection/works/117244?artist\\_id=34727&locale=es&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/117244?artist_id=34727&locale=es&page=1&sov_referrer=artist)> [Accedido 21 Noviembre 2018].

Fig 24. Bertlmann, Renate. *Washing Day*, 1976/2014. Fotograma [online] Disponible en: Bozar (2014), "Woman. The Feminist Avant-Garde of the 1970s". Vimeo [online] Disponible en <https://vimeo.com/98743172> [Accedido 27 Noviembre 2018].

Fig 25. La Rocca, Ketty. *Le mie parole e tu? [My words and You?]*, 1971/1972. Fotograma [online] Disponible en: Bozar (2014), "Woman. The Feminist Avant-Garde of the 1970s". Vimeo [online] Disponible en <https://vimeo.com/98743172> [Accedido 27 Noviembre 2018].

Fig 26. La Rocca, Ketty. *Le mie parole e tu? [My words and You?]*, 1971/1972. Fotograma [online] Disponible en: Bozar (2014), "Woman. The Feminist Avant-Garde of the 1970s". Vimeo [online] Disponible en <https://vimeo.com/98743172> [Accedido 27 Noviembre 2018].

Fig 27. La Rocca, Ketty. *Craniología [Cranial X-Rays]*, 1973. Fotograma [online] Disponible en: Bozar (2014), "Woman. The Feminist Avant-Garde of the 1970s". Vimeo [online] Disponible en <https://vimeo.com/98743172> [Accedido 27 Noviembre 2018].

Fig 28. Jürgenssen, Birgit. *Frau [Woman]*, 1972. Impresión en gelatina de plata con tinta roja, 21x33.7cm. MoMA, Nueva York © 2018 Birgit Jürgenssen [online] Disponible en <[https://www.moma.org/collection/works/158540?artist\\_id=30952&locale=es&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/158540?artist_id=30952&locale=es&page=1&sov_referrer=artist)> [Accedido 25 Noviembre 2018].

Fig 29. Jürgenssen, Birgit. *Nest!*, 1979. Impreso en color cromogénico 27x39.1cm. MoMA, Nueva York © 2018 Birgit Jürgenssen/Artists Rights Society (ARS), Nueva York/VBK, Austria [online] Disponible en <[https://www.moma.org/collection/works/173204?artist\\_id=30952&locale=es&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/173204?artist_id=30952&locale=es&page=1&sov_referrer=artist)> [Accedido 25 Noviembre 2018]

Fig 30. Jürgenssen, Birgit. *I Want Out Of Here!*, 1976. Impresión en gelatina de plata 29.8x21.2cm. MoMA, Nueva York © 2018 Birgit Jürgenssen [online] Disponible en <[https://www.moma.org/collection/works/158539?artist\\_id=30952&locale=es&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/158539?artist_id=30952&locale=es&page=1&sov_referrer=artist)> [Accedido 25 Noviembre 2018]

Fig 31. Soltau, Annegret. *Selbst [Self]*, 1976. Fotograma [online] Disponible en: Bozar (2014), "Woman. The Feminist Avant-Garde of the 1970s". Vimeo [online] Disponible en <https://vimeo.com/98743172> [Accedido 27 Noviembre 2018].



## **ANEXOS**



Fig 1.

**-TÍTULO:** *Gledanje u. [Looking art],*

**-AUTORA:** Iveković, Sanja

**-FECHA:** 1974

**-TÉCNICA:** Video en blanco y negro con sonido.

**-DIMENSIONES:** 9:50 minutos de duración.

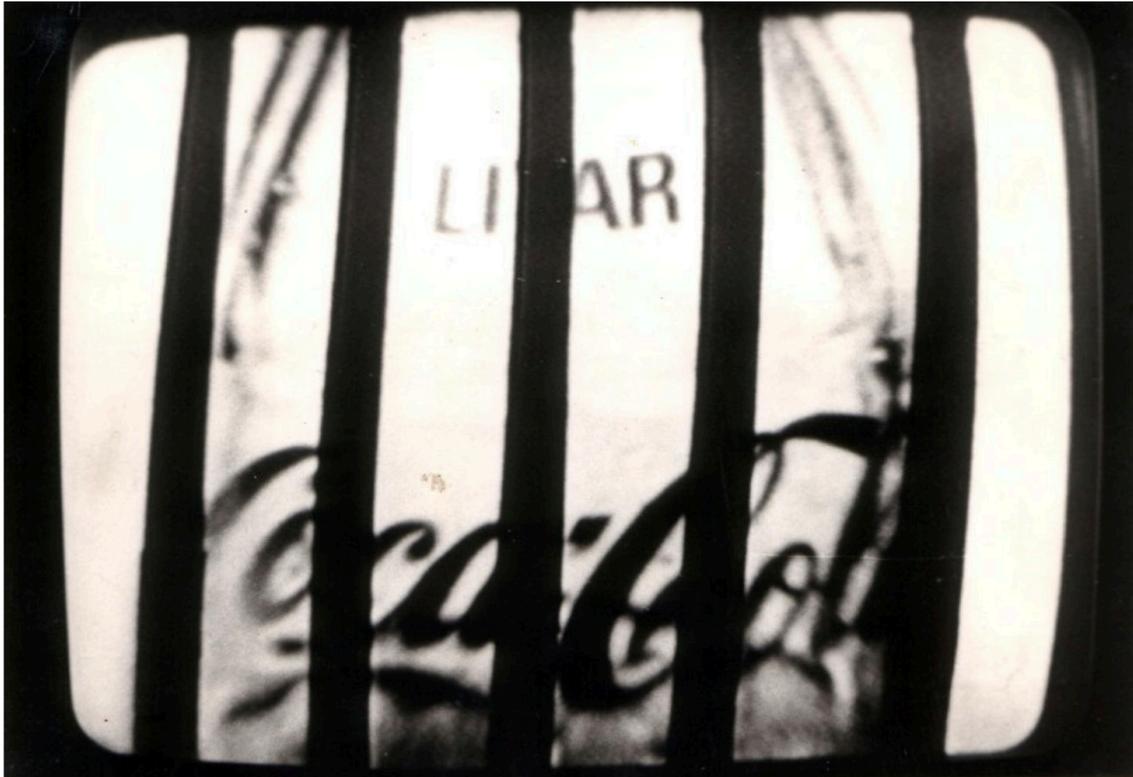


Fig 2.

**-TÍTULO:** *Slatko naslije [Sweet Violence]*,

**-AUTORA:** Iveković, Sanja.

**-FECHA:** 1974.

**-TÉCNICA:** Video en blanco y negro con sonido.

**-DIMENSIONES:** 6 minutos de duración.



Fig 3.

**-TÍTULO:** *Make Up- Make Down*

**-AUTORA:** Iveković, Sanja.

**-FECHA:** 1978.

**-TÉCNICA:** Video en color con sonido.

**-DIMENSIONES:** 5:14 minutos de duración.



Fig 4.

**-TÍTULO:** *Triangle.*

**-AUTORA:** Iveković, Sanja .

**-FECHA:** 1979.

**-TÉCNICA:** Cuatro impresiones de gelatina de plata y papel impreso.

**-DIMENSIONES:** 50.8x61x2.5cm.



Fig 5.

**-TÍTULO:** *Monument.*

**-AUTORA:** Iveković, Sanja.

**-FECHA:** 1974.

**-TÉCNICA:** Video en blanco y negro con sonido.

**-DIMENSIONES:** 4:34 minutos de duración.

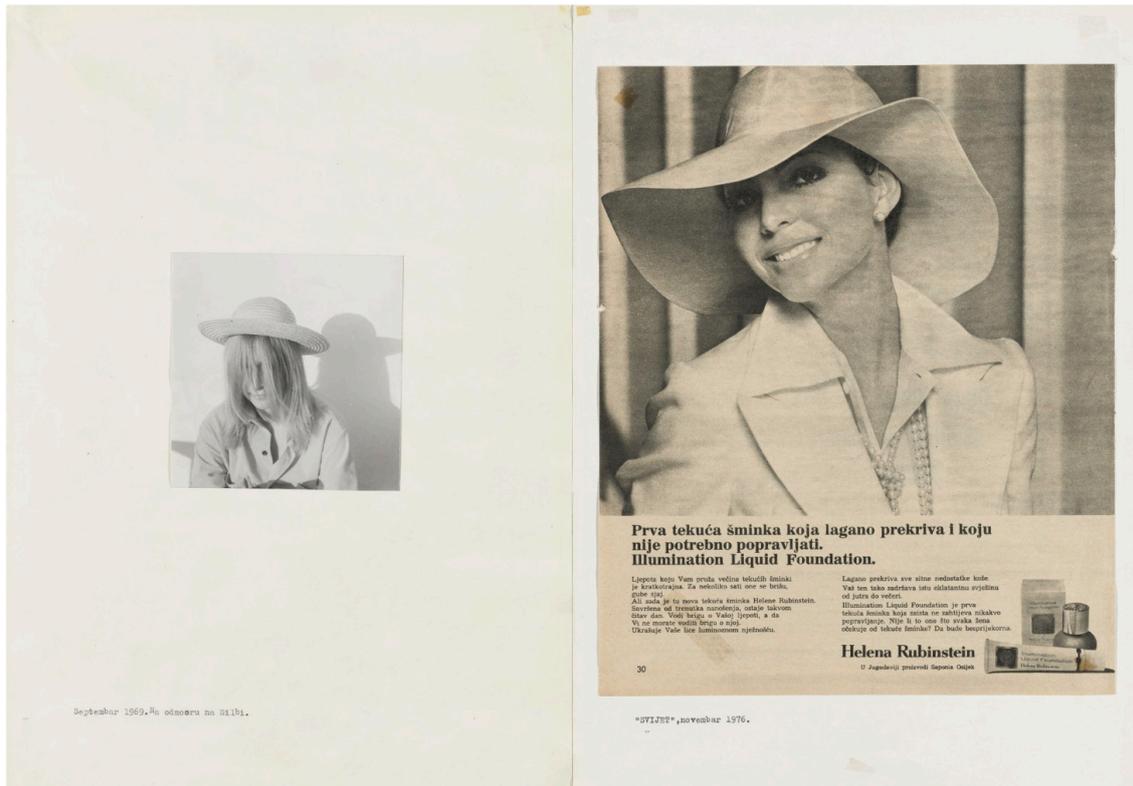


Fig 6.

**-TÍTULO:** *Vacation on the Island of Silba, Septembar 1969/"Svijet," November 1979.*

**-AUTORA:** Iveković, Sanja.

**-FECHA:** 1979.

**-TÉCNICA:** Gelatina de plata impresa, página de revista y texto mecanografiado por el artista.

**-DIMENSIONES:** 60.3x80cm.



Fig 7.

**-TÍTULO:** *Death of Patriarchy/A.I.R. Anatomy Lesson*

**-AUTORA:** Edelson, Mary Beth.

**-FECHA:** 1976.

**-TÉCNICA:** Copias de gelatina de plata cortada y pegada con lápiz de color y tipo de transferencia en papel impreso y mecanografiado en papel cortado y pegado.

**-DIMENSIONES:** 69,5x109,2cm.



Fig 8.

**-TÍTULO:** Goddess Head/Soft de Femfolio

**-AUTORA:** Edelson, Mary Beth.

**-FECHA:** 2007, publicada en 2009

**-TÉCNICA:** Impresión digital a partir de una cartera de 19 impresiones digitales.

**-DIMENSIONES:** 30.4x30.4cm



Fig 9.

**-TÍTULO:** Stütze/Support

**-AUTORA:** Jürgenssen, Birgit.

**-FECHA:** 1976

**-TÉCNICA:** Lápiz de color sobre papel.

**-DIMENSIONES:** 67.3x45.1cm.



Fig 10.

**-TÍTULO:** *Stiefelknecht/Bootjack.*

**-AUTORA:** Jürgenssen, Birgit.

**-FECHA:** 1976.

**-TÉCNICA:** Lápiz de color sobre papel.

**-DIMENSIONES:** 52.4x39.4cm.



Fig 11.

**-TÍTULO:** *Untitled.*

**-AUTORA:** Jürgenssen, Birgit.

**-FECHA:** 1979.

**-TÉCNICA:** Impresión instantánea en color (Polaroid)

**-DIMENSIONES:** 8x7.9cm.



Fig 12.

**-TÍTULO:** *Untitled.*

**-AUTORA:** Jürgenssen, Birgit.

**-FECHA:** 1979.

**-TÉCNICA:** Impresión instantánea en color (Polaroid).

**-DIMENSIONES:** 8x7.9cm.

## ÍNDICE DE FIGURAS:

**Fig 1.** Iveković, Sanja. Gledanje u. [Looking art], 1974. Video en blanco y negro con sonido, duración de 9:50 min. MoMA, Nueva York © 2018 Sanja Iveković [online] Disponible en: <[https://www.moma.org/collection/works/146175?artist\\_id=30946&locale=es&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/146175?artist_id=30946&locale=es&page=1&sov_referrer=artist)> [Accedido 28 Noviembre 2018].

**Fig 2.** Iveković, Sanja. Slatko naslije [Sweet Violence], 1974. Video en blanco y negro con sonido, duración de 6 min. MoMA, Nueva York © 2018 Sanja Iveković [online] Disponible en: <[https://www.moma.org/collection/works/146176?artist\\_id=30946&locale=es&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/146176?artist_id=30946&locale=es&page=1&sov_referrer=artist)> [Accedido 28 Noviembre 2018].

**Fig 3.** Iveković, Sanja. Make Up- Make Down, 1978. Video en color con sonido, duración de 5:14 min. MoMA, Nueva York © 2018 Sanja Iveković [online] Disponible en: <[https://www.moma.org/collection/works/146181?artist\\_id=30946&locale=es&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/146181?artist_id=30946&locale=es&page=1&sov_referrer=artist)> [Accedido 28 Noviembre 2018].

**Fig 4.** Iveković, Sanja. Triangle, 1979. Cuatro impresiones de gelatina de plata y papel impreso, 50.8x61x2.5cm. MoMA, Nueva York © 2018 Sanja Iveković [online] Disponible en: <[https://www.moma.org/collection/works/146183?artist\\_id=30946&locale=es&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/146183?artist_id=30946&locale=es&page=1&sov_referrer=artist)> [Accedido 28 Noviembre 2018].

**Fig 5.** Iveković, Sanja. Monument, 1974. Video en blanco y negro con sonido, duración de 4:34 min. MoMA, Nueva York © 2018 Sanja Iveković [online] Disponible en: <[https://www.moma.org/collection/works/146178?artist\\_id=30946&locale=es&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/146178?artist_id=30946&locale=es&page=1&sov_referrer=artist)> [Accedido 28 Noviembre 2018].

**Fig 6.** Iveković, Sanja. Vacation on the Island of Silba, Septemer 1969/"Svijet," November 1979, 1979. Gelatina de plata impresa, página de revista y texto mecanografiado por el artista, 60.3x80cm, MoMA, Nueva York © 2018 Sanja Iveković [online] Disponible en: <[https://www.moma.org/collection/works/134271?artist\\_id=30946&locale=es&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/134271?artist_id=30946&locale=es&page=1&sov_referrer=artist)> [Accedido 28 Noviembre 2018].

**Fig 7.** Edelson, Mary Beth, Death of Patriatchy/A.I.R. Anatomy Lesson, 1976. Copias de gelatina de plata cortada y pegada con lápiz de color y tipo de transferencia en papel impreso y mecanografiado en papel cortado y pegado, 69.5x109.2cm. MoMA, Nueva York © 2018 Mary Beth Edelson [online] Disponible en: <[https://www.moma.org/collection/works/117243?artist\\_id=34727&locale=es&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/117243?artist_id=34727&locale=es&page=1&sov_referrer=artist)> [Accedido 28 Noviembre 2018].

**Fig 8.** Edelson, Mary Beth, Goddess Head/Soft de Femfolio, 2007, publicada en 2009. Impresión digital a partir de una cartera de 19 impresiones digitales (12 con litografía, 1 con pochoir, 1 con coloración a mano y 1 con polvo de oro) y 1 litografía, 30.4x30.4cm. MoMA, Nueva York © 2018 Mary Beth Edelson [online] Disponible en: <[https://www.moma.org/collection/works/134564?artist\\_id=34727&locale=es&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/134564?artist_id=34727&locale=es&page=1&sov_referrer=artist)> [Accedido 28 Noviembre 2018].

**Fig 9.** Jürgenssen, Birgit. Stütze/Support 1976. Lápiz de color sobre papel 67.3x45.1cm. MoMA © 2018 Birgit Jürgenssen/Artists Rights Society (ARS), Nueva York/VBK, Austria [online] Disponible en [online] Disponible en <[https://www.moma.org/collection/works/159966?artist\\_id=30952&locale=es&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/159966?artist_id=30952&locale=es&page=1&sov_referrer=artist)> [Accedido 25 Noviembre 2018].

**Fig 10.** Jürgenssen, Birgit. Stiefelknecht/Bootjack 1976. Lápiz de color sobre papel 52.4x39.4cm. MoMA © 2018 Birgit Jürgenssen/Artists Rights Society (ARS), Nueva York/VBK, Austria [online] Disponible en [online] Disponible en < [https://www.moma.org/collection/works/159965?artist\\_id=30952&locale=es&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/159965?artist_id=30952&locale=es&page=1&sov_referrer=artist) > [Accedido 25 Noviembre 2018].

**Fig 11.** Jürgenssen, Birgit. Untitled 1979. Impresión instantánea en color (Polaroid) 8x7.9cm. MoMA © 2018 Birgit Jürgenssen/Artists Rights Society (ARS), Nueva York/VBK, Austria [online] Disponible en [online] Disponible en < [https://www.moma.org/collection/works/172838?artist\\_id=30952&locale=es&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/172838?artist_id=30952&locale=es&page=1&sov_referrer=artist) > [Accedido 25 Noviembre 2018].

**Fig 12.** Jürgenssen, Birgit. Untitled 1979. Impresión instantánea en color (Polaroid) 8x7.9cm. MoMA © 2018 Birgit Jürgenssen/Artists Rights Society (ARS), Nueva York/VBK, Austria [online] Disponible en [online] Disponible en < [https://www.moma.org/collection/works/173203?artist\\_id=30952&locale=es&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/173203?artist_id=30952&locale=es&page=1&sov_referrer=artist) > [Accedido 25 Noviembre 2018].





