O PERSOAL É POLÍTICO

A CREACIÓN ARTÍSTICA COMO ESTRATEXIA REFLEXIVA ACERCA DO PAPEL DA MULLER NA SOCIEDADE PATRIARCAL

Universidade De Vigo
Facultade de belas artes
Departamento de Escultura

MÁSTER UNIVERSITARIO EN ARTE CONTEMPORÁNEA:
CREACIÓN E INVESTIGACIÓN

Curso 2014/15 _ Xuño de 2015

UniversidadeVigo

ABSTRACT |
En base ó traballo realizado dende a teoría e a creación artística feminista, o presente proxecto xorde da premisa de “o persoal é político” que estas abandeiraron, tomando como punto de partida unha experiencia autobiográfica para conectala cunha realidade social baseada no patriarcado, que exerce as coordenadas da violencia sobre as mulleres baixo parámetros culturais, exercida estructural, simbólica e directamente. Entendendo a creación artística como estratexia reflexiva, dende unha incursión teórico-práctica, abordo a problemática da violencia de xénero a partires de tres elementos formais: texto, corpo e espazo, coa constante incursión conceptual do testemuño e da memoria, xerando obras que aluden a un contexto socio-cultural actual, incidindo en España e México. Como resultado oito obras materializan o discurso conceptua a través de diversos recursos e medios artísticos, que materializan os intereses e expectativas xeradas ó principio do proxecto.

PALABRAS CLAVE |
FEMINISMO - VIOLENCIA DE XÉNERO - AUTOBIOGRAFÍA - MEMORIA - TEXTO

MAZMATLA 3

O PERSOAL É POLÍTICO

A CREACIÓN ARTÍSTICA COMO ESTRATEXIA REFLEXIVA ACERCA DO PAPEL DA MULLER NA SOCIEDADE PATRIARCAL

A Xosé Manuel Buxán, pola súa paciencia e ánimos
A Mar Caldas, polo seu asesoramento de forma altruísta
A Fernando Suárez, polo seu apoio técnico
Ó meu home, por estar sempre aí

A todos os que me fixeron medrar artisticamente, pero tamén como persoa

Índice

INTRODUCCIÓN 1

1. CONCEPTOS ARTÍSTICOS 4
   1.1 Discursos feministas
   1.2 Artes e feminismo
   1.3.Corpos violentados pola sociedade patriarcal: violencias
   1.4 Memoria e testemuño

2. METODOLOXÍA EMPREGADA 9

3. MÉTODO CREATIVO: ASPECTOS FORMAIS 10
   3.1. Arte téxtil: texto e tecido
   3.2. O corpo como medio: performance
   3.3. O espazo - instalación

4. ANTECEDENTES 13
   4.1. Autobiografía como punto de partida. Texto críptico codificado
      4.1.1. 146/2014
      4.1.2. Intrahistoria
   4.2. Encontros entre o privado e o público. Texto e corpo
      4.2.1. Tecido Social
   4.3. Examinando a herdanza cultural. Linguaxes violentas
      4.3.1. Refraneiro español
      4.3.2. RAE
   4.4. Violencias compartidas. Work in progress
      4.4.1. Tecendo para o empoderamento

5. DESENVOLVEMENTO: VIOLENCIAS COMPARTIDAS.PERFORMANCE E INSTALACIÓN 19
   5.1. (de)construcción 19
   5.2. Resiliencia 25

CONCLUSIÓNS 35

BIBLIOGRAFÍA 36

SEXOS ESPO

TRADICIÓN

UPEDITACIÓ

OGAR DESI

ESTE

INTRODUCCIÓN |

Ó longo da historia existiu unha profunda corrente misóxina e antifeminista que, fundamentada en tradición diversas, cerniuse de maneira constante e ás veces implacable, sobre a muller e a súa corporeidade. Por suposto, esta valoración negativa do feminino nace no seo de sociedades enraizadas en valores profundamente masculinos e alimentadas por mitos primordiales (clásicos ou bíblicos) co común denominador do seu carácter antifeminino. A esta corrente hostil xustaponse a valoración negativa que sobre o corpo en xeral, e o feminino en particular, instaura a Idade Media, e que proxectarase ós siglos posteriores.

A relación das mulleres cos seus corpos non podía deixar de ser un tema clave para o pensamento feminista, dado que a tradición cultural á que pertencemos, que se releva para o feminismo como unha tradición patriarcal e opresora para as mulleres, fundamentaba en grande medida dita opresión na asociación entre muller e corporeidade. Desde as súas orixes o pensamento occidental organizou o real en oposición binarias e dicotómicas: a luz e a escuridade, o ser e o devir, a idea e a materia, a razón e as pasións, a alma e o corpo, o espírito e a natureza. Todas estas oposicións están xerarquizadas, e ademais solápanse co par masculino-feminino, deixando á muller do lado do material, o corporal, o puramente natural, case no límite do humano. Nesa virtude serven de fundamento para a discriminación das mulleres e a súa exclusión de determinados ámbitos da vida social.

Na Época Moderna, sobre todo a raíz da Ilustración, comezan a alzarse decididamente voces que reivindican unha equiparanza de dereitos entre homes e mulleres. Esta reivindicación fai patente a necesidade de replantexar a relación das mulleres cos seus corpos. O feminismo nacente fundaméntase nunha negación do determinismo biolóxico, intentando romper esa conexión entre muller e corpo, na que se había baseado a súa discriminación. Para iso apóiase na filosofía racionalista, cuxo paradigma é Descartes. Dada a súa caracterización do ser humano ante todo como mente, conciencia ou razón, o meramente corporal carece de importancia para a definición dos suxeitos humanos, homes ou mulleres. A partires desa idea, o pensamento moderno-ilustrado entende que o que distingue á humanidade é precisamente a súa capacidade de sobrepoñerse ó biolóxico, de dirixilo segundo os seus propios fins. Os seres humanos gozan de autonomía moral, son libres, autodetermínanse, constrúen a súa propia identidade, e iso é o que as mulleres queren para si. O feminismo reivindicará esa condición de suxeitos e, de forma especialmente crítica, denuncia cómo as mulleres, relegadas nos seus corpos, foron dende sempre cousificadas, convertidas en obxectos para as miradas e os fins masculinos.

Os setenta foron anos de activismo, de ideas e de revisión. Este período foi realmente vital para todas as mulleres artistas, xa que as súas teorías surxidas do movemento feminista fixeron que se preocuparan das súas propias historias, e empurráronlles a desenvolver un mirar cara si para xerar un arte propio que, á vez, redundaba nunha creación máis consciente da súa situación no mundo e ademais, aínda máis persoal.

A creación supón, para tantas artistas, unha busca constante de si e da súa propia identidade a través da obra.

O 19 de xaneiro de 2014 interpoño unha denuncia ante a Axencia do Ministerio Público nº 8 de Guadalaxara, na Unidade de Investigación contra delitos de trata de persoas, muller, menores e delitos sexuais da Fiscalía Xeral do Estado de Jalisco (México). O código da averiguación previa da denuncia: 146/2014. Lonxe de apoiarme en relixións que deran sentido ós actos alleos sobre o meu corpo, e habendo transcorrido oito meses dende que sufro a agresión sexual en México ata que comezo o presente Máster en Arte Contemporáneo, decido comezar

a investigar acerca do movemento feminista e as súas manifestacións artísticas, tomando as maniobras de ditas mulleres como punto de partida conceptual e clara referencia á hora de desenvolver os sucesivos traballos que realicei no presente curso académico. Trátase dun proceso lento pero satisfactorio que me permite ser consciente dos logros que se fixeron en materia de igualdade, de recoñecelos e levalos á praxis para evolucionar a nivel persoal.

A maioría, senón todas as mulleres que nos vemos representadas e tomamos a voz, conceptualizamos as agresións sufridas na propia carne e identificámonos cas violencias exercidas cara outras mulleres, politizando así a nosa experiencia común.

Nunha liña xenealóxica a través da arte, rememoramos a solidariedade de Frida Kahlo cando pinta, en 1935, a partires dunha nota de prensa que lle impacta, a tremenda imaxe lacerada dunha muller asasinada pola súa parella cun machete en México, o seu país natal, "¡Pero sólo fueron unos cuantos piquetitos!". Igualmente, a artista cubana Ana Mendieta na súa performance Untitled (Rape Scene) en 1973, represéntase a si mesma de costas, espida de cintura cara abaixo e mostrando as súas pernas ensanguentadas nunha performance que recrea a violación dunha alumna da Universidade de Iowa, onde estudaba a artista. Sen ir tan lonxe, a guatemalteca Regina José Galindo realiza un traballo empático *ad extremum* cando ela mesma sométese a unha *Himenoplastia* (2004) de baixo custo para denunciar os riscos de infección e de norte á que a muller está sometida por causas de violencia de xénero estrutural no seu país e noutros países, onde as mulleres vense "forzadas" a "demostrar" a súa virxindade a toda costa para ser "merecedoras" dun home. Para a artista colombiana Martha Amorocho, violada ós sete anos, ese sentimento é directo e apremiante, como o demostran as imaxes do seu propio corpo "penetrado" literalmente polas mans dun macho alleo que a cousifica e lle practica buratos e feridas irremediables.

Pretendo que o espazo artístico sexa o punto de partida para abordar, visibilizar e expresar a problemática, partindo do "eu muller" onde as miñas experiencias fanse xerme de creación, para facelas extensibles e plurais e referirme ó "nós as mulleres". E é que, se o privado non se publica pasa a ser unha escritura invisible, ou o que é o mesmo de cara ó mundo, anúlase.

Partindo da premisa feminista "o persoal é político", pretendo achegarme ós conceptos de sexo e xénero, entendidos como instrumentos do patriarcado. Se ben a muller sofre desigualdades polo seu xénero, estas espállanse ademais ó terreo do social, político, económico e cultural. As coordenadas da violencia actual exercida sobre as mulleres ríxense baixo premisas culturais, exercida estrutural simbólica e directamente.

O desenvolvemento dos proxectos creativos realizados durante o Máster en Arte Contemporánea é concibido como unha compaña persoal, que me permite entender e reestruturar a miña concepción do espazo social. Así, o pensamento é encarnado en obra, que inflúe no eu individual, aínda que sempre sen perder de vista a referencialidade e a colectividade, e aínda contexto sociocultural actual. Aínda que a autobiografía se configura como a base de todas as obras realizadas, constitúese como un punto clave dende onde parto para facelo extensible e ramificar en máis temas e implicar aludindo e referindo a máis colectivos (sen traballar con eles directamente, a excepción do proxecto Tecendo para o empoderamento).

Entendo pois o espazo artístico como un lugar de crítica, concienciación e reflexión, de maneira que se aborde, visibilice e exprese a problemática. ¿Cómo a arte pode axudar a plantexarnos a nosa sociedade e a nosa cultura? Non pretendo dar solución, senón plantexar problemas.

Facendo unha modesta investigación sobre a antropoloxía do xénero, desexo evidenciar e reflexionar acerca do papel da muller na sociedade, visibilizando e evidenciando o problema da violencia de xénero; realizar unha denuncia social a partires dunha opinión e experiencia individual, do autobiográfico. Aínda que o tema é extensible a calquera punto xeográfico, por ser aínda hoxe un tema desgraciadamente universal, céntrome e reflexiono sobre o patriarcado en España e México, por ser dous países nos que vivín e experimentado certos comportamentos misóxinos implicados nas miñas obras.

A importancia do traballo desenvolvido durante o curso recae en que me permitiu poder abordar de maneira explícita a temática da agresión sexual en clave autobiográfica, sendo un camiño lento e difícil á hora de tratalo publicamente. Resultou un exercicio constante de autoanálise e reflexión, que me permitiu recoñecer e abordar un tema que, aínda experimentado en primeira persoa, é aplicable a numerosos colectivos de mulleres que sufriron ou sofren a lacra da violencia de xénero nos seus propios corpos hoxe en día.

As dramáticas cifras que sistematicamente son ofrecidas polos medios de comunicación ocultan, tras a frialdade da súa aséptica cuantificación, unha penosa realidade social a cal non podemos –ni en menos medida debemos- inhibirnos. De aí que enfrontarnos a esa realidade facéndoa pública e converténdoa en obxecto de análise e discusión, constitúa un paso máis na súa necesaria e moralmente ineludible transformación.

1. CONCEPTOS ARTÍSTICOS

1.1. Discursos feministas

A liberación da muller foi unha das grandes revolucións do século XX. As mulleres avanzamos indiscutiblemente no logro de grandes obxectivos, tivemos conciencia das nosas limitacións, visibilizámosnos na ciencia, na política, na cultura, conquistamos dereitos e unímonos para reflexionar sobre as nosas propias identidades, dos nosos roles, dos nosos placeres…Compartir con outras mulleres fíxonos máis fortes e axudounos a desterrar a culpa e o medo. Puidemos recoñecer así os nosos saberes e positivizar a importancia do noso traballo e os nosos valores.

> Dentro del propio feminismo, hay ahora múltiples enfoques. Éstos se hallan mediatizados por las necesidades de los discursos académico e institucional y por las exigencias de la política activista. Y vienen determinados por todo aquello referente a la diferencia sexual, cultural y social. Algunas feminista siguen comprometidas con la tarea de identificar los modos en que la feminidad es mostrada en la representación; otras con la de producir una práctica crítica en oposición a la exhibición de las mujeres como espectáculo y objeto de la mirada masculina. Y otras se concentran en criticar y/o transformar las estructuras jerárquicas y coercitivas de dominación (Chadwick, 1999:14).

O proceso feminista implica a produción de coñecemento/arte útiles e accesibles. No camiño plantéxanse “utilidade”, “usos” e “accesibilidade”, rompendo límites e xerarquías tales como a estética/ética, cultura/natureza, arte/ecoloxía. A pedagoxía feminista desenvólvese a través da colaboración e a creatividade. Destaca o compartir experiencias, información, ideas, sentimentos e capacidades; o sentido da reprocidade. En palabras de Val A. Walsh:

> Como *creadoras* de conocimiento, las mujeres son creadoras de *problemas* y denotan una crisis epistemológica/sexual, que requiere una consideración creativa y positiva como camino hacia delante. La palabra que significa crisis en chino , *wei-ji*, se compone de los caracteres de "peligro" y "oportunidad", *wei-ji* confirma la proximidad de crisis y creatividad. Esta conjunción hace posible una nueva conceptualización de ambas, despojando a la crisis de sus connotaciones negativas y peyorativas (como algo que hay que evitar o de lo que hay que avergonzarse), y a la creatividad de sus connotaciones esotéricas y elitistas. La creatividad se convierte en una función de la "crisis", es decir, *una situación en la que está en juego algo importante*; la crisis se convierte tanto en función como en rasgo del proceso creativo como transformacional y arriesgado. Las mujeres como crisis se convierten entonces en una afirmación de nuestro potencial creativo, de esperanza (Deepwell, 1998: 108, 111).

1.2. Artes e feminismo

A implicación entre o “eu muller” e o “nós as mulleres” púxose en práctica nos anos 60 dende unha perspectiva feminista radical a través de métodos revolucionarios de aprendizaxe secundados por Judy Chicago e Miriam Shapiro nas escolas de Fresno e California, en Estados Unidos de América, principalmente a través do *Consciousness-raising* (método emocional de aumento da conciencia) e o método do “arte cona”, co que se distanciaron da asepsia minimalista e conceptualista imperantes. Elas inauguraron a posta en práctica artística do slogan “o persoal é político”, que tanto influenciou nos movementos gays e lésbicos.

Durante as últimas décadas un gran número de artistas centrou os seus esforzos creativo na realización de proxectos e intervencións que tiveran unha directa incidencia social. Esta busca

de de crítica e de compromiso non só permitiu ampliar as temáticas e os contidos artísticos, senón tamén diversificar os medios e canles empregados para dar a coñecer estas obras e traballos. Gracias a iso, conceptos como os de arte público, arte político ou arte e xénero acadaron unha particular resonancia, adquirindo un evidente protagonismo dentro das prácticas artísticas emerxentes.

Dentro deste contexto, as propostas efectuadas por mulleres artistas asumiron un especial carácter reivindicativo, dado o constante diálogo mantidos con movementos feministas, plantexamentos estéticos e problemáticas sociais de moi diversa orientación.

Esa violencia cara as mulleres, a causa do patriarcado, segue sucedendo hoxe en día, ás veces de maneira máis ruda, en todo o mundo e con formas específicas en América Latina. Por iso o cadro *Unos cuantos piquetitos* (1935) de Frida Kahlo é aínda vixente e por iso tamén as artistas que lle seguiron seguen tratando o problema da violencia machista como un dos temas sociais que máis atención necesita. En palabras de Rocío de la Villa:

> La violencia sobre las mujeres es consecuencia directa del imperio del patriarcado. Como destacó Barbara Kruger, puede ser una violencia difusa, que golpea con la mirada y una violencia que paraliza; al cabo, "toda violencia es una ilustración de un estereotipo patético", por el que se naturalizó a la mujer como objeto pasivo. Por eso, como nos recordaba Jenny Holzer, "la violencia es resultado de un abuso de poder que para las mujeres no es ninguna sorpresa". Porque la violencia estructural, inherente al patriarcado como un sistema represivo y normativo que ha relegado a la mujer al uso y abuso del hombre, desde sus orígenes ha sido legitimada por costumbres culturales, narrativas míticas, perceptos religiosos y leyes (Igual, 2012: 240, 242).

Falando en termos xerais, hai unha evolución dende a gráfica cara os medios contemporáneos, onde ese mesmo realismo acada un sentido de dureza e forza que fan máis sinxelo de amosar e representar, a través da arte contemporánea, as feridas sufridas polas vítimas das inxustizas. Ó mesmo tempo xorde un tipo de arte sanguento, que é ás veces ata difícil de mirar, pola confrontación directa co problema á que leva ó espectador ou á espectadora.

Preferindo a maioría dos novos medios como o vídeo, a performance e a instalación, hai unha causa detrás destas experiencias. Ó igual que as razón polas que a arte da performance foi inaugurada polas artistas feministas en Europa e Estados Unidos —e artistas que trataban temas do corpo— a arte que denuncia ou explora a violencia contra as mulleres emprega o corpo, principalmente como elemento de denuncia, pois o corpo é o que sofre a violencia e o machismo. É ese o elemento que o patriarcado busca controlar. O vídeo serviu como un vehículo similar, pois as mesmas artistas o protagonizan a miúdo , servindo como unha forma de vídeo/performance, onde é o corpo tamén o que está en xogo. Cando se fala da instalación na arte que trata a violencia de xénero, demostrouse que serviu principalmente para amosar escenarios, case sempre familiares —que é onde suceden os casos de violencia contra as mulleres que están máis presentes no imaxinario colectivo—. Outros tipos de instalación inclúen a miúdo pezas de roupa, como as que realiza Vanessa Biasetti e Celia Álvarez Muñoz, ou accesorios da vestimenta como as instalación de Jessica Lagunas ou Elina Chauvet. As instalación realizadas con pezas de vestimenta son unha maneira de representar a mulleres ou persoas, e teñen o propósito de debuxar unha situación onde o corpo está presente, e ó mesmo tempo non o está. É unha concidición común na arte que trata as agresións patriarcais por tres razóns: unha, é a metáfora da norte; a segunda é que é precisamente —como xa se dixo— o corpo o que se quere controlar, e o que se maltrata e violenta; en en terceiro lugar, a roupa das mulleres teñen un papel importante na supervivencia do patriarcado, e ese control sobre o corpo. Viuse nesta tese como, dende as pinturas de Frida Kahlo, quen foi protagonista da maioría das súas obras, pasando por Ana Mendieta, e chegando ata a arte dos nosos días —

sexa en pintura, escultura, vídeo, instalación ou performance— é sempre o corpo o protagonista dos traballos. Ás veces aparece completo, pero noutras ocasións amósase fragmentado, ou está presente de maneira simbólica.

Todas o representan de algún modo sexa de forma física a través da performance, en imaxe, a través da pintura, a escultura ou a fotografía, ou obxectos que representan a presencia abstracta dun corpo como a roupa, os accesorios ou partes do corpo separadas do todo. Como xa se mencionou, é o corpo o territorio onde se cometen as violencias coloniais e o corpo das mulleres sobre o que se cometen as violencias patriarcais. É quizais un dos descubrimentos máis importantes de esta tese de dualidade que se establece no corpo das mulleres entre territorio violentado, e o corpo que sofre a violencia cara as mulleres. É común tamén, en termos iconográficos, o sangue, que en ocasións é representada con pintura ou tinxes vermellos, e en outras ocasión é sangue animal que pode representar sangue humana ou animal, nun contexto ritual. Pódese engadir, como elemento similar ó sangue —para levar unha mensaxe de violencia, dor e morte—, a estética do cadáver e a morgue, que empregan a miúdo artistas como Teresa Margolles e Marina Dellekamp.

Os espazos, público e doméstico, son tratados con especial atención tamén polos e polas artistas que estudan a violencia de xénero, xa que son os que delimitaron o lugar que lle corresponde ás mulleres dentro do sistema patriarcal, e que polo tanto desenvolveron os roles de xénero que levan á violencia. Ademais, as agresións machistas vinculáronse ó espazo doméstico, porque se intentan esconder e é o lugar idóneo para que sucedan. As e os artistas teñen diferentes métodos para achegarse a estes espazos e expresar descontento, ou unha nova visión ante a violencia contra as mulleres. Por exemplo, o salvadoreño Ronald Morán agacha, e ó mesmo tempo fai público, os espazos do fogar e os trebellos que poden servir para dar amor, alimentar e coidar e, ó mesmo tempo, para atacar e asasinar a membros da familia. Por outro lado, Andrea Marshall compara as labores das mulleres na cociña co asasinato do que son vítimas nos actos de feminicidio. Sandra Monterroso emprega tamén a comida como unha arma, que estando sempre en mans de mulleres, como forma de control patriarcal, é revertida contra un home maltratador e esclavizador. Ernesto Pujol, en banquetes que suceden dentro e fora dos espazos do fogar, cuestiona tamén uns roles de xénero que son violentos contra as mulleres e todas as persoas que non seguen o que a sociedade dita en ditos termos, como as persoas LGTB.

Continuando cas características iconográficas da arte que trata a violencia de xénero na zona de estudio, é importante establecer que foi importante a influencia da tradición na arte latinoamericana para o desenvolvemento das identidades propias. Especialmente, as artistas que traballan o tema antes da década de 1990 —Frida Kahlo, Ana Mendieta e o grupo Polvo de Gallina Negra— empregan constantemente referencias ás relixións e ós rituais non colonialistas da súa cultura, como unha maneira de enfrontar o imperialismo e a homoxenización cultural, e ó mesmo tempo enfrontar a violencia machista e o patriarcado. Outros artistas contemporáneos, como Tony Capellán o Aixa Requena, insertan no seu estilo o ritual, como a herdanza que obtiveron das tradicións latinoamericanas que son parte intrínseca da sociedade na que viven. Iso non representa unha alteridade autoimposta, nin un seguimento do que se espera da arte latinoamericana, o das periferias, senón que se debe entender como un efecto das influencias directas do lugar onde viven.

1.3. Corpos violentados pola sociedade patriarcal: violencias

Conceptos como xénero, violencia e/ou a mediatizada fórmula violencia de xénero, configúranse no imaxinario social dende unha simplificada e en ocasións clausurada realidade. Como as representacións, son construídas e sostidas por dicotomías relativas a ideas en torno ó que constitúe o cultural fronte ó natural, o ámbito do privado diferenciado do público, o que

corresponde ó individual particularizado do social, as esferas do físico disociadas do psíquico e outras sortes de demarcacións que someten e limitan impunemente a realidade á que incumben. Unha forma de violencia sutil e aceptada, a propia de calquera estrutura, que na súa oscilación e movemento se xoga o seu mesmo devir.

A violencia é o tema que a arte contemporánea aborda en numerosas ocasións e con linguaxe e modalidades diferentes. En palabras de Carmen Bernárdez Sanchís:

> El arte ha asumido ser representación como función legítima para mostrar y forzar una conciencia crítica y un rechazo de la violencia. Sabiéndose ficción y representación, y por lo tanto concomiendo las limitaciones que puede tener comparado con, por ejemplo, el testimonio directo de *un torturado de verdad*, el arte -como la creación literaria, el cine, etc.- puede desplegar sus capacidades para mostrar lo real (Bozal, 2005:84).

A arte pode aproximarnos á experiencia da violencia e o mal a través do símbolo, a alegoría, a metáfora e a metonimia, o pode facelo coa imaxe explícita do desastre, quizais evocando o seus estratos de mil formas, dende as máis brutais e literais ás máis sutiles. Pode ofrecer á percepción inmediata do espectador unha experiencia única especialmente intensa, ante á que moitas veces o mesmo sentirase desarmado, empurrado a achar en si mesmo resonancias interiores que lle fagan redescubrir a súa propia sensibilidade, a súa propia fraxilidade como ser humano.

A escenificación da violencia a través das distintos linguaxes da creatividade non deixa de ser, pola súa natureza, unha representación, pero hai moitas razón para aceptar a súa validez como aproximacións, evocacións do feito violento e ocasións para avivar a necesidade da memoria e a xustiza.

A arte feminista reflectiu oo desenvolvemento da loita da muller polos seus dereitos. No século XV atopamos os primeiros vestixios de mulleres que intentan chamar a atención sobre os malos tratos dos que son vítimas, como o caso do cadro Susana e os Vellos, de Artemisa Gentileschi (1610), que amosa a repulsa de Susana ante as proposicións dos vellos e onde ademais imprímese nela un xesto de temor, pero no será ata o século XIX, cando comeza a batalla polo sufraxio universal, cando se desenvolva unha loita das mulleres por facer visibles as súas críticas ó imaxinario cultural imperante. A arte feminista radical ocupouse recentemente da loita pola igualdade, en especial a partir do maio francés, e as loitas polos dereitos humanos, onde tanto en España como en outros países “civilizados” e primermundistas, a violencia estrutural, simbólica e directa, require dunha labor de loita permanente para o empoderamento das mulleres. En Latinoamérica, a pesar da herdanza ditatorial de moitos dos países con máis violencia de xénero do mundo, a violencia silenciada ten tamén unha tradición que entronca co feminismo e está xerando respostas activas a esta problemática.

Respecto ós antecedentes históricos neste posicionamento da arte, a exposición *Womanhouse*, comisariada por Judy Chicago e Miriam Shapiro en 1972, coa participación do Programa Feminista de Arte de la Escuela de Fresno y California (EEUU) é un fito na denuncia da violencia. O dereito a gobernar o propio corpo, a violación e o maltrato, os tabús sexuais e sociais e a denuncia do patriarcado foron cuestión prioritarias na orixe das loitas contra a violencia de xénero, parellas á liberación sexual da muller.

A situación de violencia de xénero que sofren as mulleres no mundo é global, require a creación de novos espazos para que as comunidades expresen as súas demandas e experiencias, é esencial na loita pola igualdade. A arte pode chegar a amosar unha capacidade crítica, voluntaria, constante e deliberada que nos permitirá ser conscientes diso que o patriarcado intentou camuflar a través dunha cortina espesa de fume as cales vannos permitir falar dunha arte a favor dos dereitos humanos das mulleres. A transversalidade neste camiño

ten un papel protagonista, e aí é onde entran as novas tecnoloxías a través de plataformas como artecontraviolenciadegenero.org e outras moitas, situadas nos límites entre a arte a educación, a política, a poética, o activismo social e a militancia feminista, conformando un espazo que permita o empoderamento a través do cal as mulleres poidamos participar na toma de decisión e iso significa combatividade, resistencia e feminismo.

Trátase de concienciar ós homes e ás mulleres de que a violencia de xénero non trata de vítimas nin vencidas, senón dunha relación de desequilibrio de poder e dun sistema patriarcal que o permite, dando un paso adiante na loita pola igualdade e diluír a violencia nas súas tres clasificacións: estrutural, cultural e directa.

1.4. Memoria e testemuño

No meu traballo, os conceptos da memoria e o testemuño están sempre presentes, en canto a experiencias vitais e autobiográficas se refiren. Plantexo o espazo íntimo como persoal e político, así como un arma de empoderamento, de resiliencia.

As distintas maneiras nas que as sociedades gardan memoria: acaladas, pero que irrompen de maneira imprevisible, indirectas; intencionais, abertas, buscadas para basicamente comprender o acontecido ou facer xustiza, para conscientemente non esquecer, para formular demandas éticas e exercer resistencia a relatos cómodos que chamaríamos "politicamente correctos". Pero as diversas formas de entender e practicar a memoria están vinculadas cos usos políticos que lle dan á mesma no presente. O indiscutible é que non hai memorias neutrais, senón formas diferentes de articular o vivido co presente; nesa articulación, e non nunha relectura do pasado é onde está a carga política da memoria.

Lugares e datas concretas son activadoras do recordo dos suxeitos, e como tales son tamén un camiño para explorar os vehículos ou vectores da memoria. As violacións dos dereitos humanos van quedar fóra de coordenadas temporais, políticas, históricas; de modo que as políticas da memoria tenderán á individualización e á abstracción do testemuño.

Os testemuños, que son construción, construción reflexivas dunha experiencia propia, vivida e particular, teñen, na medida en que se repiten no sustancial, unha asumida verdade xurídica, de reparación. De carácter unipersoal, implica subxectividade coa situación extrema narrada e, en consecuencia, unha natureza única e particular. Como explica Kosme de Barañano:

> Revivir (...) es una forma de la memoria. Primero es el mirar, el ver; luego la imagen, sea expresión o sea idea, (el logos no se expresa sólo con la palabra, sino también con la imagen). En toda memoria hay a la vez que guardar o almacenar la imagen y su estrategia formal. Como el cuerpo guarda su biografía (de cóleras, de amores, de encuentros) en la topografía de la piel. Las cicatrices, lo escrito en la piel (que sigue hablando de aquello que lo grabó), son la memoria visual de cada recorrido vital) (Soler, 2008: 17).

Cando a persoa narra, non conta, en principio, exactamente o que lle aconteceu tal e como era ou sequera o viviu, senón que o que fai é darlle un significado; isto quere dicir que está seleccionando, consciente ou inconscientemente, os seus recordos e atravesándoos por experiencias posteriores á narrada nun entretecido de crenzas, actitudes e valores dos que non pode desprenderse porque constitúen a súa propia identidade social. Para filtrar iso cómpre ver cómo se une a experiencia individual coa realidade histórica, que é, por definición, social, colectiva.

2. METODOLOXÍA EMPREGADA

A metodoloxía empregada ten como base a produción de obra, ademais da lectura de textos, estudios de casos e análise de contidos, estratexias que me permitiron a recollida de datos e a súa análise posterior coa fin de fortalecer o discurso da miña produción artística. A investigación teórica baseouse en diferentes tendencias da historia da arte e outras disciplinas enmarcadas dentro da teoría social da arte, que contemplan as diversas vertentes da teoría feminista, entendendo este estudio como un achegamento social, pois analízase un tipo de arte cuxo contido é político por completo e insértase na miña produción cun obxectivo tamén político, para poder entender os seus argumentos.

Por suposto, unha análise do contido en traballos que pertencen á cultura visual non pode descartar un achegamento iconográfico e iconolóxico, que partindo da forma, estude as características da imaxe ou a acción dende a súa base, para poder interpretar o que as artistas queren comunicar ou expresar co seu traballo. As artes visuais teñen moitas formas de linguaxe e primeiro hai que descifrar os signos para poder interpretalos. Foron importante tamén para a análise iconográfico e iconolóxico unha serie de textos sobre feminismo, como foron *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*, *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo, Mujer, Arte y Sociedad, Nueva crítica feminista del arte. Estrategias críticas*, *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual, Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos o "Género", Sexo, Discurso,* entre outros.

En termos prácticos, a metodoloxía empregada na investigación teórica foi dende o estudio bibliográfico o das imaxes artísticas. A consulta de fontes bibliográficas fundamentais realizouse na biblioteca do Campus de Pontevedra, a Bliblioteca de Belas Artes de Pontevedra, a Biblioteca Pública Antonio Odriozola e mediante a consulta de diversas páxinas web.

O proceso teórico-práctico implica identificar traballos previos de investigación ligados ós nosos problemas, construír un enfoque transdisciplinar que asente as bases para entender o problema de investigación, aplicar as perspectivas científica, artística e tecnolóxica ó entendemento do coñecemento e situar o problema a investigar no adecuado marco teórico que nos facilite a súa comprensión e posible solución. Así, parto de lecturas, palabras clave e definicións para ter unha base conceptual sólida a partir da cal realizar obra.

A creación artística configúrase, no meu caso, como o medio polo cal iniciei unha investigación en torno a interrogantes persoais acerca do papel socio-cultural da muller historicamente e na actualidade, buscando respostas a vivencias e reflexións en base á autobiografía. Así, o traballo desenvolvido durante este curso adscríbese claramente á premisa feminista de “o persoal é político”, de tal modo que parto dun acontecemento privado para traballalo conceptualmente ata conéctalo cunha realidade social, plural, actual e real.

O desenvolvemento do proxecto creativo é concibido como acompañamento persoal, de tal modo que me permite entender e reestruturar a miña concepción do espazo social. As obras medran e evolucionan en tanto que o fago eu a través da consciencia e o entendemento. Trátase do pensamento encarnado en obra que inflúe no eu individual, pero tamén na colectividade, partir dun dato autobiográfico de violación para ramificar máis temas e implicar aludindo a máis colectivos. O espazo artístico como lugar de crítica, concienciación e reflexión, de modo que se aborde, visibilice e exprese a problemática, xerando unha denuncia social a partir dunha opinión e experiencia individual.

Comezo abordando dende o espazo íntimo e persoal a temática social das violencias exercidas sobre a muller, partindo de obras crípticas e herméticas, ás que lle seguen pezas que abordan temas socio-culturais tomando-partindo dunha voz que, aínda que nunca deixa de ser autobiográfica, pasa a referirse a un grupo ou colectivo máis xenérico ó que me refiro e do que falo. Froito dun desenvolvemento paulatino e natural.

A Autobiografía configúrase, pois, como medio conduto dos temas abordados no discurso artístico, a clase de experiencia que moitos comparten pero que segue sendo territorio inexplorado no mundo da arte, e facelo de tal maneira que non resulte nin sensible nin heroica. A historia persoal é sempre unha escusa contextual que nos remite máis a unha implicación social que a un desexo de narrar aspectos moi concretos da existencia. O medio artístico radica na súa importancia posto que se emprega como medio catalizador.

3. MÉTODO CREATIVO: ASPECTOS FORMAIS

Formalmente, para revelar o meu discurso, a obra obxectual, a instalación e a performance pasan a ser as miñas ferramentas de traballo as cales, aínda que distintas, retroaliméntanse e enriquecen o discurso.

Se ben nos primeiros traballos parto dunha técnica baseada na escritura mediante o texto e o bordado sobre diferentes soportes con carácter bidimensional, progresivamente comézoo a empregar en pezas relacionadas co corpo físico ou o corpo abstracto ou social, para devir en instalación nas dúas últimas pezas realizadas no máster, que non son senón as dúas pezas que presento como pezas finais no traballo de fin de máster: *(de)construcción* e *Resiliencia,* constituídas como unha evolución do texto empregado nun espazo mínimo de desenvolvemento e emprego nun espazo tridimensional, onde o papel do espectador non se limita ó observar dende unha posición central e pasiva, senón que, a través da incorporación de medios tecnolóxicos situados en espazos físicos abarcables, implica para este o recorrido polo espazo, pola obra.

3.1. Arte téxtil: texto y tecido

Nas miñas obras o texto ten especial significancia: escrito, impreso, bordado ou proxectado… sobre téxtil, papel, corpo, parede…sobre obxectos ou espazos arquitectónicos interiores; entendendo o concepto de tecido na súa definición ampliada, excedendo a súa acepción primeira á que se refire, só, como fibra entrelazada (tea).

Roland Barthes, no seu escrito *El placer del texto*, da unha definición que serve para exemplificar a concepción unificadora entre texto e tecido:

> Texto significa tejido, pero mientras que hasta ahora siempre hemos considerado este tejido como un producto, como un velo confeccionado detrás del cual se halla, más o menos oculto, el significado (la verdad), ahora destacamos en este tejido la idea generativa según la cual el texto se hace, se elabora en un perpetuo entretejimiento; perdido en este tejido -su textura- el sujeto se deshace a sí mismo, como araña que se disuelve en las secreciones subjetivas de su tela. Si fuésemos aficionados a los neologismos podríamos definir la teoría del texto como una hifología (Deepwell, 1998: 320).

Moitos artistas que traballan con tecidos intentaron utilizalos como un medio “neutral”, similar a calquera outro dentro das artes visuais, pero as implicacións materiais seguen afectando á obra e á maneira na que se percibe. Todos os medios levan a carga da súa propia historia. Artistas implicadas que acollen no seu facer creador o tecido como material significativo, e a acción tecendo como proceso de definición e como metáfora de construcción da propia existencia: unha mirada a si mesmo, un cuestionamento do facer-nos, unha redefinición do min, así como un construír o outro, unha implicación no social, unha transformación do mundo; entender o tecido como medio cuxa finalidade é a de facer unha crítica sutil e mordaz a través dun medio cargado de connotacións decorativas, relativas ó fogar, asociadas á muller pasiva que ocupa o seu tempo mentres espera ós outros.

O texto sempre entendido como medio de comunicación, elemento clave, a partir do cal desenvolver con mensaxes directas e simbólicas o concepto da obra, non meramente como elemento decorativo, senón como medio crítico, revelador de mensaxes vinculadas coa realidade socio-cultural e referenciándose á muller, sexa de forma abstracta ou en clave autobiográfica. Aínda cando o texto non está presente, que é só nunha peza, si o está o tecido materializado en peza téxtil e, aínda que a palabra non está presente, si o están simbolicamente as ideas que sustentan a peza e executo en forma de acción.

Así como na mitoloxía grega ocorre, hai outras mulleres que tecemos e aplicamos o texto para reafirmar a nosa posición ideolóxica. Na mitoloxía, as mulleres a miúdo son castigadas por usar o seu poder de maneira máis aberta que o fixo Penélope, elas elixen tecer como expresión da súas ideas; tal é o caso de Filomena, cuxa historia amosa un acto de superación do silencio por medio do traballo de tecer. Tereo, home da súa irmá, violou a Filomena e despois cortoulle a lingua para reducila ó silencio, así que Filomena tece a súa historia nun manto para revelar á súa irmá aquela horrible acción. Unha actividade doméstica tan sinxela e "carente de significado" fuxiu sinxelamente á vixilancia dos carcereiros de Filomena. A súa irmá comprendeu a mensaxe e a salvou, e as dúas xuntas vingáronse de Tereo. Ovidio conta nas *Metamorfosis* a historia da muller Aracne e describe con gráficos detalles o seu tapiz, que contiña vinteún exemplos de "seducións mediante engano" ou violacións cometidas polos deuses olímpicos. "Aracnoloxía" é un termo acuñado por Nancy Miller como resposta ó emprego de "hifoloxía" por Barthes, para referirse a unha actitude crítica que se interpreta contra o tecido de indiferenciación para descubrir a incorporación ó texto dunha subxectividade determinada polo xénero, para recuperar dentro da representación o emblema da súa construcción.

3.2. O corpo como medio: performance

Un dos temas fundamentais que se discuten na encrucillada do feminismo e arte contemporánea son as estratexias de representación que xeraron as artistas para "contestar" os significados patriarcais do corpo feminino e procurar a visualización de experiencias do corpo, que á súa vez produzan novas nocións de subxectividade.

Xa dende a base do pensamento de xénero contemporáneo, foi importante a performatividade —artística ou non— para o enfrontamento contra o roles, estereotipos, e imposicións que levan ás agresións contra calquera persoa por razón de xénero.

O emprego do corpo como ferramenta artística supuxo que na década do noventa do século XX empezáranse a nomear e a escenificar aquilo considerado tabú: a violencia de xénero.

O corpo como suxeito de estudio, obxecto profesional ou sobre o que se quere investigar: oo corpo como algo externo que se quere aprehender, como lugar onde se deposita e sufre a definición social da muller, a exixencia que nos imprime e os efectos que condiciona dita definición. A influencia do biolóxico e a influencia da experiencia, do proceso da vida na identidade. A historia escrita no corpo, historia que é tamén a das nosas experiencias. O corpo como portador de mensaxes que é necesario descifrar, o inconsciente, o reprimido. Tamén o corpo como vía, proceso en si mesmo e conduto que comunica o interno co fóra: o mundo, os outros.

Nas miñas obras, a alusión ó corpo aparece de forma especialmente significativa nas pezas *Tejido Social* (2014), *(de)construcción* (2015) e *Resiliencia* (2015), aínda que non por iso deixan de estar presentes de maneira simbólica no resto de pezas, xa que abordan temas vinculados coa violencia sobre o corpo, propio ou alleo.

3.3. O espazo - instalación

Hai algún recursos artísticos que, empregados en determinados contextos, desencadean no espectador certas sensacións e emocións, aínda que algunhas sexan inconscientes, formúlanse como o que poderíamos chamar “valores negativos” por contraposición a outros recoñecidos pola historia da arte como positivos, é dicir, aqueles que contribúen a dar unidade, equilibrio, claridade e orden compositivos, e son respetuosos cos postulados da mímese e a beleza. Os valores negativos que aparecen en representacións das violencias e en varios niveis de agresividade e conflictividade, acentúan o efecto e apelan directamente ó mecanismo perceptivo e ás emocións do espectador: o fragmentado, descontinuo ou interferido que reduce a unidade da obra en mil pedazos susceptibles dunha recomposición permanente, a fisicidade que aportan as calidades de ser efémeras, usadas e deterioradas que aluden ó paso do tempo, as vivencias impresas nelas, a obsolescencia e entropía e, á vez, tamén irrompe con forma a exhibición do íntimo en forma de exteriorización máis ou menos obscena e negación dos límites entre os espazos público e privado.

Como sinala Carmen Bernárdez Sanchís:

> Hay también una violencia ejercida sobre el espectador a través de la misma provocación de un determinado montaje de la obra, aunque la intención del creador pueda no ser intencionalmente referida a situaciones de violencia. Sin necesidad de llegar al extremo morboso (...), muchas creaciones logran derrumbar bruscamente ciertas expectativas que sobre el "ocio y cultura" (...) generan en aquél las convenciones sociales. Entre otras, las idea de que la relación establecida entre el espectador y la obra de arte tienen que incidir en un disfrute sin riesgo ni convulsión de lo que se considera la autoridad de lo "bello, limpio, reconocible y sancionado por un tácito consenso social o histórico (Bozal, 2005: 93, 94)

No transcurso do desenvolvemento creativo hai unha clara evolución da concepción e emprego do espazo. Nun comezo parto do uso do soporte bidimensional adherido ó muro para, de maneira progresiva e natural, coincidindo coa asimilación teórica e recoñecemento sobre o meu corpo nos discursos estudados, implicar o emprego do corpo propio para portar a obra como en *Tejido social*, e rematando por implicar o corpo propio e o do espectador dentro da obra, entendendo as últimas pezas como obras experienciais desenvolvidas nun espazo tridimensional, como en *(de)construcción* e *Resiliencia*.

4. ANTECEDENTES

As obras realizadas durante este curso, e que preceden ás dúas últimas que presento como obras finais do máster, agrúpoas en catro bloques, seguindo unha orde cronolóxica e á súa vez, claramente, de evolución conceptual e de medios.

4.1. Autobiografía como punto de partida. Texto críptico codificado

Dende unha vocación autobiográfica, narran experiencias contemporáneas. A implicacións do privado e a súa posterior manifestación pública.

4.1.1. 146/2914

- *146/2014*, 2014, bordado a man sobre papel protexido en funda de plástico, 32 x 23 cm

Código de averiguación previa de denuncia interposta por agresión sexual o 19 de xaneiro de 2014 en Guadalaxara (México).

Bordo a man con fío branco os números 146/2014 sobre papel branco, o cal fai a obra case imperceptible, de forma que a cifra anúlase, desaparece. O número é extraído dunha denuncia que eu mesma interpoño o 19 de xaneiro de 2014 ante a Axencia do Ministerio Público nº8 de Guadalaxara, na Unidade de Investigación contra delitos de trata de persoas, muller, menores e delitos sexuais da Fiscalía Xeral do Estado de Jalisco (México). O código de averiguación previa da denuncia: 146/2014.

Esta peza surxe da necesidade de poñer en tea de xuízo a eficacia das denuncias por agresións sexuais interpostas, querendo manifestar o meu desacordo ante as leis incapaces de ser equitativas ante unha cultura onde a dominación patriarcal ten a súa máxima manifestación na violencia exercida cara as mulleres que, no peor dos casos, acaban manifestándose en casos de violación ou feminicidio (Fig. 1).

Fig. 1 *146/2014*, 2014, bordado a man sobre papel protexido en funda de plástico, 32 x 23 cm

4.1.2. Intrahistoria

- *Intrahistoria,* 2014, tinta sobre gasa e papel protexidos en funda de plástico, 32 x 23 cm

Escribo con bolígrafo de tinta azul sobre unha gasa episodios relacionados con agresións sexuais e outras violencias sufridas no meu corpo, quedando parte do relato transferido ó soporte papel. A xustaposición de textos fai que o resultado sexa ilexible, conformándose a modo de pegada e rexistro da acción.

O medio da escritura é concibido para depositar a memoria persoal. A peza supón o feito de escribir para esquecer e empezar de novo, a través do camiño da sanación simbólica (Fig. 2).

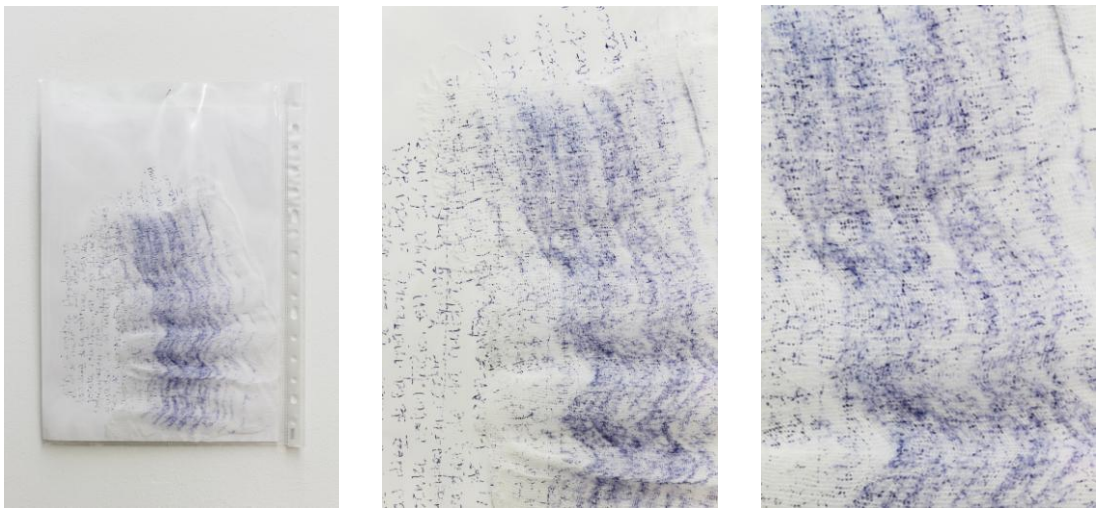

Fig. 2 *Intrahistoria,* 2014, tinta sobre gasa e papel protegxidos en funda de plástico , (vistas xeral e plano detalle) 32 x 23 cm

4.2. Encontros entre o privado e o público. Texto e corpo

Primeira aproximación ó vinculamento entre o persoal e o plano socio-cultural.

4.2.1. Tecido social

- *Tecido social,* 2014, bordado a man sobre prenda de algodón, bastidor e percha, 70x53x10 cm

Un body amósase perfectamente colgado nunha percha; nel, un bastidor é situado na metade da prenda, que remite ó corpo da muller, e se amosa unha palabra en proceso de elaboración por un suxeito ausente que está bordando na superficie/corpo da prenda unha serie de palabras: amo, mito, control, estereotipos, fogar, desigualdade, roles, supeditación, xéneros, tradición, patriarcado, sexos, esposa, exclusión, violencia, cousificación...Son os roles impostos pola cultura do patriarcado; nós coas nosas herdanzas, con oso pasado e con todos os prexuízos acumulados. E os estereotipos e os roles transmítense en silencio ó longo da historia (Fig. 3).

Finalmente son tomadas unha serie de fotografías que, mediante animación dixital, convértense nunha imaxe animada cuxa visión é de 360º, sendo o espectador o que visualiza de forma persoal a imaxe. De este modo, o corpo da muller cousifícase, vólvese un maniquí a mercé da visión allea e *voyeur* do espectador, aínda que esta vez o obxectivo non se presenta como corpo neutro e consumible, senón que é cuberto por palabras que invitan á reflexión (Fig. 4).

Fig. 3 *Tecido social,* 2014, bordado a man sobre prenda de algodón, bastidor e percha, 70x53x10 cm

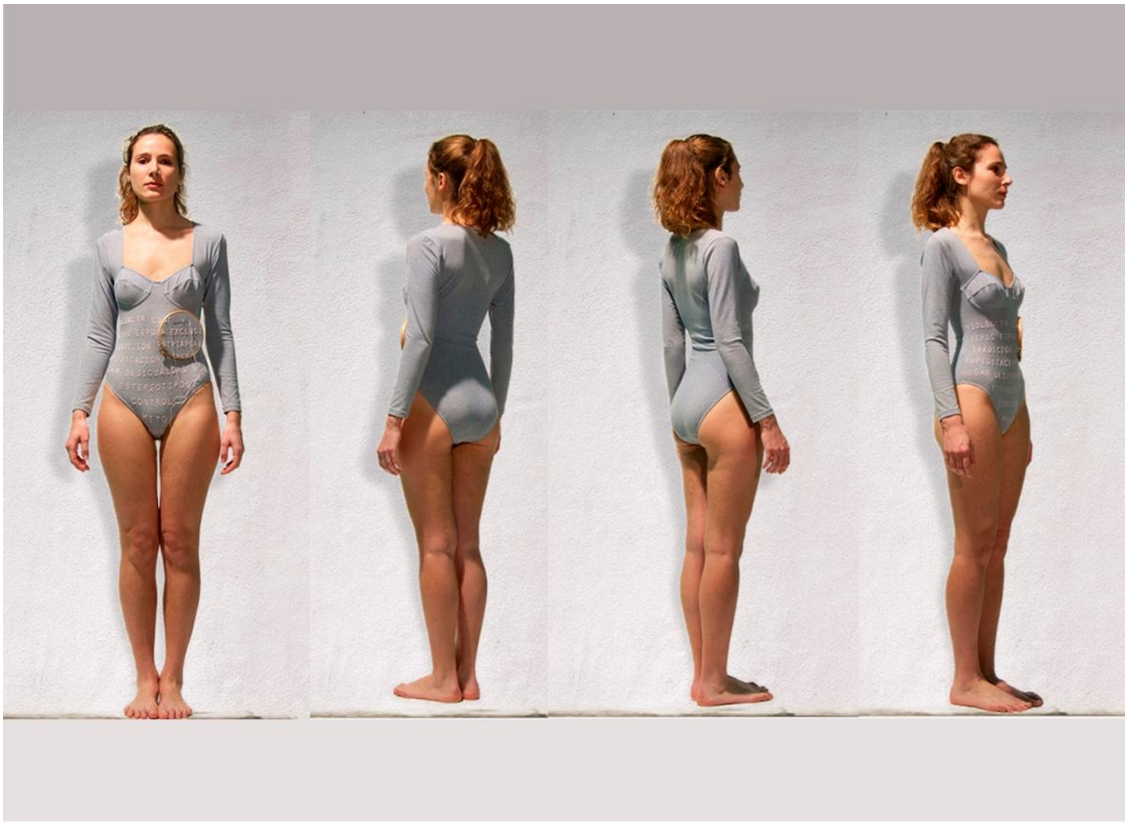

Fig. 4 *Tecido social,* 2014, bordado a man sobre prenda de algodón, bastidor e percha, visión 360º

4.3. Examinando a herdanza cultural. Linguaxes violentas

Reflexión en torno á linguaxe en canto a elemento discriminatorio e xerador de violencias.

4.3.1. Refraneiro español

- *Refraneiro español*, 2014, bordado a man sobre pano de tea, nove pezas de 30x30 cm c/u

Refraneiro español (2014) consta dunha serie de nove panos brancos de tea de 30x30 cm *Gallina que al gallo espanta, córtale la garganta*; *La mujer debe de ser dama en la calle, señora en la casa y puta en la cama*; *De la mujer, del tiempo y la mar, poco hay que fiar*; *La mujer sin hombre, es como un caballo sin brida*; *A la mujer búscala fina y limpia, que gorda y sucia ya se hará*; *Hilo y aguja para la hembra, látigo y mula para el varón*; *A cualquier hora el perro mea y la mujer llora*; *A la mujer y a la burra, cada día uno zurra*(Fig. 5).

A violencia hacia o xénero feminino usualmente foi considerada como o violentar a súa integridade física ou emocional, a forma máis obvia da mesma. Sen embargo, hai moitas formas de violencia que poden pasar desapercibidas ou son exercidas, ás veces, sen nin sequera ser consciente por quen a executa e quen a recibe. E é que existen outras formas de violencia máis sutiles e profundas sobre os que aínda non temos de todo unha clara noción e que persisten nas nosas sociedades tan avanzadas en tecnoloxía e información, e tan atrasadas –por decilo dalgunha maneira- en discursos e narrativas sociais, en experiencias prácticas e cotidianas.

Sobre estes tipos de violencia menos visibles e conscientes, e seguramente máis persistentes e resistentes, máis aceptadas e menos cuestionadas, é sobre o que reflexiono na serie *Refranero español*, e en concreto en torno á violencia contra as mulleres inscrita na oralidade popular, de maneira particular nos ditos e refráns de antano, sabendo que algún deles reprodúcense na actualidade, ou eran vixentes hasta fai pouco tempo, ou o son aínda nalgúns aspectos e para algún individuos ou colectividades.

Fig. 5 *Refraneiro español,* 2014, bordado a man sobre pano de tea, nove pezas de 30x30 cm c/u

4.3.2. RAE

- *RAE* , 2015, impresión dixital sobre papel, dos pezas de 88,2x21 cm c/u

Extraio, literalmente, as definicións de *mujer* e de *hombre*, así como as súas aplicación en frases feitas, do dicionario da Real Academia Española (RAE).

Queda patente que nas aplicación destas frases feitas estendidas na oralidade popular, a meirande parte das executadas a partir da muller, os sinónimos tenden, na súa maioría, a facer referencia á prostitución, ó ámbito doméstico, ó aspecto físico, a unha moralidade e intelixencia cuestionables; sen embargo, as frases feitas formadas partindo do sustantivo home son máis numerosas e tenden a definir suxeitos maduros, bondadosos, valentes ou fortes.

Unha das características das linguas é o seu permanente estado de evolución, transfórmanse xunto ás sociedades que as falan. Sen embargo, actualmente, aínda certas definicións insertas na RAE aínda dan conta dunha linguaxe patriarcal.

4.4. Violencias compartidas. *Work in progress*

Expansión a outros medio, buscando abordar o espazo e a relación directa co espectador.

4.4.1. Tecendo para o empoderamento

- *Tecendo para o empoderamento,* 2015, proxecto

Tecendo para o empoderamento é un proxecto artísticoque surxe a partir da idea de reunir as experiencias e/ou visións persoais respecto ó concepto “violencia de xénero” tanto de mulleres como de homes que, aínda sendo individuais e persoais, pretenden dar unha visión global e colectiva das voces actuais que conforman a nosa sociedade e bordan a nosa cultura.

A través da creación dunha convocatoria, a modo de invitación aberta, publico en diversas páxinas e grupos da rede social “Facebook”, vinculadas directamente coa loita contra a violencia de xénero e o feminismo. No link do blogue pódese atopar unha información máis detallada: https://tejiendoempoderamiento.wordpress.com/

Entendido como work in progress, o proxecto atópase nunha primeira fase de recollida de datos, aínda que está enfocado para materializarse a través de pezas téxtiles intervidas cos textos recompilados de toda aquela persoa involucrada no proxecto e a súa exhibición na vía pública.

5. DESENVOLVEMENTO: VIOLENCIAS COMPARTIDAS. PERFORMANCE E INSTALACIÓN

Expansión a outros medios: performance e instalación como síntese formal nas pezas finais.

5.1. (de)construcción

- *(de)construcción*, 2015, instalación conformada a partir de gravatas dispostas en círculo, 260 cm de diámetro, e proxección de video acción en bucle, 60 minutos

A obra *(de)construcción* (2015) está concibida como unha instalación conformada por dous elementos: unha peza obxectual e unha proxección.

A peza obxectual é unha peza conformada por arredor de cen gravatas sen anoar, estendidas e dispostas no chan de forma radial, de tal maneira que se obtén unha composición circular, cun diámetro de 260 centímetros. Todas as gravatas están orientadas de tan forma que é a punta a que mira cara o exterior, mentres que a parte máis estreita remata no centro do círculo. Estás colocadas próximas unhas ás outras, sen chegar a solaparse, aínda que si o fan no centro do círculo, onde pola xustaposición de todas elas fórmase un pequeno montículo, de aproximadamente 30 centímetros de diámetro e uns 15 centímetros de altura, debido á acumulación do final das pezas téxtiles. As gravatas presentan un aspecto heteroxéneo, ningunha das pezas se repite, polo que resulta ser unha peza atractiva visualmente polos variados estampados e cores das prendas. A orde compositiva das gravatas, aínda que seguindo sempre a forma circular e radial, preséntase baixo unha composición aleatoria, sen seguir ningún tipo de orde definida por cor, ton ou outro parámetro similar (Fig. 6).

Fig. 6 *(de)construcción*, 2015, instalación conformada a partir de gravatas dispostas en círculo, 260 cm de diámetro

O segundo elemento que forma parte da instalación é un vídeo proxectado na parede frontal do espazo expositivo ocupando toda a superficie, de tal modo que parte do límite entre o chan e a parede e remata no límite entre a parede e o teito, buscando que a escala da proxección sexa o máis aproximada á de a realidade. O vídeo proxéctase en bucle.

A proxección amosa unha video-acción grabada nun espazo interior, con luz artificial e dende un único plano cenital e fixo onde desenvolvo o rol de performer, realizando unha acción cos mesmos elementos que conforman o círculo de gravatas que están exhibidas de forma ordenada na instalación.

A performance está grabada a tempo real, cunha duración total de 60 minutos. Un son repetitivo en alta frecuencia e constante acompaña a acción, comezando a reproducirse xusto no momento no que entro no plano da acción e rematando cando saio do mesmo ó finalizar todo o proceso ante a cámara. O obxectivo de este son é o de marcar un ritmo a modo de reloxo ou metrónomo, lixeiramente nervioso e estridente, perseguindo producir un ambiente incómodo que envolva o espazo expositivo.

A acción sucede á maneira dun ritual, no sentido en que os elementos, a orde da acción e o obxectivo están prefixados e asimilados pola miña parte, quen dirixe a acción.

O vídeo comeza cun plano onde non hai máis que unha morea de elementos acumulados na marxe inferior dereita deste. No momento no que entro no plano empeza a reproducirse o son ó que me referín anteriormente, que non parará ata terminada a acción, soando en forma de bucle durante os 60 minutos que dura a grabación. Ó entrar no plano diríxome á morea de pezas, que non son senón as gravatas, únicos elementos protagonistas na acción.

En primeiro lugar dispoño, no sentido contrario ó das agullas do reloxo, cada gravata que hai na morea, de forma que a dobro de maneira coidadosa sobre si mesmo ata reducila nun formato de 15x10 centímetros e coa punta da gravata na parte superior e visible, colocándoa respectando esta forma no chan; así con cada unha das pezas, de forma ordenada e cunha actitude sosegada, tranquila, ensimesmada na acción. O resultado final é o de unha circunferencia formada pola disposición de maneira próxima das gravatas dobradas. Paso seguido, e de novo no sentido contrario ó das agullas do reloxo, paso a estender, de maneira ordenada, cada unha das gravatas que converxen nun punto común, que é o centro da circunferencia, transformando mediante esta acción a circunferencia en círculo.

Rematada esta primeira parte da performance saio do plano durante uns segundos, de maneira que se pode observar a escena presidida polo círculo de gravatas. Neste punto, a peza presenta o mesmo aspecto e calidades que a que acompaña á proxección na instalación, aínda que as gravatas non presentan a mesma orde de disposición dentro do círculo; isto é debido a que a peza non é concibida como unha obra pechada e ordenada, as pezas non están numeradas, de forma que cada vez que a instalo adquire un novo matiz compositivo.

Pasados uns segundos, volvo a entrar no plano, cunha actitude máis nerviosa, compulsiva, de forma que esta vez o propósito é desfacer a forma executada anteriormente. No sentido das agullas do reloxo e de forma ordenada, comezando nun punto aproximado onde comecei na primeira parte da acción a formar a circunferencia, comezo a atar o extremo dunha gravata coa da gravata do lado, así sucesivamente, de maneira que o círculo vai transmutando de forma para dar paso a unha nova circunferencia, esta vez non a través da ordenación das gravatas, senón polo seu anoado. Unha vez desfeito o círculo e anoado a derradeira gravata coa primeira, pecho a circunferencia. Esta segunda parte realízoa, relativamente, nun tempo reducido. Agora as gravatas anoadas xa non fan gala do seu apremiante símbolo fálico estendido e decorativo, senón que perderon a súa forma estendida, tornándose débil. Volvo a saír do plano, para volver a entrar por terceira e derradeira vez ó cadro fílmico, esta vez para coller as gravatas anoadas e conformar unha maraña de elementos, un vulto reprimido,

encollido, constreñido, maniatado, un vulto que ocupa un espazo mínimo, cargándoo entre os meus brazos e sacándoo do plano (Fig. 7).

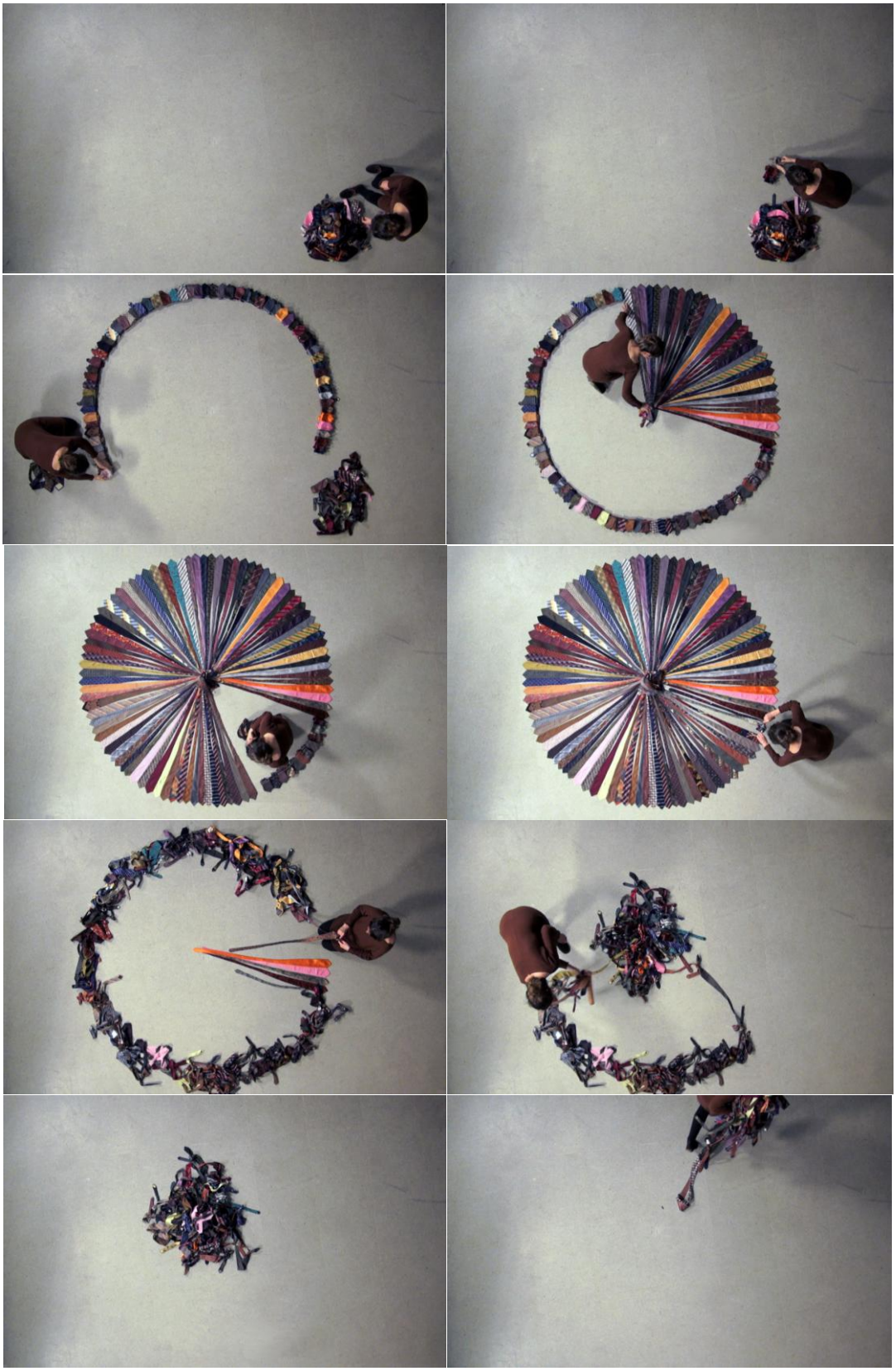

Fig. 7 *(de)construcción*, 2015, fotogramas da proxección de video acción en bucle, 60 minutos

A montaxe da instalación está ideado para un espazo amplo, diáfano, ambientado cunha luz tenue que permita observar minimamente a peza obxectual, pero que á súa vez permita visualizar a proxección, entendida esta como o elemento principal da peza (Fig. 8).

Fig. 8*(de)construcción*, 2015, instalación conformada a partir de gravatas dispostas en círculo, 260 cm de diámetro, e proxección de video acción en bucle, 60 minutos

O título da peza obedece ó termo deconstruír, o cal implica operar sobre o edificio, sobre a superestrutura arquitectónica, implica demolición, aniquilación, escombro e ruína. En efecto, deconstruír semella significar ante todo: desestruturar ou descompoñer, incluso dislocar as estruturas que sosteñen a arquitectura conceptual dun determinado sistema ou dunha secuencia histórica. Por outra parte requírese pensar, pensar doutro modo, incluso dun modo completamente diferente. Tratábase, pois, en parte ó menos, de non dicir destrución; máis que destruír impera a necesidade de comprender cómo estaba construido un "conxunto", para o cal é necesario reconstruílo, rearticulalo, volvelo modelar. A deconstrución des autoriza, des constrúe, é un pensamento de alteridade e non da identidade. A deconstrución non é unha clausura na nada, senón unha apertura cara o outro.

Este concepto vese representado simbolicamente a través da performance desenvolvida na video-acción, onde utilizo a forma do círculo, que é un símbolo do ciclo, a repetición, o bucle, a eternidade, etc., e as gravatas, que remiten, inminente e simbolicamente, en primeiro termo, ó home poderoso e, en segundo, á masculinidade; nun sentido máis amplo e de conxunto, é a sociedade patriarcal, os falos poderosos manexando o poder.

Ó formar o círculo son partícipe da construcción de certa estrutura prefixada, estética e normalizada, contribúo á formación dun arquetipo aprehendido culturalmente, pero é realmente ó desfacelo anoando os elementos o que me permite ser obxectiva, ter o poder para establecer a súa forma, desfacer a súa solidez e pragmatismo e, a través desta acción, transmutar a súa forma ríxida para volvelo maleable a través da manipulación dos elementos. Significa desfacelo integramente, negar a miña participación e implicación na súa construción ou desenvolvemento, saír da esfera na que esta se determina.

A acción desenvólvese en clave autobiográfica, razón pola cal son eu quen xera o círculo referíndoo como símbolo da construcción de códigos do patriarcado e aludindo á asimilación

pasiva pola miña parte. Trátase de relatar graficamente unha transformación persoal, de vítima pasiva a produtora activa.

A performance divídese en tres procesos: caos-orde-caos (nova orde), dado que empeza a partir da acumulación de gravatas para pasar a conformarse como figura xeométrica e rematar coma un novo cúmulo, pero esta vez de obxectos anoados, constreñidos e sacados fóra de plano. E todo este proceso, manifestado a través do ritual performático e da instalación a modo de estrutura significante que *fala* sen dicir, cos materiais dos que se compoñen, a súa distribución e a forma de cada conxunto. En palabras de Carmen Bernárdez Sanchís:

> Manifestaciones como las performances han instaurado una revisión de lo ritual como una más de las posibilidades, sin que por ello deba decirse -como se ha dicho- que al entrar en el rito fracasa como arte (Bozal, 2005: 85).

O número de elementos empregados non obedece a ningunha simboloxía, senón máis ben que me interesa unha forma visual concreta que se xera a través da acumulación de certo número de gravatas, e o feito de que as gravatas sexan heteroxéneas resulta ser un recurso que evoca á diversidade de carácteres, normas, roles atopados e ós que a muller se enfronta rutinariamente; son os obstáculos.

(de)construcción surxe baixo a premisa de revisar para coñecer e, dende este coñecemento, pode actuar dende a consciencia. Empoderarse de tal forma que recoñezamos a estrutura socio-cultural imposta, a implantación de ideas abstractas de doutrinas arcaicas e patriarcais, onde á muller se lle asignan e esta aprehende numerosos roles transmitidos culturalmente e, por ende, naturalizados e non contrastados. Aproximarse ó inicio significa sempre percatarse das outras posibilidades que se abren ó desandar o camiño percorrido; o que se sitúa ó comezo ten que elixir o camiño, e se volve ó comezo, advirte que dende o punto de partida puido elixir outros camiños.

A herdanza política e cultural constitúe en cada período da historia un ámbito de límites cambiantes. Toda liberdade do suxeito atópase condicionada, e defínese como a facultade de escoller e decidir dentro dunhas fronteiras que se poden desprazar, aínda que non sempre. Estamos constituídos, primeiro, por uns límites inmutables (o sexo, a época na que se vive, o lugar onde se naceu, a raza) que presentan un carácter de fatalidade e sobre os que a nosa liberdade non pode actuar, e, en segundo lugar, por unha serie de limitacións modificables (a lingua, a relixión, o nome, a clase, os prexuízos culturais) que serán, pola nosa decisión, aceptables ou substituíbles. A liberdade humana encárnase a partires do conxunto de límites que abrangue o eu recibido e o eu constituído. Como apunta Juan Vicente Aliaga:

> Todavía hoy se supone que lo que las mujeres hacen y son está regido por el mandato natural, por sus impulsos innatos, como si la mujer fuese más naturaleza que el hombre, dejando de lado que todo sujeto está construido por un sinfín de relaciones y tramas desiguales de poder, en un proceso de formación y educación que marca distinciones e impone reglas de conducta en función de estrictos criterios de riesgo (Igual, 2012:206).

Os parámetros androcéntricos sitúan á muller nunha posición de censura, ó menos parcial. Como apunta Sally Dawson:

> La censura existe. Las censuras existen. Es/son parte de esta cultura. La censura está al servicio de importantes relaciones de poder destinadas a mantener un sistema de discriminación que afecta a las mujeres de distintas maneras. La discriminación no divide a las mujeres en grupos o listas diferenciados (iguales oportunidades) sino que afecta a nuestra vida real de maneras diferentes según las personas.

> Actuamos dentro del conocimiento colectivo de nuestra cultura, es decir, vivimos nuestras vidas de acuerdo con ideas y creencias que sustentan los valores existentes en esta cultura, valores que (entre otras cosas) representan a las mujeres como subordinadas, como objetos, como cosas que controlar.
>
> La censura desempeña un papel clave en las vidas de las mujeres. Las cuestiones de poder, control, invisibilidad, oportunidad y acceso están ligados al término "censura" y requieren atenta consideración. Son cuestiones en torno a las cuales las mujeres han batallado durante años, y hoy siguen poseyendo relevancia para las trabajadoras de la cultura (Deepwell, 1998: 199, 200).

Trátase de reflexionar dende a postura artística, dende a cal moitas mulleres tratamos temas relacionados coa discriminación de maneiras ricas e diversas, incluíndo as complexidades e contradicións nas que consiste a nosa vida. Temos a posibilidade de poder desempeñar e orientar a arte ó dun traballador cultural, a saber, o de “mirar” esta cultura, “vela”, “describila” cos nosos propios medios e nos nosos propios termos. Citando a Sally Dawson de novo:

> (...) si no reconocemos el poder y la complejidad de la censura en sus muchas formas (incluyendo la autocensura y la censura encubierta) y nos limitamos a oponernos a todas las formas de censura como contrarias a la libertad de expresión, no estamos tratando los procesos discriminatorios importantes que existen en nuestra cultura (Deepwell, 1998: 209).

Porque cando se está inmerso e socializado nunha cultura é difícil darse de conta das limitacións que nela aparecen. Trátase dunha viaxe máis alá do corpo individual para adentrarnos no corpo social, o corpo político, o corpo ideolóxico e o corpo simbólico.

O cambio só pode conseguirse dende a consciencia, sendo coñecedoras das estruturas patriarcais que nos modelaron de acordo a normas preestablecidas por un legado baseado en normas por e para o homes; só se ámbolos sexos fanse responsables e cómplices da ruptura das vellas estruturas, empoderándose e conseguindo o fin último: un cambio social na que a figura da muller saia reforzada e consiga a igualdade en dereitos e obrigacións.

Diversos artistas empregaron a gravata como elemento central na súa produción, sempre cargado dun alto simbolismo, aínda que meramente como obra obxectual. Tal é o caso da obra *Airflow* (2001) da artista portuguesa Joan Vasconcellos ou as do colectivo cubano Guerra de la Paz nas pezas *DoubleThreat* (2008),*Snakecharmer*, (2007), *DuelingSnakes* (2006), *Powerties* (2005-07) e *NooseMonday* (2005). Outros artistas empregáronas como elemento compositivo e estético, como o artista portugués Felipe Barbosa coas súas esculturas téxtiles *Gravata-Gráfico Tipo Pizza* (2007), *Gravatasescorridas* (2007) y *Gravatas* (2002-06), coma a artista de Dinamarca Nina Beier nos seus collages *Peanuts* (2015), PersianCarpets&HorseTack (2015) e *DesertIslands* (2007) ou as serigrafiadas de Juan Luis Moraza.

En canto ó sentido ritual que conforma a performance, algúns dos artistas que traballaron con pezas téxtiles e a súa interactuación co público ou a través da súa manipulación son Alicia Framis con performances a partir de prendas téxtiles cubertas de textos que reivindican o papel da muller como na performance Anti-Dog (2002), as performances colectivas de BethMoysés coma *Reconstruyendo sueños* (2007) ou Yoko Ono coa súa celebrada peza CutPiece (1965). Coas connotacións de memoria colectiva surxen as instalación téxtiles de KaarinaKaikkonen ou Christian Boltanski.

5.2. Resiliencia

- *Resiliencia*, 2015, instalación a partir de documentos de denuncia interposta o 19 de xaneiro de 2014 en Guadalajara (Jalisco, México) por agresión sexual, documentos de vacinacións, medicación prescrita, probas do VIH e seguimento psicolóxico pertencente áartista, medidas variables. Proxección de datos de violacións no estado de Jalisco (México) durante o ano 2014

A obra *Resiliencia* a concibo como a materialización da busca de datos públicos sobre as violacións denunciadas no Estado de Jalisco (México) durante o ano 2014 e a exhibición de documentos privados, xerados a partir dunha denuncia que interpoño en dito Estado o 19 de xaneiro de 2014. A instalación está conformada por dous elementos: unha proxección e unha mesa con documentos.

Nesta primeira instancia, realizo unha busca persoal a modo de investigación a partir da consulta de documentos públicos oficiais localizables no sitio web http://infopublicafge.jalisco.gob.mx/Transparencia_PGJEJ/Estadisticas_PGJEJ/estadisticas_PGJEJ.htm da Fiscalía Xeral do Estado de Jalisco, achando os ficheiros públicos das averiguacións previas das denuncias rexistradas en dito estado durante o ano 2014. Ditos datos atópanse publicados en forma de 24 informes quincenais. A consulta non se pode facer online, o que require facer unha descarga de cada ficheiro quincenal; unha vez descargados, procedo a indagar nas carpetas e subcarpetas dos mesmos. A orde que sigo é a mesma ofrecida pola Fiscalía, de tal modo que cada ficheiro quincenal clasifícase en trece carpetas que se refiren a trece zonas xeográficas de Jalisco, sempre seguindo a mesma orde: Norte, Altos Norte, Altos Sur, Cienega, Sureste, Sur, Sierra de Amula, Costa Sur, Costa Norte, Sierra Occidental, Valles, Centro, Zona Metropolitana. Ditas carpetas, á súa vez, conteñen diversos documentos en formato PDF que atenden a unha clasificación segundo os municipios do interior do Estado que se ubican en cada zona xeográfica.
Así, en cada PDF, que atende a un municipio concreto da zona xeográfica onde está insertada, a información mostrase polo posible feito delictivo en orde alfabética e número de denuncias impostas. A forma na que se clasifican os datos é:

- Zona Norte contén os municipios de Bolaños, Chimaltitán, Colotlán, Huejúcar, Huejuquilla El Alto, Mezquitic, San Martín de Bolaños, Santa María de Los Ángeles, Totatiche y Villa Guerrero.
- Zona Altos Note contén os municipios de Encarnación de Díaz, Lagos de Moreno, Ojuelos de Jalisco, San Diego de Alejandría, San Juan de Los Lagos, Teocaltiche, Unión de San Antonio e Villa Hidalgo.
- Zona Altos Sur contén os municipios de Acatic, Arandas, Cañadas de Obregón, Jalostotitlán, Jesús María, Mexticacán, San Ignacio Cerro Gordo, San Julián, San Miguel El Alto, Tepatitlán de Morelos, Valle de Guadalupe y Yahualica de González Gallo.
- Zona Cienega contén os municipios de Atotonilco El Alto, Ayotlán, Chapala, Degollado, Jamay, Jocotepec, La Barca, Ocotlán, Poncitlán, Tizapán El Alto, Tototlán, Tuxcueca e Zapotlán El Rey.
- Zona Sureste contén os municipios de Concepción de Buenos Aires, Jilotlán de Los Dolores, La Manzanilla de La Paz, Mazamitla, Pihuamo, Quitupan, Santa María del Oro, Tamazula de Gordiano, Tecalitlán e Valle de Juárez.
- Zona Sur contén os municipios de Amacueca, Atemajac de Brizuela, Atoyac, Gómez Farias, San Gabriel, Sayula, Tapalpa, Techaluta de Montenegro, Teocuitatlán de Corona, Tolimán, Tonila, Tuxpan, Zacoalco de Torres, Zapoltitic, Zapotitlán e Zapotlán El Grande.
- Zona Sierra de Amula contén os municipios de Atengo, Chiquilistlán, Ejutla, El Grullo, El Limón, Juchitlán, Tecolotlán, Tenamaxtlán, Tonaya, Tuxcacuesco e Unión de Tula.

- Zona Costa Sur contén os municipios de Autlán de Navarro, Casimiro Castillo, Cihuatlán, Cuautitlán de García Barragán, La Huerta e Villa Purificación.
- Zona Costa Norte contén os municipios de Cabo Corrientes, Puerto Vallarta e Tomatlán.
- Zona Sierra Occidental contiene los municipios de Atenguillo, Ayutla, Cuautla, Guachinango, Mascota, Mixtlán, San Sebastián del Oeste e Talpa de Allende.
- Zona Valles contén os municipios de Ahualulco de Mercado, Amatitán, Ameca, Cocula, El Arenal, Etzatlán, Hostotipaquillo, Magdalena, San Juanito de Escobedo, San Marcos, San Martín de Hidalgo, Tala, Tequila e Teuchitlán.
- Zona Centro contén os municipios de Acatlán de Juárez, Cuquío, El Salto, Ixtlahuacán de Los Membrillos, Ixtlahuacán del Río, Juanacatlán, San Cristóbal de La Barranca, Tlajomulco de Zúñiga, Villa Corona e Zapotlanejo.
- Zona Metropolitana contén os municipios de Guadalajara, Tlaquepaque, Tonalá e Zapopan, ademaisdun apartado denominado Se Ignora para casos denunciados que no especifican el municipio, zona y/o colonia donde tuvo lugar.

É importante ter en conta esta lista de municipios, xa que é o único dato co que se cita e fan públicos os feitos delictivos (e polo tanto as violacións) nos arquivos da Fiscalía, polo que referirme a eles significará e suporá referirme obxectivamente ó suceso.

As denuncias publicadas nos arquivos PDF de cada municipio obedecen a diversas cuestións tales como abandono de familiares, aborto, abuso sexual infantil, ameazas, armas e obxectos prohibidos, atentados ó pudor, corrupción de menores, disparo de arma de fogo sobre persoa ou ataque perigoso, extorsión, falsificación de documentos, fraude, homicidio culposo, homicidio doloso, lesións por transporte público, maltrato ó neno, narcomenudeo, prostitución infantil, roubo a bancos, substracción de menores, violación, violación de depósito, violencia intrafamiliar... entre outros.

Realizo unha análise coidadosa de cada arquivo PDF xa que non foi publicada ou existe unha táboa que atenda a un reconto exclusivo das denuncias de violación. Atendendo exclusivamente ó reconto exhaustivo das violacións do ano 2014 no Estado de Jalisco, obteño o reconto de 528 casos denunciados, entre os que se atopa a miña denuncia. Teño que apuntar que o período do 1 ó 15 de decembro non se atopa dispoñible na web da Fiscalía, polo que o total de violacións denunciadas serán máis das que obteño tralo reconto.

A partir dos datos obtidos, realizo 528 diapositivas que obedecen ás denuncias por violación. Utilizo a tipografía Oratorstd en tamaño 80 pt, en maiúscula e en branco, sobre un fondo negro e neutro con tamaño 1920x1080 píxeles e unha resolución 72 píllelos/polgada, tendo en conta que é a calidade necesaria para realizar un vídeo. O emprego de dita tipografía débese a que da un aspecto de neutralidade e remite a utilizada nos arquivos público; a cor e o tamaño de ambos elementos, chegando á conclusión de que a elixida é a idónea por cuestión técnicas de montaxe. A estrutura da diapositiva é MUNICIPIO+cifra. Ademais, atendendo ás calidades anteriores, realizo 24 diapositivas onde aparecen os períodos quincenais, que serán insertados ó longo da proxección para indicar o momento cronolóxico ó que se está aludindo.

A maneira na que exhibo os datos públicos ordenados en diapositivas, é a través dun proxector dixital sito detrás da mesa de estudio (que contén os documentos privados), emprazado sobre unha peana dunha altura similar á da mesa, aproximadamente dun metro, e pegada á parede. O proxector está programado de tal forma que proxecta en foco unicamente a unha distancia determinada, que é a que hai entre o proxector e o espectador que se posiciona diante da mesa, aproximadamente a 80 centímetros. Deste modo, a proxección é ilexible se se intenta ler o que proxecta sobre a parede e unicamente conmprenderase o contido si un se posiciona ante a mesa e diante do proxector; sumado a isto, atópase o feito de que os datos proxectados

están invertidos, o cal leva a unha lectura obrigatoria dende unha posición do espectador de mirarse a si mesmo. A proxección en forma de vídeo bucle cunha duración aproximada de 37 segundos, onde se amosan as diapositivas das denuncias cunha marxe de 4 segundos entre cada unha.

A mesa de estudio consiste nun taboleiro sobre dous cabaletes, de madeira natural e sen tratar, cunhas medidas aproximadas de 75x120x80 cm. Estúdase a posibilidade de que na mesa de estudio, onde se atopan os documentos exhibidos, se instale unha lámpada de estudio dunha cor neutra e cunha bombilla de baixa voltaxe, de forma que axude á lectura dos documentos que están sobre a mesa, pero non interfira na iluminación do espazo. Na mesa, cunha distribución ou composición asimétrica, sen seguir ningún tipo de orde cronolóxica pero buscando o equilibrio visual, exhíbense 12 documentos orixinais e persoais, e de medidas variables, que se orixinan dende o momento no que interpoño a denuncia por agresión sexual: os expedidos pola Agencia de Ministerio Público No.08 na Unidad de Investigación contra delitos de tratas de persoa, muller, menores e delitos sexuais da Fiscalía General del Estado de Jalisco (documentos de derivación para un dictamen pericial xinecolóxico, valoración psicolóxica, apoio integral e derivación ó Hospital de Occidente para o tratamento retroviral preventivo de VIH), así como as vacinacións, tratamento profiláctico, probas de VIH e citas para consultas en psicoloxía tratadas dende o departamento de COESIDA do Hospital General de Occidente (Guadalajara). Respectáronse os documentos orixinais xa que, persoalmente, considero que portan unha alta carga de memoria: borróns, anotacións e o desgaste é información engadida ós documentos que, de fotocopialos ou manipulalos dixitalmente, perderían o rexistro da vivencia. Serán protexidos colocando un cristal mate sobre estes, das mesmas medidas que a mesa de estudio (80 x 120 cm)

A instalación concíbese para unha habitación pequena, aproximadamente de 3 x 4 x 3 metros, iluminada con luz artificial tenue.

En termos psicolóxicos resiliencia é a capacidade que ten un individuo de xerar factores biolóxicos, psicolóxicos e sociais para resistir, adaptarse e fortalecerse, ante un medio de risco, xerando éxito individual, social e moral. Aplíquese entonces á dor e trauma do maltrato, para a súa asimilación ou superación, dúas canles de desenvolvemento do mesmo problema, dende unha visión de psicoloxía positiva. Unha violencia contra a natureza humana, que dana a cortiza social e rexenera creando cicatrices visibles e invisibles; base teórica fundamental que sustenta a obra.

Con esta peza búscase o involucrar ó espectador, o cal debe adoptar unha participación activa dentro da instalación, que se concibe como experiencial a nivel individual. Incido na importancia do espectador xa que sen el non se pecha o significado da peza, non se produce a obra, pois a finalidade da peza é que a proxección se leve a cabo sobre o corpo do espectador, xa que a primeira proxección que ve sobre o muro ó entrar no espazo resulta ilexible ó estar desenfocada e invertida. A información proxectada sobre o seu corpo permítelle ter información adicional aparte da que está sobre consultando simultaneamente cando se atopa fronte á mesa de documentos (Fig. 9). Neste punto, o espectador atópase coa información parcial dunha historia persoal transmitida mediante unha serie de documentos privados, ademais de innumerables datos proxectados sobre o seu corpo (Fig. 10), en torno ó cales debe reflexionar, correspondéndose con datos públicos. Así, ten lugar unha visión máis xeral, á vez que abstracta, que neutraliza e resta importancia á información dos documentos físicos, en canto que a datos obxectivos se insertan na obra.

Fig. 9 *Resiliencia* (vistas xeral e plano detalle), 2015, instalación a partir de documentos de denuncia interposta o 19 de xaneiro de 2014 en Guadalajara (Jalisco, México) por agresión sexual, documentos de vacinacións, medicación prescrita, probas do VIH e seguimento psicolóxico pertencente á artista, medidas variables. Proxección de datos de violacións no estado de Jalisco (México) durante o ano 2014

Fig. 10 *Resiliencia* (planos detalle), 2015, instalación a partir de documentos de denuncia interposta o 19 de xaneiro de 2014 en Guadalajara (Jalisco, México) por agresión sexual, documentos de vacinacións, medicación prescrita, probas do VIH e seguimento psicolóxico pertencente á artista, medidas variables. Proxección de datos de violacións no estado de Jalisco (México) durante o ano 2014

A postura persoal de cada espectador pode pasar dende a incomprensión e desorientación, ata a unión de tódolos retais informativos para xerar unha visión global, de conxunto, que constrúa o significado da peza. Pensar a quen lle poden pertencer os documentos privados que ve, a historia persoal de dita persoa, o qué aconteceu, así coma a orixe dos nomes proxectados sobre o seu corpo, a razón pola que se proxectan estratexicamente sobre o peito.

Neste sentido A. Walsh cita a Arlene Rave:

> Al dejar de ser espectadoras que contemplan una presentación artística del sexo y la violencia (...)nosotras también hemos cambiado. Somos testigos presenciales. Nuestra visión testimonia la actualidad de lo que -por impensable que sea- se halla ante nosotros. Nuestra realidad compartida con el artista puede ser el suelo sobre el que se construya un puente firme y auténtico que vaya desde el testimonio personal hasta el análisis y la práctica políticos. Pero primero está la rabia, cuando empezamos a enfrentarnos con la verdad sobre la violación (Deepwell, 1998: 103-104).

As palabras de Raven resumen os rasgos esenciais da conxunción arte e feminismo. A autora identifica a importancia dos factores de contexto e experiencia na "nosa realidade compartida" e a mutua redefinición de arte e política que resulta unha vez que desafiamos os límites sociais e culturais que manteñen a separación entre práctica viva e cultural, entre violencia e arte. Raven atestigua o potencial transformador do feito de identificarnos como mulleres e coas mulleres.

A obra *Resiliencia* concíboa como a materialización da busca de datos públicos e a exhibición de documentos privados, configurándose como elemento de alianza entre a memoria individual (a priori privada) e a memoria colectiva e pública. O traballo vai máis alá do puramente persoal e abrangue unha experiencia moito máis ampla e compartida. Trátase da reivindicación da memoria, a valoración do pasado e da historia transcorrida, non para quedarnos contemplándoa de modo reverencial, senón para utilizala como un instrumento de coñecemento que nos permita abordar a realidade social. En palabras de de Leyre Bozal Chamorro:

> En los últimos tiempos se ha discutido mucho la cuestión del arte y su justicia (...) el ideal de arte como ejercicio moral (...) el arte es moral, tiene que ver con los orígenes de la moralidad, cuando clarifica el conocimiento del individuo y de la colectividad a través de las emociones que al contemplarlo el objeto suscita, es decir, el arte es moral en cuanto que anima a la comprensión y reflexión de los hechos acontecidos (...) ofrecen testimonio de un suceso (G. Cortés, 2001: 237, 238).

A memoria individual, co seu carácter descontinuo, fragmentario, disperso, plural e selectivo, énos necesaria para dicir o noso presente e esbozar quen somos. Paralelamente, a memoria colectiva non só axuda a resucitar o pasado, senón que tamén o representa e nos obriga a asumir as responsabilidades que del se desprenden; da interacción de ambas o individuo constrúese como ser humano. A supresión da memoria é un dos obxectivos fundamentais das ideas totalitarias, o simple feito da súa existencia califica actos e omisións, convértese nunha instancia ética. De novo citando as palabras de Leyre Bozal:

> El testimonio, tomado como el acto de "dar a luz la verdad" puede volver a conectar al superviviente, a aquel que ha sufrido el daño con el mundo que le rodea. El testimonio no tiene capacidad para devolver a los muertos, o para negar la catástrofe, pero sí permite enfrentarse a ella y aceptar el duelo. Ayuda a asimilar, que no a comprender, lo inasimilable. Ayuda al superviviente a no

> dejarse caer, a no sucumbir al dolor, a unir dos vidas, la que se tenía antes de la catástrofe y el presente que se vive tras la tragedia, durante y tras el duelo, ayuda a enfrentarse al daño (Bozal, 2005: 240).

Reflexionando acerca daviolencia como material artístico, en palabras de Carmen BernárdezSanchís:

> Hallamos lo que parece ser una necesidad de prestar testimonio y plasmar hechos presenciados o conocidos por el artista, tomando partido y expresando la fuerza de sus propios sentimientos y convicciones frente al hecho violento. Una mayor o menor distancia temporal y emocional respecto a lo acaecido no merma la intensidad de la representación, y busca que el espectador sienta y deplore los hechos (Bozal, 2005: 80).

A memoria permítenos aprehender, reter e conservar o coñecemento, ten a pretensión de ser fiel ó pasado e loitar contra o olvido, de arrancar algún brotes do recordo á capacidade do tempo. É evidente que a memoria é un elemento fundamental na constitución da memoria persoal e colectiva. A memoria individual, co seu carácter descontinuo, fragmentario, disperso, plural e selectivo, énos necesaria para dicir o noso presente e esbozar quen somos en cada momento. E para ser entendida debe ser situada dentro dun amplo contexto cultural mediatizado pola memoria sancionada institucionalmente. Paralelamente, a memoria colectiva non só axuda a resucitar o pasado, senón que tamén o representa e nos obriga a asumir as responsabilidades que del se desprenden; da interacción de ambas o individuo constitúese como ser humano. É necesario sinalar que a memoria colectiva está limitada polas institucións sociais e polo criterio que empregan ó privilexiar certos aspectos e excluír outros. Pois, non esquezamos que a memoria está culturalmente organizada polas preferencias de aqueles que posúano poder para definir o pasado.

A representación contemporánea da catástrofe plantexa, ademais, problemas de diversa índole. Se, por un lado, a natureza intrínseca da arte, estética, asume o perigo mesmo de estetizala, polo outro lado semella que a arte é o medio de expresión máis adecuado para presentar e reflexionar sobre o horror, a dor, o inefable. A súa propia razón de ser a converte no vehículo adecuado e polo tanto ten o deber moral, o imperativo de expresar o dano. A práctica da representación mimética do dano resulta en extremo complicada, non só pola tendencia da arte contemporánea a perder a referencia real do obxecto, senón pola incapacidade da linguaxe artística para representar o mal extremo: a concreción do representado corre o perigo de limitarse ó puramente anecdótico. Pola contra, a perda de toda referencia concreta e verosímil á realidade, ameaza con facer fracasar o cumprimento do "deber" de testemuñar do que falamos. Así, a arte comprometida ten que renunciar por un lado toda pretensión de representación, de facer presente como tal a experiencia do sufrimento, lugar que ademais el mesmo non pode ser, pero ó que sen embargo debe conducir e apuntar. A arte comprometida debe buscar o lugar da presentación das experiencias do sufrimento, pero sen que tal lugar sexa visible, proporcionando simultaneamente o modo de conducir ó espectador a unha reflexión sobre a catástrofe e ó supervivente un modo de acceder ó duelo.

Estamos feitos de tempo e o que permanece é a memoria e as imaxinacións que somos capaces de urdir con esa memoria. Atopámonos nese espazo intermedio, nesa vixilia, que se sitúa entre a lembranza e o olvido. Obxectos, materiais, documentos e arquivos que conserven a memoria da persoa, que nos falan dunha vida pasada.

As obras entendidas como fragmento de humanidade sen ningún desexo de nostalxia, de desexa ser a constatación de unha memoria aínda viva que trata de poñer en evidencia a distancia esquizofrénica que moitas veces aparece entre pasado e memoria, ó tempo que construír unha especie de inventario xenérico no que se relacionen activa e profundamente a

memoria social e a memoria íntima, a memoria política e a memoria artística. Restos de información que nos falan da culpa das traxedias individuais e colectivas dunha época excesivamente bárbara, vestixios dunha ausencia presente que se debaten nese intersicio que se vislumbra entre a identidade e o poder, a voz e o silencia, a ausencia e a presencia. E é que, como afirma José Miguel G. Cortés:

> La memoria personal la construimos con los fragmentos dispersos de la experiencia, con aquello que todavía nos queda, con lo poco que conservamos, con lo que nos quitaron o perdimos. La memoria nos alienta y nos libera, nos confunde y la necesitamos. (G. Cortés, 2001: 97)

A obra constitúese nun claro cuestionamento da estrutura de poder e sistema de valores sociais imperantes. Remítennos a un destino colectivo preñado de fragmentos de historias persoais, e plantexan unha reinserción do individuo no corpo social. E iso, realizado de tal modo que a información visual que se ofrece se plantexe de maneira moi discreta, mentres que o sentido aflora baixo esa superficie simple é moi complexo. En palabras de Fina Birulés "En nuestra memoria, en nuestra experiencia, siempre se conserva y está contenida, hasta cierto punto, la experiencia ajena" (G. Cortés, 2001: 163).

A identidade pode pensarse como derivada dos sucesivos intentos de ordenar a experiencia, de dicir o tempo, a apropiación narrativa do pasado é de unha grande riqueza e á vez dunha enorme fraxilidade. A narración non é –nin foi nunca- un mero vehículo de transmisión dunha información preexistente, senón un mecanismo de produción de significado, de innovación semántica. Incluso pódese entender como un caso de acción retrospectiva dende o proxecto e as ansias presentes cara o pasado. E novos sucesos e intereses nos obrigan a miúdo a renovar relatos, a buscar novos fíos de sentido, a novas tentativas de comprender e de evitar que o pasado se nos volva alleo.

Actualmente no século XXI, séguese exercendo unha violencia por parte dos homes cara as mulleres tanto a nivel político, como ideolóxico e cultural. Produciuse infinidade de denuncias por parte das mulleres a partir dos anos setenta e oitenta sendo o feminicidio o último chanzo da violencia de xénero.

Multitude de artistas centraron a súa produción en torno a cuestión da violencia de xénero. Destaco a continuación algúns exemplos de artistas e obras cuxo coñecemento e referencialidade nutriron a miña obra, baseadas nos conceptos de corpo e texto, así como unha comunicación directa co espectador. Tal é o caso da obra da catalá Alicia Framis, que basea a súa produción na implicación do espectador na súa obra seguindo a estela da arte social, a arte conceptual e as performances dos setenta; consciente de que a arte é unha acumulación de experiencias, busca o contacto co visitante, con pezas impactantes que posibilitan tamén experiencias vitais tal é o caso do seu proxecto Anti-Dog (2002), onde denuncia as agresións que as mulleres sofren a diario, a través da confección de traxes protectores realizados cun tecido anti-balas, ignífugo, e resistente ás agresións, deseños intervidos con textos curtos que se dirixen e cuestionan dunha maneira directa ó que observa, portados nas súas performances públicas por mulleres.

Unha das pioneiras feministas en Los Ángeles foi Sezanne Lacy, expoñendo os temas ocultos da violencia contra a muller na cultura dominante durante a década de 1970. Na performance *ThreeWeeks in May* (1977) expuxo a magnitude das violacións. Durante as tres semanas que durou a acción, Suzanne acudiu diariamente á oficina central do Departamento de Policía de Los Ángeles para obter datos confidenciais das violacións rexistradas do día anterior, facendo unha marca coa palabra RAPE (violación) no lugar onde se reportou o ataque. Un segundo mapa, instalado xunto ó primeiro, mostraba a localización de organización de axuda ás mulleres maltratadas. Ademais disto, durante as tres semanas da performance leváronse a cabo diversas actividades adicionais tales como as clases de defensa persoal. No ano 2012

reprodúcese a acción de 1977, esta vez titulada *ThreeWeeks in January,* facendo unha revisión e análise do que supuxo, apoiada por máis de cincuenta eventos incluíndo unha conferencia de prensa no Concello da cidade de Los Ángeles e unha representación de *Myths of Rape*, realizada orixinalmente en 1977 por Leslie Labowitz, interpretada esta vez por Audrey Chan, Elana Mann e Mecca Vasey Andrews.

Suzanne Lacy e Leslie Labowitz-Starus colaboraron durante varios anos despois de 1977, traballando en actuacións de gran escala que involucran cabildeo político, a intervención de medios e organización de base en torno á cuestión da violencia contra as mulleres. En decembro de 1977, o 'HillsideStrangler' era unha sensación de prensa en Los Ángeles, pero os medios de comunicación centráronse principalmente na aleatoriedade da violencia e non tanto na violencia sistemática contra as mulleres, contribuíndo así a crear un clima de medo e superstición. *In Mourning and in Rage* (1977) supuxo unha interpretación alternativa, que incluía unha análise feminista da violencia. Os integrantes do Woman´sBuiling, the Rape Hotline Alliance e do Concello uníronse á comunidade feminista e as familias das vítimas na creación dun ritual público de rabia e dor. Dez mulleres vestindo de loito saíron do interior dun coche fúnebre e se dirixiron ós chanzos da entrada do Concello, onde cada unha interveu dunha forma diferente acerca da violencia contra as mulleres, referíndose á conexión distes como parte dun tecido do consentimento social para ese tipo de delitos. Ó rematar gritaron, "En memoria das nosas irmás, loitamos!". A acción realizouse ante os medios de comunicación, citados previamente.

O traballo da guatemalteca Regina José Galindo explora as implicacións éticas universais das inxustizas sociais, relacionadas con discriminacións raciais, de xénero e outros abusos implicados nas desiguais relación de poder que funcionan nas nosas sociedades actuais. O tema da violación foi sempre o eixo vertebral de varias da súas performances, como *El dolor en un pañuelo* (1999) onde permanece atada a unha cama vertical e son proxectadas sobre o seu corpo noticias de violacións e abusos cometidos en contra da muller en Guatemala. Na performance *Mientras, ellos siguen libres* (2007), a artista (embarazada) permanece tombada boca arriba sobre unha cama e amarrada polas súas catro extremidades por cordas que son en realidade cordóns umbilicais, aludindo con estes materiais e a súa posición á forma en que violaban durante a guerra civil en Guatemala ás mulleres indíxenas ata facelas abortar. En *No violarás* (2012) imprime ese texto en gran formato para ubicalo en anuncios publicitarios de espazos públicos.

O colectivo Polvo de Gallina Negra foi o primeiro grupo de arte feminista de México, constituído inicialmente por Maris Bustamante, Mónica Mayer e Herminia Dosal. Os obxectivos de Polvo de Gallina Negra eran analizar a imaxe da muller na arte e os medios de comunicación, estudar e promover a participación da muller na arte e crear imaxes a partir da experiencia de ser muller nun sistema patriarcal, baseadas nunha perspectiva feminista e con miras a transformar o mundo visual e así alterar a realidade. A performance *El respeto al derecho al cuerpo ajeno es la paz* tivo lugar en 1988 no Hemiciclo Juárez (México DF), na Marcha contra a violencia cara as mujeres. As artistas prepararon unha pócima para botarlle mal de ollo ós violadorese repartiron sobres da mesma entre o público. A receita foi publicada na revista *FEM,* vol. IX, nº 33, Abril-Maio, 1984 e nunha axenda feminista en 1984.

Outras artistas trataron o tema da violencia de xénero e a violación. Jenny Holzer faino na súa serie *Lusmord* (1993-94); Teresa Margolles en *Lote Bravo* (2005); Lorena Wolffer en *IfSheisMexico, Who beat her up?* (1997); Frida Kahlo na pintura *Unos cuantos piquetitos*(1935), Sharon Kopriva na súa escultura *Who are you?* (2006), Lourdes Portillo no seu documental *Señorita extraviada* (2001), Teresa Serrano coa videoacción*La piñata* (2003); Joyce J. Scott en *El día después de la violación* (2008); Martha Amorocho nas súas obras autobiográficas que rememoran a violación sufrida sendo unha nenana súa obra *Marca en la Piel* (2002); Ana Mendieta coseu performance *Untitled (Rape)* en 1973; Colectivo Waron Rape co texto *Cómo*

evitar una violación (1977); Marisa González coa súa obra*La Violación* (1972-1993); Margaret Harrison con *Rape* (1978); FaithRinggold no seu tapiz *Help, Slave Rape Series, No 16* (1973); o performance de JeannieHutchins e RobbieMcCauley*Sally´s Rape: theWholeStory* (1991), Andrea Marshall coa súa pintura *UntitledSelfPortrait (by María González)* (2010), Favianna Rodríguez eos seus carteis de carácter claramente político como *Femicidio!* (2012), ElinaChauvet e a súa instalación *Zapatos rojos* (2009-2013) e un largo etcétera de exemplos similares, o que da conta de que foi e segue a ser un tema que suscita interese para artistas xa que o panorama segue sendo tráxico.

En canto a artistas que traballan co concepto da memoria, destacar de forma breve o traballo de Doris Salcedo coas súas esculturas que aluden á guerra civil de Colombia, as *Pinturas Aeropostales* de Eugenio Dittborn que levan en circulación dende 1983, as instalacións de Félix González-Torres, a obra *Sh* (2001) de MiroslawBalka ou as de Christian Boltanski como *Résrve-Détective* (1988). O traballo destes artistas gravita, como elemento de alianza, en torno á relación entre a memoria pública e a privada, entre a experiencia individual e colectiva.

CONCLUSIÓNS |

Froito do binomio creación e investigación, base fundamental do Máster en Arte Contemporánea, este presupón un enfoque teórico-práctico que me permitiu explorar de maneira paralela a produción a nivel plástico e a labor de investigación teórica, de maneira que se nutren e retroalimentan para fortalecer o discurso do plantexamento artístico.

Baseando as miñas obras no espazo corpo e no espazo interior arquitectónico, para futuros traballos que seguen ós realizados desexo seguir unha nova liña procesual, de maneira que teño como obxectivo o traballo directo con comunidades de mulleres en distintos ámbitos, como poida ser visitando casas de acollida ou centros de tratamento para as vítimas, ou a través do contacto directo con elas en lugares públicos, traballando así os conceptos de testemuño e memoria dende a colectividade. Por outro lado, unha segunda vía que contemplo é o traballo artístico na vía pública, a modo de performance ou intervención co inmobiliario ou arquitectura a través de textos que aludan ás agresións sexuais e ó contexto cultural do lugar concreto onde traballe.

Trátase pois, de evolucionar dende o rol de artista que traballa cuns medios acotados e restrinxidos e a exhibición das pezas dentro de parámetros clásicos ligados ó museo, galería ou espazos culturais específicos, para pasar a traballar dende unha posición artística que toma forma no activismo feminista, sen ser estes diametralmente opostos.

Posto que toda a creación realizada durante este curso ten como común denominador unha agresión sexual sufrida en primeira persoa no territorio mexicano, se sumamos a este feito o que en dous meses regresarei de novo a dito país, podería ser interesante tamén a creación artística dende a visión da muller feminista que vive fora do seu territorio de orixe, así como tratar os temas de xénero dende o punto de vista da migración ou a transterritorialidade.

En consecuencia, ábrense novas posibilidades de dar continuidade ós temas traballados ata agora, pero barallando novos medios e formas expositivas. O discurso é potencialmente infinito.

Bibliografía

LIBROS _

ALIAGA, Juan Vicente (et. al), Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España, Servei de Publicacións de la Universitat de València, 1ª edición, Valencia, 2001

ARRIAGADA FLOREZ, Mercedes (coord.), Sin carne : representaciones y simulacros del cuerpo femenino : tecnología, comunicación y poder, Arcibel Editores, Sevilla, 2004

AZPEITIA, M. (et. al) (eds.), Piel que habla: viaje a través de los cuerpos femeninos, Icaria, Barcelona, 2001

BORNAY, Erika, Las hijas de Lilith, Cátedra, 4ª edición, Madrid, 2001

BOZAL, Valeriano (ed.), Estrella de Diego (et. al), Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo, Antonio Machado Libros, Colección La balsa de la Medusa, Madrid, 2005

CHADWICK, Whitney, Mujer, Arte y Sociedad, Destino, 2ª edición, Barcelona, 1999

DEEPWELL, Katy (ed.), Nueva crítica feminista del arte: estrategias críticas, Cátedra, Madrid, 1998

FULCHIRONE, Amandine, Tejidos que lleva el alma: memoria de las mujeres mayas sobrevivientes de violación sexual durante el conflicto armado, ECAP, 1ª edición, Guatemala, 2009

JONES, Amelia (ed.), Sexuality, WhitechapelGallery, London and The MIT Press, Cambridge (Massachusetts), 2014

MARTÍNEZ-COLLADO, Ana, Tendenci@s: perspectivas feministas en el arte actual, CENDEAC, Murcia, 2005

RECKITT, Helena (ed.), Arte y feminismo, Phaidon, London, 2005

VIGARA TAUSTE, Ana Mª, JIMÉNEZ CATALÁN, Rosa Mª (eds.), "Género", Sexo, Discurso, Ediciones del Laberinto, Madrid, 2002

CATÁLOGOS _

ALIAGA, Juan Vicente (et. al), A batalla dos xéneros/GenderBattle, CGAC, Santiago de Compostela, 2007

ALIAGA, Juan Vicente, DE CORRAL, María, G. CORTÉS, José Miguel (ed.), Micropolíticas: arte y cotidianeidad, EACC, Castelló, 2003

ALIAGA, Juan Vicente y MAYAYO, Patricia, Genealogías feministas del arte español: 1960-2010, MUSAC, TheSide Up, Madrid, 2013

BOLTANSKI, Christian, Christian Boltanski: adviento y otros tiempos, CGAC, Santiago de Compostela, 1996

ELLIOTT, Patrick, TraceyEmin 20 años, CAC Málaga, Málaga, 2008

FABRE, Gladys, La Dona: metamorfosi de la modernitat, Fundación Joan Miró, Barcelona, 2004

G. CORTÉS, José Miguel, Lugares de la memoria, EACC Castelló, 2001

HUERTA, Richard, BOSCH, Glòria, El CosMaltractat: contextos de la col•lecciónMartínez Guerricabeitia, Editorial Fundación General de la Universitat de València , Valencia, 2004

IGUAL, Juan Julián (et. al), In-OutHouse: circuits de gènere i violència en l'eratecnològica, UniversitatPolitècnica de València, Valencia, 2012

ROSENBERG, Randy, Contraviolencias. 28 miradas de artistas, Fundación Canal, Madrid, 2013

SICHEL, Berta, VILLAPLANA, Virginia, Cárcel de Amor: relatos culturales sobre la violencia de género, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005

SOLER, Ana, DE BARAÑANO, Kosme, GRAS, Menene, Ana Soler Baena: cicatrices invisibles, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, MACUF, A Coruña, 2008

ACTAS SEMINARIOS _

QUINCOCES, Fernando, Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates I, Ayuntamiento de Vitoria, Vitoria-Gasteiz, 2009

FILMOGRAFÍA _

HERSHMAN LEESON, Lynn (dir.), Women Art Revolution, Zeit¬geist Films, EEUU, 2010

KOSKA, Susana (dir,), Vindicación, Sanz Beltrán Espectáculos, Barcelona, 2010

PORTILLO, Lourdes (dir,), Señorita extraviada,WomenMakeMovies, EEUU, 2001

SALLARÉS, Mireia (dir,), Las muertes chiquitas, México, 2009

WEBGRAFÍA _

Teses doutorais |

BENAVIDES ANDRADES, María Angélica. Violencia política: recuperando tejiendo la memoria entre dos generaciones a través de relatos de vida e imágenes. CANTERA ESPINOSA, Leonor María (dir.). Tesis doctoral. UniversitatAutònoma de Barcelona, Facultad de Psicología, Departamento de Psicología social, septiembre de 2012 <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/97364/maba1de1.pdf;jsessionid=C1F870DB4114975402F0A0A66FAB4FE0.tdx1?sequence=1> [Consulta: 15.01.2015]

QUIÑONES OTAL, Emilia. Transversalidad entre violencia patriarcal y violencia colonial en las artes visuales de México, América Central y el Caribe español. ALBA PAGÁN, Ester, CUBELLS CASARES, Empar (codir.). Tesis doctoral. Universitat de València, Facultad de Historia del Arte, 2014 <file:///C:/Users/Ester/Downloads/Tesis_completa_final_entregada[1].pdf> [Consulta: 20.03.2015]

Artigos |

ALCÁZAR, Josefina, “Mujeres y performance: el cuerpo como soporte”, Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, CITRU, México <http://artecontraviolenciadegenero.org/?wpfb_dl=7> [Consulta: 12.04.2015]

ATENCIO, Graciela, “Nombre: lo que no se nombra no existe, de ahí que resulte necesario familiarizarse con algunas de sus definiciones”, Feminicidio.net 07/12/2010 <http://www.feminicidio.net/articulo/nombre>[Consulta: 18.11.2014]

BALLESTER, Irene, “El arte feminista latinoamericano y la denuncia de la violencia de género”, Feminicidio.net, Feminicidio.net - 29/10/2013 <http://www.feminicidio.net/articulo/el-arte-feminista-latinoamericano-y-la-denuncia-de-la-violencia-de-g%C3%A9nero>[Consulta: 04.12.2014]

DE LA COLINA TEJADA, Laura, CHINCHÓN ESPINO, Alberto, “El empleo del textil en el arte: aproximaciones a una taxonomía”, UNED, Espacio, tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea, t.24, 2012, págs. 179-194 <http://revistas.uned.es/index.php/ETFV/article/view/10264/9802> [Consulta: 08.11.2014]

FERNÁNDEZ PONCELA, Anna María, “Violencia de género: políticas, leyes y refranes”, UAM, México DF, Casa del Tiempo, febrero 2007, págs. 2-7 <http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/04_iv_feb_2008/casa_del_tiempo_eIV_num04_02_07.pdf> [Consulta: 12.12.2014]

GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz, “Con hilo y aguja: el tejido de la otra memoria” <http://www.raco.cat/index.php/arrabal/article/viewFile/140495/192067> [Consulta: 19.10.2014]

HERNÁNDEZ CASTEILLO, R. Aída, Entre el etnocentrismo feminista y el esencialismo étnico Las mujeres indígenas y sus demandas de género, Debate Feminista, Vol. 24, octubre, 2012 <http://artecontraviolenciadegenero.org/?wpfb_dl=4> [Consulta: 09.04.2015]

QUIÑONES OTAL, Emilia, Este cuerpo es mío: manifestaciones culturales contemporáneas en torno a la violencia machista en América Central y Caribe español, Arte•y•políticas•de•identidad vol. 2, diciembre, 2010, pág. 123-140 <file:///C:/Users/Ester/Downloads/117311-465251-1-PB%20(1).pdf> [Consulta: 28.03.2015]

ROSLER, Martha, “La figura del artista, la figura de la mujer”, Youkali revista crítica de las artes y el pensamiento, Número 11, pág. 1-14 <http://www.youkali.net/youkali11-completo.pdf> [Consulta:09.12.2014]

SERRANO DE HARO, Amparo, “Trama y temas de la mujer artista del siglo XX”, Heterogénesis, Julio, Número 40, Asociación de Arte Mulato Gil Lund, Suecia <http://www.mav.org.es/documentos/nuevos%20ensayos%20junio%202011/A%20serrano%20Haro,%20arte%20mujer.pdf> [Consulta: 22.32.2015]

TOLEDO VÁSQUEZ, Patsilí, “¿Tipificar el Femicidio?”, <http://artecontraviolenciadegenero.org/?wpfb_dl=5> [Consulta: 02.02.2015]

Programas |
“Calles Sin Acoso”, Luchadoras, Rompevientos TV, México <https://www.youtube.com/watch?v=K5Y65Qbo7h4> [Consulta: 24.11.2014]
“Feminicidios: impunidad en México”, Luchadoras, Rompevientos TV, México <https://www.youtube.com/watch?v=kDC7_HIHG_c> [Consulta: 24.11.2014]
“Arte feminista con Guerrilla Girls”, Luchadoras, Rompevientos TV, México <https://www.youtube.com/watch?v=Z_mk1PUzMWQ> [Consulta: 25.11.2014]

Conferencias |
Seminario Historia del Arte y feminismo. Relatos, lecturas, escrituras y omisiones, Museo Nacional de Bellas Artes, de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam), Chile. <https://www.youtube.com/watch?v=pCcdtDLcOTc><https://www.youtube.com/watch?v=nd_xky7RIjE><https://www.youtube.com/watch?v=wabL7b1KqrM> [Consulta: 04.12.2014]

La memoria personal la construimos con los fragmentos dispersos de la experiencia, con aquello que todavía nos queda, con lo poco que conservamos, con lo que nos quitaron o perdimos. La memoria nos alienta y nos libera, nos confunde y la necesitamos (G. Cortés, 2001: 97).

SE IGNORA 1

Universidade Vigo