

*Els nostres
cossos (NO)
són un camp
de batalla*

Expressions feministes
confrontant les
violències masclistes

Ana Mendieta
Ángela García Codoñer
Barbara Kruger
Beth Moysés
Cindy Sherman
Doris Salcedo
Elisabeth Astrup Haarr
Eulàlia Grau
Eulàlia Valldosera
Esther Ferrer
Jenny Holzer
Jen Brockman
Kara Walker
Laia Abril
Leslie Labowitz
Mierle Laderman
Mónica Mayer
Mary Wyandt-Hiebert
Mary Kelly
Martha Rosler
Nan Goldin
Núria Güell
Paula Rego
Pilar Albarracín
Regina José Galindo
Sanja Iveković
Suzanne Lacy
Teresa Margolles

MARÍA JOSÉ GONZÁLEZ MADRID, SARAY ESPINOSA I VÍCTOR LÓPEZ MOYA (EDS.)
Selecció a cura de l'alumnat de Conceptes de l'Art Contemporani
Facultat de Belles Arts Universitat de Barcelona

Imatge de portada:
Sanja Iveković
Make up - Make down (1978)

Disseny i maquetació:
Sandra March

Treball realitzat per l'alumnat
de *Conceptes de l'Art Contemporani*
de la Facultat de Belles Arts de
la Universitat de Barcelona al
llarg del curs 2024-2025.

S'ha finalitzat el dia 21 de
juny, Dia Internacional de
l'Educació no Sexista.

En aquest treball, de caràcter
educatiu i amb finalitat
exclusivament docent tant en la
seva realització com difusió,
les imatges d'obres d'artistes
contemporànies contra la
violència de gènere s'inclouen
a manera de cita acompanyant
l'anàlisi, comentari o judici
crític realitzat per l'alumnat.

Activitat realitzada dins
del projecte d'innovació docent
«“Els nostres cossos (no)
són un camp de batalla”:
Expressions feministes
confrontant les violències
masclistes» (2023INDOV0002)
amb el suport del Consell
Interuniversitari de Catalunya.



Ana Mendieta
Ángela García Codoñer
Barbara Kruger
Beth Moysés
Cindy Sherman
Doris Salcedo
Elisabeth Astrup Haarr
Eulàlia Grau
Eulàlia Valldosera
Esther Ferrer
Jenny Holzer
Jen Brockman
Kara Walker
Laia Abril
Leslie Labowitz
Mierle Laderman
Mónica Mayer
Mary Wyandt-Hiebert
Mary Kelly
Martha Rosler
Nan Goldin
Núria Güell
Paula Rego
Pilar Albarracín
Regina José Galindo
Sanja Iveković
Suzanne Lacy
Teresa Margolles

*“Els nostres cossos (no)
són un camp de batalla”*

Expressions feministes
confrontant les
violències masclistes

Maria José González Madrid. Soc professora Lectora Serra Húnter a la Universitat de Barcelona, doctora en Història de l'Art i màster en Gestió del Patrimoni Antropològic i Cultural. La meua recerca aborda les trajectòries creatives i vitals de dones artistes vinculades a moviments i llenguatges artístics d'avantguarda en els contextos històrics de la Segona República Espanyola i l'exili a Mèxic, analitzant la seva capacitat de fer simbòlic femení, de construir un sentit diferent del de l'experiència dominant. També investigo les produccions de dones artistes en relació a espiritualitats heterodoxes.

Saray Espinosa. Soc doctora en Ciències Humanes del Patrimoni i la Cultura per la Universitat de Girona, i graduada en Història de l'Art i de la Filosofia. La meua línia de recerca se centra en la relació entre la pràctica artística i els processos d'alliberament social, amb una atenció especial a les qüestions de sexualitat i gènere.

Víctor López Moya. Soc graduat en Història de l'Art i Màster Universitari en Humanitats i Cultura Contemporània, amb especialització en societat. Actualment estic realitzant el doctorat al Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Girona. Les meues línies de recerca són el paper de les violències en la representació visual dels cossos masculins i la seva implicació en la generació d'identitats, així com la genealogia d'aquestes representacions i el seu desenvolupament al llarg de la transició espanyola.

ÍNDIX

- 01.Mierle Laderman Ukeles. *Second Binding* (1964)
- 02.Ana Mendieta. *Untitled (Rape Scene)* (1973)
- 03.Ángela García Codoñer. *Paisatge rosa* (1973)
- 04.Mary Kelly. *Post-partum document* (1973-1979)
- 05.Martha Rosler. *Semiotics of the Kitchen* (1975)
- 06.Sanja Iveković. *Make up - Make down* (1976)
- 07.Suzanne Lacy. *Three Weeks in May* (1977)
- 08.Eulàlia Grau. *Discriminació de la dona* (1977)
- 09.Suzanne Lacy i Leslie Labowitz. *In Mourning and in Rage* (1977)
- 10.Cindy Sherman. *Untitled Film Stills* (1977-1980)
- 11.Mónica Mayer. *El tendedero* (1978-act)
- 12.Elisabeth Astrup Haarr. *Frustration Rug* (1982)
- 13.Nan Goldin. *Nan one month after being battered* (1984)
- 14.Barbara Kruger. *Your body is a battleground* (1989)
- 15.Pilar Albarracín. *Sin título (Sangre en la calle)* (1992)
- 16.Doris Salcedo. *Atrabiliarios* (1992-1996)
- 17.Jenny Holzer. *Lustmord Table* (1994)
- 18.Kara Walker. *Before the Battle (Chickin' Dumplin')* (1995)
- 19.Paula Rego. *Sin título* (1998)
- 20.Beth Moysés. *Memória do afeto* (2000)
- 21.Regina José Galindo. *Perra* (2004)
- 22.Mireia Sallarés. *Las muertes chiquitas* (2006-2008)
- 23.Teresa Margolles. *Los sonidos de la muerte* (2008)
- 24.Eulàlia Valladosera. *Botellas interactivas* (2008-2009)
- 25.Doris Salcedo. *A flor de piel* (2011-2012)
- 26.Pilar Albarracín. *Revolera* (2012)
- 27.Jen Brockman i Mary Wyandt-Hiebert. *What Were You Wearing?* (2013)
- 28.Esther Ferrer. *Entre líneas y cosas* (2015)
- 29.Teresa Margolles. *Pesquisas* (2015)
- 30.Regina José Galindo. *La siesta* (2016)
- 31.Núria Güell. *De putas* (2018)
- 32.Laia Abril. *On rape* (2018)
- 33.Regina José Galindo. *Nuestra mayor venganza será estar vivas* (2022)

Bibliografia general

“Els nostres cossos (no) són un camp de batalla”

Aquesta activitat ha estat realitzada dins del marc del projecte d'innovació docent «“Els nostres cossos (no) són un camp de batalla”: representacions i activisme artístic i cultural per confrontar les violències masclistes» (2023INDOV0002) realitzat amb el suport del Consell Interuniversitari de Catalunya.

L'objectiu principal del projecte, realitzat durant el curs 2024-2025, era dotar a la comunitat universitària d'eines, materials i recursos útils per abordar de manera complexa i des d'una perspectiva interseccional les violències produïdes per raó de sexe, orientació sexual, identitat de gènere o expressió de gènere, a partir de l'anàlisi de les representacions visuals, artístiques i culturals. A banda de contribuir a la sensibilització i la presa de consciència envers la temàtica de l'alumnat, el conjunt de la comunitat acadèmica i universitària i la població en general, s'ha volgut elaborar un catàleg complet i variat de recursos didàctics, que alhora doni resposta a l'interès creixent que detectem entre l'alumnat de les nostres assignatures.

Per fer-ho, s'han seguit metodologies actives de treball amb l'alumnat que ha participat: han estat els i les alumnes, acompanyades de les docents integrants del projecte, les encarregades d'elaborar els materials resultants d'aquest. En el cas de la publicació que teniu ara entre mans, ha estat l'alumnat de l'assignatura *Conceptes de l'art contemporani* del Grau en Belles Arts de la Universitat de Barcelona qui, per parelles o petits grups,

Expressions feministes confrontant les violències masclistes

ha elaborat aquesta selecció, que publiquem respectant la llengua en que s'ha redactat cada fitxa. Al llarg del curs s'ha desenvolupat un procés de treball col·laboratiu (l'elecció de les obres, els continguts, la selecció d'imatges i de bibliografia) que ha propiciat la reflexió i el debat. Sense la pretensió de fer un catàleg ni d'establir categories, els i les alumnes han volgut destacar i comentar les pràctiques artístiques que els resulten interessants, colpidores o evocadores a l'hora de pensar la relació entre violències masclistes, sexuals i la pràctica artística. Aquí us presentem el resultat com una publicació en format de dossier de les fitxes treballades per l'alumnat i revisades per les editores. Per bé que, per definició, aquesta selecció no és exhaustiva, la considerem representativa del potencial transformador de les arts i també de la complexitat de l'anàlisi amb què l'alumnat s'aproxima al concepte de les violències masclistes, atenent no només a la dimensió del gènere, sinó també de la classe, la raça o l'orientació sexual.

Dins d'aquesta mateixa iniciativa, l'alumnat de l'assignatura d'*Art i gènere* del grau d'Història de l'Art de la Universitat de Girona, amb la professora Lluïsa Faxedas, ha confeccionat una exposició anomenada *Subjectes o objectes? La violència contra les dones en la història de l'art*, que avui itinera pels centres educatius de Catalunya, i que analitza obres i motius iconogràfics anteriors al segle xx. D'aquest mateix grau i universitat, l'alumnat de *Crítica d'Art*, amb Assumpta Bassas al capdavant, han col·laborat amb

l'alumnat de l'assignatura de *Disseny Tipogràfic* de l'Escola Superior de Disseny i Arts Plàstiques de Catalunya d'Olot i la seva professora, Gemma Reixach, en l'elaboració d'un fanzine que alhora és també un objecte artístic anomenat *Plecs d'Art*. Finalment, l'alumnat d'*Expressions de la Cultura Contemporània i Teories dramàtiques II* del Grau d'Arts Escèniques i interpretació de l'Escola Universitària de les Arts (ERAM-UDG), amb Judit Vidiella i Carolina Martínez, van organitzar un cicle de performances anomenat *Navegant entre el cos i l'oblit* que es va poder veure el 12 de març a la Casa de Cultura de Girona, tot reflexionant sobre la història del mateix edifici, que prèviament havia servit de Casa de la Misericòrdia i després d'Hospici, on s'internaven moltes dones considerades perilloses social i moralment.

Aquest projecte, doncs, no només ha aconseguit generar eines pedagògiques i per enfrontar les violències masclistes des d'una mirada crítica i interseccional, sinó que demostra que l'art i l'educació poden ser agents importants de canvi social. Gràcies a la implicació activa de l'alumnat i la col·laboració interuniversitària, hem treballat perquè aquests recursos creats interpel·lin, qüestionin i amplifiquin el debat públic sobre aquestes violències. Esperem que la publicació que teniu ara a les mans, fruit del compromís de totes les professores i alumnat que hi ha

participat, us inspire reflexions i accions en altres espais socials, i que serveixin com a punt de partida per a futures intervencions educatives i culturals. Agraïm a totes les persones que han fet possible aquesta iniciativa i convidem el públic a aprofundir en aquests continguts, sempre amb la voluntat de construir una societat més justa i lliure de violències.

.





MIERLE LADERMAN UKELES
Denver, 1939

Sobre l'obra

L'artista crea *Second Binding* el 1964 durant la seva estada al Pratt Institute de Nova York. Aquesta obra escultòrica forma part de les seves primeres exploracions artístiques, abans que desenvolupés plenament el seu enfocament sobre l'art de manteniment (*maintenance art*).

Second Binding consisteix en una massa de volums orgànics formats amb paper de diari i embolicats en tela. Són de forma arrodonida i estan pintats de colors càlids i terrossos. La seva textura i composició recorden a elements del cos femení sostinguts, però també restringits, per les teles que els envolten. Ukeles descriu aquestes formes com a "càpsules d'energia". Aquesta obra es tracta, per tant, d'una representació gràfica de les limitacions socials imposades a les dones que retenen el seu potencial –un concepte que exploraria més endavant en el seu *Manifesto for Maintenance Art* (1969).

Second Binding, 1964
Tècnica mixta. Jewish Museum,
Nova York.

Malgrat que *Second binding* es concep dins d'un context d'experimentació artística, la seva recepció al Pratt Institute va ser polèmica. Les autoritats acadèmiques consideraren que l'obra tenia connotacions pornogràfiques i que el seu contingut era excessivament provocador. Aquesta reacció s'emmarca en un context de censura institucional i prejudicis de gènere que afectaven a moltes dones artistes en aquell moment. Tal com apunta Patricia Mayayo a *Historias de mujeres, historias del arte* (2003), les institucions artístiques han estat estructuralment masclistes, i han censurat o menystingut les obres de dones artistes sota arguments morals o estètics que no s'aplicaven als artistes masculins coetanis.

Un dels moments més crítics va ser quan el Pratt Institute va exigir la retirada de l'obra. Això va generar tensions internes i va tenir conseqüències per a un dels seus mentors, Robert Richtenberg, un dels seus màxims suports. En un acte de desobediència acadèmica, Richtenberg es va negar a retirar *Second Binding*, cosa que va portar a la seva destitució. Aquesta situació va afectar profundament Ukeles, qui, tot i no ser expulsada oficialment, es va sentir profundament desplaçada i va acabar abandonant el Pratt Institute un semestre després.

Així i tot, va continuar amb la seva pràctica artística que, davant d'aquesta censura descaradament masclista, lluny de tornar-se més conservadora en un intent d'evitar una situació similar, es va radicalitzar encara més.

Amb el temps, *Second Binding* ha estat reivindicada com una peça

clau dins de la seva producció inicial i un exemple del seu interès per les formes orgàniques i el simbolisme de l'energia continguda. En aquesta obra, Ukeles ja anticipava el seu compromís amb qüestions de resistència, cos i poder, que continuarien definint la seva trajectòria artística.



Sobre l'artista

Mierle Laderman Ukeles neix el 1939 a Denver, Colorado, en una família jueva i creix a Nova York. Estudia Història i Estudis Internacionals al Barnard College, graduant-se l'any 1961, i més tard es forma artísticament al Pratt Institute i a la Universitat de Denver. En aquest període s'interessa pel feminisme i l'art conceptual, influenciada per les primeres onades del moviment feminista que començaven a qüestionar les jerarquies dins del món de l'art.

El 1969, després del naixement del seu primer fill, experimenta un canvi profund en la seva concepció de l'art i escriu el *Manifesto for Maintenance Art* (1969), on defensa que el treball domèstic

i de manteniment —allò que en català coneixem com a “treball de cures”— sovint invisibilitzat i atribuït a les dones, és una forma legítima d'expressió artística. Aquest manifest s'insereix dins del que Whitney Chadwick descriu a *Mujer, arte y sociedad* (1992) com una lluita per validar les pràctiques artístiques femenines en un sistema dominat per valors masculins que han establert una divisió entre “alta cultura” i “treball quotidià”. Segons Ukeles, existeix una relació simbiòtica entre el desenvolupament i el manteniment, on el primer és l'encarregat de la creació, l'originalitat i el canvi mentre, mentre que el segon preserva, defèn i repeteix. Ho exemplifica una de les frases del manifest, en que es pregunta: «Després de la revolució, qui recollirà les escombraries el dilluns al matí?».

.

Liss, Andrea (2009). *Feminist Art and the Maternal*. University of Minnesota Press, pp. 43-68. Recuperat el 29 de maig del 2025 de https://nashvillefeministart.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/06/2009_feminist-art-and-the-maternal.pdf

Phillips, Patricia C. (ed.) (2016). *Mierle Laderman Ukeles: Maintenance Art*. Prestel. Amb contribucions de Tom Finkelpearl, Larissa Harris, Lucy Lippard, Laura Raicovich, Mierle Laderman Ukeles.

The Art Story Contributors (s.d.). *Mierle Laderman Ukeles. The Art Story*. Recuperat el 29 de maig del 2025 de <https://www.theartstory.org/artist/ukeles-mierle-laderman/>

Bibliografia



Unai Gómez Ricou
Jud Navarro Jordán
Inés Tarragón Arévalo



↓
2

Untitled (Rape scene), 1973. Serie de fotografías de la performance. Las imágenes forman parte de las colecciones de diferentes museos.

ANA MENDIETA

La Habana, 1948 - Nueva York, 1985

Sobre 1'obra Esta obra muestra, en una serie de fotografías, una performance privada en que la propia Ana Mendieta prestó su cuerpo para recrear una escena de violación. Hacía poco que la artista había conocido la noticia de la violación sexual y asesinato real de Sarah Ann Ottens, una chica estudiante de la Universidad de Iowa, donde ella también estudiaba. Quiso entonces invitar a unos amigos a comer en su apartamento. Al llegar encontraron la puerta abierta y a la artista apoyada boca abajo en una mesa, desnuda de cintura abajo y totalmente ensangrentada. La habitación estaba oscura, con solo una luz que la enfocaba. La artista no había dado ninguna explicación en la invitación, y al encontrar la escena de violación nadie habló. Mendieta no se movió ni dijo una sola palabra. Ella explicó más tarde que esta decisión fue intencional, ya que quería

generar una reacción visceral, no racional. Quería situar a quien lo viese en un espacio de vulnerabilidad, a la vez como víctima y como testimonio pasivo de la violencia.

El hecho de que sea el propio cuerpo de la artista el que se presente, apoyado su pecho sobre una mesa a la que está ligada, llena de sangre y con las bragas bajadas en el suelo lleno de tierra, nos confronta con una imagen que es difícil ignorar. Aquí su cuerpo se convierte en lugar de sacrificio, de dolor físico y emocional, pero también de una profunda reflexión sobre lo que significa ser víctima de una agresión. Al exponer una escena explícita de violación, Mendieta no representa la violencia como algo abstracto o distante, sino que la hace tangible y dolorosamente real. Al presentarlo de esta forma quería potenciar la experiencia colectiva de la violencia a la vez que destacar la ocultación y silenciamiento de las agresiones sexuales.

Esta no es la única vez en que Mendieta representó una violación. A principios de los setenta, en un momento en que el feminismo estaba tomando mucha relevancia en la sociedad estadounidense, el arte se estaba convirtiendo para muchas mujeres en una plataforma de resistencia y denuncia. En este contexto, el trabajo de Mendieta es un reflejo de las preocupaciones feministas y también una crítica directa a la invisibilidad de la violencia sexual en la sociedad.



Sobre l'artista

Ana Mendieta fue separada de su familia en Cuba a la edad de 11 años y enviada a EE.UU. en el marco del programa *Peter Pan*. Este hecho marcó su vida y su arte. Su obra nace desde un sentimiento de aislamiento, de sentirse mujer artista racializada arrancada de su tierra natal y de la experiencia de discriminación en Estados Unidos. Creó obras innovadoras en diferentes lenguajes (escultura, fotografía, cine, dibujo, instalaciones

específicas y, sobre todo, performances) utilizando su propio cuerpo, su silueta y materiales orgánicos y naturales (sangre, tierra, agua y fuego). Sus obras denuncian la violencia contra las mujeres, buscan nuevas formas de conexión con la tierra como ritual de sanación y son una respuesta a las estructuras patriarcales y racistas que históricamente han negado e invisibilizado a las mujeres y artistas racializadas.

.

Bibliografia

<https://www.anamendietaartist.com/>
Última comprobación hecha el 29 de mayo de 2025.

Ruido, María (2002). *Ana Mendieta*. Nerea.

Ana Mendieta: en búsqueda del origen (2023). This Side Up.



Sofia Cherta Gomez
Susana M. Fernandes Freitas



ÁNGELA GARCÍA CODOÑER
València, 1944



Paisatge rosa, serie *Morfologies*, 1973. Acrílic. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Sobre l'obra

Morfologies (1973) és una sèrie de pintures acríliques sobre fusta en què el cos femení es representa de manera incompleta, estilitzada i deformada. Mitjançant formes orgàniques i colors plans i contrastats, l'artista qüestiona les representacions convencionals del nu femení. Amb un estil directe i l'ús de colors vius i intensos, la sèrie reivindica la presència física i l'experiència del cos de la dona des d'una mirada pròpia,

allunyant-se de la visió erotitzada i objectualitzadora habitual en la història de l'art.

L'artista comença la sèrie després d'un viatge a Nova York i Chicago, on rep la influència del pop art, especialment de Tom Wesselmann. En la seva proposta, enlloc de representar cossos atractius i comercials, els distorsiona i desmunta, frustrant la mirada masculina. Davant del *Paisatge rosa*, per

exemple, que forma part de *Morfologies*, tenim la sensació que el cos femení es desfà, com si es resists a ser vist d'una sola manera. No és un cos idealitzat ni suau, sinó fragmentat i alterat. Així emergeix la idea de la violència simbòlica: la societat ens ensenya a mirar els cossos femenins com a objectes, però aquí el cos femení es rebel·la. Les *Morfologies* de Codoñer no són només una proposta formal, sinó també una denúncia. Ens obliguen a preguntar-nos com mirem els cossos i fins a quin punt aquesta mirada està condicionada. L'obra convida a ser crítics amb les imatges i a entendre que representar mai no és un acte neutral.

Mitjançant aquesta recerca hem vist com moltes artistes dels anys 60 i 70 van voler denunciar la marginació de les dones en l'art i en la societat. Ho van fer trencant amb els estereotips de gènere i les imatges idealitzades difoses pels mitjans de comunicació i la publicitat, i reivindicant la necessitat de construir una "habitació pròpia", tal com proposava Virginia Woolf.

En aquest context, les propostes crítiques de figures com Judy Chicago, Miriam Shapiro o Martha Rosler, representatives del feminisme estatunidenc més internacionalitzat, contrasten amb la manca de visibilitat d'aquests debats en el relat oficial de la història de l'art a l'Estat espanyol durant aquells anys. L'any 1971, la crítica Linda Nochlin es preguntava a *Art News*: "Per què no hi ha hagut grans artistes dones?". Tot i que el feminisme a Espanya no va començar a ser més visible fins als anys vuitanta i noranta, prèviament ja hi havia artistes que, com Codoñer, qüestionaven els valors tradicionals de l'art i reconsideraven tant el seu rol dins del sistema artístic com la

manera com la societat, influïda per una visió patriarcal i nacionalista, representava la dona. Cada vegada en coneixem més gràcies als estudis de professionals com Patricia Mayayo, Assumpta Bassas, Pilar Muñoz i Isabel Tejeda, que treballen contra la invisibilització de les dones artistes al nostre territori i contra la manca de referents en aquest sentit. Així doncs, creiem que és fonamental continuar treballant per visibilitzar la relació entre art i feminisme a Espanya.

Sobre l'artista

Ángela García Codoñer neix a València el 1944, en una línia de treball vinculada als moviments neofiguratius com Equip Crònica i Equip Realitat. La seva obra se centra a desmuntar la representació tradicional de la dona a Espanya. A la dècada de 1970 va treballar amb collages i serigrafies basades en imatges trobades, com les de la revista *Triunfo*. A les sèries *Morfologies* i *Misses* denuncia la representació de la dona als mitjans de comunicació i la publicitat.

.

www.angela-garcia.com

Última comprovació feta el 29 de maig del 2025.

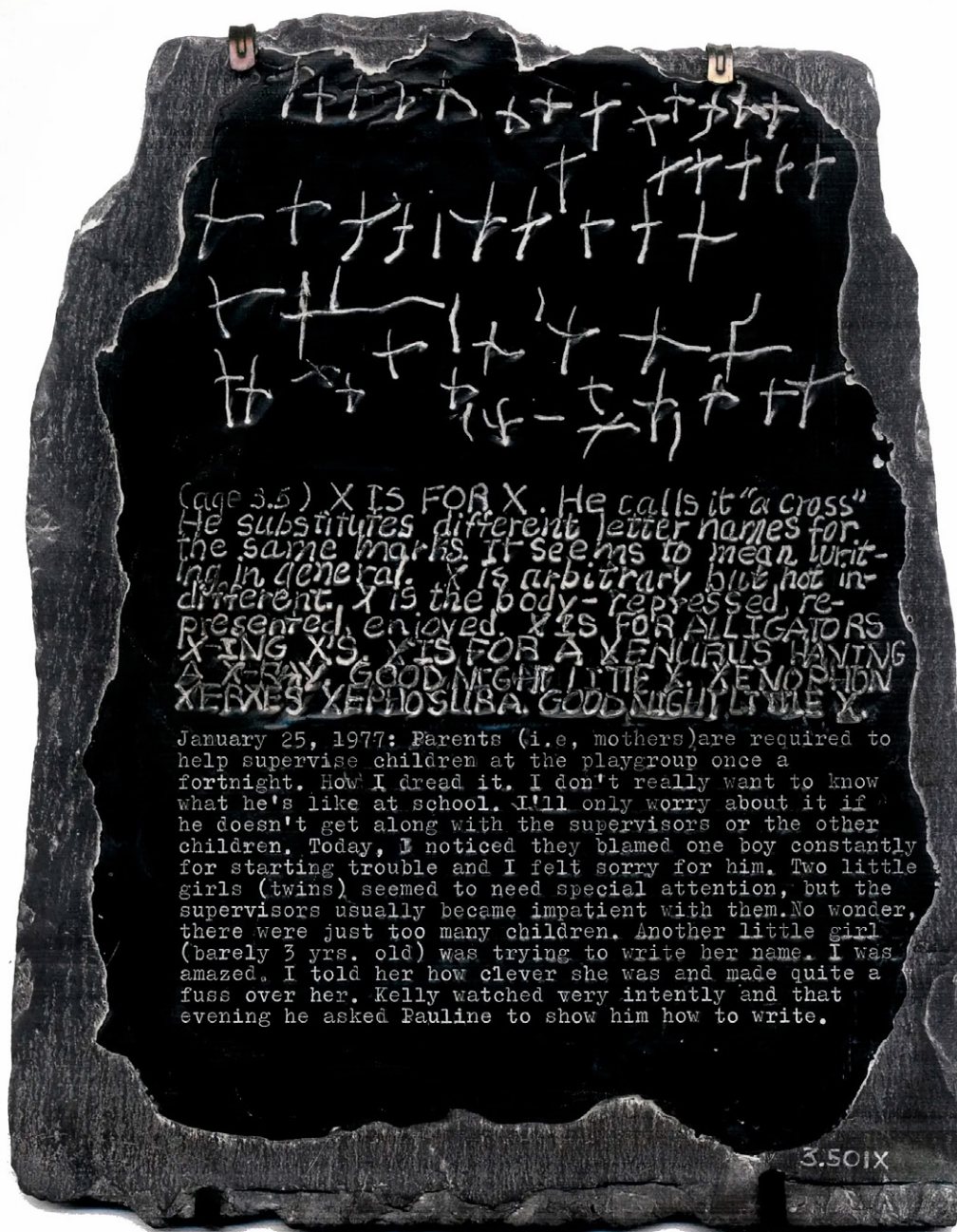
Ángela García Codoñer (2022). Amb textos d'Isabel Tejeda, Juan Vicente Aliaga, Clara Solbes i Ángela García Codoñer. Diputació de València.

Museo Reina Sofía (2020). «Entrevista a Ángela García Codoñer». Vídeo de Youtube. Recuperat el 29 de maig del 2025 de <https://www.youtube.com/embed/QkM2wt9gtAM>

Tejeda, Isabel (2004). «Ángela García y la pintura feminista de los años 70 en España. *Del tuyo al yo*», a Juan Peiró Bautista et. al., *Ángela García. Punto y seguido* (pp. 25-48). Universitat Politècnica de València.



Teresa Herrero Rived
Laura Sabaté Devesa



MARY KELLY
Fort Dodge, 1941



Post-Partum Document, 1973-1979
Instal·lació en 7 parts repartides per
diferents museus i col·leccions.

Sobre l'obra *Post-Partum Document* (1976-79) és un projecte en què l'artista enregistra les diferents fases de desenvolupament del seu fill. L'estructura en una introducció i sis conjunts documentals ordenats cronològicament. Comença amb el deslletament del nadó i acaba quan l'infant aprèn a escriure el seu nom i, per tant, comença a desenvolupar la seva pròpia subjectivitat a través de la separació lingüística. Així, finalitza amb el deslletament simbòlic del vincle maternofilial, quan ell es percep a si

mateix com a individu separat del cos matern. L'obra s'inscriu en els debats d'algunes teories crítiques dels anys setanta, com el feminisme i la psicoanàlisi.

Kelly narra la complexitat de l'experiència materna, posant el focus en tots aquells aspectes que han estat culturalment silenciats. Es qüestiona la construcció social de l'instint matern natural que ha estat emprat per legitimar la diferència sexual en la criança dels fills, i visibilitza la

complexitat de l'experiència de la maternitat, que s'ha exclòs de les representacions artístiques hegemòniques occidentals. Kelly elimina conscientment la imatge del cos matern i reverteix els imaginaris de la representació femenina sota la mirada masculina, que sovint mostren el cos de la mare sense atorgar-li prou agència per parlar.

El primer i el darrer conjunt de documents exemplifiquen molt bé el transcurs del projecte. En la *Documentation I*, Kelly mostra una sèrie de bolquers tacats que registren la introducció als aliments sòlids i hi escriu a màquina les hores, els ingredients i les quantitats, criticant així la reducció de la funció materna a una simple màquina alimentadora. En la *Documentation VI*, s'observa una apropiació de la pedra de Rosetta que conté tres textos: els "jeroglífics" de l'infant, les anotacions a mà de la mare i les observacions redactades a màquina. Es fa evident la contraposició formal i simbòlica de les tres narratives: malgrat que totes es refereixen a una mateixa experiència, semblen discursivament incompatibles.

S'utilitza aquest llenguatge científic masculinitzat per evidenciar com reprimeix la tendresa maternofilial i crea una alienació emocional. Kelly reivindica les cures i demostra com les narratives científiques articulen l'experiència materna, limitant-ne la dimensió afectiva i reprimint la vivència pròpia.

Kelly va desenvolupar un paper fonamental en la visibilització de la dificultat, l'ambigüitat, l'ambivalència i la provisionalitat de la maternitat, apropiada pel discurs patriarcal. *Post-*

Partum Document és una proposta pionera per traduir artísticament l'experiència individual de la maternitat en un afer social i polític, fet que es reflecteix en la seva formalització tan experimental. La intenció de Kelly era combinar el rigor formal de l'art conceptual amb una reflexió sobre la subjectivitat. El resultat és aquesta obra, la qual és essencial per a la construcció de nous imaginaris culturals i simbòlics, a més d'oferir espai a l'experiència femenina a través d'una òptica crítica i feminista. *Post-partum Document*, doncs, adreça la mirada cap a violències masclistes que sovint queden ocultes: violències estructurals, simbòliques i epistèmiques que, històricament, han operat per mantenir i naturalitzar la diferència sexual en les tasques de criança i de cures.

Sobre l'artista

Mary Kelly és una artista, educadora i escriptora en actiu des dels anys seixanta. Compta amb una llarga trajectòria durant la qual ha dut a terme una revisió profunda dels rols que juguen les institucions socials i ideològiques a l'hora de modelar la subjectivitat. Treballa amb instal·lacions de gran escala, on desenvolupa temes com la identitat, la sexualitat, el cos, la guerra i la memòria col·lectiva, sempre acompanyada de la teoria i dels moviments feministes, dels quals ha estat partícip.

.

www.marykellyartist.com

Última comprovació feta el 29 de maig del 2025.

Iversen, Margaret, Bhabha, Homi i Crimp, Douglas (1997). *Mary Kelly*. Phaidon Press.

McCloskey, Paula (2013). «Post-Partum Document And Affect». *Studies in the maternal. The surprise of the real*, 5(1), pp. 1-22





MARTHA ROSLER

Brooklyn, Nueva York, 1943

↓
5

Semiotics of the Kitchen, 1975
Vídeo (Betacam SP y DVD)
6 min. 09 seg.

Sobre 1'obra

Semiotics of the Kitchen (1975) es una video performance de Martha Rosler que cuestiona la representación de la mujer en el espacio doméstico. La obra se desarrolla en un único plano secuencia donde la artista, con una expresión impasible, interactúa con diversos utensilios de cocina siguiendo un orden alfabético. Sin embargo, su uso no es convencional, sino exagerado, violento y mecánico, generando una ruptura con la representación tradicional de la mujer en la esfera doméstica. La manipulación disruptiva de los objetos contrasta con la imagen tradicional de una ama de casa sumisa. Su corporalidad rígida y sus movimientos mecánicos refuerzan la idea de la alienación femenina dentro del hogar.

El vídeo comienza con Rosler sosteniendo una pizarra con el título de la obra, un recurso habitual en la cinematografía contemporánea, que enfatiza su

intención didáctica. El título de la pieza, “Semióticas de la cocina”, sugiere un análisis del lenguaje y los signos dentro del espacio doméstico. La semiótica es el estudio de los sistemas de comunicación dentro de las sociedades humanas, por tanto, en esta obra destaca cómo el lenguaje y los objetos cotidianos refuerzan los roles de género. La enunciación de los utensilios en orden alfabético funciona como una parodia del lenguaje normativo que estructura la identidad femenina en el patriarcado. Visualmente, la cocina en la que se desarrolla la performance está desprovista de cualquier connotación de calidez o confort, pareciendo más un escenario teatral que un espacio familiar. Este distanciamiento refuerza la crítica de Rosler, quien se apropia de elementos de la teoría brechtiana para evitar la identificación emocional del espectador y generar una reflexión crítica.

Hacia el final de la obra, Rosler convierte su propio cuerpo en parte del discurso visual al representar con él las últimas letras del alfabeto. Este gesto enfatiza cómo la identidad femenina está moldeada por las estructuras patriarcales que regulan su comportamiento y función dentro de la sociedad. A través de una puesta en escena minimalista pero contundente, *Semióticas de la cocina* subvierte la representación convencional de la mujer en el hogar y denuncia la domesticidad como un espacio de opresión. Su uso del video y la performance refuerzan el impacto de su mensaje, consolidando esta obra como una pieza clave dentro del arte feminista y conceptual.



Sobre l'artista

Martha Rosler es una artista multidisciplinar estadounidense nacida en 1943 en Nueva York. A través de diversas disciplinas como la fotografía, el video, la escultura, la instalación y la performance, explora la relación entre el entorno construido y la experiencia femenina. Su obra se centra en debates públicos y temas de actualidad, abordando desde la vida cotidiana y los medios de comunicación hasta la configuración de los espacios urbanos y su impacto en las mujeres. Con un enfoque crítico y social, su trabajo examina cómo la arquitectura y el entorno construido influyen en la vida de las personas. Reflexiona sobre problemáticas como la vivienda y su escasez, y también sobre los sistemas de transporte. Además, presta especial atención al papel de la industria de la comunicación y la guerra en la configuración de la sociedad contemporánea.

.

www.martharosler.net

Última comprovació feta el 29 de maig del 2025.

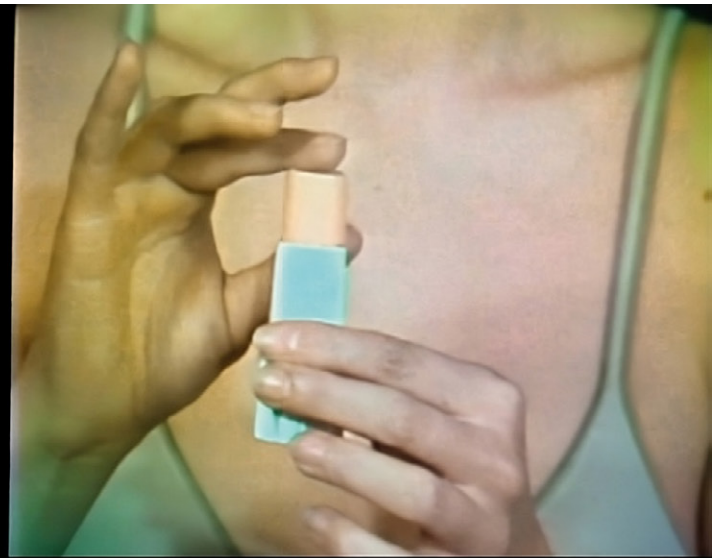
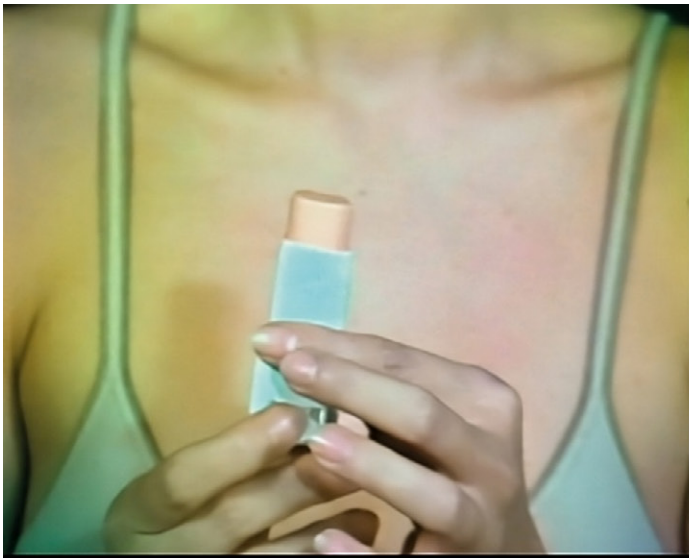
Rosler, Marta (2007). *Martha Rosler. Imágenes públicas: la función política de la imagen*. Gustavo Gili.

Bouhaben, Miguel Alfonso (2016). «La videoperformance como crítica feminista a la familia patriarcal. Análisis de "Semiotics of the Kitchen" (Martha Rosler, 1975)». *BRAC: Barcelona, Research, Art Creation*, 4(1), pp. 8-31.

Bibliografia



Elisabet Arnal Milà
Anaïs Morales Alsina
Rocío Pizarro Marín



SANJA IVEKOVIĆ

Zagreb, 1949

↓
6

Make up - Make down, 1976 - 1978
Vídeo. 9 min. 36 seg.

Sobre l'obra

Make up - Make Down (1976-1978) de Sanja Iveković és una crítica a l'associació que hi ha entre la dona, la bellesa i la feminitat. Es tracta d'una peça de videoart, on la càmera està fixa en un pla que exclou el cap i on només es veuen les mans, maquillant-se i desmaquillant-se. D'aquesta manera, l'artista trenca amb el contracte socioestètic que vincula la feminitat, la bellesa i el disseny, i presenta la identitat femenina com a quelcom que es construeix i es destrueix constantment sota la mirada de la societat.

Tal com analitzen Emilia Castillo i Diana Lucía Sánchez, «el

maquillatge [...] ha sigut utilitzat per crear o reforçar aquests estereotips en els mitjans de comunicació, en la societat» (2020, p. 62); la seva elecció, per tant, té més a veure amb una imposició que no pas amb una elecció personal. La escriptora i feminista veneçolana Ester Pineda defensa una idea similar: els cànons de bellesa han sigut utilitzats històricament per controlar a les dones. De la mateixa manera, Leticia Balzi Costa defineix la pressió estètica com una forma de violència de gènere (2021). *Make Up - Make down* dialoga amb aquesta idea i exposa el maquillatge com un símbol d'opressió, amb aquest

cicle repetitiu en el qual la dona construeix el món i al final del dia el desfà.

Iveković no ha sigut l'única artista en abordar la violència estètica que pateixen les dones: a *Recorte por la línea* (2005), Regina José Galindo es deixa marcar la seva pell per un cirurgià fent evident tot allò que hauria de canviar –corregir-se, mutilar-se– per tenir el cos perfecte desitjat, en un sentit similar al que havia fet l'artista francesa Orlan a *The Reincarnation of Saint Orlan* (1991), modificant el seu rostre amb cirurgies inspirades en obres d'art, convertint-se en un reflex de la història de la bellesa i qüestionant la identitat com a construcció social i patriarcal.

Totes aquestes dones arriben a la mateixa conclusió: la bellesa ha sigut convertida en una eina per modelar la vida i percepció de les dones sobre elles mateixes. El cànon i la pressió estètica han tingut i tenen un fort impacte en la salut mental de les dones.

Sobre l'artista

Sanja Iveković és una artista multidisciplinària. La seva obra explora temes com la identitat femenina, el poder dels mitjans de comunicació, el consumisme i els conflictes polítics. És una figura clau de l'escena artística de l'antiga Iugoslàvia i una de les primeres artistes feministes del país. En la seva pràctica, qüestiona les narratives dominants i dona visibilitat a la construcció social del gènere.

.

Castillo Medina, Emilia i Sánchez Mosquera, Diana Lucía (2020). *Belleza impresa: La revelación de los estereotipos a través de las pinceladas del maquillaje* [Treball de final de Grau del títol de Comunicació Social, Pontificia Universidad Javeriana Bogotá]. Recuperat el 9 de maig de 2025 de <https://repository.javeriana.edu.co/items/f9f2b7fb-157d-4d8b-8e00-7ff5be7aa62d>

Pineda G., Ester (2021). *Bellas para morir: Estereotipos de género y violencia estética contra la mujer*. Prometeo Libros.

Balzi Costa, Leticia (2021). «La violencia de género como estética en la cultura visual de Europa y América desde el siglo XVI al XXI». *Cuestiones de Género: de la igualdad y la diferencia. La agencia femenina en las narrativas audiovisuales*, 16, pp. 12-30.

Bibliografia



Laia Baulenas Pladevall
Júlia Llenas Ferré
Carla Zapata López



SUZANNE LACY

Wasco, Califòrnia, 1945



Three Weeks in May, 1977
Performance.

Sobre l'obra

Three Weeks in May, de Suzanne Lacy, és una obra performativa amb una forta càrrega política que visibilitza la violència sexual com una problemàtica estructural dins la societat nord-americana. Realitzada durant tres setmanes l'any 1977 a Los Angeles, aquesta acció transforma l'espai públic en un lloc de memòria i denúncia. Lacy va crear un mapa gegant on marcava diàriament les ubicacions de les violacions reportades, fent visible una realitat habitualment silenciada. També hi afegia marques més tènues per representar les agressions no denunciades, deixant clar que les xifres oficials només reflecteixen una part del problema.

Amb aquest projecte, l'artista denuncia la violència, però també qüestiona la passivitat institucional i la complicitat social que permeten el manteniment del silenci. La seva proposta artística, inserida dins el feminisme dels anys setanta, concep

l'art com un motor de canvi social. Més que representar una situació, activa un espai on les víctimes poden recuperar la veu, convertint el dolor en acció compartida.

L'obra es basa en una pràctica col·laborativa que involucra la comunitat en la construcció d'un relat comú sobre la violència masclista. Durant aquestes tres setmanes, Lacy va col·laborar amb artistes com Melissa Hoffman, Anne Gauldin i Laurel Klick en l'organització d'accions públiques que combinaven performance, rituals i espais de suport mutu. Una de les imatges més impactants va ser la d'un grup de dones nues, cobertes de pintura vermella, a l'entrada d'una galeria: una representació directa del trauma i la sang que la societat prefereix ignorar.

En aquest context, l'art es converteix en un vehicle emocional, pedagògic i polític que qüestiona tant les institucions com la

ciutadania. El carrer ja no és només escenari, sinó lloc d'implicació i responsabilitat col·lectiva. Lacy obre un espai per pensar com es representa i s'afronta la violència sexual, oferint nous models d'acció i resistència.

En conclusió, *Three Weeks in May* no és només una obra de denúncia, sinó una crida a actuar. Lacy mostra que l'art pot esdevenir una eina de transformació, capaç de generar xarxes de suport i consciència crítica. En la lluita feminista, aquesta obra exemplifica com l'activisme i l'art poden unir-se per generar consciència, visibilitat i canvi real.

Sobre l'artista

Suzanne Lacy és una artista, educadora i escriptora nord-americana reconeguda per fer art performatiu socialment compromès. Des dels anys setanta, la seva obra ha abordat temes com la violència de gènere, la pobresa, l'envelliment i el treball, sempre amb un enfocament col·laboratiu i comunitari. Ha desenvolupat projectes arreu del món i la seva obra forma part de col·leccions de diversos museus. També ha exercit com a docent en diverses institucions, impulsant programes acadèmics centrats en la pràctica pública. És una artista que ha fet obres participatives on la gent pot interactuar amb la peça, utilitzant l'art com a eina de transformació social des d'una perspectiva feminista.

.



www.suzannelacy.com

Última comprovació feta el 29 de maig del 2025.

Fields, Jill (2012). *Entering the Picture. Judy Chicago, The Fresno Feminist Art Program, and the Collective Visions of Women Artists*. Routledge.

Hurtado, Montaña (2020). «Woman Art House: Suzanne Lacy». *Plataforma de Arte Contemporáneo*. Recuperat el 29 de maig del 2025 de <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/woman-art-house-suzanne-lacy/>

Lacy, Suzanne (2010). *Leaving art: Writings on performance, politics, and publics, 1974-2007*. Duke University Press.

Bibliografia



Nora Castellví Lombardía
Núria Portolés Fabra
Sandra Rosique Arranz



EULÀLIA GRAU

Terrassa, 1946

↓
8

Discriminació de la dona, 1977
Impressió sobre paper. MACBA.

Sobre l'obra

Discriminació de la dona ens mostra la desigualtat entre l'home i la dona de l'època. No sols la veiem reflectida en l'entorn domèstic i laboral, sinó en tots els aspectes de la vida del moment, incloent-hi els entorns legals i jurídics. Grau ens ensenya des d'una mirada directa i crua la frustració, desesperança i sotmetiment de les dones d'Espanya.

La peça està formada per cinc panells serigràfics sobre plàstic, compostos per un collage en blanc i negre d'una selecció precisa d'imatges descontextualitzades dels seus propòsits originals; les fotografies són extretes de diaris o revistes i adquireixen un nou significat gràcies a la col·locació proposada per l'autora. Les imatges funcionen tant individualment com de manera col·lectiva, cosa que ens

permet establir noves relacions i interpretacions de les imatges.

Eulàlia Grau ens ubica a l'Espanya i la Catalunya de mitjan segle XX, on l'ideal femení implementat per l'estat franquista exigia una dependència i submissió total a l'home. Això va ocasionar l'expulsió de les dones d'entorns i activitats del sector públic i laboral, assignant-los un rol bàsicament domèstic. La feminitat per al règim consistia a ser una dona devota i dòcil amb el seu marit i, per descomptat, ser una mare prolífica i exemplar. Aquestes opressions eren normalitzades pels mitjans de comunicació, provocant la reacció d'artistes com Grau. És per aquest motiu que escull mostrar quatre visions de la dona: la divisió de rols sexuals i socials, la discriminació de la dona en l'entorn laboral —

mostrant-nos serventes, obreres, prostitutes o secretaries—, la dona com a objecte de consum i una sèrie d'imatges de dones empresonades. Les imatges exposades es veuen molt contrastades i poc nítides. D'aquesta manera, l'artista visibilitza la brutícia que s'amaga darrere les propostes dels mitjans de comunicació d'aquells temps. Eulàlia Grau és considerada una de les artistes més significatives d'aquell moment històric, per la seva rellevància i les aportacions a la revolució feminista al nostre país. La seva obra és un crit d'urgència i atenció envers la societat del moment.

Personalment, ens identifiquem amb aquesta reivindicació del rol de les dones dins l'art. En una societat que encara exclou i denigra les dones, carreres artístiques com la d'Eulàlia Grau obren un camí cap a àmbits laborals i artístics que, cada vegada més, incorporen nous referents femenins, i sobretot, impulsen una imatge digna i justa del que és ser dona dins de la societat. No obstant això, la desigualtat de gènere en el món de l'art persisteix, tant en la representació de la dona als museus com en les dificultats que afronten les artistes per rebre el mateix reconeixement que els seus companys homes. Per això, obres i actuacions com l'anàlitzada continuen sent essencials avui dia, no només com a denúncia del passat, sinó com a reflex de lluites que encara no han acabat.



Sobre l'artista

Eulàlia Grau és una artista catalana. La seva obra s'inscriu en la crítica social i política. Influenciada per l'art pop i el fotomuntatge de John Heartfield, el seu treball denuncia les injustícies del sistema capitalista, el masclisme i el control dels mitjans de comunicació. En els anys setanta, va utilitzar imatges extretes de diaris i revistes per crear collages que evidencien les desigualtats de gènere i la violència estructural. A través d'una estètica directa i impactant, Grau qüestiona els rols imposats a les dones i la manipulació mediàtica, fent visibles les opressions del seu temps, moltes de les quals encara persisteixen avui.

.

<https://eulaliagrau.cat/>

Última comprovació feta el 29 de maig del 2025.

Eulàlia Grau, mai no he pintat àngels daurats (2013). Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Nash, Mary (2017). «Dones, gènere i societat a Catalunya», a Raquel Castellà (coord.), *Dones: història i memòria a Catalunya* (pp. 84-91). Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Agència Catalana del Patrimoni Cultural i Museu d'Història de Catalunya.

Gaitán Salinas, Carmen i Rivera Martorell, Sara (2012). «La polisèmia de las imágenes: un análisis de la obra de Eulalia Grau 'Discriminació de la dona' (1977) desde la perspectiva del feminismo socialista». *Arte y políticas de identidad*, 6, pp. 45-62.

Bibliografia

Nagore Cabrera Díaz
Claudia Delgado Comino
Laia García Molina



SUZANNE LACY

Wasco, California, 1945

LESLIE LABOWITZ

Uniontown, Pensilvania, 1946

In Mourning and in Rage (En el luto y la rabia), 1977. Documentación de la performance realizada en Los Ángeles.

mujeres, reforzando estereotipos y desplazando la responsabilidad social e institucional.

En este clima de urgencia, Suzanne Lacy y Leslie Labowitz concibieron una acción artística que transformaba el dolor privado en una manifestación pública de fuerza. Contaron con el apoyo del *Feminist Studio Workshop* y del *Women's Building*, espacios clave para el arte político liderado por mujeres en la ciudad. Estos colectivos ofrecían un entorno donde se podían ensayar nuevas formas de expresión, con fuerte carga simbólica y vocación transformadora.

La performance se articuló como una procesión encabezada por un coche fúnebre. Tras él, marchaban unas sesenta mujeres vestidas de negro, en señal de luto. Al llegar al edificio del ayuntamiento de la ciudad, nueve figuras altas, cubiertas con túnicas oscuras y velos, descendieron del vehículo.

Sobre 1'obra

In Mourning and in Rage se inscribe en el contexto del denominado feminismo de segunda ola en Estados Unidos. Fue concebida en 1977, en respuesta a una serie de crímenes cometidos en Los Ángeles por dos hombres conocidos como los "estranguladores de la ladera", que secuestraron, torturaron y asesinaron al menos a diez mujeres. Los medios de comunicación, lejos de tratar estos casos con la seriedad que requerían, ofrecieron una cobertura centrada en el morbo, alimentando el miedo colectivo y banalizando la gravedad de los hechos.

Esta representación mediática no solo invisibilizaba la dimensión estructural del problema, sino que además contribuía a deshumanizar a las víctimas. El enfoque sensacionalista eclipsaba cualquier análisis profundo sobre la violencia hacia las

Eran imágenes vivas del duelo colectivo. A su lado, una décima mujer, vestida de rojo, encarnaba la rabia contenida y la necesidad de reacción.

Ascendieron las escaleras del edificio institucional y, frente a cámaras y periodistas, leyeron textos en homenaje a las mujeres asesinadas. Cada intervención era seguida por un coro que respondía con una consigna firme: «En memoria de nuestras hermanas, contraatacamos» (*In memory of our sisters, we fight back*). Esta fórmula repetitiva funcionaba como acto de cohesión y resistencia, rompiendo el silencio que envolvía estos crímenes.

El cierre de la acción incluyó una declaración a los medios, exigiendo una cobertura responsable y recursos destinados a la autodefensa femenina. La artista y activista Holly Near interpretó su canción *Fight Back*, escrita especialmente para ese momento, reforzando el mensaje de empoderamiento y confrontación.

Toda la acción fue documentada también por medios independientes, lo que permitió que su impacto trascendiera el ámbito artístico. *In Mourning and in Rage* no fue una simple obra de arte: fue un acto de denuncia. Un ejemplo potente de cómo la práctica artística puede insertarse directamente en el espacio político.

Hoy se la reconoce como una referencia fundamental del arte feminista y del performance activista. No se trataba solo de representar el dolor, sino de transformarlo en herramienta para interpelar a una sociedad entumecida ante la violencia. Con esta pieza, Lacy y Labowitz pusieron de manifiesto que el arte puede ocupar la calle, tomar la palabra y convertirse en agente de cambio.

In Mourning and in Rage es una obra que no necesita estar en museos, el espacio público es su lugar, permitiendo así un contacto directo con el público, con la sociedad. Suzanne Lacy y Leslie Labowitz no se limitaron a construir una crítica pasiva, lograron visibilizar el dolor de las víctimas, transformándolo en un acto colectivo de denuncia. La performance impulsó que se tomaran medidas reales, como la creación de líneas telefónicas directas para víctimas de violencia.

Sobre l'artista

Suzanne Lacy y Leslie Labowitz son figuras del arte feminista estadounidense de la década del 1970. Su colaboración dio lugar a una práctica artística profundamente comprometida con las problemáticas sociales de su tiempo, abordando temas como la violencia de género, la marginalización estructural y la visibilidad de las voces silenciadas. Vemos en ellas una visión compartida que entiende el arte como forma estética y como herramienta política. Lacy y Labowitz rompieron con los marcos institucionales tradicionales, situando el arte en el espacio público y generando diálogos directos con comunidades reales.

.

<https://www.againstviolence.art/in-mourning-and-in-rage> Última comprobación hecha el 29 de mayo del 2025.

Lacy, Suzanne; Labowitz, Leslie (1978). «In Mourning and in Rage». *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 3(1), pp. 52-55.

Youyi Lin
Laura Mañan Mauriz
Sandra Grillo Carranco





CINDY SHERMAN

Glen Ridge, Nova Jersey, 1954

↓
10

Untitled Film Stills, 1977-1980
69 fotografies en blanc i negre.

Sobre l'obra *Untitled Film Stills* consta d'una sèrie de 69 autoretrats on es mostren escenes d'una mena de pel·lícula fictícia. A través de les seves fotografies, Sherman exerceix tant de directora com de model, convertint-se en una figura camaleònica que dona vida a múltiples personatges. Posa en dubte la construcció social de la identitat i com aquesta està influenciada pels dispositius de control presents en la societat, com ara els mitjans de comunicació o la cultura de masses.

L'artista es transforma per crear en cada un dels autoretrats un personatge representatiu de les identitats i estereotips que persegueixen a les dones. Cindy s'inspira en els imaginaris sobre les dones de les dècades de 1940 i 1950, en el

cinema europeu i en les pel·lícules de sèrie B per a la ideació dels seus personatges. Les fotografies remeten a aquestes fonts tant per les escenes representades com per l'ús del blanc i negre. Els rols que Sherman representa en els seus autoretrats són aquells estereotips construïts per la indústria del cinema i la televisió, com la *femme fatale*, la dona de casa (*housewife*) o la dona innocent i verge, entre altres. La sèrie va començar al seu apartament i, poc després, es va traslladar als carrers.

Cada imatge és una escenografia diferent i imita les característiques típiques del cinema americà de postguerra: els angles, la llum, la caracterització del personatge i la dramatització. Encara que totes les fotografies són auto-

retrats, l'artista no desvela res sobre ella mateixa; en canvi, utilitza l'autoretrat per a la creació d'aquests personatges ficticis. Es tracta d'un imaginari col·lectiu i, per tant, no representen escenes ni personatges concrets, sinó un conglomerat d'estereotips.

El concepte “la mirada masculina” (*male gaze*), introduït el 1975 per la teòrica Laura Mulvey, és fonamental dins la teoria feminista. Aquest terme es va utilitzar per demostrar que la indústria del cinema clàssic de Hollywood funcionava a partir d'un model patriarcal on l'home té una posició activa com “el que mira” i la dona una posició passiva com “la que és mirada”. Així, les dones no aporten res més que ser objectes de desig o de suport al protagonista masculí. A més, el cinema clàssic estableix de forma molt marcada què és el “femení” i el “masculí”.

Quan Sherman va realitzar *Untitled Film Stills*, va treballar sobre aquests conceptes de manera diferent. Moltes de les situacions representades en les imatges es podrien catalogar com a situacions perilloses o incòmodes, ja que mostren la dona en situacions vulnerables. Així, col·loca l'espectador en el paper de *voyeur*, fent-lo sentir que observa dones en perill. Les seves imatges revelen la part de la *male gaze* que pretén mantenir-se oculta.

Tot i que, des de fora, sembla que Sherman perpetua aquest estereotip de dona clàssica amb els seus maquillatges, els seus posats més provocadors i el fet de no mirar l'espectador, la seva obra representa una crítica a aquest sistema cinematogràfic amb la intenció de fer sentir a l'espectador que està observant alguna cosa que no hauria de veure. Com Sherman no és només la dona representada, sinó també la directora i la productora de la imatge, es presenta com una figura activa i no passiva.

Sobre l'artista

Cindy Sherman és fotògrafa i directora de cinema. Es va donar a conèixer amb els “autoretrats”, en els quals s'autorepresenta com altres personatges femenins i es mostra sota diferents contextos, creant noves protagonistes en cada fotografia. Sherman va irrompre a l'escena artística a la dècada dels setanta, de la mà del moviment feminista. Durant quatre dècades, l'artista ha qüestionat i desconstruït la identitat mitjançant la fotografia i ha desfigurat els codis de gènere. La seva obra és una crítica a les identitats femenines establertes i una reflexió sobre com aquestes són percebudes per la societat.

.



Cindy Sherman (1996). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

Respini, Eva (ed.) (2012). *Cindy Sherman*. La Fábrica.

Bibliografia



Claudia Ruiz Gallego
Hanna Soltau Glera



MÓNICA MAYER
Ciutat de Mèxic, 1954

El Tendedero, 1978 - act.
Instal·lació col·lectiva.

Sobre l'obra

El Tendedero és una obra participativa presentada per primer cop al Museu d'Art Modern de la ciutat de Mèxic el 1978. Mónica Mayer, artista i activista feminista, volia fer una obra que ajudés a les dones del territori; explica: «Hi havia problemes molt greus de desigualtat, autoritarisme i censura, però sentia que el canvi era factible i que la nostra participació com a estudiants, com a artistes, era important. El món era nostre: hi havia fissures al sistema polític i artístic que podíem aprofitar» (Mayer, 2004).

Formalment, la instal·lació constava d'una sèrie de cordes amb 800 papers quadrats de color rosa penjats. A cada un d'ells, es plantejava la següent qüestió: «Com a dona, el que més odio de la ciutat és...», amb l'objectiu que el públic femení de l'exposició

participés descrivint les seves vivències pròpies. Mayer va escollir la peça d'un estenedor rosa, estri i color tradicionalment associats a la dona i que la relegava a tasques domèstiques, i el va convertir en una eina de denúncia i comunitat. L'artista recorda que «durant el temps que l'exposició va estar oberta, es van apropar moltes dones a plasmar les seves opinions en qualsevol trosset de paper que trobessin buit. [...] dones de diferents classes socials, edats i activitats» (Mayer, 2004).

L'obra va permetre facilitar un vincle entre dones que havien viscut experiències negatives de violència sexual similars, permetent-les denunciar de manera anònima i segura. Moltes van reflectir preocupacions i inseguretats que les van fer vulnerables:

«La primera vegada que em van tocar sense permís tenia nou anys. Va ser un veí. Encara viu al meu carrer.»

«Em van cridar coses mentre caminava amb l'uniforme escolar. Tenia dotze anys.»

«El meu cap em va dir que si volia conservar la feina, l'havia de deixar tocar-me.»

«Un desconegut es va masturbar davant meu en el metro. Ningú va fer res.»

«Tenia deu anys. Un senyor del mercat em va posar la mà entre les cames.»

L'obra va facilitar el diàleg sobre les violències sexuals i el masclisme, demostrant que l'art pot ser una potent eina per a la reflexió i la transformació. En penjar aquests testimonis en un espai públic, la violència masclista es va fer més visible i es va donar valor a la veu de les dones que, altrament, haurien quedat a l'oblit. A més, la instal·lació posa en relleu que la violència masclista no és un problema individual, sinó estructural. Així doncs, contribueix a construir una consciència feminista col·lectiva i a impulsar un canvi, tant en l'art com en la vida, molt necessari.

Des de llavors, *El tendedero* s'ha recreat en diferents localitats per visibilitzar diverses comunitats i les seves experiències. Cada nova instal·lació permet adaptar-se a la realitat del context en què es presenta, preservant el seu impacte social.

Sobre l'artista

Mónica Mayer és una artista, activista feminista i escriptora mexicana. Ha estudiat arts visuals i sociologia de l'art, i és coneguda pels seus treballs en performance i art conceptual i col·laboratiu. Va estudiar al *Feminist Studio Workshop* del *Woman's Building*, a Los Angeles, on va ser alumna de Suzanne Lacy. Al 1983 va crear a Mèxic el grup d'art no objectual *Polvo de Gallina Negra*, amb Maris Bustamante. La seva obra aborda temes com la violència de gènere i el paper de la dona en la societat, defensant el valor pedagògic i participatiu de l'art.

.



Bibliografia

www.pintomiraya.com

Última comprovació feta el 29 de maig del 2025.

Mayer, Mónica (2004). *Rosa chillante : mujeres y performance en México*. AVJEdiciones.



Magda Buj Capdet
Laura Ezcurra Tarrasó
Mariona Niell i Serra



ELISABETH ASTRUP HAARR

Hamar, Noruega, 1945

Kristiansand, Noruega, 2025

Frustrasjonsteppe (Cobrellit de la frustració), 1981. Fet amb cordes, bolquers, bosses de la compra, niló i polièster (150 x 120 cm). Museu Nacional d'Arts Decoratives, Trondheim, Noruega.

12

Sobre l'obra

L'obra tèxtil *Frustrasjonsteppe* (*Cobrellit de la frustració*) està feta de cordes, bolquers, bosses de la compra, niló i polièster. Hi apareixen teixides les paraules "LLAR/ MENJAR/ NENS/ NETEJAR/ SOLA/ SOLA". Aquestes paraules ressonen com una denúncia crua i directa de la realitat de moltes dones, especialment un cop esdevenen mares. La càrrega invisible de la maternitat i les tasques de cura sovint porta les dones a una situació de renúncia personal, on la seva identitat es veu diluïda en la de mare i cuidadora, passant altres interessos a un segon pla.

Haarr descriu aquest tapís com una representació de l'ofec que pot suposar el paper tradicional de mestressa de casa, simbolitzant la necessitat de les dones de sortir de la cuina i incorporar-se al món laboral, tenint així una inde-

pendència econòmica. Aquesta peça visualitza de manera explícita una de les formes més normalitzades de violència patriarcal: l'assignació imposada de rols de gènere que limiten les opcions de vida de les dones. Així mateix, la presència d'una silueta femenina amb una mà marcada a la cara suggereix una altra dimensió de violència: la física. Aquesta imatge evidencia que la violència contra les dones no es manifesta només en l'àmbit emocional, sinó també en forma d'agressions físiques, sovint invisibilitzades o minimitzades.

Tot i que el moviment feminista havia aconseguit avenços significatius en la dècada anterior, moltes dones encara estaven subjectes a normes socials estrictes que les encasellaven en el rol de

mestresses de casa i cuidadores. La imatge de la dona als mitjans de comunicació continuava perpetuant estereotips de submissió, hipersexualització i dependència de l'home. Aquest control social sobre el paper de la dona no només reforçava la seva subordinació en l'àmbit privat, sinó que també dificultava el seu accés a espais de poder i autonomia econòmica.

Els anys vuitanta van veure una nova onada del feminisme en molts països, amb un enfocament en l'equitat laboral, els drets reproductius i la lluita contra la violència de gènere, ja que aquesta encara no es considerava un problema social de primer ordre. Les denúncies per violència masclista sovint no eren preses seriosament, i en molts casos, la llei protegia més els agressors que les víctimes. La invisibilització de la càrrega domèstica i la negació d'aquestes formes de violència estructural dificultaven encara més la transformació social.

Els materials utilitzats per Haarr estan profundament vinculats a la temàtica de l'obra. Les bosses de la compra i els bolquers formen part essencial de les activitats quotidianes d'una mare, simbolitzant la rutina i les exigències constants de la cura. Les cordes representen la sensació d'estar atrapada en aquest rol i les obligacions que comporta, mentre que l'ús del tèxtil ens remet a una feina tradicionalment feminitzada. Culturalment, teixir ha estat associat a la feminitat i a l'artesanía domèstica, però Haarr subverteix aquest significat per convertir-lo en una eina de denúncia. A més, la fabricació del tèxtil ha estat històricament marcada pel gènere, amb les dones presents en pràcticament totes les fases del procés productiu, però sense un reconeixement adequat de la seva feina. Aquesta manca de visibilitat en el sector tèxtil

és paral·lela a la invisibilització de les tasques domèstiques i de cura, temàtica central de l'obra.

Tot i que la peça va ser creada fa més de 40 anys, el seu missatge continua sent profundament rellevant. Les preocupacions sobre la maternitat, les cures i la desigualtat de gènere segueixen vigents a moltes parts del món. Malgrat els avenços en la valoració de les tasques de cura, aquesta encara no és equiparable al desgast físic i emocional que suposa. La maternitat i la condició de dona continuen sent factors que repercuteixen en la llibertat, l'autonomia i el reconeixement social, fent evident que la lluita feminista encara no ha finalitzat.

Sobre l'artista

Elisabeth Haarr és una artista noruega coneguda pel seu ús del tèxtil com a mitjà d'expressió política i feminista. Al llarg de la seva trajectòria, Haarr ha explorat qüestions relacionades amb el gènere, la desigualtat i la lluita de les dones a través de tapissos i escultures tèxtils. La seva obra desafia la percepció tradicional de la tècnica del teixit com a forma d'art menor, utilitzant-la per transmetre missatges crítics i subversius. La seva producció dels anys setanta i vuitanta es caracteritza per una forta càrrega política, denunciant la violència patriarcal i la invisibilització del treball femení.

.

Bibliografia

Elisabeth Haarr (2021).
Sternberg Press.

Elisabeth Haarr. The Festival Exhibition 2021. Bergen Kunsthall.
Recuperat el 29 de maig del 2025 de <https://www.kunsthall.no/en/exhibitions/elisabeth-haarr/#>

Lucía Chacón Caro
Aina Bargalló Soler





NAN GOLDIN

Washington D.C., 1953

↓
13

Nan one month after being battered,
1984. Fotografia. Museum of Modern
Art (MoMA) i Tate Modern.

Sobre l'obra

Nan un mes després de ser colpejada forma part de la sèrie *La balada de la dependència sexual*, una col·lecció de diapositives que l'artista va començar a construir després de patir una agressió física greu per part de la seva parella, Brian. Aquesta obra forma part d'un treball autobiogràfic de l'artista, on plasma, des de la cruesa i l'honestedat, la seva vida i la del seu entorn en la Nova York dels anys vuitanta. Les imatges no només documenten la seva quotidianitat, sinó també el procés de recuperació emocional i física després d'una relació marcada per la violència i la dependència.

En aquest autoretrat, Goldin mostra el seu rostre colpejat un mes després de l'agressió. La violència va tenir lloc a Berlín, després que Brian descobrís que ella havia mantingut una relació amb una dona. En un atac desmesurat, la va colpejar diverses vegades, gairebé deixant-la cega, i va destrossar

l'espai on s'allotjava, escrivint insults a les parets. Una amiga va intervenir i va aconseguir treure-la d'allà. Malgrat la brutalitat dels fets, les diapositives que contenen el seu projecte van sobreviure, i es van convertir en una eina clau per al seu procés de guariment.

Amb aquesta fotografia, Goldin no només documenta una agressió; construeix un testimoni visual que interpel·la directament l'espectador. L'impacte de la imatge rau en la seva sinceritat i frontalitat: no hi ha maquillatge, no hi ha posat estètic, només la realitat tangible del trauma. A través d'aquesta obra, l'artista transforma el dolor en una eina de comprensió, de memòria i d'empoderament. És una imatge que trenca el silenci que històricament ha envoltat la violència de gènere, i convida altres dones a reconèixer-se, a no sentir vergonya i a posar nom a allò que han viscut.

La sèrie en què s'inclou aquest retrat reflecteix un ambient de marginalitat, però també de comunitat i resistència. Goldin retrata un entorn poblat per persones queer, artistes, drogodependents, amics i amants, tots ells units per vincles intensos i fràgils. En aquest context, la fotografia es converteix en un acte polític i emocional. Mostrar el dolor no és una acció passiva, sinó una forma de trencar amb l'ocultació per generar consciència i compartir el pes d'una experiència que moltes altres persones viuen en silenci.

Nan un mes després de ser colpejada ha esdevingut una imatge icònica dins del feminisme i de la història de la fotografia contemporània. No només ajuda l'artista a enfrontar-se a la seva pròpia realitat, sinó que dóna veu a aquells que s'identifiquen amb ella. És un recordatori punyent del poder de l'art per transformar la ferida en resistència, i de com una imatge pot esdevenir refugi, denúncia i força per trencar el cicle de la violència.

Sobre l'artista

Nan Goldin és una fotògrafa nord-americana coneguda pel seu enfocament visceral i autobiogràfic. Va néixer a Washington D. C. el 12 de setembre de 1973 i va créixer en ambients marcats per la marginalitat i la subcultura alternativa. El seu treball documenta la seva pròpia vida i la de les persones del seu entorn, abordant temes com el sexe, les drogues, la sida, les identitats queer i la violència masclista. Actualment, continua implicada en accions de denúncia contra la crisi dels opioides i el poder de la indústria farmacèutica.

.

Goldin, Nan (2022). *This Will Not End Well*. Steidl.

Poitras, Laura (2022). *All the Beauty and the Bloodshed* [Documental]. Participant Media/HBO Documentary Films.

Tate (s. d.). «*Nan one month after being battered*». Nan Goldin, 1984, Tate. [En línia]. Recuperat el 29 de maig del 2025 de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-nan-one-month-after-being-battered-p78045>

Bibliografia



Roc Ferré Catà
Nil Toll Foradada
Clàudia Vázquez i Frigolé



BARBARA KRUGER

Newark, Estats Units, 1945

↓
14

Untitled (Your body is a battleground)
1989. Fotomuntatge. Museu d'Art Contemporani de Los Angeles (LACMA).

Sobre l'obra *Your body is a battleground* (1989) sorgeix en un context de mobilitzacions feministes als Estats Units, en un moment de tensió social pels intents de revertir la sentència del cas Roe contra Wade (1973), que havia facilitat l'accés a l'avortament lliure al país. El cartell de Barbara Kruger, creat per la Marxa Nacional pel Dret a l'Avortament de la ciutat de Washington, va ser concebut per ocupar l'espai públic, cridar l'atenció i provocar una reflexió immediata.

L'obra mostra el rostre d'una dona dividit verticalment: una meitat en negatiu i una en positiu. Aquest contrast genera un xoc visual i simbolitza el conflicte intern i extern que travessen moltes dones en avortar. En la part superior, el missatge "*Your body is a battleground*", el teu cos és un camp de batalla, es presenta en majúscules, amb tipografia sans serif sobre un fons vermell intens.

L'impacte visual és directe i contundent. Per fer-ho, utilitza una estètica gràfica influenciada pel disseny publicitari i les revistes de moda, sectors on Kruger va treballar durant anys; l'artista subverteix els codis de la publicitat per convertir-los en eines de resistència. Aquesta experiència es veu en la claredat compositiva, l'ús del color i la força del text. El fort contrast entre el blanc i negre de la imatge i el vermell del fons crea una tensió que remet a la lluita pel control sobre el cos femení, representant tant una metàfora del conflicte ideològic com una denúncia directa del patriarcat. El lema de l'obra connecta amb les reivindicacions del moviment feminista de segona onada, guiat per la màxima "El personal és polític". L'obra de Kruger visualitza aquesta idea de manera contundent, convertint el cos femení en un espai de disputa simbòlica.

També es detecten ressonàncies amb el concepte de “fragmentació identitària” plantejat per les teories postmodernes, que Kruger representa literalment en la divisió visual del rostre. Aquesta fragmentació es manté vigent avui dia, adaptada a nous canals com per exemple les xarxes socials, on el cos continua sent objecte de control i judici constant.

Kruger comparteix aquest enfocament crític amb altres artistes com Jenny Holzer, que també utilitza el text com a eina disruptiva en l'espai públic. Les dues treuen l'art del museu per convertir-lo en acció directa, en una forma d'activisme visual. Tant en Holzer com en Kruger, el text no només informa: interpel·la, incomoda i obliga a prendre partit.

Sobre l'artista

Barbara Kruger és una artista conceptual nord-americana reconeguda per l'ús d'imatges en blanc i negre combinades amb text provocador sobre fons vermell. Influenciada pel disseny gràfic i la publicitat, utilitza els codis visuals del capitalisme per denunciar el masclisme, el consumisme i les estructures de poder. Va representar els EUA a la Biennial de Venècia (2005), i la seva obra s'ha exposat al MoMA, al LACMA i a la Serpentine Gallery.

.



Art Basel (2021). *Barbara Kruger: Your Body is a Battleground*.

Recuperat el 29 de maig del 2025 de <https://www.artbasel.com/news/barbara-kruger-your-body-is-a-battleground>

Goldstein, Ann i Deutsche, Rosalyn (1999). *Barbara Kruger*. The MIT Press.

Kruger, Barbara (1998). *Mando a distancia: poder, culturas y el mundo de las apariencias*. Tecnos.

Bibliografia



Claudia Portolés Roa
Gerard Sayavera Gracia



PILAR ALBARRACÍN

Aracena, 1968

↓
15

Sangre en la calle, 1992. Sèrie de 8 performances, documentació videogràfica (6'25") i fotogràfica.

Sobre l'obra

Sangre en la calle ens mostra una dona que sembla morta, al mig dels carrers de la ciutat de Sevilla. Albarracín vestida, ensangonada i estesa a terra, simula la seva mort a diferents espais públics de la seva ciutat natal, captant així l'atenció de totes i tots els espectadors que es troben al voltant. La performance mostra de manera clara i explícita la mort d'una dona, causada per un acte de violència masclista. D'aquesta obra se'n van realitzar vuit recreacions, que es van documentar fotogràficament i en vídeo.

L'obra va ser desenvolupada en el context de Sevilla el 1992, l'any en què es va celebrar l'Exposició Universal. Aquesta primerenca obra d'Albarracín s'anticipa més d'una dècada a l'aprovació de la Llei Orgànica de Mesures de Protecció Integral contra la Violència de Gènere (2004). Cinc anys després,

l'any 1997, Ana Orantes, una dona espanyola de seixanta anys va ser assassinada a mans del seu exmarit després de denunciar a televisió la violència i les amenaces que patia. A conseqüència dels fets es va aconseguir la remodelació del Codi Penal.

Com podem veure, Pilar Albarracín utilitza l'art, en aquest cas la performance, com una de les diferents maneres de denuncia i visibilització de la violència masclista, portant a l'espai públic i donant veu a situacions i actes que posen en perill la vida de moltes dones.

La seva obra neix de la vocació i el desig d'ampliar la mirada, tant la pròpia com la dels espectadors i espectadores, fent així que el sentit que cada persona li atorga a la seva obra en certa manera l'enriqueixi i complementi.

Amb un enfocament provocatiu i innovador, busca revertir les mirades i actituds tradicionals i conservadores, construint un espai per a la resiliència i l'empoderament femení, posant al centre la figura de la dona com a objecte de la violència masclista i posicionant-se críticament sobre els estereotips construïts socialment.

Sangre en la calle és un gran i potent altaveu per a la denúncia, visibilització i conscienciació d'actes i situacions masclistes viscudes per les dones al llarg dels anys, que poden portar -com representa la performance- a la mort. Albarracín capta l'atenció de les espectadores i espectadors de la millor manera possible, fent que ho visquin de molt a prop. Mitjançant la posada en escena, l'artista apropa i convida el públic a ser participants d'aquesta problemàtica, manifestant que realment la violència masclista és un fet amb el qual vivim dia a dia i el qual està present allà on anem, i confrontant als espectadors i espectadores a les seves pròpies conviccions, prejudicis i responsabilitats.

L'obra està creada amb l'objectiu de conscienciar i visibilitzar aquesta violència que s'amaga dins la societat. La posada en escena de la Pilar impacta i crea por. I és amb aquest objectiu, que amb intenció autobiogràfica, expressa temes i els dota de sensibilitat i estètica. Pilar Albarracín obre la porta a temes que coneix molt bé, i que mitjançant el seu art els intenta donar l'oportunitat de ser escoltats.

Sobre l'artista

Pilar Albarracín és una artista contemporània nascuda a Aracena, Huelva, i llicenciada en Belles Arts a la Universitat de Sevilla. La seva obra artística parteix de les experiències de les dones

als anys de la transició i de les seves pròpies. Treballa amb múltiples disciplines artístiques, com la fotografia, el vídeo, la performance, la instal·lació i el collage. L'artista planteja temes sobre la situació de les dones, però també sobre la construcció cultural d'estereotips de la identitat espanyola, i en especial, de la dona andalusa, sempre des d'una mirada crítica i feminista.

.



Sangre en la calle al web de l'artista: <https://pilaralbarracin.com/videos/videos1.html>

Última comprovació feta el 29 de maig de 2025.

Pilar Albarracín. *Que me quiten lo bailao* (2018). Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte.

Sabuco, Assumpta (2016), «El cuerpo y la sangre en la producción artística: una reflexión sobre el origen del nuevo mundo de Pilar Albarracín», a José M. Valcuende del Río, Piedad Vásquez Andrade i María J. Marco Macarro (coords.), *Sexualidades. Represión, resistencia y cotidianidades*. Aconcagua Libros pp. 341-362. Recuperat el 29 de maig del 2025 de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5371402>

Bibliografia



Queralt Martínez Cordón
Laia Samsó Gurrea



DORIS SALCEDO

Bogotá, Colombia, 1958



Atrabiliarios, 1992-1996
Instalación.

↓
16

Sobre l'obra

Atrabiliarios (1992-1996) es una obra de la artista Doris Salcedo formada por una serie de nichos rectangulares, de dimensiones variables, abiertos en la pared. En el interior de cada uno de estos espacios reposa un par de zapatos de mujer. La elección de los zapatos responde a que son objetos que pertenecieron a mujeres víctimas de desaparición forzada en zonas rurales de Colombia. Estos zapatos son, por lo tanto, testigos de una violencia que busca borrar la identidad y la memoria de sus víctimas. A la vez, el calzado es la única manera de darles identidad, ya que es el medio a través del cual muchos familiares han podido identificar a sus parientes asesinados que yacen en fosas comunes, víctimas de la violencia en Colombia.

Otro elemento importante de *Atrabiliarios* es la presencia de una membrana traslúcida, similar a una fina piel, que actúa como

una barrera entre el espectador y los zapatos. Esta piel dificulta ver nítidamente el calzado que alberga el nicho, actuando como una película que se resiste a dejarnos ver directamente lo que esconde, del mismo modo que la memoria nos devuelve una imagen borrosa de esos familiares. La membrana, hecha de vejiga de vaca, está unida al nicho con una costura quirúrgica, y evoca la sutura en la piel después de una autopsia por asesinato. De este modo, Salcedo enfatiza la idea de una muerte asociada a la violencia. Los zapatos de mujer intensifican la percepción de estar ante una obra que habla específicamente de feminicidios.

El título de la obra hace referencia a la expresión latina *atrabilis*, que antiguamente servía para describir la melancolía asociada al duelo, aunque más tarde evolucionó para describir algo violento. Así pues, la instalación muestra un espacio de memoria

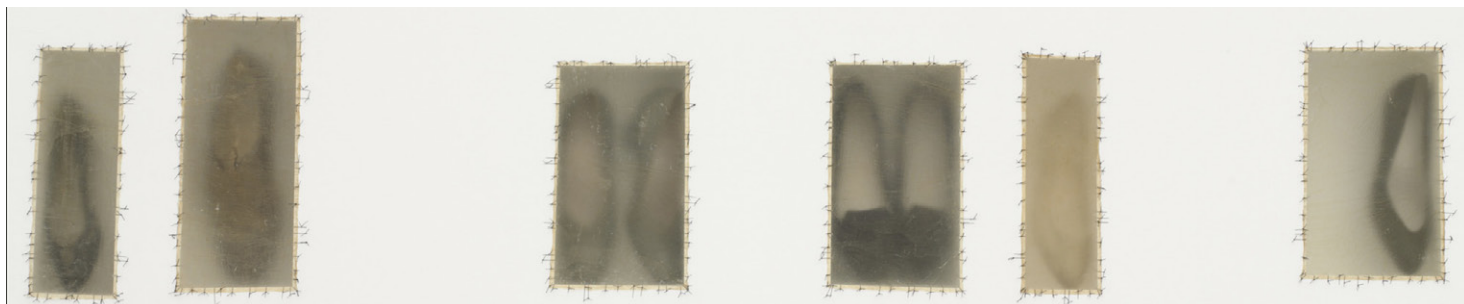
y luto que evoca la violencia con la que las vidas de estas mujeres fueron truncadas debido a los conflictos entre fuerzas paramilitares y guerrilleras en la Colombia de los ochenta. Con *Atrabiliarios* Salcedo enfatiza esta conexión de las desapariciones con la violencia y la muerte, y pone el foco en que la mayoría de estas desapariciones involucran a mujeres. De esta manera muestra la relación intrínseca existente entre las dinámicas de poder masculinas y los feminicidios que tienen lugar en diversas regiones rurales de la Colombia natal de la artista.

Sobre l'artista

Doris Salcedo es una artista visual y escultora colombiana, que prefiere definirse como «creadora de objetos». En su trabajo aborda temas como la violencia política y el sufrimiento de las víctimas.

Se ha interesado por conocer las zonas más vulnerables y afectadas por la violencia de Colombia, pero sus creaciones són la síntesis de una escucha e interiorización de las experiencias, ya que siempre evita la representación literal de la violencia. En sus obras a menudo trabaja con la acumulación de objetos, pero también con el concepto de la *herida*. Con ellos ofrece una visión del horror colectivo que subyace en cada una de las experiencias que Salcedo narra a través de sus obras.

.



Malagón-Kurka, María Margarita (2010). *Arte como presencia indexica: la obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Universidad de los Andes.

Princenthal, Nancy (2000). *Doris Salcedo*. Phaidon.

«La colombiana Doris Salcedo humaniza el dolor de otros a través del arte». *La Vanguardia*, 24 de Septiembre de 2017. Recuperado el 29 de mayo del 2025 de <https://www.lavanguardia.com/vida/20170924/431536605101/la-colombiana-doris-salcedo-humaniza-el-dolor-de-otros-a-traves-del-arte.html>

Bibliografia



Mar Fernández López
Neus Molina Almor
Natalia Tejada Mancera



JENNY HOLZER

Gallipolis, Ohio, 1950

↓
17

Lustmord Table, 1994

Instal·lació. MASS MoCA,
Massachusetts.

Sobre l'obra

Jenny Holzer va realitzar una sèrie de peces sota el títol de *Lustmord* entre 1993 i 1995. Es tracta d'un projecte multimèdia, compost per text, instal·lació, escultura i una publicació. Es titula *Lustmord* ja que l'artista el va començar a partir d'un encàrrec del diari alemany *Süddeutsche Zeitung*, com a part d'una reflexió sobre la guerra de Bòsnia i la violència sexual. El títol es pot traduir com a "crim de desg" o "assassinat sexual". Prové de dues paraules alemanyes: "*lust*" = plaer, desg (en aquest cas, sovint amb una connotació sexual) i "*mord*" = assassinat, crim. És una paraula que es fa servir per descriure crims violents amb component sexual, sovint amb abús extrem, humiliació i tortura.

Per fer-ho, l'artista pren testimonis reals de dones que van patir violència sexual durant la guerra. No n'arribem a saber el nom: el que l'interessa és posar el focus en la violència sistèmica i col·lectiva, no en casos individuals. La veu de la víctima descriu l'experiència

del trauma, la desorientació i el dolor. Entre les frases, per exemple: *he felt strong when I caved in*, "es va sentir poderós quan vaig cedir". Per a la veu de l'agressor, Holzer intenta reflectir la ment del violador, mostrant la desconexió emocional, el menyspreu: *she could feel it when I laughed*, "ella notava com reia". Aquesta veu despersonalitza la víctima i reflecteix una lògica de poder i dominació. Finalment la veu del testimoni, amb una observació externa, sovint amb impotència o fredor, com si volgués analitzar el que ha passat però sense intervenir; *I watched and did nothing*, "m'ho vaig mirar sense dir res". Aquesta perspectiva pot representar la societat, els mitjans o institucions que miren, però no actuen.

En primer lloc, aquests textos van ser impresos manualment sobre la pell humana de diverses persones, escrits a mà amb tinta blava, negra i vermella; fotografiats i posteriorment publicats. Després, l'artista va crear una instal·lació

formada per pantalles electròniques amb llums LED vermelles o blanques sobre fons negre -una tècnica molt utilitzada per l'artista- que mostren seqüencialment i en moviment fragments d'aquests textos. Més tard, es va publicar una monografia de l'exposició celebrada al Kunstmuseum des Kantons (Turgòvia) amb el títol del projecte, que recull els textos, imatges de les instal·lacions i reflexions. Finalment tenim les *Lustmord Table*, que són instal·lacions escultòriques fetes amb ossos humans amb braçalets de plata on apareixen gravades frases dels textos. Els materials i el concepte poden variar en funció del context expositiu, però per aquesta investigació ens hem basat en la formalització que s'exposa al MASS MoCa.

Es tracta d'una taula que remet tant a un altar com a una taula de dissecció. Holzer va disposar ossos humans -com mandíbules, fèmurs i costelles- sobre taules de fusta desgastades. Els ossos es van obtenir a través de proveïdors legítims de mostres mèdiques i materials didàctics com ara esquelets articulats. A cada os hi ha una petita placa de metall que l'envolta, com un braçalet, a manera d'identificació de les peces als museus. Hi apareixen gravades frases que van apareixent al llarg de la sèrie, com ara: *I was broken open* ("em van obrir en canal"), *I made her stand still* ("la vaig obligar a estar-se quieta"), *He held my head and arms down with his knees* ("em va immobilitzar el cap i els braços amb els genolls").

Holzer no mostra la violència de manera explícita, morbosa o espectacular, sinó que aposta per suggerir, convidant els espectadors a relacionar-se amb les tres perspectives mencionades anteriorment. Deixa que el públic s'identifiqui amb l'agressor, portant a les persones que miren la taula a un lloc on s'intersequen les víctimes, els

observadors silenciosos i els criminals. Un espai incòmode del qual intentem buscar distància, ja que sovint es crea una il·lusió de separació entre nosaltres i els criminals: construïm una perspectiva on no estem implicats en aquesta cultura que reutilitza i promou la cultura de la violació. Així, *Lustmord Table* serveix com una denúncia clara de la violència masclista que, en temps de guerra, es converteix en una arma sistemàtica de violència extrema. *Lustmord table* és una peça de memòria, un recordatori i homenatge a les víctimes, una manera de compartir i donar a conèixer un trauma col·lectiu i una empenta a prendre consciència sobre la cultura de la violació sistemàtica com a arma de guerra.

Sobre l'artista

Jenny Holzer és una de les artistes conceptuals més destacades de les últimes dècades, reconeguda internacionalment per la seva utilització innovadora del text com a mitjà artístic. Holzer es va formar inicialment com a pintora, però va abandonar aviat aquest mitjà per explorar llenguatges més conceptuals i directes, treballant sovint amb l'art textual. La seva obra, profundament política i social, s'ha desplegat en múltiples formats, des de LEDS electrònics fins a projeccions monumentals, escultures en pedra o intervencions en espais públics. Holzer ha convertit la paraula en imatge i ha transformat el paisatge urbà i museístic en un escenari de confrontació crítica amb les estructures de poder, la violència, el gènere i la memòria.

.

www.jennyholzer.com

Última comprovació feta el 29 de maig del 2025.

David, Joselit, Simon Joan i Salecl, Renata (1998). *Jenny Holzer*. Phaidon.

Ruf, Beatrix i Landert, Markus (1996). *Jenny Holzer: Lustmord*. Hatje Cantz Verlag.



Maria Mercader Prats
Aylay Miralles Iglesias



KARA WALKER

Stockton, Califòrnia, 1969

↓
18

Before the Battle (Chickin' Dumplin'), 1995

Paper retallat sobre llenç.

Sobre l'obra

En l'obra *Before the Battle (Chickin' Dumplin')* -Abans de la batalla (Dumplings de pollastre)- veiem una imatge de lectura ambigua. Kara Walker empra sovint siluetes negres de mida natural, retallades i enganxades sobre fons blanc, per representar escenes de la història de l'esclavitud de la població negra al sud dels Estats Units. Històries que ens fan veure la brutalitat de la violència del sistema esclavista, i ens revelen a la dona com a la seva víctima més vulnerable. En aquest cas, l'obra la protagonitzen dues siluetes:

una d'una noia amb vestit d'època -que, pel cabell, sabem que és afroamericana- i la d'un soldat amb barret agenollat davant seu. Sembla, a més, que aquest s'agafa amb força als seus malucs mentre li succiona un dels mugrons.

La clau de la interpretació de l'obra rau precisament en una cuixa de pollastre, que cau lentament de la mà de la silueta femenina. La falta de resistència aparent de la figura femenina representada, ens convida a pensar que no és la primera vegada que aquest

intercanvi sexual ocorre, ja sigui com una manera d'aconseguir menjar o, en una lectura històrica, fent referència a l'abús sexual continuat que van viure moltes dones en situació d'esclavatge, tal com es relata al llibre *Incidents in the Life of a Slave Girl*, escrit per l'esclava negra nord-americana Harriet Jacobs l'any 1861. El subtítol, a més, fa referència a un plat típic molt popular als Estats Units i que consisteix en un brou de pollastre i unes boles que prenen com a base la farina, llet i algun altre ingredient que els doni gust. Es tracta d'un plat per a gent extremadament pobre, i la manera d'escriure el nom ens delata també aquesta idea, ja que ho fa a la manera com ho pronunciaven els esclaus negres pobres.

L'obra de Walker es caracteritza per les grans dimensions, les quals li serveixen per mostrar en gran format les relacions d'aquestes dones amb la resta de la comunitat blanca. Amb aquestes mesures ens vol fer reflexionar sobre la manera en com s'ha minimitzat la identitat racial, el gènere i la classe dins del relat històric, i li ofereix l'espai necessari perquè sigui explicat. L'artista ha ideat una composició on es conjuguen aquests tres aspectes i els relaciona amb les atrocitats de la violència, tot explicat amb un tipus d'il·lustració retallada en negre que es mostra com una ombra. Malgrat que la silueta recorda a les imatges dels llibres d'història o de les novel·les, l'emplenament en negre elimina les faccions, de la mateixa manera que la història ha volgut eliminar els seus relats.

Sobre l'artista

Kara Walker és una artista nord-americana que en les seves obres treballa els temes de l'esclavatge, la segregació racial, la sexualitat i les diferents violències que ha patit col·lectiu afroamericà al llarg de la història dels Estats Units. Walker il·lustra la brutalitat del sistema esclavista amb siluetes negres sobre fons blancs que li serveixen per exposar els contrastos tan marcats que existeixen entre els homes blancs i la població afrodescendent. L'obra de Walker, doncs, és encara controvertida en molts aspectes als EUA, ja que mostra la cruesa d'un passat que continua essent molt present.

.....



<https://www.karawalkerstudio.com/>
Última comprovació feta el 29 de maig del 2025.

Conversations with contemporary artists. Kara Walker (1999). MOMA. Recuperat el 29 de maig del 2025 de https://www.moma.org/interactives/projects/1999/conversations/kw_f.html

Berry, Ian; English, Darby; Patterson, Vivian i Reinhardt, Mark (2003). *Kara Walker: Narratives of a Negress*. MIT Press.

Bibliografia



PAULA REGO

Lisboa, 1935 - Londres, 2022

19

Sin título (Serie del aborto), 1998
Pastel sobre papel.

Sobre 1'obra

Paula Rego creó esta serie en el marco de los debates legales y culturales en torno al derecho al aborto en Portugal, donde el tema generaba una fuerte controversia. Las mujeres portuguesas lo habían tenido prohibido hasta el año 1984, cuando se aprobó la primera ley de despenalización, que las activistas feministas consideraron insuficiente: solo permitía abortos en casos de violación judicialmente probada o de peligro de muerte para la madre o el bebé. Incluso entonces, la mayoría de mujeres eran forzadas a desplazarse hasta el extranjero (aquellas que pudieran permitírselo) o a hacerlo en condiciones nada seguras y poco higiénicas en centros clandestinos. En ambos casos, el aborto era vivido como un procedimiento doméstico, secreto y precario que solía causar graves consecuencias y complicaciones físicas y mentales. Demasiado frecuentemente, muchas de estas mujeres morían debido a las complicaciones del procedimiento, lo que la artista califica de asesinatos.

Paula Rego crea la serie después de un referéndum popular de consulta sobre la necesidad de mejorar la legislación: con muy baja participación, había ganado el no. Por ello, la artista portuguesa realiza un conjunto de representaciones que expresan la dureza de la situación, sin suavizar su complejidad emocional. Las mujeres en las obras no están representadas de forma dramática, sino como personas reales que sufren aisladas, en soledad. La artista evita mostrar a cualquier acompañante: médicos, maridos, familiares o amigos; tampoco representa los procedimientos. En todas las situaciones vemos a las protagonistas acostadas en una cama, sofá o mesa, esperando expulsar el tejido embrionario, usando únicamente utensilios domésticos como baldes, sábanas y toallas. El uso del pastel acentúa el contraste entre lo doméstico y la angustia física. A pesar del dolor, deben permanecer en silencio para no despertar sospechas. Sus expresiones no son

exageradas; su dolor es interior, lo que hace las imágenes aún más inquietantes. Algunas están agotadas, otras se agarran el estómago o aprietan los puños.

La serie de Rego no juzga moralmente el acto del aborto, sino las condiciones, legales y sociales, que llevan a todas estas mujeres a tener que practicárselo de esta manera. Desafiando el estigma social, la artista portuguesa expone la problemática de forma directa y accesible. Las pinturas obligan al espectador a confrontar lo que muchos prefieren ignorar. Al situar a las mujeres en espacios íntimos, enfatiza que el aborto es una experiencia personal y dolorosa, no solo política. La crudeza de la serie generó una reacción inmediata, y puso el derecho al aborto en el centro del debate público. Aun así, no fue hasta 2007 cuando se aprobó una nueva legislación que permitía a las mujeres portuguesas abortar de forma legal dentro de las diez primeras semanas de embarazo.

Sobre l'artista

Paula Rego fue una artista portuguesa especializada en pintura y grabado. Reconocida por su arte figurativo que aborda temas sociales y políticos desde una perspectiva feminista, fue una pionera en el uso de la pintura como denuncia de la violencia de género. A través de su técnica, el uso de elementos escenográficos y la expresión de los personajes, Rego expone la cruda realidad de los abortos clandestinos, mostrando cada detalle para transmitir la experiencia de las mujeres que se ven obligadas a pasar por este proceso sin recursos ni acceso a procedimientos legales. Esta serie tuvo una gran influencia en la opinión pública portuguesa.

.

Bakare, Lanre (2019). «Paula Rego calls US anti-abortion drive 'grotesque'». *The Guardian*. Recuperado el 29 de mayo de 2025 de <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/may/31/paula-rego-calls-us-anti-abortion-drive-grotesque?page=with%3Aimg-2>

Lisboa, Maria Manuel (2003). *Paula Rego's Map of Memory. National and Sexual Politics*. Routledge.

Livingstone, Marco y Hughes, Robert (2007). *Paula Rego*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



Joana Góis Eanes
Teodora Hristova Mukareva



BETH MOYSÉS

São Paulo, Brasil, 1960

20

Memória do afeto, 2000
Performance.

Sobre l'obra

L'obra *Memória do afeto* -*Memories d'Afecte*- de Beth Moysés és una performance que forma part de la seva exploració sobre la violència de gènere, la memòria i la resiliència femenina. En aquesta obra, un grup de dones vestides de núvia caminen juntes; a les mans porten diversos objectes, com flors o petits escrits, que les representen a elles mateixes o a conegudes properes. Sostenint-se les unes a les altres, reconstrueixen històries de dones que han patit violència. Aquest gest de suport col·lectiu és un ritual de guariment, on la resistència i la sororitat són l'eix central, transformant el dolor en fortalesa, generant un espai de diàleg i catarsi, on les vivències personals s'entrellacen amb una reflexió social sobre el paper de la dona i la memòria afectiva.

L'elecció del vestit de núvia és significativa: tradicionalment,

simbolitza puresa i alegria, però en el marc de l'obra es transforma en una metàfora de l'opressió i el sofriment que nombroses dones han viscut en relacions d'abús. Un dels elements més característics de l'obra és l'acció de caminar en grup, que reforça la idea que el guariment no és un procés individual, sinó comunitari. La possibilitat de compartir les seves memòries i convertir-les en art genera un sentit de comunitat i sororitat, transformant l'obra en un testimoni viu de resiliència. Aquest missatge en la performance es dona a través dels gestos i les accions, transmetent una forta càrrega emotiva sense necessitat de paraules.

L'any 2000 l'artista porta aquesta idea per primera vegada als carrers del Brasil, en una performance que té lloc a São Paulo on participen 200 dones. Des de llavors, l'acció

s'ha replicat a diverses ciutats, entre elles a Madrid, Sevilla i Jaén. Són sempre accions molt massives, en què sovint s'implica a col·lectius de dones que havien estat maltractades.

Per a l'espectador, l'obra desperta una forta càrrega emocional, ja que evidencia la magnitud del problema de la violència de gènere a través d'elements quotidians que han estat resignificats. La manera en què Moysés aborda aquest tema permet que el públic reflexioni sobre el paper de la memòria, promovent una consciència crítica i una sensibilització sobre la problemàtica.

Memòries d'Afecte reforça la importància de l'art com a eina de denúncia i canvi social. L'obra transcendeix el merament estètic per esdevenir un acte de reivindicació de les històries d'aquelles que han estat silenciades, convertint-ho en un llegat de lluita i transformació.



Sobre l'artista

Beth Moysés és una artista brasilera nascuda el 1960 a São Paulo, reconeguda pel seu treball en performance, fotografia i instal·lació. La seva obra explora temes com la violència de gènere i el rol de la dona dins la societat, la resiliència femenina i la memòria col·lectiva. A través de la participació de dones en els seus projectes, Moysés crea narratives visuals que simbolitzen el guariment i l'empoderament. Utilitza materials com vestits de núvia i objectes quotidians per resignificar-los en contextos de lluita i resistència.

.

<http://bethmoyses.com.br>

Última comprovació feta el 29 de maig del 2025.

González, Isabel (2019). «Beth Moysés». *Woman Art House*. Recuperat el 29 de maig del 2025 de <https://womanarthouse.wordpress.com/2019/10/18/beth-moyses/>

Hermoso-Espinosa, Susana (2015). «Entrevista a la artista Beth Moysés». *Homines*. Recuperat el 29 de maig del 2025 de https://www.homines.com/arte_xx/beth_moyses_entrevista/index.htm

Jiménez, Carlos (2016). «Beth Moysés y la liberación de las novias». *Art Nexus: el nexo entre América Latina y el resto del mundo*. 15 (100), pp. 32-37.

Bibliografia

Priscila Carrera Madueño
Natalia Mata Gómez
Elisabeth Vallecillo García



REGINA JOSÉ GALINDO
Ciudad de Guatemala, 1974

↓
21

Perra, 2005. Performance. Prometeo Gallery di Ida Pisani, Milà.

Sobre l'obra

Perra (2005) és una de les intervencions més impactants i simbòliques de Regina José Galindo. A través d'una acció senzilla, però extremadament colpidora, denuncia la brutalitat contra les dones al seu país. En aquesta performance, l'artista apareix vestida de negre, asseguda sobre una cadira metàl·lica, amb el cos en tensió. Davant del públic, mostra la seva cama dreta i, amb una navalla, escriu lentament la paraula "PERRA" sobre la seva pròpia pell. Aquesta acció és una al·legoria dolorosa de les múltiples formes de violència, tant físiques com simbòliques, que pateixen les dones.

L'any 2005, Guatemala vivia una greu crisi de violència masclista. Centenars de dones van ser assassinades brutalment, i molts dels seus cossos van aparèixer amb signes de tortura i paraules gravades a la pell amb ganivets o altres objectes

tallants. És en aquest context que Galindo crea aquesta peça. Tal com ella mateixa explica: «Escric la paraula PERRA amb un ganivet sobre la meua cama dreta. Una denúncia dels successos comesos contra dones a Guatemala, on han aparegut cossos torturats i amb inscripcions fetes amb un ganivet o una navalla».

Amb aquest acte, l'artista transforma el seu cos en una eina de denúncia directa. Escriure's "perra" no és només una acció de dolor físic, sinó també una resignificació d'un insult que ha estat utilitzat històricament per deshumanitzar, degradar i sotmetre les dones. Galindo no només fa visible aquesta violència, sinó que la reverteix: s'apropia del terme per exposar la brutalitat del sistema que el genera.

A més, "PERRA" transcendeix la dimensió individual per esdevenir un símbol col·lectiu. El cos

de Galindo representa totes aquelles dones marcades pel sistema patriarcal, les que han estat silenciades, anul·lades o assassinades. L'obra es converteix en un espai de memòria, però també d'empoderament, ja que converteix el dolor en una acció artística i política. És una crida a la responsabilitat col·lectiva i a la necessitat d'actuar contra la impunitat.

Amb aquesta peça, Regina José Galindo consolida una línia de treball que parteix de la vulnerabilitat per generar força, que utilitza la ferida com a eina de visibilització i resistència. El seu art no només parla, sinó que crida, sagna i exigeix.

En general l'obra de Galindo, a escala simbòlica, utilitza el cos com a territori de resistència i memòria. La tesi *La performance como arma*, de Lidón Sancho Ribés (2017), analitza com Regina José Galindo transforma el seu cos en una eina de denúncia. Segons l'autora, l'artista pretén provocar «un efecte real i immediat en les actituds humanes més delatables, fent de l'art una plataforma educadora» (p. 192). En obres com *Paisaje* (2012) o *Piedra* (2013), el cos femení esdevé testimoni de la violència estructural. L'artista s'infligeix dolor per mostrar el sofriment col·lectiu i obligar l'espectador a enfrontar-se a la realitat sovint ignorada: la normalització de la violència de gènere. El seu art incomoda, però també visibilitza i denuncia.

Sobre l'artista

Regina José Galindo és una artista guatemalenca reconeguda per utilitzar el seu cos com a vehicle de denúncia política, social i, especialment, feminista. La seva obra gira entorn de la violència exercida sobre els cossos, sobretot els cossos femenins dins de sistemes patriarcals, autoritaris i profundament desiguals. El seu treball no només és artístic, sinó també activista; les seves accions performatives són gestos de resistència i, ahora, de memòria col·lectiva.

.



<https://www.reginajosegalindo.com/perra/> Última comprovació feta el 29 de maig del 2025.

Freire-Smith, Marla (2015). «Cuerpo frontal: Reflexiones en torno a la obra de Regina José Galindo». *Revista de Arte Contemporáneo y Nuevas Tendencias Escáner Cultural*. Recuperat el 29 de maig del 2025 de <https://marlafreire.cl/web/wp-content/uploads/2018/12/2015.-cuerpo-frontal-reflexiones-en-torno-a-la-obra-de-Regina-Jos%C3%A9-Galindo.pdf>

Ramírez Blanco, Julia (2010). «Regina José Galindo o el cuerpo como nación». *Boletín de Arte*, 30-31, pp. 519-532.

Sancho Ribés, Lidón (2017). *Regina José Galindo: La performance como arma*. Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions.

Bibliografia



Núria Clavera Serra
Iria García Larrá
Jordina Rué Alcové



MIREIA SALLARÈS
Barcelona, 1973

22

Las muertes chiquitas, 2009
Videoinstal·lació documental.
286 min 44 s de durada.

Sobre l'obra *Las muertes chiquitas* és un projecte documental expandit i col·lectiu que pren com a punt de partida l'orgasme femení per explorar les interseccions entre el desig, la violència, la memòria i la identitat. La peça central és un vídeo documental de cinc hores, construït a partir d'entrevistes a més de trenta dones mexicanes de diferents edats, contextos socials i trajectòries vitals, que comparteixen la seva relació amb l'orgasme femení, tan invisibilitzat al llarg de la història.

El documental s'inicia amb les declaracions de la mateixa artista, que ens explica: «El meu primer orgasme el vaig tenir amb vint-i-set anys d'edat, bastant tard. Ja havia tingut moltes relacions sexuals, i pensava que mai els tindria, o que els havia tingut i no ho sabia. Però no era així. Va ser una sorpresa. Crec que els

orgasmes sempre són una sorpresa». Tot seguit, pensant el nom del projecte, Sallarès explica que per ella l'orgasme té a veure amb el deixar de ser. Se sent com un deixar-se anar cap a un lloc desconegut, on el plaer i la mort es miren cara a cara.

El projecte no s'estructura com un documental clàssic, sinó que es desenvolupa sense planificació prèvia ni guió establert, seguint una ètica d'escolta radical, on es barregen el plaer i les violències patides. A través d'aquest plantejament, Sallarès articula una pràctica cinematogràfica compromesa que anul·la la jerarquia entre subjecte i objecte de la mirada, que no imposa ni representa, sinó que acompanya. El relat audiovisual emergeix de la confiança generada entre l'artista i les entrevistades, fruit del diàleg mutu i d'un espai segur.

L'orgasme, que dona títol al projecte *Las Muertes Chiquitas*, és entès com una experiència radicalment vital, però també com un lloc de conflicte afectat per la repressió i la violència. El plaer, lluny de ser una qüestió només fisiològica, es posa en manifest en les vivències compartides, que retraten amb cruesa com aquesta opressió condiciona l'experiència femenina. En conseqüència, és inevitable reflexionar sobre les connexions entre sexualitat i vida, tanmateix inseparables de factors com l'educació, l'economia, la família, la política, els estereotips, les guerres, el colonialisme o el desastre ecològic, d'entre molts altres que formen la nostra experiència vital.

En aquest sentit, l'obra posa en evidència la colonització patriarcal del desig femení, convertint-lo en territori de dominació. Alhora, mostra la resistència possible, el cos actiu, capaç de desig i d'autenticitat.

Amb *Las Muertes Chiquitas* Sallarès construeix una obra on el que és personal esdevé polític. El projecte ofereix una mirada conjunta i complexa sobre l'experiència femenina. Obre un espai de discurs i memòria col·lectiva on el que és íntim es torna subversiu.

Sobre l'artista

Mireia Sallarès és una artista multidisciplinària que crea a partir del cinema, la fotografia i la investigació social. La seva obra es caracteritza per un enfocament feminista i crític, que dona veu al testimoni, als col·lectius oprimits i qüestiona les estructures de poder establertes. Va estudiar cinema a Nova York, i utilitza el vídeo com a eina d'investigació antropològica per abordar temes com la veritat, el plaer, la memòria o la violència.

.



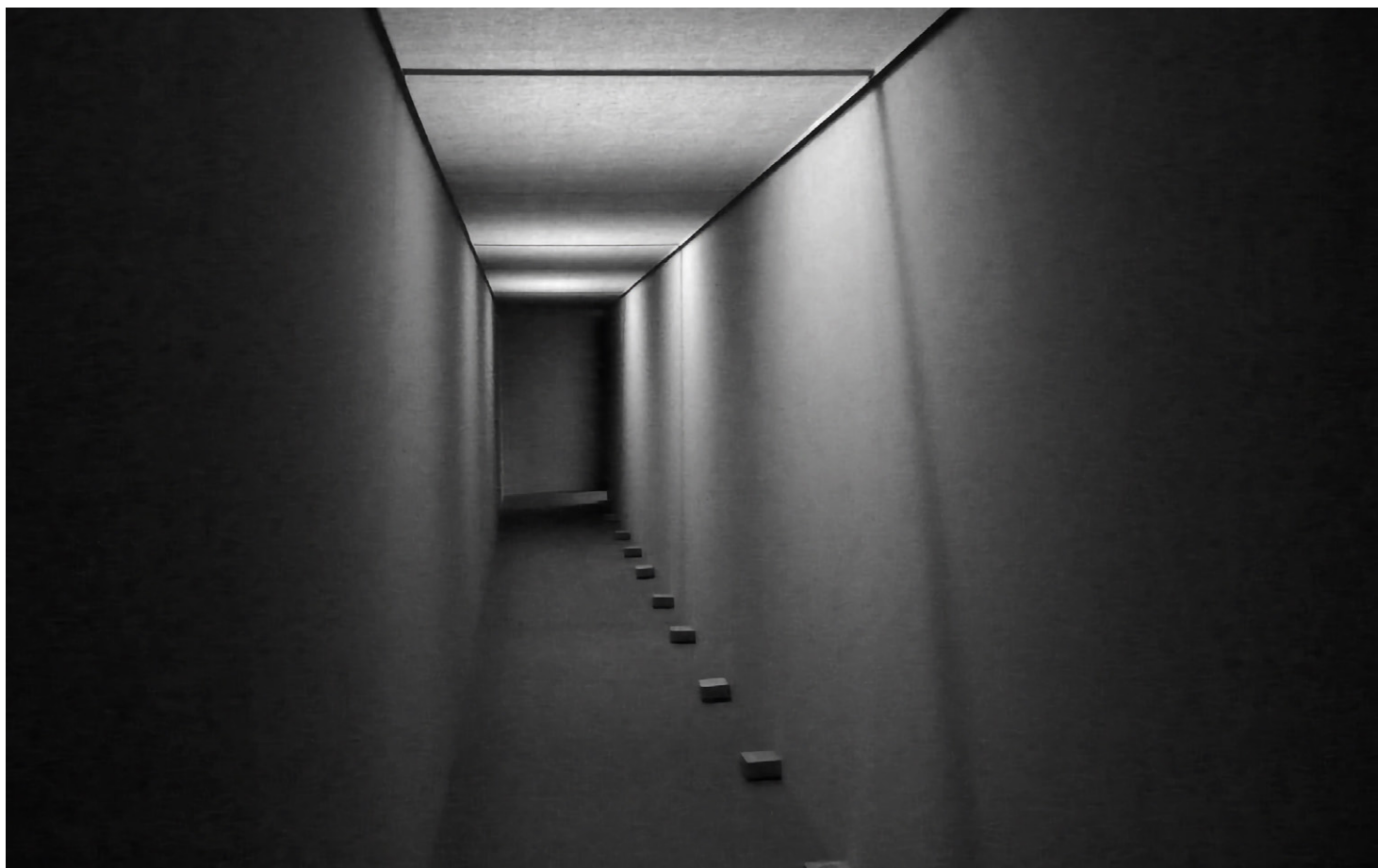
Bibliografia

<https://www.filmin.es/serie/las-muertes-chiquitas> Última comprovació feta el 29 de maig del 2025.

Sallarès, Mireia (2019). *Las muertes chiquitas: Un ensayo documental de Mireia Sallarès sobre los orgasmos*. Arcadia.



Sara Marí
Abril Mestre
Helena Pubill



TERESA MARGOLLES

Culiacán, Sinaloa, México, 1963

↓
23

Los sonidos de la muerte, 2008
Instalación sonora.

Sobre 1' obra

Desde sus inicios, la obra de la artista mexicana Teresa Margolles ha impactado por su crudeza explícita y por el uso de materiales orgánicos procedentes de cadáveres de la morgue. Sin embargo, *Los sonidos de la muerte* marca un giro sutil en su trayectoria: Margolles prescinde del cuerpo para evitar la mirada morbosa que puede acompañar una representación atroz. En su lugar, trabaja con el sonido y, sobre todo, con los silencios, que construyen un espacio de incertidumbre y memoria. La instalación cuenta con 24 altavoces colocados en las paredes, distribuidos en 6 tramos en rampas poco iluminadas. A través de los altavoces escuchamos sonidos ambientales como el viento, el tráfico o el canto de los grillos, sonidos que no parecen tener nada de especial. No son tenebrosos ni tampoco estridentes, no son exagerados en ningún sentido. No

se escucha ninguna voz humana. Aparentemente no ocurre nada, ni se transmite información explícita. Y es que, pese a ser una instalación sonora, la clave de la obra no reside en el sonido, sino en el cartel que se encuentra al final del recorrido y que revela que las grabaciones se realizaron en los lugares exactos donde fueron hallados los cuerpos de 24 mujeres, todas ellas asesinadas en Ciudad Juárez, una de las ciudades más peligrosas del país a causa del narcotráfico, el contrabando de armas y la trata de personas, actividades todas ellas fomentadas por la ubicación fronteriza con Estados Unidos.

Las primeras muertes registradas como feminicidio datan de 1991, cuando se hallaron los cuerpos de dos jóvenes violadas y asesinadas con apenas seis días de diferencia. Lejos de ser casos aislados, marcaron el inicio de una violencia

sistemática contra las mujeres que sigue hasta el día de hoy. Pese al señalamiento de los culpables, la continuidad de los crímenes reflejaba una evidente impunidad, la negligencia del sistema y el injusto trato de discriminación y aislamiento social que se les daba a las víctimas.

En el contexto del auge de las maquiladoras y tras la firma en 1994 del TLCAN (Tratado de Libre Comercio de América del Norte) la situación empeoró. Aunque estas fábricas brindaban empleo precario y mal pagado, eran una de las pocas alternativas laborales a las que podían optar miles de mujeres jóvenes, que se vieron forzadas a migrar hasta Ciudad Juárez. Muchas de ellas vivían solas, con horarios laborales nocturnos y desplazamientos por zonas solitarias y poco seguras, lo que las hizo más vulnerables ante el feminicidio organizado.

En una sociedad donde el patriarcado perpetúa la violencia y silencia a quienes la sufren, y donde los medios son en muchas ocasiones cómplices, son cruciales tanto las luchas de las colectivas de mujeres y familiares que reclaman justicia como la visibilización que dan artistas como Teresa Margolles. Su obra recuerda que la violencia no acaba con la muerte, sino que permanece en las calles y en las comunidades. En *Los sonidos de la muerte* la ausencia de imágenes impide el distanciamiento y obliga a escuchar, a prestar atención a lo que usualmente pasa desapercibido. Nos obliga a preguntarnos: ¿Hasta cuándo seguiremos permitiendo que esta brutalidad sea parte del paisaje cotidiano? *Los sonidos de la muerte* quiere convertir el eco de la muerte en un clamor hacia el cambio.



Alba Cruz Martínez
Oriol Montero Yago
Gina Pascual Monzó

Sobre l'artista

Teresa Margolles es una artista mexicana y diplomada en Medicina Forense que, mediante la fotografía, la instalación, la performance y el vídeo, nos aproxima a la experiencia y sentimiento de la muerte por violencia desde un lenguaje artístico y reivindicativo. En muchas de sus obras trabaja con cadáveres o con tejidos y fluidos procedentes de los mismos, y su práctica radica en la insistente visibilización y denuncia de la violencia en México, haciendo aparecer y escuchar la voz de las víctimas. Margolles evidencia a través de su obra que cada víctima tenía una historia y que, detrás de cada feminicidio, queda una comunidad marcada por la violencia machista.

.



Teresa Margolles (2014). *Metrópolis*. RTVE. Recuperado el 29 de mayo del 2025 de <https://www.rtve.es/television/20140310/teresa-margolles/893303.shtml>

Campiglia, María (2013). «Teresa Margolles. Reiterar la Violencia». *Barcelona, Research, Art, Creation*, 2(1), pp. 100-125. Recuperado el 29 de mayo del 2025 de <http://www.hipatiapress.com/hpjournals/index.php/brac/article/view/908/796>



EULÀLIA VALLDOSERA
Barcelona, 1963

↓
24

Forever Living Products: Ampolles Interactives, 2008. Forma part de la instal·lació: *Objetos que hablan* (1997-2012). Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofía.

Sobre l'obra A l'obra *Ampolles Interactives* (*Forever Living Products* núm. 3, 2008), Eulàlia Valldosera transforma ampolles de detergent en vehicles de memòria, interacció i reflexió social. A través de dispositius electrònics ocults a l'interior, les ampolles conviden el públic a involucrar-se de manera activa en una experiència sensorial que posa en evidència les tensions entre el dins i el fora, la intimitat i la denúncia.

L'estructura de la instal·lació inclou una sèrie d'envasos que varien en les seves característiques sensorials: alguns són auditius, altres tàctils o visuals. La peça convida els espectadors i espectadores a participar-hi activament i formar part de l'obra. Cada ampolla és un contenidor d'experiències humanes, de relats íntims amb els quals els usuaris poden escoltar i interactuar. L'espectador ha de sostenir l'ampolla, mirar-ne l'interior o acostar-se-la a l'orella per activar els testimonis que es troben emmagatzemats dins seu. Aquests recullen des d'experiències d'assetjament laboral fins a situacions de violència domèstica, i són relats frag-

mentats, audibles únicament en el moment de la interacció. D'aquesta manera, una cosa tan quotidiana com una ampolla de producte de neteja es converteix en un espai des d'on emergeixen testimoniatges d'experiències humanes doloroses i difícils d'expressar obertament.

Aquests envasos, aparentment comuns, ens conviden a empatitzar amb les experiències viscudes i narrades per diverses dones que durant anys van callar pel neguit de ser jutjades o estigmatitzades. Una de les ampolles permet als usuaris gravar les seves pròpies veus, deixant els seus testimoniatges audibles per al següent espectador, que esborrarà l'experiència anterior per deixar-hi la seva. Aquest acte de "netejar" i "esborrar" allò que es vol oblidar es converteix en una metàfora de la necessitat de sanació, purificació i eliminació d'allò més "brut" que forma part de la memòria, tant individual com col·lectiva. Al mateix temps, posa en qüestió la manera com la societat afronta els records dolorosos i les experiències

incòmodes. Aquí, l'acte d'esborrar no és només físic, sinó també simbòlic, en referència a les experiències d'abús i maltractament que moltes persones, especialment dones, han hagut de viure en silenci durant anys.

Ampolles Interactives tracta sobretot temes de vulnerabilitat, humiliació, abús de poder, experiències de dones amb la violència masclista, faltes de respecte, servilisme, assetjament, superació de traumes físics o *mobbing* laboral. Aquestes ampolles actuen com una representació dels espais de silenci forçat que imposa la societat patriarcal.

No obstant això, en permetre que aquestes veus siguin escoltades, l'artista no sols denuncia les dinàmiques de poder i control que perpetuen la violència de gènere, sinó que també crea un espai de reflexió sobre la necessitat d'una societat més empàtica i disposada a oferir suport i enteniment a les víctimes. A través de l'escolta activa i la participació, Valldosera els dona veu, fent-les part d'una narrativa col·lectiva que ajuda a visibilitzar i a sanar les ferides, posant en manifest la urgència de transformar les normes socials que condueixen a la discriminació i l'abús.

L'obra subratlla la importància de la interacció social en la construcció de la memòria col·lectiva i personal. A través de la senzillesa d'objectes quotidians, l'artista aconsegueix una reflexió profunda sobre la memòria, el dolor, la culpabilitat i la necessitat de compartir experiències difícils. D'aquesta manera, l'obra es converteix en un testimoniatge de les dones que, malgrat viure amb el pes del silenci i la vergonya, troben una via per expressar el seu dolor i aconseguir, a través de l'acte de l'escolta i la comprensió, un espai

per a la sanació, a la vegada que ofereix una plataforma de denúncia que empeny a un canvi necessari.

Sobre l'artista

Eulàlia Valldosera i Guilera és una artista catalana nascuda a Vilafranca del Penedès l'any 1963. La seva formació va començar a l'Escola de Belles Arts de Barcelona i va continuar a Amsterdam. A principis dels anys noranta, Valldosera va debutar amb la seva obra *El melic del món*, marcant l'inici d'una carrera centrada en l'exploració del cos humà i la seva relació amb l'entorn, utilitzant noves formes d'expressió com ara instal·lacions i performances. El seu treball és conegut per ser crític, amb un enfocament clarament polític i feminista, sovint caracteritzat per la recerca de la participació del públic. Les seves obres, moltes vegades protagonitzades per la interacció humana amb objectes quotidians, denoten un interès per la relació simbòlica que vincula les persones amb l'espai que les envolta.

.

Eulalia Valldosera. *Objetos que hablan* (1997-2012). Recuperat el 29 de maig del 2025 de <https://eulaliavalldosera.com/obras-voces-y-visiones/instalaciones/objetos-que-hablan10-objetos-que-hablan-1997-2012/>

Eulàlia Valldosera. *Dependencias*. (2009). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Botellas interactivas (Forever Living Products #3) (2009). Galería Esther Monturiol. Recuperat el 29 de maig del 2025 de <https://monturiol.com/wp-content/uploads/2013/10/Botellas-interactivas-FICHA-DESCRIPTIVA-2011.pdf-.pdf>

Bibliografia



Aina Álvarez
Lucía Tomás



DORIS SALCEDO

Bogotá, 1958

↓
25

A flor de piel, 2011-2012
Tècnica mixta. Harvard Art Museums.

Sobre l'obra

A flor de piel és una instal·lació que explora el dol, el dolor i la fragilitat, formalitzant-lo en un mantell de milers de pètals de roses cosits entre si. L'obra és orgànica i molt fràgil, evocant així la sensació de pell humana i la seva vulnerabilitat, fent referència a les víctimes de violència i tortura. Salcedo crea l'obra amb l'objectiu de fer un homenatge a una infermera que va ser torturada i assassinada. L'artista escull no revelar el nom de la víctima, un gest que ens fa entendre la magnitud del problema: aquesta dona, aquesta infermera assassinada, són moltes dones. No és un cas aïllat, sinó una representació de la violència sistemàtica que ens colpeja com a societat. L'absència d'una identitat concreta fa que l'obra traspassi la seva història particular i generi una metàfora universal del feminicidi, del

dolor compartit per tantes dones assassinades, violades i silenciades. I nosaltres, com a espectadors, no podem observar-la amb indiferència. Ens sentim còmplices i, alhora, víctimes d'un sistema que passa per alt aquestes històries, les oblida i les esborra.

El caràcter efímer i perible de l'obra ens remarca aquesta por a l'oblit. L'ús de flors naturals com a teixit realça la sensació de fragilitat que desprèn l'obra, que es relaciona amb diversos conceptes: el caràcter volàtil de la vida, la impossibilitat de reparar plenament el dany sofert i la dificultat de mantenir viva la memòria de víctimes de violència masclista en societats que sovint obliden o invisibilitzen la violència de gènere. Una vulnerabilitat carnal que ens recorda la pell humana.

De la mateixa manera que les flors es podreixen, també ho fa la memòria de les víctimes que va desapareixent en una societat que tendeix a naturalitzar la violència. I, per això, Salcedo ens obliga a mirar. A sentir. A recordar. La seva subtileza no atenua la duresa del seu missatge, més aviat al contrari: ens interpel·la d'una manera encara més profunda, despertant una empatia extremadament necessària avui dia; ens fa sentir el dolor d'una altra persona en la nostra pròpia pell.

Aquesta obra es dirigeix a nosaltres de forma directa com a dones, però també a la resta de la societat. La violència que representa no és una ferida del passat, sinó una amenaça latent en el nostre present. Ens recorda que aquesta por no és irracional i ocasional, sinó que hem hagut d'aprendre-la des de la infantesa, normalitzant-la diàriament. Una por que ens acompanya quan tornem soles a casa, quan ens veiem forçades a prendre precaucions constants, quan el simple fet d'ocupar espai en l'esfera pública es converteix en un risc.

A flor de piel és, per tant, un acte de resistència. Un crit subtil i voraç silenciats que s'escolta i se sent amb una potència gairebé poètica. Un homenatge que és, alhora, un advertiment: si no recordem, no denunciem i no treballem per desmantellar les estructures que perpetuen la violència masclista, continuarem cosint pètals que es podreixen massa ràpid. La violència contra les dones no és un fet puntual, sinó un problema estructural que ens afecta a totes i que ho continuarà fent si ho rebem amb apatia i indiferència i, per tant, que ens obliga a actuar.

Sobre l'artista

Doris Salcedo és una escultora colombiana, nascuda a Bogotá en 1958. La seva obra aborda el sofriment humà, ressaltant a grups marginats per raça, política o gènere. Pren com a referent o inspiració a testimonis de violència per tal de reflectir el dolor, el dol, l'absència i la memòria. La violència a Colòmbia, marcada per conflictes entre el govern, guerrilles i paramilitars, ha generat desplaçaments forçats, un tema central en el seu art. Salcedo busca preservar la memòria històrica i denunciar injustícies socials i polítiques, donant veu a les víctimes i sensibilitzant sobre la reparació d'estructures injustes.

.

Bal, Mieke (2010). *Of what one cannot speak: Doris Salcedo's political art*. University of Chicago Press.

Schneider, Mary i Khandekar, Narayan (2016). *Doris Salcedo: the materiality of mourning*. Harvard Art Museums.

Siobhan, Kattago. «Repair and Responsibility: The Art of Doris Salcedo», a Francisco Martínez i Patrick Laviolette (eds.), *Repair, Brokenness, Breakthrough: Ethnographic Responses*. Beghahn Books.

Bibliografia



Junio Fernandez de Velasco Ferrer-Mayol
Teresa García Sánchez
Julia Tapia Gil



PILAR ALBARRACÍN
Aracena, 1968

↓
26

Revolera, 2012
Fotografía.

Sobre l'obra *Revolera* es una imagen en color realizada en una estética que refuerza los tópicos sobre “lo español”. En ella aparece la propia artista con un vestido de lunares y volantes que remite a “lo flamenco”, tumbada en una cama y fumando, junto a la cabeza de un toro. Estos elementos funcionan como símbolos de algunos de los estereotipos asociados a la cultura española. La escena de una mujer en la cama, con las sábanas revueltas y la cabeza de un toro a su lado, requiere una lectura que va más allá de la mera representación folclórica.

La palabra que da título a la obra puede tener varios significados. En

concreto, en el mundo taurino, una *revolera* es un remate en el que el torero despliega completamente el capote y lo pasa de una mano a otra, haciéndolo girar a su alrededor mientras el toro sigue sus movimientos, generando la impresión de un círculo en movimiento. En el lenguaje coloquial el término se refiere a un revuelo o agitación repentina, como cuando se produce un alboroto o confusión. Ambos sentidos están presentes en la obra de Albarracín, en el revoloteo de la sábana que cubre a ambos personajes.

En la imagen, la plaza de toros, lugar donde se desarrollan las corridas, ha sido substituida por

una cama. Este cambio de escenario nos aleja de la simple evocación de la tradición y nos invita a pensar en otros significados. La cama es un espacio íntimo: en ella descansamos, lloramos, compartimos momentos románticos o sexuales. Por eso, la presencia de un toro decapitado junto a una mujer en ese contexto genera inquietud. La escena sugiere una intimidad entre ambos personajes que no se asemeja a la de un torero y su oponente en el ruedo. La cercanía, la disposición de los cuerpos y las sábanas revueltas podrían aludir a un encuentro sexual, idea que se refuerza en la expresión de la artista, que se presenta tranquila junto a tan extraño compañero, fumando con los ojos cerrados. Pero la presencia de la cabeza decapitada del toro transforma el conjunto en una escena ambigua, extraña y perturbadora. La disonancia entre lo relajado de Albarracín y el hieratismo del animal resulta inquietante y nos hace preguntarnos qué ha sucedido realmente en esa escena.

Una posible lectura de *Revolera* sería que constituye una crítica a los roles de género impuestos en nuestra cultura. A través de una puesta en escena exagerada y simbólicamente cargada, la artista denuncia cómo el género femenino ha sido históricamente sexualizado e infravalorado. Mientras que el torero obtiene reconocimiento, aplausos y heroicidad mediante la fuerza bruta y la dominación pública, la mujer aquí representada parece haber obtenido el “trofeo” en la intimidad, sin gloria ni celebración. Nadie la vitorea ni la aplaude. *Revolera* sería una representación inquietante de cómo las mujeres, aún hoy, rara vez son

reconocidas como heroínas, y apenas se les concede un lugar legítimo en escenarios tradicionalmente “masculinizados”. ¿Quién dice que el toro no representa al patriarcado que, en tantas ocasiones, obliga a las mujeres a asumir roles que refuerzan una visión débil y sexualizada de lo femenino? Sin embargo, podemos añadir a esta lectura otra que transforma el sentido: el toro está decapitado y la mujer ha finalizado “la faena” de actuar contra un símbolo que representa valores tradicionalmente vinculados a la masculinidad, a la virilidad.

Sobre l'artista

Pilar Albarracín es una artista española reconocida por su visión crítica y provocadora en torno a la identidad, la cultura y los estereotipos de género. Articula su discurso a través de la performance, la fotografía, el vídeo, la instalación, el dibujo y el bordado. Albarracín explora profundamente la tradición andaluza, el folclore y los roles impuestos a la mujer en la sociedad contemporánea.

.

<https://www.pilaralbarracin.com/fotografias/fotografias26.html>

Última comprovació feta el 29 de maig del 2025.

González, Isabel (2017). «Pilar Albarracín». *Woman Art House*. Recuperat el 29 de maig del 2025 de <https://womanarthouse.wordpress.com/2017/12/21/pilar-albarracin/>

Mila (2019). «Pilar Albarracín. Recodificando estereotipos capa tras capa». *Mujeres Mirando Mujeres*. Recuperat el 29 de maig del 2025 de <https://mujeresmirandomujeres.com/pilar-albarracin-mila-abadia-entrevista>

Bibliografia



Mariami Paichadze
Juan Miguel Florida
Monica Martinova



Jen Brockman y
Mary Wyandt-Hiebert

27

What Were You Wearing?, 2013.
Proyecto para instalación artística,
realizada y expuesta por primera vez
en la Universidad de Arkansas.

Sobre l'obra

Esta exposición, inspirada en el poema titulado *"What I was wearing"* de Mary Simmerling, desafía los estereotipos y prejuicios en torno a la violencia sexual contra las mujeres. Toma como punto de partida la pregunta *"What were you wearing?"* - ¿Qué llevabas puesto? - en el momento en qué te agredieron; una pregunta deshumanizante que se formula repetidamente a las mujeres, responsabilizándolas implícitamente por la agresión sufrida. En los sistemas patriarcales, como en el que vivimos, las estrategias de culpabilización de las mujeres las hace responsables de las agresiones y los abusos que sufren, actualizando el antiguo mito bíblico de la figura femenina de Eva, que tienta al hombre y lo lleva al pecado y la perdición.

En los últimos años el número de violaciones ha aumentado considerablemente a nivel global. Aunque en nuestro país y en otras sociedades occidentales se vaya lentamente logrando una igualdad en los derechos sociales, es importante tener

en cuenta que, tanto la cultura del ocio que actualmente se produce y consume como los imaginarios que crea sobre la violencia hacia las mujeres, insisten (como desde los antiguos relatos mitológicos hasta los productos de la cultura popular) en naturalizar, erotizar y minimizar la violencia sexual. La cultura de la violación está profundamente asentada en nuestra sociedad, incluso es considerada como algo atractivo y seductor por parte de algunos hombres.

El impacto de la exposición fue tal que hasta la fecha se han realizado alrededor de 500 adaptaciones de la obra, llevadas a cabo por universidades, organizaciones políticas, colectivos feministas y museos de distintos países en todos los continentes, contextualizando la obra según sus propias realidades culturales y, de esta forma, resaltando la dimensión global del problema. En todas las exposiciones se exhiben las ropas de forma sencilla, colgada en la pared mediante una

percha o sobre maniquíes. Es ropa similar a la que llevaban las mujeres y niñas en el momento de la agresión, tal y como ellas la han descrito. Las ropas van acompañadas por sus escritos, relatos y reflexiones. Aunque la pregunta no tenga la misma carga culpabilizadora, algunas exposiciones incluyen también la ropa de niños y de estudiantes varones, aportando información y visibilizando otras experiencias de la misma violencia.

Actualmente, muchas personas -incluidos hombres, mujeres y también el sistema judicial- tienden a responsabilizar a la víctima tras una violación, reprochándole y acusándole con frecuencia sobre su forma de vestir. La obra que nos ocupa expone que la violencia sexual no reside en las prendas, sino en estructuras sociales que perpetúan narrativas de culpabilización. Despojarse de la ropa, exhibirla públicamente, junto a la de otras víctimas, forma parte de un trabajo de reconstrucción colectiva de las supervivientes, además de cuestionar la pregunta sobre la ropa que llevaban. La instalación interpe-la así a la audiencia: si erradicar la violencia sexual fuera tan simple como cambiar de atuendo, el problema estaría resuelto. En cambio, exige una de-construcción colectiva de los discursos que naturalizan la pregunta “*What Were You Wearing?*” e invita a reflexionar y a solidarizarse con las y los supervivientes de violencia sexual. Lo hace mostrando, de forma cruda y directa el lado más humano de las víctimas: no como cifras en una estadística, sino a través de su presencia a través de su ropa y sus palabras. Mujeres, niñas y niños que sufrieron una experiencia profundamente devastadora cuyas secuelas atraviesan el cuerpo, la mente y la vida cotidiana.

Sobre l'artista

Jen Brockman es especialista en educación sobre agresión sexual, y Mary Wyandt-Hiebert es académica en estudios de género. Ambas han consolidado una trayectoria interdisciplinaria entre el activismo y la producción artístico-social, con más de una década de trabajo en la defensa de supervivientes de violencia sexual. Su labor se centra en los estudios de género, la psicología comunitaria y el arte como herramienta de denuncia. Colaboran con instituciones académicas y organizaciones feministas para visibilizar y cuestionar las múltiples formas de opresión machista. Estas acciones les han llevado a posicionarse como referentes en la denuncia de la violencia simbólica y en la promoción de estrategias colectivas de reparación.

.



Márquez Rosa i Jaenes, Marta (2021). *¿Cerró usted las piernas?: contra la cultura de la violación*. Plan B.

Simmerling, Mary (s.d.). «What I was wearing?». Poema. Recuperado el 29 de mayo de 2025 de <https://sapec.ku.edu/sites/sapec/files/files/Installation%20Poem.pdf>

Sexual Assault Prevention & Education Center (s.d.). «What Were You Wearing? Installation». The University of Kansas. Recuperado el 29 de mayo de 2025 de <https://sapec.ku.edu/www>

Bibliografia



ESTHER FERRER

Donostia (San Sebastián), 1937

↓
28

Entre líneas y cosas, 2015.
Instalación (sillas, mesa y maniquí),
CEART (Centro de Arte Tomás y
Valiente), Fuenlabrada.

Sobre 1'obra En la instalación *Entre líneas y cosas* la artista genera una obra compuesta por un maniquí y 109 sillas que se van expandiendo a lo largo de todo el espacio de exposición. Este número de sillas vacías pretenden resaltar el vacío de unos objetos no utilizados, haciendo referencia a quienes ya no podrán ocupar esas sillas que a su vez ocupan un espacio expositivo, creando una metáfora tan potente como la de ocupar un espacio con el vacío de otro. Quienes ya no podrán utilizar las sillas, quienes las dejaron vacías, son las 109 mujeres víctimas de violencia de género asesinadas a lo largo del año 2015. Con las sillas, objeto protagonista en la de la instalación, se crea un camino que dibuja una especie de espiral y que guía nuestra mirada desde un alto muro hasta el centro de la instalación, protagonizado por un

maniquí de cuerpo femenino que lleva colgado del cuello un cartel con la frase de "109 sillas, una por cada mujer víctima de la violencia de género, en España, en el año 2015". La frase da sentido a la instalación, informa de la dura realidad y evidencia la preocupación que provoca. A su vez, el maniquí pretende representar la instancia solitaria de la presencia femenina en una sala expositiva, siendo el centro de atención de todas las miradas visitantes.

En una entrevista, la artista explica el origen de esta pieza: «Estaba trabajando la idea de hacer una instalación con sillas y de repente escuché esa cifra aterradora. Pensé que no podía dejarla pasar, que tenía que hacer algo». Ferrer estaba pendiente de hacer una exposición

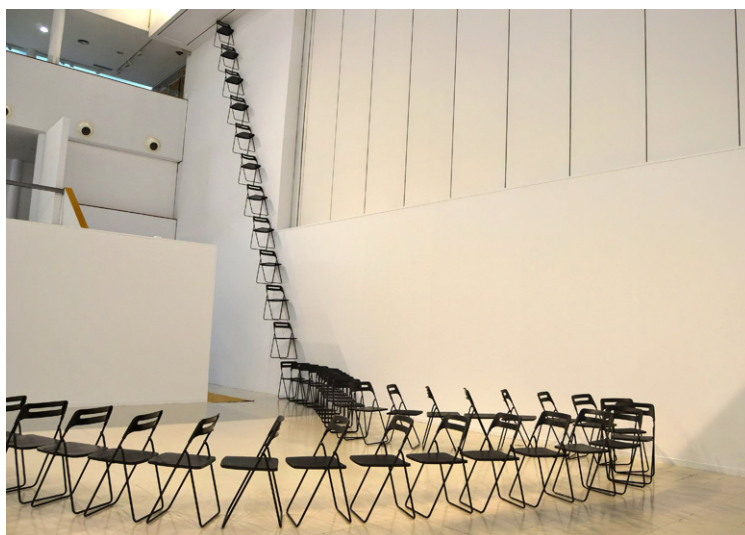
en Fuenlabrada cuando se enteró de esta noticia, y decidió hacer uso del elemento de la silla -que tanto ha utilizado en muchas performances- para crear esta instalación.

Aunque Ferrer no siempre expresa de manera explícita la crítica hacia la violencia machista en sus obras, sí muestra sus ideas feministas y expone los problemas experimentados por las mujeres. Podríamos decir que la artista se ha comprometido con el movimiento feminista desde sus inicios, ya sea con performances u otras disciplinas (instalaciones, obras radiofónicas y audiovisuales). Ferrer utiliza de forma habitual objetos ordinarios como las sillas para descontextualizarlos de su función cotidiana, otorgándoles otros posibles significados, siempre abiertos a múltiples interpretaciones. En *Entre líneas y cosas*, la artista decide representar el tema de la violencia machista y el feminicidio con una instalación protagonizada por las sillas y el maniquí, que reina en el silencio y vacío de la sala. Aunque el maniquí sea un elemento artísticamente poco refinado, es el objeto que fuerza al espectador a mirar, a leer el cartel.

Sobre l'artista

Esther Ferrer es una artista vasca afincada en París. Inició su trayectoria artística en la década de 1960 y es reconocida internacionalmente por sus performances, instalaciones y piezas radiofónicas que exploran la relación entre el cuerpo, el espacio y el tiempo. Fue miembro del grupo *Zaj*, colectivo artístico interdisciplinar de vanguardia, hasta su disolución en 1996. Su obra, caracterizada por el uso de objetos cotidianos y la descontextualización de estos, está impregnada de una fuerte carga conceptual y feminista.

.



Ferrer, Esther (2016). «Expresar el cuerpo femenino. Un diálogo» *DUODA. Estudis de la Diferència Sexual*, 51, pp. 72-110.

Esther Ferrer. *Todas las variaciones son válidas, incluida ésta* (2007). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Pérez, David (2008). *Sin marco: arte y actitud de Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer*. Universitat Politècnica de Valencia.



Atsidi Catalán
Ainhoa Rosero
Sara Porres



TERESA MARGOLLES

Culiacán, Sinaloa, México, 1963

29

Pesquisas, 2016

Instal·lació mural amb 30 fotografies.

Sobre l'obra *Pesquisas* vol dir perquisicions, indagacions. És el títol que dona l'artista a una instal·lació mural materialitzada a partir de fotografies realitzades a cartells de dones desaparegudes, enganxats pels carrer i espais públics de Ciudad Juárez (una ciutat fronterera entre Mèxic i Estats Units). Els cartells reflecteixen l'empremta que deixa el feminicidi. Aquesta forma extrema de violència masclista es manifesta a Ciudad Juárez a partir de la dècada del 1990, en un context de creixement industrial accelerat i precarietat laboral, on milers de dones joves van ser contractades en condicions laborals molt precàries a les maquiles situades a la frontera amb els Estats Units. Dones vulnerables, sovint migrants i de classe treballadora, van esdevenir víctimes d'una violència sistemàtica marcada per desaparicions, violacions i

assassinats. Les fotografies van ser posteriorment ampliades i impreses en gran format, centrant-se en els rostres de les víctimes i el deteriorament que els cartells han experimentat amb el pas del temps, per tal de confeccionar un mural amb les imatges d'una trentena de dones que encara no han tornat a casa seva.

Amb aquesta obra, Margolles proposa, en primer lloc, confrontar les persones espectadors amb la mirada fixa de les dones desaparegudes, per tal de generar una resposta emocional i empàtica. Per altra banda, denuncia la nul·la gestió de la cerca d'aquestes dones i, amb els signes del pas del temps que els cartells han patit (arrugues, decoloració, estripades, pintades), reforça la idea de l'oblit d'aquests casos de violència extrema per part de les institucions. Però, a la vegada,

la instal·lació fa al·lusió també a l'espera i a la memòria com a formes de resistència. L'artista mexicana exposa la fina línia que hi ha entre la mort i la desaparició, així com la situació que les famílies d'aquestes dones encara viuen a l'espera de poder localitzar-les.

La proposta de *Pesquisas* té un missatge molt cru. Malgrat semblar una denúncia a la mala gestió o una manera d'ajudar a les famílies de les víctimes, Margolles ens està exposant una realitat social que ha empaperat els carrers d'una ciutat des de fa dècades, de manera que les persones que ho veuen poden arribar a sentir el dolor de la ferida que suposa la desaparició d'una filla, d'una germana, d'una mare. Margolles està exposant un conjunt de trenta imatges que evoquen una desaparició violenta i demanden un cos al qual plorar, visibilitzant el dolor col·lectiu que envolta aquestes absències, víctimes d'una societat patriarcal que no s'ha mobilitzat i ha deixat caure en l'oblit tots i cadascun d'aquests casos. En dur-los a l'espai expositiu, Margolles ha convertit aquests rostres anònims en testimonis persistents de la violència de gènere.

Pesquisas és una obra que no només reflexiona sobre les desaparicions de dones a Mèxic, sinó que també planteja un problema global de violència masclista i de manca de justícia per part dels governs. Margolles aconsegueix crear un espai on els i les espectadors són obligades a confrontar-se amb una realitat desconeguda a la vegada que dolorosa, i l'obra, amb la seva forma senzilla però potent, busca provocar una acció, un canvi, una perquisició en la percepció social de la violència de gènere.

Sobre l'artista

Teresa Margolles és una artista coneguda per les seves obres en les quals aborda la violència i la mort, denunciant la deshumanització i la caiguda en l'oblit de les víctimes de violència estructural. Gràcies a la seva formació en medicina forense i al seu treball al *Servicio Médico Forense*, Margolles disposa al dipòsit de cadàvers de materials i restes associats als cossos de les víctimes (des d'aigua fins a teixits impregnats de sang) per a crear fotografies, instal·lacions i escultures que marquen i fan prendre consciència d'una realitat poc coneguda i de la urgent necessitat de canviar-la.

.



Banwell, Julia (2015), *Teresa Margolles and the aesthetics of death*. The University of Wales Press.

Margolles, Teresa; Medina, Cuauhtémoc i Pimentel, Taiyana (2009). *Teresa Margolles: ¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, Editorial RM.

Teresa Margolles, Pesquisas, a Artnexus. Recuperat el 29 de maig del 2025 de <https://www.artnexus.com/es/fundacion-artnexus-exhibition-women/obras-artista/5f4d2fc300f7b8db1f34806e/5f52a4af94d67c65714e5111>

Bibliografia



David Cortés Herrero
Kenia Fernández González



REGINA JOSÉ GALINDO
Ciudad de Guatemala, 1974

30

La siesta, 2016
Performance. Festival de Performance
Sui Generis, Lucca, Itàlia.

Sobre l'obra

L'artista visual i poeta Regina José Galindo crea amb la seva obra una denúncia explícita de la violència, la injustícia i l'opressió en les seves múltiples formes, especialment sobre qüestions vinculades amb la política, els drets humans i les violències estructurals de gènere. El tret característic de les seves obres és l'ús del seu propi cos com a mitjà i eina de confrontació, creant sensacions directes i crues, exposant-lo a situacions extremes i de molta vulnerabilitat, per tal de visibilitzar les realitats que moltes dones pateixen. La seva pràctica representa i està fortament influenciada per la realitat sociopolítica de Guatemala, on viu i treballa, encara que també adquireix una dimensió universal en abordar problemàtiques com la violència masclista, la tortura i la impunitat.

La performance *La Siesta* ens presenta una contundent denúncia de la violència de gènere i, en particular, de la submissió química com a mecanisme d'agressió sexual. En aquesta performance, l'artista s'administra 10 ml d'un medicament hipnòtic, que ingereix a través d'una copa de vi, fent referència al medi que comunament és fet servir per perpetrar violacions silencioses, induint-se així en un estat d'inconsciència, un somni profund. La posició del cos inert i exposat reforça la representació de la condició de desprotecció, d'indefensió de les víctimes d'aquestes agressions. Després d'un temps, l'artista recobra la consciència quan dos homes li llencen una galleda d'aigua a sobre. Això no només vol mostrar la ferocitat d'aquest acte, sinó també exposar les relacions de poder i de dominació patriarcal. Al ser despertada de manera sobtada,

l'artista també aconsegueix fer present el desconcert i la desorientació que pateixen aquestes víctimes en recuperar la consciència després de l'agressió. La performance subratlla no només la violència exercida durant l'estat d'inconsciència, sinó també el trauma en reprendre la consciència, que es converteix en una experiència abrupta i violenta. D'altra banda, el fet que hi hagi un llit en l'escenari de l'obra reafirma la idea d'una intimitat trencada i també de la llar, ja que la llar hauria de ser un lloc segur, però, en

canvi, es converteix en un espai d'agressivitat extrema. Gràcies a aquesta obra, podem veure com l'art serveix per sacsejar consciències i per crear espais de reflexió i crítica. La força d'aquesta performance resideix en la simplicitat i la contundència.

L'obra de l'artista se suma a una llista d'artistes feministes que han usat la performance com a eina per posar en evidència la violència estructural contra les dones, com ara Ana Mendieta, que també van fer del seu cos un camp de batalla política.

.



<https://www.reginajosegalindo.com/la-siesta/> Última comprovació feta el 29 de maig del 2025.

Sancho Ribés, Lidón (2017). *Regina José Galindo: La performance como arma*. Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions.

Turner, Madeline Murphy (2021, 12 de gener). *Sobre la violencia del mundo: una conversación con Regina José Galindo*. Museum of Modern Art. Recuperat el 24 de març del 2025 de <https://www.moma.org/magazine/articles/490>

Bibliografia



NÚRIA GÜELL
Vidreres, 1981

31

De putas. Un assaig sobre la masculinitat, 2018. Videoinstal·lació. 58 min. Producció Museo Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC).

Sobre l'obra *De putas. Un assaig sobre la masculinitat* (2018) és una videoinstal·lació crítica de l'artista catalana Núria Güell. Presentada per primera vegada al MUSAC dins de l'exposició *Patria y patriarcado*, l'obra explora la masculinitat hegemònica a través de la veu, experiència i sabers de les treballadores sexuals, a qui considera expertes en la matèria.

L'artista les contractava pagant el preu habitual d'un servei, però aprofitava el temps contractat per entrevistar-les i documentar la trobada en vídeo. Totes elles parlen obertament de les seves experiències professionals, i analitzen les actituds, desitjos i inseguretats dels homes que recorren als seus serveis. Les entrevistes es mostren en bucle com a part de la instal·lació. A través d'aquestes veus, l'obra evidencia aspectes de la masculinitat que sovint romanen ocults en contextos socials més convencionals.

Güell formula una crítica directa a les estructures de poder patriarcal. La masculinitat es mostra aquí no com una essència fixa, sinó com un constructe social farcit de contradiccions, en el qual el poder, la dominació i la vulnerabilitat conviuen. Les treballadores sexuals ofereixen una mirada lúcida i profunda, revelant com molts homes reproduïen comportaments tòxics amb elles perquè se senten lliures de restriccions morals en aquestes trobades íntimes.

Lluny de perpetuar la imatge de la prostituta com a víctima passiva, l'obra inverteix els rols i atorga a aquestes dones el paper d'observadores agudes i narradores d'una realitat masculina oculta. Així, no sols se'ls dona veu, sinó també autoritat epistemològica per a qüestionar la narrativa dominant sobre el poder masculí i la violència estructural.

La instal·lació planteja una reflexió urgent sobre com la societat modela la masculinitat i com aquesta construcció contribueix a perpetuar la violència de gènere. Güell, fidel a la seva pràctica artística de caràcter polític i compromès, interpel·la directament a l'espectador i l'obliga a confrontar les arrels del patriarcat des d'una posició incòmoda però necessària.

Sobre l'artista

Núria Güell és una artista catalana l'obra de la qual s'enfoca a qüestionar estructures de poder i desigualtat social. A través d'intervencions, performances i projectes col·laboratius, aborda temes com la migració, la llibertat, la moral i el gènere. La seva pràctica artística té un fort compromís polític i cerca sempre generar reflexió i debat.

.



www.nuriaguell.com Última comprovació feta el 29 de maig del 2025.

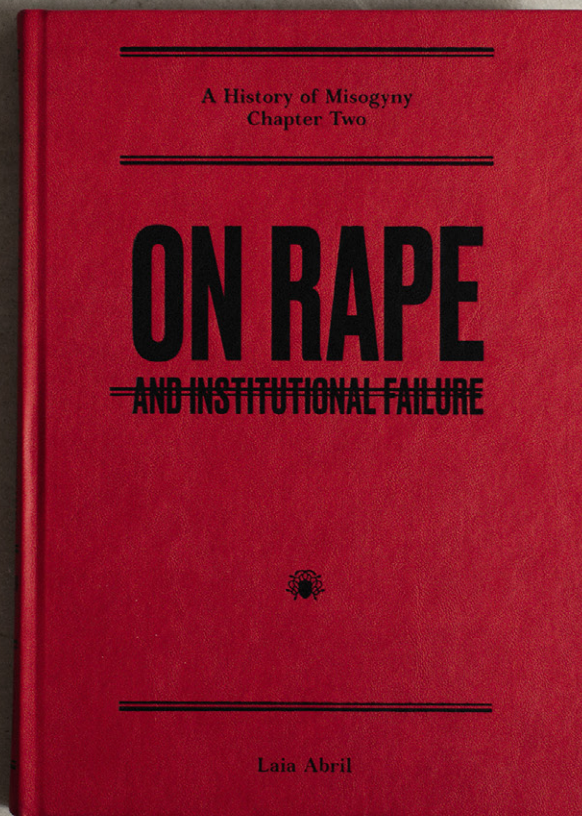
Güell, Núria (2018). *De putas. Un ensayo sobre la masculinidad*. Vídeo a Vimeo. Recuperat el 29 de maig del 2025 de <https://vimeo.com/ondemand/deputas>

Ruiz, Mateu (2018). «Consideraciones alrededor de la obra *De putas. Un ensayo sobre la masculinidad*». Recuperat el 29 de maig del 2025 de https://nuriaguell.com/wp-content/uploads/2020/02/2018_De-Putas_Un-ensayo-sobre-la-masculinidad.pdf

Bibliografia



Estrella Prats Santamaria
Andrea Pérez Rodríguez



LAIA ABRIL
Barcelona, 1986

↓
32

On Rape, 2019
Instal·lació multimèdia.

Sobre l'obra

A l'obra titulada *On Rape*, Laia Abril presenta una instal·lació multimèdia -composta de fotografies, texts, testimonis, documentació d'arxius històrics i estadístiques- que denuncia la cultura institucional de la violació. L'artista planteja com els discursos de poder, les lleis permissives i "l'opinió pública" de la societat actual (l'entorn social en que -a través de pràctiques culturals, mitjans de comunicació, llenguatge, humor, actituds i institucions- la violació i altres formes de violència sexual són normalitzades, trivialitzades o fins i tot justificades) permeten que la cultura de la violació continuï funcionant amb impunitat.

Aquest projecte va sorgir a partir de la notícia que va provocar una de les majors mobilitzacions feministes a Espanya: el cas *La manada*, el 2016, on cinc homes

van violar en grup a una noia de 18 anys, i van ser declarats culpables únicament de delictes menors d'abús sexual per "falta de proves de violència". Amb la seva obra, Laia Abril identifica i posa sobre la taula els mites, estereotips i estructures que envolten i perpetuen la violació. Mites terribles com el de la roba "provocativa", l'exageració de les víctimes o les denúncies falses, entre d'altres. Aquests mites, reforçats per les lleis, l'opinió pública i els judicis mediàtics, minimitzen la gravetat de la violència sexual i alimenten la culpabilització de les víctimes.

En el context social actual, marcat pels moviments feministes com el #MeToo o les protestes contra sentències judicials polèmiques, *On Rape* ens interpel·la directament com a espectadores i espectadors. Ens posa davant de la nostra

pròpia incomoditat i ens obliga a qüestionar el sistema patriarcal que continua donant suport a la impunitat dels agressors. El seu treball ens recorda que la violència masclista no és només un problema individual, sinó estructural i global.

Nosaltres volem treballar i investigar des d'aquesta mirada crítica. La lluita contra la violència masclista necessita de canvis profunds en la cultura, l'educació i la llei. Cal desmuntar la ideologia que envolta i protegeix els agressors i culpabilitza a les víctimes. *On Rape* no parla només de la cultura de la violació, sinó també d'allò que la permet, passant des de la manca de perspectiva de gènere als tribunals a les lleis obsoletes i la falta d'educació sexual. Laia Abril construeix una narrativa que exposa no només els actes en si, sinó també les estructures socials, legals i culturals que perpetuen aquesta violència masclista. L'obra no busca mostrar el dolor de forma morbosa, sinó provocar una reflexió crítica sobre les creences arrelades que justifiquen o minimitzen l'agressió sexual, a través d'imatges, textos i documents que combinen l'art amb l'arxiu.

Rebem aquesta obra amb una barreja d'impacte i dolor. Ens atrau, ens informa i ens mobilitza. En un present on encara costa creure les víctimes o entendre què vol dir consentiment, obres com aquesta són essencials per remoure consciències i obrir espais de diàleg. L'obra de Laia Abril, crua i directa, no deixa indiferent i ens convida a no mirar cap a una altra banda.

Sobre l'artista

Laia Abril és una artista multidisciplinar catalana que treballa a partir de la fotografia i les arts visuals. En la seva obra tracta, des d'una mirada crítica, temes relacionats amb la identitat i la violència de gènere. A partir de les seves extenses i intenses investigacions i de la fotografia, l'artista crea narratives visuals i documentals que denuncien aquests temes i busquen generar debat i consciència social. Alguns dels seus treballs més coneguts són *The Epilogue* (2014), on treballa l'impacte de la bulímia en les famílies i en la societat, o *On abortion* (2018) de la sèrie *History of Misogyny*, on investiga la prohibició de l'avortament en diferents moments i països, evidenciant les conseqüències que comporta.

.

On Rape al web de l'artista:
<https://www.laiaabril.com/project/on-rape/> Última comprovació feta el 29 de maig de 2025.

Abril, Laia (2018). *On abortion and the repercussions of lack of access: a history of misogyny, chapter one*. Dewi Lewis Publishing.

Faktor, Liza (2016). *Laia Abril*. La Fábrica.

Jang, Jue (2021). «We are just starting to see the surface of the institutional problems' - An interview with artist Laia Abril.» *Metropolis M*. Recuperat el 29 de maig del 2025 de https://metropolism.com/nl/feature/42628_we_are_just_starting_to_see_the_surface_of_the_institutional_problems_an_interview_with_artist_laia_abril/

Bibliografia





REGINA JOSÉ GALINDO
Ciudad de Guatemala, 1974

33

Nuestra mayor venganza será estar vivas, 2022
Acción participativa.

Sobre l'obra

Regina José Galindo es conocida por el potente mensaje de su obra, en la que trata sobre todo temas como la violencia de género, la represión política, el racismo y las injusticias sociales, centrada en América Latina. En ella utiliza el cuerpo como herramienta de reivindicación y resistencia.

Un ejemplo de ello es *Nuestra mayor venganza será estar vivas* (2022), una intervención artística que denuncia contundentemente la violencia machista y la impunidad que rodea a los feminicidios, especialmente en contextos latinoamericanos donde el patriarcado y el racismo estructural se refuerzan mutuamente. La obra da visibilidad a una de las formas más extremas de violencia contra las mujeres, mientras también cuestiona directamente las estructuras sociales, políticas y judiciales que permiten que estos crímenes se produzcan con tanta frecuencia. De este modo, el arte se transforma en un medio de protesta y memoria colectiva.

El objetivo principal de la performance es rendir homenaje a las mujeres asesinadas. Cada gesto, cada paso y cada sonido actúan como un momento de recuerdo y dignidad. La artista realizó esta pieza con la participación de treinta mujeres del Conservatorio Superior de Danza María de Ávila, que se convierten en voces de una tragedia compartida. Estas mujeres, completamente envueltas en una vasta tela, interpretan un zapateado flamenco en memoria de las treinta y cuatro víctimas de feminicidio registradas oficialmente en España durante 2022. La elección del flamenco es muy adecuada ya que es un arte profundamente ligado a la expresión emocional.

La tela que cubre a las bailarinas no es simplemente un elemento decorativo, sino que también es un poderoso símbolo que impacta visual y emocionalmente. Esta gran tela actúa casi como una mortaja, una barrera que ahoga los gritos y las vidas de ellas, sin embargo,

debajo de la tela, los cuerpos no se rinden: se mueven, zapatean, resisten. Esta contradicción entre lo que cubre y lo que late en su interior refleja la tensión entre el intento de opresión y la fuerza de la vida que se niega a ser silenciada.

La performance, aparte de ser desgarradora, simboliza la resistencia, la sororidad y la resiliencia colectiva de las mujeres frente a la violencia machista. Nos recuerda la urgencia de la lucha feminista y el deber que tenemos de unirnos y organizarnos para crear un mensaje tan contundente como el que atraviesa toda la obra: “Nuestra mayor venganza es estar vivas”. Debemos ser la voz de las que ya no pueden hablar, y un desafío para aquellos que intentaron acallarnos.

Es fundamental destacar que esta intervención ha tenido un impacto significativo tanto en el ámbito artístico como en el social. Se presentó por primera vez en 2021 en Artà, Mallorca, durante el Cool Days Festival, y luego se exhibió en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza en Madrid en 2022. Esta obra se ha trasladado a distintos espacios e instituciones, recordando que la lucha contra la violencia machista debe ser un pilar esencial en nuestro tiempo.

Para finalizar, esta obra es un testimonio de dolor y memoria, pero también una expresión de poder. Frente a la violencia machista que mata y silencia, el arte alza la voz. Esta intervención no deja a nadie indiferente: sacude, incomoda, interpela. Y sobre todo, exige justicia, reparación y transformación.

.

Ramírez, Julia (2018). «Regina José Galindo o el cuerpo como nación». *Boletín de Arte*, 30-31, pp. 519-532. Recuperat el 29 de maig de 2025 de <https://doi.org/10.24310/bolarte.2010.v0i30-31.4390>

Loureiro, Katherine E. (2021). «“La Verdad” (2013), de Regina José Galindo: comunicación afectiva, espectador testigo y performance delegada». *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada*, 35, pp. 110-121. Recuperat el 29 de maig de 2025 de https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2021355038

Sancho, Lidón (coord.) (2013). *Todos los cuerpos. Regina José Galindo*. Servei de Comunicació i Publicacions Universitat Jaume I. Recuperat el 29 de maig de 2025 de <https://www.if.uji.es/wp-content/uploads/2019/03/Todosloscuerpos16-10-13.pdf>

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Aliaga, Juan Vicente (2005). «Los pliegues de la herida: sobre violencia, género y accionismo». *Artecontexto*, pp. 72-81.
- ——— (2007). *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Akal.
- *Art contra la violencia masclista. Tantes dones en una mateixa* (2024). Amb textos de Semíramis González Fernández i Irene Ballester Buigues. Universitat de València.
- Bassas, Assumpta i González Madrid, María José (2016). «Entremestres: tallers d'artistes contemporànies i professors. Una experiència inspirada en la pedagogia de la diferencia sexual». *Quadern de les idees, les arts i les lletres*, 206 (especial sobre *Pedagogies de l'emancipació*).
- Brea, José Luís (coord.) (2005). *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal.
- Chadwick, Whitney (1992). *Mujer, arte y sociedad*. Ediciones Cátedra.
- Falquet, Jules (2022). *Imbricación. Más allá de la intersección. Mujeres, raza y clase en los movimientos sociales*. Editorial Madreselva
- Faxedas, Lluïsa (comp.) (2009). *Feminisme i Història de l'Art*. Documenta Universitària.
- Faxedas, Lluïsa (2018). *Història de l'art: guies per a una docència universitària amb perspectiva de gènere*. Xarxa Vives d'Universitats.
- Fraj Herranz, Elena Gabriela (2018). *Supervivientes: la violencia machista como tema en el arte contemporáneo del Estado español*. Concejalía de Educación e Inclusión, Servicio de Igualdad.
- Guarneri, Marisa (2013). «¿Quién detiene la violencia sexista?». *DUODA: estudis de la diferència sexual*, pp. 34-36.
<https://raco.cat/index.php/DUODA/article/view/265956>
- hooks, bell (1984). *Feminist theory from the margin to the center*. South End Press.
- Mayayo, Patricia (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Cátedra.
- Mirzoeff, Nicholas (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Paidós.
- Monleón Pradas, Mau (2021). «Identidad, violencia de género y activismo feminista en el arte transmedia. El video-diario y el diario digital», a Laura Baigorri i Pedro Ortuño (coords.), *Cuerpos conectados: arte, identidad y autorrepresentación en la sociedad transmedia*. Dykinson, pp. 153-162.
- Segato, Rita (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños.
- Sichel, Berta i Villaplana, Virginia (eds.) (2005). *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre violencia de género*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Solans, Piedad (2010). *Contraviolencias: Prácticas artísticas contra la agresión a la mujer*. Diputación Foral de Guipuzkoa.
- Vidiella, Judit (2019). «Desbordar la Universidad como una forma de estar y de repensar la educación desde una práctica encarnada y performática. La investigación educativa basada en las artes como innovación docente». *REIRE: Revista d'Innovació i Recerca en Educació*, 12(1), pp. 1-15.
<http://revistes.ub.edu/index.php/REIRE/article/view/21/21034>
- ——— (2022). «Hauntological enlivening of Coma Cros archive through pedagogical inquiry and life performance», a Laura Trafí-Prats i Aurelio Castro-Varela (eds.), *Visual Participatory Arts-Based Research in the City: Ontology, Aesthetics and Ethics*. Routledge, pp.88-103.
- Vidiella, Judit; Bassas, Assumpta; Marichalar-Freixa, Eva i Ricart, Marta (2021). «Overflowing the University: Embodied learning, caring relationships», a Adams, Jeff i Owens, Allan (eds.), *Beyond Text. Learning through Arts-Based Research*. Intellect Books, pp. 238-256.
- Zakaria, Rafia (2022). *Contra el Feminismo Blanco*. Continta me tienes.



Ana Mendieta
Ángela García Codoñer
Barbara Kruger
Beth Moysés
Cindy Sherman
Doris Salcedo
Elisabeth Astrup Haarr
Eulàlia Grau
Eulàlia Valldosera
Esther Ferrer
Jenny Holzer
Jen Brockman
Kara Walker
Laia Abril
Leslie Labowitz
Mierle Laderman
Mónica Mayer
Mary Wyandt-Hiebert
Mary Kelly
Martha Rosler
Nan Goldin
Núria Güell
Paula Rego
Pilar Albarracín
Regina José Galindo
Sanja Iveković
Suzanne Lacy
Teresa Margolles

*“Els nostres cossos (no)
són un camp de batalla”*

Expressions feministes
confrontant les
violències masclistes



Generalitat de Catalunya
Consell Interuniversitari
de Catalunya



Agència
de Gestió
d'Ajuts
Universitaris
i de Recerca



UNIVERSITAT DE
BARCELONA
Facultat de Belles Arts
Departament d'Història de l'Art

ADHUC



Universitat de Girona
Facultat de Lletres