
ARTICLES/ARTÍCULOS

**EL CUESTIONAMIENTO DE LAS VIOLENCIAS CONTRA
LAS MUJERES A TRAVÉS DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS
PERFORMATIVAS**

THE QUESTIONING OF VIOLENCE AGAINST WOMEN THROUGH
PERFORMATIVE ARTISTIC PRACTICES

Vanesa Cintas Muñoz¹

Universidad de Málaga

Alfonso del Río Almagro²

Universidad de Granada

Recibido: 21 de diciembre de 2020; Aprobado: 11 de octubre de 2021

Cómo citar este artículo / Citation: Cintas Muñoz, Vanesa y Alfonso del Río Almagro. 2022. «El cuestionamiento de las violencias contra las mujeres a través de las prácticas artísticas performativas». *Disparidades. Revista de Antropología* 77(2): e031. doi: <<https://doi.org/10.3989/dra.2022.031>>.

RESUMEN: Este texto presenta una investigación sobre cuáles han sido las estrategias performativas desarrolladas por las mujeres artistas en torno al cuestionamiento de la violencia de género en la cultura occidental. Desde una perspectiva metodológica crítica y comparativa, hemos desarrollado un análisis conceptual de las prácticas performativas feministas más relevantes, sobre esta problemática, desde los años setenta. Posteriormente, hemos contrastado los hallazgos con las aportaciones de expertos/as en Estudios de género. Los resultados alcanzados han permitido sistematizar los principales mecanismos y dispositivos que dispone el sistema patriarcal para generar y perpetuar las violencias machistas contra las mujeres. Y, a su vez, clasificar los distintos tipos de estrategias empleadas en estas performances para denunciar y transformar esta terrible realidad.

PALABRAS CLAVE: Arte; Feminismo; Mujeres; Patriarcado; Performance; Violencia de género.

ABSTRACT: The following text presents a research of what have been the performative strategies developed by women artists about gender violence in the Western culture. From a critical and comparative methodological perspective, we have developed a conceptual analysis of the most relevant feminist performances practiced since the 1970s. Subsequently, we checked our findings against the contributions of Gender Studies' experts. The results achieved allowed for systemizing the main mechanisms and dispositives available to the patriarchal system, to produce and perpetuate sexist violence against women. At the same time, to classify the different strategies used in the performances to reveal and transform that reality.

KEYWORDS: Art; Feminism; Gender violence; Patriarchy; Performance; Women.

Copyright: © 2022 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

1 Correo electrónico: cintas@uma.es ORCID iD: <<http://orcid.org/0000-0002-2517-2760>>.

2 Correo electrónico: delrio@ugr.es ORCID iD: <<http://orcid.org/0000-0001-6871-9175>>.

INTRODUCCIÓN

En 1973 la artista estadounidense de origen cubano, Ana Mendieta, realizaba la performance *Untitled (Rape Scene)*³ en su apartamento del campus de la Universidad de Iowa (EE.UU.). Bajo una luz tenue, los espectadores encontraban a Mendieta semidesnuda, atada de manos y cubierta de sangre, encarnando la violación y asesinato de una compañera (Sara Ann Otten) a manos de otro estudiante. A través de la toma de conciencia de este acto performativo, la artista ocupaba el lugar de la víctima y encarnaba parte del sufrimiento padecido. Y, a su vez, rompía el silencio y denunciaba la impunidad en torno a las violencias hacia las mujeres e interpelaba al público silente que permanecía impasible.

Décadas después nada parecía que hubiera cambiado, como puso de manifiesto la artista mexicana Teresa Serrano en la video-performance *La piñata*⁴ (2003) a raíz de los feminicidios en Ciudad Juárez (México). Una obra en la que el objeto que da nombre a la pieza, construido con forma de mujer, era acariciado, besado y toqueteado por un hombre que acabaría golpeándolo hasta deshacerlo en pedazos sin que nadie lo evitase. Una dura escena de ensañamiento con la que Serrano conectaba con la realidad de una violencia interiorizada culturalmente y con la terrible impunidad que existe en esta ciudad fronteriza, ante los asesinatos de mujeres. Este encubrimiento de la violencia también lo visibilizó la estudiante de la Universidad de Columbia de Nueva York (EE.UU.), Emma Sulkowicz, en la performance *Mattress o Carry That Weight*⁵ (2012). Una propuesta que consistió en acudir a clase, casi durante dos años, llevando a cuestas el peso del colchón donde fue violada por otro alumno que salió indemne de dicha situación.

En la actualidad, estas realidades se han seguido denunciando por diversos movimientos surgidos contra la violencia sexual y los asesinatos de mujeres como *#niunamenos*⁶ (2015) o *#Metoo*⁷ (2017), en

Argentina y Estados Unidos respectivamente. O, a través de las innumerables manifestaciones contra las violencias hacia las mujeres, con proclamas como: «Si nos toca a una nos tocan a todas», «No estamos todas, faltan las asesinadas», «No es un caso aislado, se llama patriarcado», etc. (Toledano 2019).

Esta situación tan alarmante ha quedado reflejada en multitud de datos oficiales: la encuesta realizada por la *European Union Agency for Fundamental Rights* (EU-FRA 2014) revelaba que un 33% de mujeres europeas, unos 62 millones, habían sufrido violencia física y/o sexual desde los 15 años. El *Violence Policy Center* de Estados Unidos (VPC 2017) informaba que, en el 2015, más de 1.600 mujeres fueron asesinadas por hombres con los que tenían algún tipo de relación. El Observatorio de igualdad de género de la Comisión económica para América Latina y el Caribe (CEPAL 2018) dio a conocer que al menos 2.795 mujeres habían sido víctimas de feminicidio en 23 países de esta zona en 2017. Según la Organización de Naciones Unidas, unos 15 millones de chicas adolescentes de todo el mundo han sido obligadas a mantener relaciones sexuales forzadas y más de un tercio de las mujeres asesinadas en 2017 fueron exterminadas por sus parejas (ONU Mujeres 2017). Pero, a pesar de ello, seguimos a la espera de la puesta en marcha, por un lado, de los marcos jurídicos sobre violencia de género aprobados en determinados países. Y, por otro, de las políticas integrales de atención a las violencias contra las mujeres en el resto estados, de acuerdo con los diversos tratados y convenios internacionales (Beijing 1995; Europa 2011; etc.). Esperando, como recitaba la artista paraguayo-estadounidense Faith Wilding en la performance *Waiting*⁸ (1971), en la que aparecía balanceándose monótonamente en una mecedora, mientras pronunciaba una letanía interminable sobre la espera a la que han sido sometidas las mujeres en las distintas facetas de su vida: esperando al amor, al marido, al hijo, a la vejez o, como en este caso, a la justicia.

Muestra de la gravedad que ha supuesto esta realidad y sus cifras es que las violencias contra las mujeres han sido analizadas por multitud de trabajos procedentes de diversos campos de conocimiento englobados bajo los Estudio de género. Junto a los discursos generados desde la antropología, el

3 Disponible en: <<https://musac.es/#coleccion/obra/untitled-rape-scene>>. Fecha de acceso: 24 oct. 2020.

4 Disponible en: <<https://vimeo.com/20730246>>. Fecha de acceso: 15 sept. 2020.

5 Disponible en: <<https://www.elmundo.es/internacional/2014/09/09/540dcc8622601d0d418b4591.html>>. Fecha de acceso: 17 dic. 2020.

6 Disponible en: <<http://niunamenos.org.ar/>>. Fecha de acceso: 5 oct. 2020.

7 Disponible en: <<https://metoomvmt.org/>>. Fecha de acceso: 16 jul. 2020.

8 Disponible en: <<https://vimeo.com/388693458>>. Fecha de acceso: 11 oct. 2020.

derecho, la filosofía, la psicología, la sociología, etc., el campo de la creación y la reflexión artística también ha jugado un papel fundamental, sobre todo en su vinculación con el movimiento feminista (Cottingham, 1998; Chadwick 1999; Reckitt 2010; Guinta 2018; etc.). Aunque es cierto que el lenguaje del arte no siempre ha tomado postura al respecto e, incluso, ha contribuido a perpetuarla. Hecho que recriminaron, entre otros, el grupo feminista estadounidense *Guerrilla Girls* con sus acciones reivindicativas por las calles de Nueva York, como *Do Women Have to Be Naked to Get into the Me. Museum?*⁹ (1989), en la que cuestionaba la escasa presencia de mujeres en los espacios museísticos. Las integrantes del grupo, pegaban carteles en los que se señalaban con datos estadísticos, a las instituciones artísticas como los principales colaboradores de la exclusión, de la falta de reconocimiento y de representación de las mujeres en el campo del arte. Una denuncia pública y activista que reflejaba la extensión de la opresión discriminatoria de las mujeres artistas.

Aun así, el posicionamiento del campo artístico ha sido tal que sólo en el contexto español, en los últimos años, hemos asistido a una proliferación de proyectos que han recogido multitud de trabajos de mujeres artistas en torno a esta problemática. Desde propuestas expositivas como: *Cárcel de amor: relatos culturales sobre la violencia de género* (Sichel y Villaplana 2005), *ContraViolencias. Prácticas artísticas contra la agresión a la mujer* (Solans 2010), *In Out house. Circuitos de género y violencia en la era tecnológica* (Monleón 2012), *Feminismos* (Schor 2016), etc., hasta trabajos de investigación artística como: *Orden fálico: androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX* (Aliaga 2007), *Nuevas violencias de género. Arte y cultura visual* (Villaplana, 2008), *Cautivas del silencio. Representaciones en el arte contra la violencia simbólica y estructural en el hogar* (Galán 2015), etc.

Pero, si ha habido un lenguaje fundamental dentro del ámbito del arte, que haya sido capaz de enfrentarse, denunciar e intentar transformar esta terrible realidad, éste ha sido el de la performance (Navarrete 2005; Alario 2008). Las prácticas performativas se han convertido no sólo en «un medio para explorar la dimensión física del cuerpo»

(Picazo 1993:15), sino en una herramienta con capacidad de cuestionar las causas de este tipo de violencias. Desde los revolucionarios años setenta, el resurgimiento de las teorías feministas y las acciones reivindicativas de mujeres fueron trasladándose y asentándose en el campo artístico (Méndez 2004: 97). Las mujeres artistas comenzaron a desarrollar las primeras manifestaciones del lenguaje de la performance motivadas, por una parte, por el activismo de la corriente norteamericana del *feminismo radical* y del *Movimiento de Liberación de la Mujer* surgido en Inglaterra. Y, por otra, haciendo uso de la metodología de los llamados *Grupos de autoconciencia* (Amorós y de Miguel, 2010; Nash, 2004). Mediante la conceptualización del lema «lo personal es político» (Millett 2010) y de la construcción de la teoría desde la experiencia propia (Nash 2004: 176) rescataban la experiencia femenina marginada socialmente (Chadwick 1999: 338), abordaban los discursos dominantes de la sociedad patriarcal y se enfrentaban a las realidades represivas que sufrían. Este fue el caso, por ejemplo, de la *Womanhouse*¹⁰ (1972) en Los Ángeles (EE.UU.). Una residencia artística donde se reflexionaba, principalmente a través de la performance, sobre el encarcelamiento de las mujeres al espacio de lo doméstico, a su cuerpo y su sexualidad y sobre los mecanismos de violencia ejercidos para su acatamiento. De este modo, las artistas encontraron en sus cuerpos un lenguaje propio (Aliaga 2007: 271), conscientes de que la «asociación de la mujer con el cuerpo o el confinamiento al mismo está en el origen de la desigualdad, la opresión y la dominación» (Navarrete 2005: 246). Los cuerpos pasaban de ser superficies de agresión a herramientas de denuncia y transformación de las estructuras de poder (Aizpuru 2009; Cottingham 1998; Giunta 2018, etc.), convirtiéndose en objetos de protesta y de reflexión (Warr 2006: 31). Un argumento que mostraría la estadounidense Carolee Schneemann en su performance *Interior Scroll*¹¹ (1975). En ella, la artista aparecía desnuda adoptando poses de modelo de dibujo del natural mientras iba sacando del interior de su vagina un rollo de papel con un texto feminista en el que aludía a la capacidad de pensamiento y

9 Disponible en: <<https://www.guerrillagirls.com/naked-through-the-ages>>. Fecha de acceso: 11 sept. 2020.

10 Disponible en: <<https://mcachicago.org/Publications/Websites/West-By-Midwest/Research/Topics/Womanhouse>>. Fecha de acceso: 22 oct. 2020.

11 Disponible en: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/schneemann-interior-scroll-p13282>>. Fecha de acceso: 30 ago. 2020.



Figura 1. – Eltit, Diamela. *Zonas de dolor*, 1980.

acción de la corporeidad femenina entendida desde la colectividad. Schneemann, desafiaba a la tradición artística masculina y al pensamiento de una sociedad construida y representada por el patriarcado, dando voz a su cuerpo, convirtiéndolo en sujeto activo de su representación y reclamándolo como fuente de conocimiento, de pensamiento para las mujeres. Pues el lenguaje de la performance era concebido como una estrategia de lucha política transmisora de la memoria conjunta de las mujeres (Méndez 2004; Sichel y Villaplana 2005; Aizpuru 2009, etc.), como dejó constancia la artista chilena Diamela Eltit en la performance *Zonas de dolor*¹² (1980) (Figura 1). Un trabajo en el que cuestionaba la represión y la violencia hacia la mujer en la dictadura chilena de Pinochet. La artista, en las puertas de un burdel, se infringía cortes en su cuerpo para evidenciar el dolor compartido con sus trabajadoras. Luego, accedería a dicho espacio, recitando textos propios centrados en el peso de la censura, para acabar, saliendo a la calle y

arrodillada, terminar fregando la acera del prostíbulo. De este modo, Eltit, hacía de su cuerpo un espacio colectivo, político, desde el que reivindicaba que las prostitutas también tienen un lugar en lo social, lo cultural y lo espacial.

Además, debido a su capacidad performativa y vivencial (Taylor 2005; Butler 2007; Torrens 2007), este lenguaje se convirtió en un espacio privilegiado para profundizar en la reconstrucción y reescenificación del acontecimiento violento padecido en las agresiones (Reckitt 2010: 101). Convirtiéndose, de este modo, en un instrumento catalizador para el entendimiento, la canalización y la transformación del trauma hasta convertirlo en algo soportable (Taylor 2005). Unas capacidades sobre las que trabajó la artista española Angélica Liddell en la propuesta performativa *Confesión nº3* o *Yo no soy bonita*¹³ (2005). Obra en la que narra el abuso sexual del que fue víctima a los nueve años mientras interactuaba en escena

12 Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=esxS9dg1S3c>>. Fecha de acceso: 17 sept. 2020.

13 Disponible en: <<http://www.alternivateatral.com/obra21544-yo-no-soy-bonita>>. Fecha de acceso: 11 oct. 2020.

con un caballo y manipulaba sangre que brotaba de las autolesiones que se iba provocando. Liddell, accedió a la experiencia traumática a través de la performance, desde la que pudo activar su vivencia para intervenirla o modificarla, pero sobre todo, hizo vivenciar y/o enfrentarse a los espectadores/as con el drama de la violencia sexual.

Ante esta situación, y dentro de la línea de trabajo que venimos desarrollando en el Grupo de Investigación HUM 425 de la Universidad de Granada el objetivo principal de este texto es realizar un análisis conceptual de las estrategias performativas desarrolladas por mujeres artistas en torno al cuestionamiento de las violencias machistas en la cultura occidental, desde los años 70 hasta la actualidad. Un estudio que ha posibilitado localizar y sistematizar los posicionamientos adoptados ante los distintos mecanismos y dispositivos que dispone el sistema patriarcal para generar y perpetuar las violencias machistas contra las mujeres y someterlas a sus dictámenes.

Para ello, desde una perspectiva metodológica analítica, crítica y comparativa, en primer lugar, hemos realizado una búsqueda exhaustiva de las obras performativas feministas que han profundizado en esta problemática. Todas ellas procedentes bien de los proyectos expositivos y trabajos de investigación que han profundizado en esta problemática (Sichel y Villaplana 2005; Aliaga 2007; Villaplana 2008; Reckitt 2010; Solans 2010; Monleón 2012; Aliaga y Mayayo 2013; Galán 2015; Schor 2016; Giunta 2018; Reilly 2018; etc.), bien de la producción de artistas mujeres que hayan convertido las violencias machistas en uno de sus ejes temáticos de reflexión. Prestando especial atención a aquellas artistas que la han abordado desde la vivencia propia. Sin obviar en ningún momento el desplazamiento del sujeto político universal «mujer» (Izquierdo 1998) a las posiciones que han defendido el agenciamiento de las «mujeres» (Osborne 2009; Trujillo 2009) al considerar las diferencias entre la propia colectividad femenina y abandonando la «ficción reguladora» (Arisó y Mérida 2010: 87).

La elección de muestras de este estudio recoge todo tipo de performances: desde foto-performances, video-performances, performances colectivas, participativas o delegadas hasta propuestas artísticas en las que la performance ha estado presente en el proceso de creación (Taylor 2005; Warr 2006; Aizpuri 2009). Todas ellas dentro, por un lado, del marco

temporal acotado desde los años setenta, momento del resurgimiento de los movimientos feministas y del auge del lenguaje de la performance (Mayayo 2003; Warr 2006; Torrens 2007; Aizpuru 2009; etc.), hasta la actualidad. Y, por otro, del contexto geográfico de los países culturalmente occidentalizados, en los que las prácticas performativas se han convertido en una estrategia imprescindible y reincidente para la expresión y denuncia de esta problemática. Posteriormente, realizamos un análisis conceptual de las obras localizadas que nos ha llevado a una elección de las performances más reconocidas y difundidas de cada artista y que mejor se adecuaban a los ejes de análisis planteados. Tras estructurar y sintetizar los principales hallazgos, los hemos confrontado con las aportaciones teóricas de los expertos/as en Estudios de género, antropología, sociología, psicología, etc. (Alberdi y Matas 2002; Castañeda 2002; Tubert 2003; Nash 2004; Bosch, Ferrer y Alzamora 2006; Osborne 2009; Amorós y de Miguel 2010; Millett 2010; Licide 2018; Segato 2016; Adan 2019; etc.). Y, a continuación, hemos sistematizado los principales posicionamientos adoptados en estas obras ante los distintos mecanismos patriarcales que generan, sustentan y perpetúan las violencias machistas contra las mujeres. Siendo conscientes, en todo momento, de que este tipo de violencias son la consecuencia de unas normas hegemónicas definidas y materializadas de formas diversas en cada contexto social concreto (McDowell 2000: 43; Méndez 2004: 138).

Todo ello ha posibilitado, finalmente, plantear las conclusiones pertinentes, donde clasificamos los diferentes tipos de estrategias performativas empleadas, atendiendo a la capacidad del lenguaje de la performance para visibilizar, denunciar, cuestionar y transformar esta terrible realidad.

LAS VIOLENCIAS MACHISTAS CONTRA LAS MUJERES

Cuando hablamos de las violencias hacia las mujeres, según la Declaración de Beijing, estamos haciendo referencia a todo acto de violencia basado en el género que se ejerce sobre ellas por el simple hecho de ser mujeres (1995: 52). Violencia de género, patriarcal, de pareja, doméstica, intrafamiliar, malos tratos, feminicidios, etc.). En definitiva, violencias machistas contra las mujeres, tal y como se acordó en el *Convenio del Consejo de Europa sobre prevención y lucha contra las violencias contra las mujeres y la*

violencia doméstica, más conocido como el *Convenio de Estambul* (Europa 2011).

Las violencias machistas son unos mecanismos que se infringen sobre las mujeres para someterlas a los dictámenes patriarcales (Adan 2019). Una sumisión contra la que se han revelado continuamente las mujeres artistas, como da muestra la propuesta de la austriaca Valie Export, *Genital Panic*¹⁴ (1969). Una acción en la que Export, con el pelo encrespado y con unos pantalones abiertos por la entrepierna, se situaba delante de la pantalla de una sala de cine de Múnich (Alemania), en la que se proyectaban películas pornográficas. Su única intención era señalar los fundamentos patriarcales que han construido la imagen pasiva de las mujeres en el cine y denunciar el uso cosificado que ha realizado el sistema patriarcal de los cuerpos femeninos. O como también dejó constancia la artista española Cristina Lucas en la obra *La anarquista*¹⁵ (2004), perteneciente a la serie *El viejo orden*. Una foto-performance en la que aparecía una mujer de avanzada edad a punto de arrojar un cóctel molotov en el salón de su casa, rebelándose contra el papel de «guardianas del hogar» atribuido a las mujeres por el poder patriarcal.

El patriarcado se ha fundamentado en una asignación e instauración del sistema binario de sexo-género (Tubert 2003), como si esta división estuviera en el origen y «en el orden natural de las cosas» (Bourdieu 2000: 21). Una diferenciación que se ha asentado en los estereotipos de género, entendidos como un conjunto de actos performativos impuestos por el discurso (Butler 2007). Pues, tanto el género como el sexo, nunca han sido unas categorías neutras ni naturales (Beauvoir 2005: 26-27), sino el resultado de una elaboración culturalmente diferenciada que ha configurado unas concepciones muy distintas y desiguales de los cuerpos y sus comportamientos (Butler 2007). Basado en una lógica binaria y esencialista de las diferencias biológicas, el sistema patriarcal ha creado una estructura objetivable de poder que ha justificado la desigualdad social como una cuestión natural (Aliaga 2007: 20). Lo que explicaría las razones ideológicas que han mantenido la opresión sobre las mujeres (Tubert 2003: 174). Una

consideración planteada por la artista estadounidense Judy Chicago en una de las performances más recordadas de la *Womanhouse*, como fue *Cock and Cunt Play*¹⁶ (1972). En ella, dos mujeres que portaban grandes órganos sexuales (una enorme vagina rosa y un gran pene de satén) recreaban una discusión conyugal. A medida que se desarrollaba el diálogo afloraba el trasfondo trágico de esta diferenciación genital en la asignación de las labores cotidianas, la ocupación de espacios, la valoración del trabajo, etc. Una crítica a la construcción y naturalización del género, y también del sexo, que han seguido cuestionando, entre otros, el colectivo español Cabello-Carceller, en el proyecto performativo *Bailar el género en disputa #2*¹⁷ (2013). Un trabajo en el que deconstruían este binarismo y mostraban la construcción inestable de la masculinidad y la femineidad a través de la parodia y mediante el desarrollo de coreografías. De este modo, desde la ideología patriarcal se ha configurado unas relaciones de poder desiguales que han propiciado la violencia desde la discriminación y el sometimiento (Arisó y Mérida 2010: 111-136), como evidenció la artista finlandesa Salla Tykkä en la video-performance *Power*¹⁸ (1999). En ella, un hombre fuerte y una mujer menuda se enfrentaban en un combate de boxeo amenizado por la banda sonora de la película *Rocky* (1976). Toda una declaración contra la batalla diaria por la igualdad y la supervivencia como mujeres en nuestra cultura.

El ejercicio de violencia ha sido un principio fundamental del sistema patriarcal (Adan 2019), a pesar de que éste se materializa con peculiaridades diferentes en cada contexto cultural (Segato 2016: 57-90). Una forma de «intimidación constante» (Millett 2010: 100), como reflejaba Lidia Rubio, artista española de origen cubano, en su foto-performance *Señora Martínez*¹⁹ (2012), donde una mujer jubilada sentada en el salón de su casa, se dispone a comer trinchando de su plato un guante de boxeo. Su mirada, clavada en el guante, y su gesto abatido, nos hace

14 Disponible en: <<https://www.moma.org/collection/works/133675>>. Fecha de acceso: 4 nov. 2020

15 Disponible en: <<http://juanadeaizpuru.es/en/artist/cristina-lucas-2/>>. Fecha de acceso: 16 oct. 2020.

16 Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=x07AtDI69F0>>. Fecha de acceso: 30 oct. 2020.

17 Disponible en: <<http://cabelllocarceller.info/cast/index.php?/proyectos/bailar-el-genero-en-disputa/>>. Fecha de acceso: 11 dic. 2020.

18 Disponible en: <<https://norealbody.com/2015/08/01/power/>>. Fecha de acceso: 12 dic. 2020.

19 Disponible en: <<http://mujerdelmediterraneo.heroinas.net/2014/03/miradas-de-mujeres.html>>. Fecha de acceso: 23 nov. 2020.

sentir la desolación, la lucha y el miedo soportado en el hogar. La disposición de la mesa, con otro plato y otro vaso en la escena, nos revela que a su lado hay alguien más, una presencia, una amenaza permanente con la que convive, su marido. Esta intimidación se recogía además en el testimonio que acompañaba a la imagen: «Y te dice: Yo sé por qué matan a las viejas y sé cómo hacerlo para no ir a la cárcel. Esa es nuestra vida a los 60, ese es el infierno de las maltratadas viejas». Su utilización ha sido una táctica recurrente para preservar los privilegios de género (Amorós y De Miguel 2010; Bosch, Ferrer y Alzamora 2006; Segato 2016; etc.). Es decir, para conservar la supremacía de la masculinidad hegemónica y mantener la condición de inferioridad y sumisión asignada a las mujeres en la familia, el trabajo, la comunidad y la sociedad (Beijing 1995: 52). Pues, el sistema patriarcal es «una forma de organización política, económica, religiosa y social basada en la idea de autoridad y liderazgo del varón» (Reguant 1996: 20). Y, en ella, la violencia ha sido entendida como una «forma elemental de mostrar su virilidad» (Alberdi y Matas 2002: 21) y un mecanismo de sujeción y de control absoluto para anular la voluntad de las mujeres (Segato 2016: 39). Esta abusiva imposición, como ya mostró Lidia Rubio, fue cuestionada por la artista venezolana Sandra Vivas en su video-performance *El lobito herido*²⁰ (1994) en la que, caricaturizando la telenovela hispano venezolana *La loba herida*²¹ (1992), invertía los roles tradicionales establecidos en la pareja. En la obra, Vivas, recontextualiza el escenario y se convierte en una mujer-macho autoritaria y violenta para someter al marido a los deberes domésticos. Desde la ironía, la artista trastoca y cuestiona lo absurdo de las concepciones estereotipadas asociadas a la masculinidad y a la feminidad.

El empleo de las violencias contra las mujeres ha sido una cuestión estructural en el sistema patriarcal e institucionalizado históricamente (Molas 2007; Osborne 2009; Galán 2015, etc.), como dejó constancia la guatemalteca Regina José Galindo, en *Mientras, ellos siguen libres*²² (2007). Una performance en la

que Galindo, con ocho meses de embarazo, era atada a una cama de la misma forma que las indígenas embarazadas fueron amarradas para ser violadas durante el conflicto armado en Guatemala a finales del siglo XX, mientras que los máximos responsables continúan libres gracias a la protección estatal. O como ha expresado el colectivo chileno *Lastesis* en la performance colectiva *Un violador en tu camino*²³ (2019). Una propuesta en la que, a ritmo de *rap* y con una coreografía con similitudes al paso militar, proclaman consignas feministas contra la impunidad de las violencias sexuales en los sistemas democráticos. Esta acción, repetida por miles de mujeres en multitud de países, se ha convertido en un himno de denuncia contra la indolencia de las instituciones hacia las violaciones y los feminicidios.

Unas violencias instauradas de manera transversal y permanente, a través de diversas tecnologías de género (Lauretis 1989), que han sido aprendidas y fomentadas en el género masculino desde los primeros años de vida (Aliaga 2007: 9). Un aspecto que planteaba la artista hispano-chilena Cecilia Barriga, en la videocreación *El origen de la violencia*²⁴ (2005). En ella documentaba los actos performativos en los que se construye este tipo de relaciones agresivas. Un niño pequeño aparecía jugando y acariciando unos gatitos, hasta que, de repente, comenzaba a golpearlos. Mientras tanto, otros niños miraban y se reían, revelando así la complicidad del grupo hacia el uso de la violencia, como si esta fuera una práctica necesaria y habitual en la construcción de la masculinidad. Pero «No es normal que sea normal», como recogía la Campaña que el Parlamento italiano lanzó el 25 de noviembre 2018, Día Internacional de la eliminación de la violencia contra las mujeres, para sensibilizar sobre este tipo de violencias (EFE 2018). Normalización y tolerancia frente a la que tomó postura la artista costarricense Priscilla Monge en la video-performance *Lección de maquillaje N°1*²⁵ (1998) (Figura 2). Una propuesta en la que, a través de referencias autobiográficas, ponía al descubierto los mecanismos de enmascaramiento con los que el

20 Disponible en: < <https://vimeo.com/457954328>>. Fecha de acceso: 15 sept. 2020.

21 Disponible en: <<https://www.filmaffinity.com/es/film841912.html>>. Fecha de acceso: 7 oct. 2020

22 Disponible en: <<http://www.reginajosegalindo.com/mientras-ellos-siguen-libres/>>. Fecha de acceso: 5 oct. 2020.

23 Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=y-JGE9zqgna8>>. Fecha de acceso: 30 nov. 2020.

24 Disponible en: <<https://www.hamacaonline.net/titles/el-origen-de-la-violencia/>>. Fecha de acceso: 23 nov. 2020.

25 Disponible en: <<https://vimeo.com/46064442>>. Fecha de acceso: 5 dic. 2020.



Figura 2. – Monge, Priscilla. *Lección de maquillaje, Nº 1*, 1998.

discurso patriarcal ha operado sobre las violencias contra las mujeres. En la pieza, un maquillador expone los pasos que hay que seguir para corregir las imperfecciones del rostro de una mujer mientras aplica, con bruscos golpes de dedos, la base del maquillaje y el carmín. Cuando acaba la lección, gira a la modelo hacia la cámara y dice: «cómo ven el maquillaje lo cubre todo». Sorprendentemente, la modelo lucía un ojo morado. Descubrimos entonces que lo que en realidad se pretendía era dar instrucciones para ocultar la huella de las violencias machistas en el hogar. Pero, aunque es dentro del «espacio privado donde la ley patriarcal todavía persiste en su forma más primitiva» (Murillo 1996: 25), este tipo de agresiones se han producido y se producen en multitud de ámbitos y contextos y «afecta a todas las facetas de nuestra vida» (Nash 2004: 186). Hecho sobre el que profundizaba la artista española Pilar Albarracín en *Sin título (Sangre en la calle)*²⁶ (1992). Una propuesta compuesta por ocho

performances realizadas por distintas calles de Sevilla (España), en las que la artista aparecía tumbada en el suelo y cubierta de sangre, fingiendo estar muerta. En cada localización se caracterizaba con diferentes vestimentas para adoptar distintos roles, insistiendo con ello en que la violencia de género es padecida por mujeres de diferentes estratos sociales. Albarracín trasladó a la calle la tragedia de una violencia diaria que vivían muchas mujeres y enfrentó, al público de aquellos años, a una dramática realidad consentida y silenciada.

Las violencias machistas contra las mujeres se han manifestado a través de diversas prácticas y se han instalado en el día a día de formas casi infinitas: maltrato físico, psicológico, emocional, social, sexual, económico, etc. (Alberdi y Matas 2002: 79). Esta diversidad de modalidades quedó reflejada en la performance participativa *Encuesta de violencia a mujeres*²⁷ (2008) de la artista mexicana Lorena

26 Disponible en: <<http://www.pilaralbarracin.com/videos/videos1.html>>. Fecha de acceso: 15 oct. 2020.

27 Disponible en: <http://www.lorenawolffer.net/01obra/20e-vm/evm_frames.html>. Fecha de acceso: 23 nov. 2020.

Wolffer. Con este trabajo, la artista buscaba generar conciencia y hacer visible las distintas violencias que sufren las mujeres. Para ello, realizó una encuesta anónima a mujeres de distintas localizaciones de México y publicó los datos recogidos en el centro histórico de la ciudad, en centros culturales, estaciones de metro, etc, alarmando, de la terrible situación de violencia que viven las mujeres mexicanas. Los resultados evidenciaron que más del 76% de las encuestadas habían sufrido violencia psicológica, más del 53% violencia física y más del 33% violencia sexual. Una diversidad de maniobras ofensivas que no han sido percibidas ni valoradas del mismo modo ni con la misma contundencia. Pues, por una parte, la violencia física y los feminicidios han sido censurados y reprobados socialmente. Mientras que, por otra, las violencias simbólicas han pasado inadvertidas (Bourdieu 2000: 11-12) y, en demasiadas ocasiones, directamente invisibilizadas o legitimadas. Ya que, al camuflarse bajo la justificación de las costumbres y las tradiciones, han llegado a contar con el consentimiento social, contribuyendo así a garantizar y eternizar la supeditación de las mujeres. Esta indulgencia hacia este tipo de violencias ha servido de coartada a toda una serie de manifestaciones del micromachismo, posmachismo o machismo invisible (Castañeda 2002) que se han ejercido con total libertad. Algo que pudimos comprobar en la performance *Rhythm 0*²⁸ (1974) de la artista de origen yugoslavo Marina Abramovic, en la que se centraba en las agresiones pasivas. Abramovic invitaba al público en esta propuesta, mayoritariamente masculino, a usar una serie de objetos sobre su propio cuerpo durante seis horas (desde un peine, una rosa, un pintalabios, hasta un látigo, una pistola y una bala). Los espectadores comenzaron a intervenir sobre la artista con sutiles pintadas, tocamientos o cortes, como si nada de ello tuviera importancia. Pero, poco a poco, la agresividad fue subiendo de nivel hasta el punto de que, tres horas después, fue encañonada con una pistola por un espectador.

MECANISMOS DE SOMETIMIENTO Y GENERADORES DE VIOLENCIA

El estudio de estas obras performativas ha permitido comprobar que el sistema patriarcal utiliza multitud de mecanismos de sometimiento hacia las mujeres.

28 Disponible en: <<https://vimeo.com/71952791>>. Fecha de acceso: 15 dic. 2020.

Estos dispositivos, presentes en los sistemas políticos, económicos, educativos, sociales, culturales, etc. (Beijing 1995: 7-16) y amparados en la naturalización del sistema binario de sexo-género (Tubert 2003), han generado todo tipo de violencias con el fin de obligarlas a acatar los dogmas de la ideología patriarcal (Castañeda 2002; Engels 2006; etc.). Aunque el sistema patriarcal se configura de un modo concreto en cada entorno cultural, las performances analizadas reiteran una serie de maniobras muy similares en los diversos contextos de los que surgen las obras.

En primer lugar, muchas de las performances estudiadas señalan la configuración y adjudicación espacial segregada y discriminatoria (Mcdowell 2000: 34-35; Segato 2016: 91 etc.) como uno de los principales mecanismos en la instauración de los fundamentos del sistema patriarcal. Mediante distintas estrategias de intimidación y violencia, el patriarcado ha seguido una doble artimaña a este respecto: la expulsión del espacio público de las mujeres y su reclusión en espacio de lo doméstico (McDowell 2000: 34-35). Por una parte, la constatación del destierro de lo público es una cuestión que ha confirmado la artista mexicana Mónica Mayer en la performance participativa *El tendadero*²⁹ (1978-2016). Un proyecto en el que invitó a cientos de mujeres de distintas clases sociales, edades y profesiones a responder la pregunta: «Como mujer, ¿qué es lo que más odias de la ciudad?». El resultado fue un tendadero del que colgaba una sábana de papeles rosas con las respuestas, en las que se denunciaba la problemática del acoso, el abuso y la violencia sexual en los espacios públicos. Una vulnerabilidad e inseguridad frente a las que reaccionaba, entre otras, la artista española Alicia Framis, en el proyecto performativo *Anti-dog project*³⁰ (2002-2003), en el que numerosas mujeres vestían trajes diseñados por la artista, con materiales resistentes a distintos tipos de agresiones. Framis, ha llevado esta obra por distintas ciudades europeas, emplazándolas en lugares donde ocurrieron actos violentos y asesinatos machistas por cuestiones de género y de raza. Estas propuestas nos traen a la memoria las acciones reivindicativas *Reclamar la*

29 Disponible en: <<https://muac.unam.mx/objeto/el-tendadero>>. Fecha de acceso: 23 nov. 2020.

30 Disponible en: <<https://www.museoelgadealvear.com/es/catalogo/coleccion-anti-dog-palais-de-tokyo-paris-2002/>>. Fecha de acceso: 7 sept. 2020.

noche (1977-1978), del *Movimiento de Liberación de la Mujer*, que se dieron en Italia, Alemania o Gran Bretaña. Las manifestantes, con antorchas en las manos, realizaban marchas nocturnas para exigir que la noche, momento en el que se producían el mayor número de violaciones, fuera un lugar seguro para ellas y de libre circulación, como años después señalaría Mónica Mayer. En sus pancartas se podía leer: «Caminaremos sin miedo» (Nash 2004: 183). Y, por otra parte, en cuanto al encierro de las mujeres en el ámbito del hogar, hay que tener en cuenta que el recinto doméstico ha sido el territorio donde «el ejercicio del predominio masculino patriarcal se ubica» (Nash 2004: 180-181).

En segundo lugar, las propuestas artísticas estudiadas indicaban que este enclaustramiento ha sido reforzado por el discurso de la domesticidad y una educación y socialización completamente diferenciada entre hombres y mujeres (Friedan 1975; Murillo 1996; Sichel y Villaplana 2005; etc.). En este argumento se adentraba la española Fina Miralles en la performance *Standard*³¹ (1976). Un trabajo en el que la artista aparecía sentada en una silla de ruedas atada, amordazada y obligada a mirar una pantalla y un monitor. Mientras que en la proyección aparecían imágenes de una madre vistiendo a su hija, el televisor emitía fragmentos de publicidad llenos de tópicos machistas. Miralles resaltaba así el papel educacional y socializador de la familia y de los medios de comunicación encargados de afianzar e interiorizar la diferenciación de los estereotipos de sexo-género. De esta forma, la domesticidad era entendida como la consecuencia de una «colonización interior» (Millett 2010: 71) tan naturalizada que llegaba a convertir la casa en «la prolongación de una misma» (Murillo 1996: 25). Una sensación que fue evidenciada por la artista austriaca Birgit Jürgenssen en la performance *Hausfrauen Küchenschürze*³² (1975). Una performance en la que vestía sobre su cuello una cocina-horno a modo de delantal. Jürgenssen reflejaba la carga de ese papel social de ama de casa y cuidadora, convirtiendo el delantal-cocina en una extensión de su propio cuerpo. En él, un horno abierto con una barra de pan en su interior, hacía referencia

a la maternidad y al alimento, pero también, por su forma fálica, hace alusión al control reproductivo de los cuerpos femeninos y a la explotación doméstica de las mujeres por parte del discurso hegemónico masculino.

En tercer lugar, el hogar patriarcal y su estructura familiar jerarquizada (Friedan 1975; Fraisse 2003; Galán 2015; etc.) se plantean como uno de los pilares fundamentales y el escenario predilecto en el que el patriarcado gravita (Millett 2010: 83). Sujeto y organizado bajo sus normas, costumbres y estructuras y por tanto, desde los mandatos de sexo-género, el espacio de lo doméstico ha definido a la perfección las funciones a las que han estado destinadas las mujeres (Beauvoir 2005: 592). Esta reflexión quedaba recogida por estadounidense Sandy Orgel en *Ironing*³³ (1972). Una obra en la que aparecía la artista con una bata, en zapatillas y con rulos en la cabeza, planchando metódica y repetidamente la misma sábana. Mientras alisaba un lado, el otro que caía al suelo se arrugaba y volvía a empezar. Un gesto monótono y cíclico que enfatiza el carácter cansino de los quehaceres del hogar. De igual manera, la artista colombiana María Teresa Hincapié, en su performance *Una cosa es una cosa*³⁴ (1990), hacía referencia a esta extenuante y rutinaria labor doméstica de las mujeres. Durante larguísima hora al día la artista iba depositando en el suelo objetos domésticos y cotidianos de su propia vida. Con un ritmo silencioso y movimientos pausados iba construyendo un cuadrado en forma de espiral interminable. Un eterno retorno, un ritual específico de la cotidianidad que ambas artistas remarcan en sus performances, para darles a estas labores domésticas un reconocimiento social.

En cuarto lugar, como consecuencia del discurso de la domesticidad y la mística de la feminidad, las mujeres no habrían tenido otra manera de soñar un futuro «que no sea el de madre de sus hijos o esposa de su marido» (Friedan 1975: 78). Es decir, por un lado, las mujeres han sido educadas para encontrar en el destino del matrimonio «la fuerza de vivir y el sentido de su vida» (Beauvoir 2005: 573), frente al sentido de autonomía que propone el patrón hegemónico para la masculinidad (García y Casado 2010: 122). Un

31 Disponible en: <https://www.finamiralles.com/fotoacciones-cv44?lightbox=image_xku>. Fecha de acceso: 20 nov. 2020.

32 Disponible en: <<https://birgitjuergenssen.com/en/works/photos/ph1578>>. Fecha de acceso: 7 sept. 2020.

33 Disponible en: <<https://artreview.com/ar-april-2018-feature-womanhouse/>>. Fecha de acceso: 23 nov. 2020.

34 Disponible en: <<https://tinyurl.com/yx46nhdm>>. Fecha de acceso: 15 dic. 2020.

sentimiento sobre el que trabaja la artista brasileña Beth Moysés a través de performances colectivas en las que traslada al espacio público la memoria de unas mujeres marcadas por la dominación masculina en sus relaciones conyugales. Como en *Memoria del afecto*³⁵ (2000- 2005), donde cientos de mujeres víctimas de la violencia de género desfilaban en silencio, vestidas con sus trajes de novia usados, deshojando flores e inundando de pétalos las calles por las que pasaban. Al final del recorrido, cavaban unas fosas en las que enterraban los restos de los ramos, como metáfora de los recuerdos y vivencias sufridas en nombre del amor. Estas performances tomaban las calles para denunciar que la violencia de género es un problema social que necesita de la concienciación de todos y todas para su erradicación. El mito del amor romántico, entendido como una construcción cultural del sistema patriarcal (Herrera 2016), habría justificado los celos, la dominación y la posesión. Pero, aun así, han continuado «enamoras del amor» (Ariso y Mérida 2010: 45), como manifestaba la española Esther Achaerandio en su video-performance *Afirmaciones para atraer el amor*³⁶ (2009), en la que la artista interiorizaba formulaciones hechas sobre el amor romántico, revelando cómo se produce el deseo de las mujeres hacia éste. Una pieza en la que, mientras sonaba *It must have been love* (1987) del grupo musical *Roxette*, golpeaba su rostro con un ramo de rosas rojas, intentando generar una paradoja visual que le hiciera despertar del sueño que la obligaba a amar.

Por otro lado, además del precio a pagar por la ilusión inalcanzable del amor, el género femenino ha quedado construido en su vinculación a la maternidad, «decida o no ser madre, porque ésta será nombrada como función y no como opción personal» (Murillo 1996: 8). El ideal de la maternidad y la gratificación obligatoria que se ha de sentir (Chodorow 1984; Beauvoir 2005; etc.), es una situación sobre la que reflexionó la artista alemana Ulrike Rosenbach en su performance *Tying to Julia*³⁷ (1972), en la que abordaba el angustioso cometido de la crianza. Con

su propia respiración como único sonido, la artista aparecía con su hija en brazos, envolviendo y atando los dos cuerpos en un mismo vendaje, haciendo ver que estaban inevitablemente unidas. Amarrada a su hija, en una especie de simbiosis corporal, exploraba el confinamiento y encarcelamiento al que es supeditado el género femenino en el papel del ser madre. Una sujeción a los vínculos establecidos entre madre e hija/o tan asfixiante que, en muchos casos, las mujeres se olvidan de vivir sus propias vidas.

En quinto lugar, el análisis de las performances indica cómo estos ideales han estado tan fuertemente interiorizados en el imaginario femenino (Chodorow 1984: 60), que han llegado incluso a negarles el derecho y el control sobre sus propios cuerpos. Denuncia sobre la que trabajaría la artista española Yolanda Domínguez en la performance colectiva *Registro* (2014)³⁸. Un trabajo en el que animaba a todas aquellas mujeres que lo desearan a registrar la propiedad de sus cuerpos en los Registros Mercantiles, para certificar oficialmente que sus cuerpos les pertenecían y, a su vez, alzar sus voces contra el Anteproyecto de Ley del Aborto que el Ministerio de Justicia español había planteado en esa legislatura. Desde estos principios patriarcales se habría pretendido que la existencia de las mujeres quedase confinada a la reproducción y al cuidado de los otros (Beijing 1995; Amorós y de Miguel 2010; Navarrete 2005; etc.). Estas obligaciones han estado tan firmemente arraigadas que, a veces, han podido parecer que se trataban de unas opciones elegidas, como dejaba entrever la artista española Verónica Ruth Frías en su proyecto performativo *Super M*³⁹ (2011- 2013). Una propuesta en la que profundizaba, al igual que hiciera Birgit Jürgensen o Ulrike Rosenbach, sobre las responsabilidades de lo que se entiende por ser una buena madre, esposa, ama de casa y artista supeditada a la imagen de mujer perfecta. Ruth, embarazada, construyó un alter ego, una nueva identidad con disfraz de súper heroína, con la que pretendía superar las exigencias y la presión social a las que se enfrentaría en el momento que naciera su hija. Un reto en el que la mujer se encuentra atrapada.

35 Disponible en: <http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=2404>. Fecha de acceso: 23 nov. 2020.

36 Disponible en: <<http://culturagalega.org/atalaia/eventos/region-0-festival-de-videoarte-latino-de-nova-york>>. Fecha de acceso: 15 dic. 2020.

37 Disponible en: <<http://www.medienkunstnetz.de/werke/einwicklung-mit-julia/>>. Fecha de acceso: 17 dic. 2020.

38 Disponible en: <<http://yolandadominguez.com/portfolio/registro/>>. Fecha de acceso: 23 oct. 2020.

39 Disponible en: <<http://cargocollective.com/veronica-ruthfrias/Super-M>>. Fecha de acceso: 15 sept. 2020.

En sexto lugar, recluidas en lo doméstico y encargadas del mantenimiento de los demás, muchas vidas de mujeres han estado, por lado, dedicadas en exclusividad a un trabajo no remunerado (McDowell 2000: 34-35) desarrollado, en ocasiones, en unas condiciones de explotación laboral (Navarrete 2005: 259). Una labor que, por otro lado, les ha restringido la posibilidad de acceso a otras tareas productivas y formativas (Amorós 1991: 228). De este modo, cuando muchas mujeres han intentado acceder al mundo laboral, se les ha discriminado destinándolas, preferentemente, a trabajos relacionados con los cuidados y la limpieza, además de someterlas a una brecha salarial y a una marginación en los puestos de responsabilidad (Beijing 1995: 11). Así, el sistema patriarcal en complicidad con el capitalismo se habría reforzado para salir beneficiados mutuamente de la opresión a las mujeres (Amorós 1991: 270-271). De esta forma, la división sexual del trabajo se presenta como otro de los dispositivos más eficaces que el patriarcado ha dispuesto para imponer sus axiomas, generando situaciones de precariedad, como evidenciaba la artista estadounidense Mierle Laderman Ukeles en *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance: Outside*⁴⁰ (1973-1976). Una serie de performances en las que limpiaba y fregaba los suelos de los museos y otros espacios públicos a modo de reflexión sobre las tareas serviles, mal pagadas y sin reconocimiento social que les han sido asignadas a las trabajadoras fuera del hogar. Algo que también comprobaba la artista española Julia Montilla, en la performance colectiva *La Cara B del Turismo en Barcelona*⁴¹ (2017/2019). Propuesta realizada en colaboración con *Las Kellys* (asociación española de camareras de piso o limpiadoras de hoteles), en la que se profundizaba sobre la ausencia de condiciones laborales dignas que siguen sufriendo estas empleadas. Una situación que, en ocasiones, ha derivado en acoso laboral, como denunció la cubana Coco Fusco en *Dolores de 10 en 10*⁴² (2001). Video-performance creada a partir de la falta de pruebas en un juicio por abuso laboral. En ella, la artista reconstruyó lo que las cámaras de seguridad deberían

haber observado cuando, en el verano de 1998, la trabajadora Delfina Rodríguez fue encerrada en un cuarto durante doce horas, hasta que su empleador consiguió que firmara una carta de renuncia y desistiera de la intención de organizar un sindicato.

En séptimo lugar, las estrategias performativas analizadas han evidenciado el papel jugado, en demasiadas ocasiones, por los sistemas de representación y las tecnologías de la información y comunicación en la difusión de los estereotipos del mandato patriarcal (Beijing 1995: 57; López 2008: 96-98; etc.). Éstos, por un lado, han terminado imponiendo toda una serie de ideales somáticos que atentan contra su dignidad (López 2008: 98), como resaltaba la artista estadounidense Martha Rosler en *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained*⁴³ (1977). Una propuesta performativa en la que el cuerpo de una mujer era medido meticulosamente por un grupo de personas con batas blancas. Los datos obtenidos eran comparados con una tabla de medición estándar. Rosler, señalaba el poder del discurso androcentrista de la ciencia y la tecnología en la construcción y estandarización de los cuerpos femeninos. Una obsesión por el control del cuerpo femenino, su adaptación a las normas y estándares establecidos y su mercantilización que la española Esther Ferrer abordaría en la propuesta *Intimo y personal*⁴⁴ (1977-1992). Ante esta maniobra de control corporal también se reveló la artista serbia Katalin Ladik en la performance *Poemim*⁴⁵ (1978-2010), en la que presionaba un panel de cristal contra su cara provocando una deformidad en su rostro. Planteando, así, una crítica a la imposición de los ideales de belleza a los que tenía que enfrentarse diariamente. Toda una serie de propuestas que, centrándose en una búsqueda de imágenes menos opresivas (Alario 2008: 66), han explorado la producción de las conceptualizaciones del modelo de feminidad patriarcal (Lauretis 1989: 11).

Y, por otro, esta normativización de los cuerpos femeninos, sometidos al ideal de belleza occidental

40 Disponible en: <<https://smarthistory.org/ukeles-washing/>>. Fechas de acceso: 23 nov. 2020.

41 Disponible en: <<https://www.cccb.org/es/actividades/ficha/la-cara-b-del-turismo-en-barcelona/232165>>. Fecha de acceso: 13 dic. 2020.

42 Disponible en: <<https://www.cocofusco.com/dolores-from-10-to-10-2>>. Fecha de acceso: 23 nov. 2020.

43 Disponible en: <<https://www.macba.cat/es/vital-statistics-of-a-citizen-simply-obtained-3231>>. Fecha de acceso: 24 nov. 2020.

44 Disponible en: <<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/intimo-personal>>. Fecha de acceso: 19 sept. 2021.

45 Disponible en: <<https://www.ludwigmuseum.hu/mu-targy/poemim>>. Fecha de acceso: 11 dic. 2020.



Figura 3. – Amorocho, Martha. *Marca en la piel*, 2002.

y patriarcal, ha terminado por cosificar sus cuerpos, como mostró la norteamericana Karen Finley en la performance *We Keep Our Victims Ready*⁴⁶ (1989). En ella la artista derramaba chocolate, caramelo y otros productos alimenticios sobre su cuerpo, exponiéndolo para ser devorado como un objeto de consumo por la mirada heteropatriarcal. En apariencia una pieza dulce y edulcorada, pero que en realidad evocaba el caso de violación de una chica de dieciséis años, Tawana Brawley, que fue encontrada en el estado de New York (EE.UU.) en una bolsa de basura cubierta de excrementos. Esta metáfora visual del alimento también fue utilizada por la artista polaca Natalia Lach-Lachowicz, en la video-performance *Consumer Art*⁴⁷ (1972-1975), en la que aparecen distintos modelos comiendo plátanos, salchichas o helados. Una actividad aparentemente

inocente que desvelaba la carga sexual que soporta la imagen de las mujeres en la cultura mediática occidental. Todo un proceso de erotización de los cuerpos de las mujeres (Lauretis 1989; López 2008, etc.) que ha terminado no sólo transformándolos en productos a disposición del uso, consumo y disfrute del placer masculino sino, convirtiéndose en muchas ocasiones, en una justificación para agredir y abusar sexualmente de ellas. Sobre esta espeluznante situación ha trabajado la artista española Jana Leo en el proyecto performativo *No Violarás*⁴⁸ (2018). Trabajo en el que a partir de historias reales, incluida la suya, analizaba la experiencia traumática de una violación. «Me gusta ver cómo disfrutas», exclamaba el agresor desconocido que aparece en uno de los actos de la performance, mientras forzaba sexualmente a la víctima. Un daño físico y emocional que la artista franco-colombiana Martha Amorocho ha conocido muy bien, al haber sido víctima de una

46 Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=Y-vBnkx-pECo>>. Fecha de acceso: 15 sept. 2020.

47 Disponible en: <<https://artmuseum.pl/en/filmoteka/praca/II-natalia-sztuka-konsumpcyjna?age18=true>>. Fecha de acceso 23 nov. 2020.

48 Disponible en: <<https://www.laneomudejar.com/jana-leo-no-violaras-performance/>>. Fecha de acceso: 8 dic. 2020.

violación a la edad de siete años. En sus obras ha exteriorizado el dolor, la humillación y el trauma de un acto tan descarnado y cruel que ha marcado toda su vida. Como ejemplo, su foto-performance *Marca en la piel*⁴⁹ (2002) (Figura 3), donde dibujaba escenas de una violación con una aguja sobre su propia piel para terminar cosiendo y cerrando, con hilo rojo, la vagina, la boca, los ojos, y las manos de estos dibujos. Amorochó mostraba así su historia, sus heridas aún abiertas, inscritas sobre su piel, y claro está, sus cicatrices, que permanecerán para siempre.

El engranaje de todos estos mecanismos se ha convertido en una verdadera trampa de la que no es fácil escapar. Como planteaba simbólicamente la artista lituana Egle Rakauskaite en la video-performance *Trap. Expulsion from Paradise*⁵⁰ (1995-1997), sólo adoptando unas posturas activas y críticas que desvelen y fracturen su funcionamiento, se podrá encontrar una escapatoria y huir. En este trabajo aparecían doce chicas jóvenes formando un círculo. Vestidas de blanco exhibían su inocencia, domesticidad y feminidad. Todas ellas permanecían inmóviles y paralizadas en el lugar asignado debido a que sus largos cabellos trenzados estaban entrelazados y anudados entre sí. Si intentaban moverse, la tirantez del cabello se lo impediría. Pasado un tiempo, las jóvenes, sacan unas tijeras escondidas en sus bolsillos y empiezan a cortar sus propias trenzas, como si con ello cortaran todo el sistema de dispositivos que las mantenía sujetas y enredadas, rompiendo así con el sometimiento impuesto por el sistema patriarcal. Ahora bien, en demasiadas ocasiones, el precio que han tenido que pagar por no obedecer y atreverse a desafiar los mandatos patriarcales ha sido insoportable, pues las han llevado a padecer el ejercicio de la violencia más física y más brutal como recordaba la artista peruana Susana Vásquez Torres en la performance *Las horas Heridas*⁵¹ (2016). Un proyecto performativo que recorrió distintas localizaciones de la ciudad de Lima, tratando de concienciar a la población, ante la

creciente y dura realidad que reflejan las estadísticas en Perú en torno a los asesinatos de mujeres. En una de las performances, dos mujeres caminan libremente por la calle, cuando de repente, una de ellas cae desplomada en el suelo, muerta. En silencio, la mujer que le acompaña cubre el cuerpo con una bolsa, la misma que utilizan los equipos forenses peruanos para cubrir los cadáveres en la escena del crimen, y coloca un cartel que reza: «Cada 71 horas una peruana es víctima de feminicidio». *Esta misma escena, la artista fue repitiéndola cada 71 horas en diferentes lugares de la ciudad.*

CONCLUSIONES

Al llevar a cabo este estudio hemos podido comprobar cómo la urgencia y el compromiso por abordar este conflicto se ha llevado a cabo a través de distintos tipos de estrategias. Éstas se han adentrado en diferentes niveles de la problemática atendiendo a las diversas capacidades del lenguaje de la performance para visibilizar, denunciar, cuestionar y transformar este panorama desolador.

Por un lado, hemos comprobado cómo las artistas han roto el código de silencio y el régimen de invisibilidad ante el ejercicio de los abusos y agresiones cotidianas a las que han sido sometidas las mujeres, para dar relevancia social al problema de las violencias machistas. Como hemos cotejado en las propuestas de Lidia Rubio o Susana Vásquez Torres, estas, han hecho público aquello que el sistema patriarcal les obligaba a ocultar y a callar para que siguiera siendo un mero asunto privado relegado al ámbito de lo doméstico. En muchos casos, como los de Marta Amorochó, Jana Leo o Priscilla Monge, esta enunciación se ha realizado en primera persona, evocando las propias vivencias sufridas y convirtiéndose la propuesta performativa en un instrumento catalizador para la transformación y la aceptación del trauma padecido. En otros tantos, como sucede en las obras de Coco Fusco o Ana Mendieta, han localizado con referencias claras los acontecimientos, rescatando los nombres y apellidos de las víctimas, evidenciando que no se trata de simples datos, sino de un entramado ideológico cuyas consecuencias han recaído sobre los cuerpos concretos de mujeres. En la mayoría de las obras mostradas, la performance se plantea como una estrategia de lucha política transmisora de la memoria común de las mujeres, favoreciendo

49 Disponible en: <<https://tinyurl.com/rpfrjjz>>. Fecha de acceso: 14 nov. 2020.

50 Disponible en: <<http://artperformance.over-blog.fr/article-trap-expulsion-from-paradise-egle-rakauskaite-1996-122470970.html>>. Fecha de acceso: 15 dic. 2020.

51 Disponible en: <<https://www.pikaramagazine.com/2017/10/las-horas-heridas-una-performance-contra-los-feminicidios-en-peru/>>. Fecha de acceso: 15 dic. 2020.

la concienciación colectiva para acabar con los parámetros del patriarcado, como sucede en los trabajos de Diamela Eltit o María Teresa Hincapié, entre otras.

Por otro lado, las propuestas feministas examinadas no sólo han señalado la victimización de las mujeres. En numerosas ocasiones, también han mirado cara a cara a los agresores, señalando a los verdugos y a los asesinos. Mientras que, debido a la interrelación directa que plantea la performance con los/as espectadores, en otras, han interpelado al público que guarda silencio y a la colectividad cómplice y consciente del problema, como hemos examinado en las obras de Regina José Galindo o el colectivo *LasTesis*. De ambas maneras, han denunciado públicamente la impunidad, la tolerancia y el consentimiento de las violencias machistas que se han presentado como una cuestión estructural e instaurada en nuestra sociedad de manera permanente. Hasta tal punto que, como nos muestran las propuestas de Sandy Orgel, Martha Rosler o Emma Sulkowicz, parecieran estar interiorizadas y enraizadas en el imaginario cultural. Estos modos de ejercer las violencias, como recogen las performances de Marina Abramovic, Cecilia Barriga o Lorena Wolffer, conllevan valoraciones sociales muy desiguales, pasando en muchos casos inadvertidos y, en otros, casi justificados. Una intimidación constante a la que nos hemos acostumbrado y que no sólo se ha reducido a la violencia física, sino que se ha manifestado de formas muy distintas: desde la violencia económica, sexual, emocional y psíquica, hasta la espacial, cultural o social. Estas violencias simbólicas, junto a las físicas y explícitas, han aprisionado a las mujeres, por el simple hecho de serlo, bajo la hegemonía del orden simbólico masculino patriarcal, tal y como plateaban los trabajos de Salla Tykkä o Mierles Laderman Ukeles.

A su vez, la totalidad de las performances seleccionadas han desarrollado estrategias que han desvelado y cuestionado algunos de los múltiples mecanismos de los que el sistema patriarcal dispone para someter a las mujeres a sus dictámenes, generando y sustentando las diversas formas de violencia. Estos dispositivos van desde una configuración y adjudicación espacial segregada y discriminatoria, una educación y socialización diferenciada reforzada por el discurso de la domesticidad y la mística de la feminidad, el mito amor romántico o el ideal de la maternidad, hasta la división sexual del trabajo o el papel jugado por sistemas de representación y los

medios de comunicación. Algo que hemos observado en las propuestas de Esther Achaerandio o Verónica Ruth Frías, entre otras. En ellas se evidencia que las violencias machistas no sólo se localizaban en el espacio privado, sino que se ejecutaban en todos los lugares, tratándose de un problema colectivo y social. Toda una serie de herramientas de diferenciación, subordinación y subyugación, como se observa en las obras de Cristina Lucas, Ulrike Rosenbach o Faith Wilding. Y que han pretendido expulsar a las mujeres del espacio público y recluirlas en el espacio opresivo y jerárquico de lo doméstico, desterrarlas a la reproducción y al cuidado de los otros, explotarlas y discriminarlas laboralmente y cosificar y sexualizar sus cuerpos, convirtiéndolos en objetos a disposición del uso y placer masculino y heteronormativo, hasta tal grado que éstos han llegado a creer que son de su propiedad.

Además, las mujeres artistas se han enfrentado contra las estructuras patriarcales de sometimiento y los imperativos demandados a la feminidad. Pues, a pesar de que tanto el sistema patriarcal como el ejercicio de la violencia contra las mujeres se configura y desarrolla con matices diferentes en distintos entornos sociales y culturales, la utilización del lenguaje de la performance, se presenta como un denominador común en el modo de reaccionar desde la práctica artística feminista en los diferentes contextos desde los que han trabajado las autoras. Estas artistas han subvertido los roles y los estereotipos estipulados, interviniendo en los procesos de construcción e instauración del sistema binario de sexo-género en el que se ha fundamentado el patriarcado, como hemos comprobado en los trabajos de Judy Chicago o Katalin Ladik. Este planteamiento binómico no sólo ha acentuado las diferencias entre hombres y mujeres, sino que ha generado, justificado, naturalizado y fomentado tanto unas relaciones totalmente desiguales, que han preservado los privilegios de género con el fin de perpetuar la inferioridad femenina a la autoridad masculina, como el ejercicio de la violencia para su consecución. Unas cuestiones que indicaban Alicia Framis o Birgit Jürgenssen, entre otras. Ante esta asignación y diferenciación completamente cultural, las artistas se han revelado configurando zonas alternativas que desnaturalicen las convenciones establecidas y favorezcan modelos más plurales, inclusivos e igualitarios, como proponían el colectivo Cabello-Carceller, Beth Moysés o Egle Rakauskaite.

Pero, trabajos como los de Karen Finley, Angélica Liddell o Julia Montilla, también nos han hecho comprender que no podemos separar la construcción del género de otros ejes y categorías de opresión. La desigualdad y la violencia de género hay que contemplarla y estudiarla, también, desde una perspectiva interseccional que, junto a otros motivos como la raza, la etnia, el estatus social, la situación laboral y económica, etc., nos permita seguir profundizando en el origen de este tipo de violencias. Una serie de consideraciones que plantean la necesidad de seguir profundizando en sucesivas fases de esta investigación, atendiendo a un estudio más situado en términos geográficos, culturales o temáticos. Centrarnos en un ámbito sociocultural más concreto nos permitiría, desde el punto de vista artístico, detectar características más específicas, poner en valor algunas propuestas performativas menos conocidas y profundizar en las diferencias y similitudes gramaticales en el uso de la performance en distintos contextos geográficos. Y, desde un punto de vista teórico, centrarnos en cuáles son las expresiones de la violencia machista más abordadas, rastreando los orígenes de ésta en relación a las desigualdades específicas de cada territorio.

Por otra parte, las mujeres artistas han desafiado el orden establecido utilizando sus propios cuerpos en el lenguaje de la performance, posicionándose ante la disolución del objeto artístico y la ruptura con los discursos hegemónicos en el campo de la creación. A través de ellos, encontraron una fuente de conocimiento mediante la cual acceder a la situación real de las corporeidades femeninas, donde se proyectan los imperativos patriarcales, tal y como hemos podido advertir en las propuestas de Esther Ferrer o Carolee Schneemann. Y, también, mediante la apropiación de los sistemas de representación, bien modificando las narrativas que han forjado los procesos de significación metafórica, bien generando imágenes que rompan con el imaginario colectivo estereotipado. Aspectos que se reflejaban en los trabajos de Natalia Lach-Lachowicz o Sandra Vivas, en los que promovían nuevos significados más allá de las rancias encarnaciones de la feminidad. Centrándose en la deconstrucción de los sistemas dominantes de representación y tomando como arma la autorrepresentación, no sólo han cuestionado los planteamientos hegemónicos con capacidad de forjar ideales y afianzar las diferencias. Con ello, han incidido en la mercantilización de sus cuerpos para pasar de ser, objetos de representación a sujetos de enunciación de sus propios relatos y experiencias, como planteaban el

grupo *Guerrilla Girls* o Valie Export. Tener en sus manos el control y el poder de la representación, significaba dejar de ser víctimas para convertir sus propias imágenes en un foco de resistencia política hacia la violencia machista y patriarcal.

Y, por otra, al politizar las prácticas performativas mediante la colectivización de sus cuerpos, han reclamado a las instituciones medidas efectivas que permitan liberar a las mujeres de estas ataduras. Han demandado una urgente intervención en la terrible realidad de muchas de ellas, donde el ejercicio de diferentes y múltiples violencias se han instalado en sus vidas, como hemos podido confrontar con las obras de Mónica Meyer o Fina Miralles. Este engranaje ha aterrorizado y ha dado muerte a las mujeres más allá de las relaciones domésticas, sentimentales o familiares, como evidencian las performances de Pilar Albarracín, Yolanda Domínguez o Teresa Serrano. De este modo, las prácticas artísticas performativas han sido entendidas como una herramienta crítica, activista y de militancia desde la que hacer frente a las violencias instauradas en los cuerpos femeninos. Un instrumento a través del cual encauzar una mirada comprometida capaz de perturbar las normas y las estructuras, actuando como agente en la transformación social de la cultura patriarcal.

Toda una serie de estrategias artísticas críticas que no sólo han contribuido al desarrollo y definición de lo que a día de hoy conocemos como el lenguaje de la performance y sus capacidades, sino de las que podemos extraer una serie de pautas metodológicas aplicables a las propuestas artísticas que abordan en la actualidad cualquier otra forma de violencia machista y patriarcal. Pues, no debemos olvidar que, si bien el problema de este tipo de violencias sigue siendo a día de hoy una de las principales causas de muerte en el mundo entre las mujeres, el sistema patriarcal, siempre estará preparado para aplicar los diferentes mecanismos de violencia ante cualquier otra sospecha de amenaza que desestabilizase sus dogmas y sus creencias.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Adan, Carmen. 2019. *Feminicidio. Un nuevo orden patriarcal en tiempos de sumisión*. Barcelona: Ballaterra Ediciones.
- Aliaga, Juan Vicente. 2007. *Orden fálico: androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Aliaga, Juan Vicente y Patricia Mayayo (eds.). 2013. *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Madrid: This Side Up.

- Aizpuru, Margarita. 2009. «Performanceras: mujer, arte y acción, una aproximación». *Zehar* 65: 28-37. Disponible en: <<http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A6035>>. Fecha de acceso: 27 de oct. 2020.
- Alario, María Teresa. 2008. *Arte y feminismo. Your body is a Battleground*. San Sebastián: Nerea.
- Alberdi, Inés y Natalia Matas. 2002. *La violencia doméstica. Informe sobre los malos tratos a mujeres en España*. Barcelona: Fundación La Caixa.
- Amorós, Celia. 1991. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos.
- Amorós, Celia y Ana De Miguel (eds.). 2010. *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*. Madrid: Minerva.
- Arisó, Olga y Rafael Mérida. 2010. *Los géneros de la violencia. Una reflexión queer sobre la violencia de género*. Madrid: Egales.
- Beauvoir, Simone de. 2005. *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- Bosch, Esperanza., Victoria A. Ferrer, y Aina Alzamora. 2006. *El laberinto de la violencia. Reflexiones teórico prácticas sobre la violencia contra las mujeres*. Barcelona: Anthropos.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Butler, Judith. 2007. *El Género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Castañeda, Marina. 2002. *El machismo invisible: un enfoque interpersonal*. México D.F.: Paidós.
- Chadwick, Whitney. 1999. *Mujer, Arte y Sociedad*. Barcelona: Destino.
- Chodorow, Nancy. 1984. *El ejercicio de la maternidad*. Barcelona: Gedisa.
- CEPAL. 2018. *Al menos 2.795 mujeres fueron víctimas de feminicidio en 23 países de América Latina y el Caribe en 2017*. Disponible en: <<https://www.cepal.org/es/comunicados/cepal-al-menos-2795-mujeres-fueron-victimas-feminicidio-23-paises-america-latina-caribe>>. Fecha de acceso: 5 oct. 2020.
- Consejo de Europa. 2011. *Convenio de Estambul sobre prevención y lucha contra la violencia contra las mujeres y la violencia doméstica*. Disponible en: <<https://rm.coe.int/1680464e73>>. Fecha de acceso: 12 oct. 2020.
- Cottingham, Laura. 1998. *Not for Sale-Feminism and Art in the USA during the 1970s*. Nueva York: Hawkeye Prod.
- Declaración de Beijing. 1995. *Informe de la Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer*. Disponible en: <<https://www.un.org/womenwatch/daw/beijing/pdf/Beijing%20full%20report%20S.pdf>>. Fecha de acceso: 17 de nov. 2020.
- EFE. 2018. «Campaña italiana contra la violencia de género: No es normal que sea normal». *La Vanguardia*, 22 nov. Disponible en: <<https://www.lavanguardia.com/politica/20181122/453097370628/campana-italiana-contra-la-violencia-de-genero-no-es-normal-que-sea-normal.html>>. Fecha de acceso: 23 oct. 2020.
- Engels, Friedrich. 2006. *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. Madrid: Fundación Federico Engels.
- EU-FRA. 2014. *Violence Against Women: Every Day and Everywhere*. Viena: European Union Agency for Fundamental Rights. Disponible en: <<http://fra.europa.eu/en/press-release/2014/violence-against-women-every-day-and-everywhere>>. Fecha de acceso: 29 nov.2020.
- Fraisse, Geneviève. 2003. *Los dos gobiernos: la familia y la ciudad*. Madrid: Cátedra.
- Friedan, Betty. 1975. *La mística de la feminidad*. Barcelona: Sagitario.
- Galán, Mercé. 2015. *Cautivas del silencio. Representaciones en el arte contra la violencia simbólica y estructural en el hogar (2004-2014)*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- García, Fernando J. y Elena Casado. 2010. *Violencia en la pareja: género y vínculo*. Madrid: Talasa Ediciones
- Giunta, Andrea. 2018. *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Herrera, Coral. 2016. *La construcción social del amor romántico*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Izquierdo, María Jesús.1998. «Los órdenes de la violencia: especie, sexo y género», en Vicenç F. Armengol (ed.), *El sexo de la violencia. Género y cultura de la violencia*: 61-91. Barcelona: Icaria.
- Lauretis, Teresa de. 1989. *La tecnología del género*. Londres: Macmillan Press.
- López, Pilar. 2008. «Los medios y la representación de género: algunas propuestas para avanzar». *Feminismo/s* 11: 95-108. Disponible en: <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/9000/1/Feminismos_11_06.pdf>. Fecha de acceso: 17 sept. 2020.
- Mayayo, Patricia. 2003. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.
- Mcdowell, Linda. 2000. *Género, identidad y lugar: un estudio de las geografías feministas*. Madrid: Cátedra.
- Méndez, Lourdes. 2004. *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias: ideologías sexuales, reconstrucciones feministas y artes visuales*. Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer Hypatia.
- Millett, Kate. 2010. *Política sexual*. Madrid: Cátedra.
- Molas, María Dolores (ed.). 2007. *Violencia deliberada: las raíces de la violencia patriarcal*. Barcelona: Icaria.
- Monleón, Mau (comis.). 2012. *In Out house. Circuitos de género y violencia en la era tecnológica*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Murillo, Soledad. 1996. *El mito de la vida privada*. Madrid: Siglo XXI.
- Nash, Mary. 2004. *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*. Madrid: Alianza.
- Navarrete, Ana. 2005. «Performance feminista sobre la violencia de género. Este funeral es por muchas muertas»,

- en Berta Sichel y Virginia Villaplana (eds.), *Cárcel de amor: relatos culturales sobre la violencia de género*: 247-263. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- ONU Mujeres. 2017. *Hechos y cifras: acabar con la violencia contra mujeres y niñas*. Disponible en: <<https://www.unwomen.org/es/what-we-do/ending-violence-against-women/facts-and-figures>>. Fecha de acceso: 24 oct. 2020.
- Osborne, Raquel. 2009. *Apuntes sobre violencia de género*. Barcelona: Bellaterra.
- Picazo, Gloria (coord.). 1993. *Estudios sobre performances*. Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Junta de Andalucía.
- Reckitt, Helena. 2010. *Arte y feminismo*. Barcelona: Phaidon.
- Reguant, Dolors. 1996. *La mujer no existe: un simulacro cultural*. Bilbao: Maite Canal.
- Reilly, Maura. 2018. *Curatorial Activism. Towards an Ethics of Curating*. Londres: Thames and Hudson.
- Schor, Gabriele (comis.). 2016. *Feminist Avant-garde: Art of the 1970s: the Sammlung Verbund Collection*. Viena: Prestel.
- Segato, Rita Laura. 2016. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Sichel, Berta y Virginia Villaplana (eds). 2005. *Cárcel de amor: relatos culturales sobre la violencia de género*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Solans, Piedad (comis.). 2010. *Contraviolencias. Prácticas artísticas contra la agresión a la mujer*. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa.
- Taylor, Diana. 2005. «El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política». *Performancelogía*, 11. Disponible en: <<http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/el-espectculo-de-la-memoria-trauma.html>>. Fecha de acceso: 21 sept. 2020.
- Toledano, Ruth. 2019. «Los gritos bordados del 8M: la revolución a golpe de aguja». *Eldiario.es*, 6 mar. Disponible en: <https://www.eldiario.es/cultura/feminismo/revolucion-hace-golpe-aguja_1_1663436.html>. Fecha de acceso: 30 de sep. 2020.
- Torrens, Valentín. 2007. *Pedagogía de la performance programas de cursos y talleres*. Huesca: Diputación de Huesca.
- Tubert, Silvia (ed.). 2003. *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*. Madrid: Cátedra.
- Villaplana, Virginia. 2008. *Nuevas violencias de género. Arte y cultura visual*. Tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia.
- VPC. 2017. *More Than 1,600 Women Murdered by Men in One Year, New Study Finds*. Disponible en: <<http://vpc.org/press/more-than-1600-women-murdered-by-men-in-one-year-new-study-finds-3/>>. Fecha de acceso: 15 oct. 2020.
- Warr, Tracey (ed.). 2006. *El cuerpo del artista*. Londres: Phaidon.