

Departamento de Historia y Filosofía

Facultad de Humanidades

**EL ECOFEMINISMO EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS
CONTEMPORÁNEAS**

TRABAJO FINAL DE GRADO

GRADO EN HISTORIA DEL ARTE

ALICIA CAMPOS GARCÍA

DIRIGIDO POR

YOLANDA PERALTA SIERRA Y GONZALO M. PAVÉS

Vº Bº de los tutores

Resumen: *El ecofeminismo en las prácticas artísticas contemporáneas* es un trabajo de investigación sobre la mirada ecofeminista en el campo del arte, basado en los principales postulados teóricos del movimiento y en el análisis de su imaginario. En este trabajo, se recogen los nombres de las artistas principales vinculadas a estas teorías, desde sus orígenes hasta la actualidad, así como sus obras más representativas. Estas creadoras y sus trabajos artísticos han sido agrupados en este ensayo de acuerdo con algunos conceptos que constituyen el universo ecofeminista.

Palabras clave: ecofeminismo, mujer, naturaleza, cultura, patriarcado, cuerpo, paisaje, recursos, animales, contaminación.

Abstract: *Ecofeminism in contemporary art practices* is an investigation essay about the ecofeminism perspective in the contemporary arts, based on the movement's main theoretical postulations and the analysis of its imaginary. In this essay, the principal artist's figures related to this movement are included, as well as its most representative artworks, which are organized by some of the concepts that constitute the ecofeminism universe.

Key words: ecofeminism, woman, nature, culture, patriarchy, body, landscape, natural resources, animals, pollution.

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN	5
1.1.	Justificación	5
1.2.	Objetivos y metodología	5
1.3.	Plan de trabajo	6
1.4.	Fuentes	6
2.	EL ECOFEMINISMO	8
2.1.	Ecofeminismo, objetivos y valores	8
2.2.	Origen y principales postulados teóricos ecofeministas	9
3.	ECOFEMINISMOS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS 12	
3.1.	La mujer y la naturaleza en el arte	12
3.2.	La mirada ecofeminista en el arte	13
a.	La Gran Diosa	16
b.	Arcadía	19
c.	Cuerpo	21
d.	Entorno y recursos	34
e.	Animales	44
f.	Contaminación y destrucción	46
4.	CONCLUSIONES	52
5.	BIBLIOGRAFÍA Y RECURSOS WEB	53

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación

Si bien el arte feminista aborda las cuestiones políticas que han afectado y afectan a las mujeres y el arte ecologista debate las injusticias medioambientales, el arte ecofeminista conjuga ambos enfoques realizando un entrelazamiento temático que a menudo se obvia o no se visibiliza. El ecofeminismo evidencia que nuestro modelo económico, político y social parte de una mirada ante el mundo que tiene en consideración y beneficia a una minoría mientras genera graves consecuencias en toda la población y medio ambiente. Consideramos oportuno el estudio de estos discursos ecofeministas en un momento en el que la crisis medioambiental parece alcanzar un punto de no retorno y la mitad de la población continúa viviendo invisibilizada y en desigualdad de condiciones.

1.2. Objetivos y metodología

Este trabajo se ha elaborado con el propósito de estudiar los discursos ecofeministas en las prácticas artísticas contemporáneas estableciendo lazos de unión entre diferentes campos de los estudios sociales y humanísticos. Los objetivos que pretendemos alcanzar en este trabajo consisten en dar respuesta a una serie de cuestiones acerca de la mirada ecofeminista en el arte como quiénes son las artistas que trabajan en estos discursos, qué elementos influyen en su perspectiva ecofeminista, cómo se traducen en el lenguaje artístico estas teorías, y las similitudes y diferencias en estas manifestaciones. Hablaremos, por tanto, de los principales postulados teóricos ecofeministas, sus autoras claves y el imaginario que se ha generado a través de sus textos para ser posteriormente representado en el campo del arte. Sostenemos en este ensayo que emplear el término “arte ecofeminista” es erróneo puesto que no existe tal estilo. Nos referiremos entonces a unas prácticas artísticas que se vinculan a una serie de discursos que surgen en los últimos años del siglo XX y son denominados ecofeministas. De tal modo que en el presente ensayo realizaremos una investigación sobre las artistas que se han aproximado a los discursos ecofeministas y analizaremos sus obras.

Para analizar el imaginario ecofeminista en las prácticas artísticas contemporáneas hemos acudido a una serie de ensayos, textos y conferencias en las que se desarrollan los conceptos claves, la temática, las problemáticas y las soluciones que el ecofeminismo aborda y plantea. Una vez identificado el “imaginario ecofeminista”, el siguiente paso es fijar un criterio que nos permita identificar la presencia de un discurso ecofeminista en una manifestación artística, es decir, cómo se traducen estas ideas teóricas en un lenguaje visual. Tras establecer una serie de criterios específicos, hemos iniciado una investigación para localizar las posibles obras y artistas ligadas a estos discursos. A lo largo del análisis iremos recogiendo las piezas de este puzzle para finalmente ofrecer la fotografía general resultante, así como reflexiones acerca de la misma a modo de conclusión.

1.3. Plan de trabajo

La elaboración de *Ecofeminismos en las prácticas artísticas contemporáneas* se puede estructurar en tres pasos, investigación, análisis, redacción y corrección. La primera investigación ha consistido en una búsqueda de información acerca del movimiento feminista, el ecologismo y el ecofeminismo, y en la reflexión acerca de las ideas, valores y objetivos de estos tres movimientos. A continuación, se ha llevado a cabo una investigación de las posibles manifestaciones artísticas asociadas a estos discursos, y la redacción del análisis de las mismas que constituye este ensayo. El último paso ha sido la revisión y corrección por parte de los tutores para las modificaciones necesarias en el texto.

1.4. Fuentes

Este trabajo parte de la lectura y audición de una serie de ensayos, textos y ponencias ecofeministas. Es el caso de publicaciones como *Is Female to Male as Nature Is to Culture?* de Sherry Otner (1972), *Las tres ecologías* de Félix Guattari (1989) o *Ecofeminismos para otro mundo posible* de Alicia Puleo (2013). Algunas de las ponencias

que nos han servido de apoyo para este trabajo ha *Miradas ecofeministas para revertir la guerra contra la vida* (CENDEAC, Murcia 2018) impartida por Yayo Herrero y la mesa redonda del Foro Enciende la Tierra Caja Canarias 2020 (Fundación Caja Canarias, 2020, Santa Cruz de Tenerife) integrada por Vandana Shiva y Sandra Myrna Díaz. Estos textos y conferencias han sido las fuentes para fijar un criterio que nos permita identificar la presencia de un discurso ecofeminista en una manifestación artística, es decir, cómo se traducen estas ideas teóricas en un lenguaje visual. Publicaciones como artículos o catálogos de exposiciones, así como las páginas webs de las propias artistas han sido las fuentes que nos han aportado datos necesarios para estudiar las manifestaciones artísticas objetos de análisis en este trabajo.

2. EL ECOFEMINISMO

2.1. Ecofeminismo, objetivos y valores

Se denomina ecofeminismo a una serie de discursos políticos y filosóficos que surgen durante los años setenta del siglo XX. En ellos se plantea un entrelazamiento temático de la estratificación de género y los problemas medioambientales. El término “ecofeminismo” fue acuñado por la pensadora francesa Françoise D’Eaubonne (Francia, París, 1920-2005) en su texto *Le Féminisme ou la Mort* (1974). En éste, la activista y pionera ecofeminista argumenta que el desequilibrio de poderes entre el hombre y la mujer ha contribuido a la crisis climática actual. A modo de diálogo entre el movimiento feminista y el ecologismo, los discursos ecofeministas reflexionan y abogan tanto por la igualdad de género como por una justicia medioambiental. A través de sus análisis, el ecofeminismo se encarga de revisar nuestra mirada ante el mundo explorando las vinculaciones entre la dominación de lo masculino sobre lo femenino y la dominación de lo humano sobre la naturaleza. En los planteamientos ecofeministas se busca dar respuesta a la siguiente pregunta, ¿Tiene género nuestra mirada sobre la naturaleza? Desde la pluralidad de respuestas y planteamientos que se han ido generando en estas últimas cinco décadas el ecofeminismo demanda un reparto más justo de los recursos, la construcción de un nuevo modelo de desarrollo y el planteamiento de otras formas de medir la calidad de vida.

2.2. Origen y principales postulados teóricos ecofeministas

Originariamente, el ecofeminismo encuentra sus raíces en la figura de Simone de Beauvoir (Francia, París, 1908-1986) quien con su obra *El Segundo Sexo* (1949) sembró la reflexión e impulsó la conciencia crítica acerca de la corporalidad de las mujeres y los significados sociales que habían definido y condicionado sus vidas. Debemos aclarar que esta pensadora feminista no pertenece al movimiento ecofeminista. No obstante, Beauvoir fue la primera autora en relatar la vinculación de la mujer a la Naturaleza frente al progreso de la civilización. Esto unido a sus dictatums “Él es el Sujeto, es el Absoluto: ella es la Alteridad” y “No se nace mujer: se llega a serlo” preparó el camino para las primeras teorías ecofeministas a finales del siglo XX. Posteriormente, en 1972 la antropóloga estadounidense Sherry B. Ortner (Estados Unidos, Nueva Jersey, 1941) publicaba su artículo *Is Female to Male as Nature Is to Culture?*, explicando la raíz de la devaluación generalizada que existe de lo masculino hacia lo femenino. En su artículo, la autora expone:

«Specifically, my thesis is that woman is being identified with – or, if you will, seem to be a symbol of – something that every culture devalues, something that every culture defines as being of a lower order of existence than itself. Now it seems that there is only one thing that would fit that description, and that is “nature” in the most generalized sense» (Ortner, 1972: 72).

Ortner sostiene que en la cultura patriarcal occidental las mujeres han sido naturalizadas y la naturaleza feminizada. De modo que, el status subordinado de las mujeres encuentra su origen en la identificación de la mujer con algo ya devaluado: la naturaleza. Dos años después de esta publicación, D’Eaubonne planteaba en *Les femmes avant le patriarcat* la existencia de sociedades occidentales previas a un patriarcado guerrero en las que las mujeres, sin imponerse sobre los hombres, eran situadas en el centro de la organización social. La desigualdad entre hombres y mujeres que tuvo lugar con la llegada del patriarcado, según D’Eaubonne, habría conducido a la crisis ecológica actual. Para esta autora existe una relación directa entre la mentalidad falocrática, la pérdida de status de las mujeres, la producción de objetos superfluos, la destrucción medioambiental y la alienación de los individuos que buscan invertir más tiempo en trabajar para poder seguir consumiendo materialmente. En *Ecofeminismos para otro mundo posible*, Alicia Puleo

lo explica de este modo: «Al convertirse en amo absoluto de la fertilidad de los cuerpos y de la tierra de cultivo, el hombre habría iniciado una carrera expansiva desmedida que terminaría en la superpoblación, la contaminación y el agotamiento de los recursos característicos del mundo actual» (Puleo, 2013: 29). Simone de Beauvoir sostuvo que las mujeres podrían gozar de una existencia como sujetos autónomos y auto-definidos una vez se liberaran de la naturaleza (*from nature*). No obstante, D' Eaubonne identificó la relación entre la dominación de la naturaleza y la dominación de la mujer promulgando que la liberación de las mujeres solo sería posible con la paralela liberación de la naturaleza (*of nature*) (Gersdorf, s.f: 212). Para D' Eaubonne, el control de los cuerpos, la natalidad y la sexualidad son los mecanismos que el capitalismo emplea para lograr sus intereses. Consecuentemente, la *conquista* de las mujeres de sus propios cuerpos es la llave para trascender las dicotomías naturaleza/cultura, femenino/masculino, afectividad/razón, y alcanzar así una sociedad menos consumista, más justa medioambientalmente y más igualitaria.

A partir de estas primeras ideas, el programa ecofeminista se ha desarrollado en tres grandes discursos que se solapan y, dependiendo del caso, se pueden complementar: el ecofeminismo esencialista, de corte espiritual, también denominado clásico por ser el primer discurso que nace en los años setenta; el ecofeminismo filosófico o crítico; y el ecofeminismo político. El ecofeminismo clásico o esencialista cree y defiende la vinculación entre la mujer y la naturaleza, y entre el hombre y la cultura. Con este planteamiento las primeras ecofeministas realmente estaban recuperando el discurso patriarcal, pero invirtiendo la jerarquía tradicional de los valores superior/inferior, positivo/negativo, creativo/destructivo, regenerador/degenerado. Este discurso fue -y es- rechazado por el feminismo de la igualdad, puesto que supone un retorno a los roles tradicionales que las sociedades patriarcales han atribuido a los género-sexos y que, innegablemente, limitan el equilibrio entre ambos. Algunos de los textos que más influyeron en este discurso esencialista fueron *Woman and Nature: The Roaring Inside Her*, (Susan Griffin, 1978); *Our Bodies, Ourselves* (Boston Women's Health Collective, 1970); *Gyn/Ecology* (Mary Daly, 1978); *The Resurgence of the Real: Body, Nature and Place in a Hypermodern World*, (Charlene Spretnak, 1997); *Rape of the wild* (Andrée Collard, 1989), o *The Spiral Dance* (Starhawk, 1979).

Los ecofeminismos filosófico y político, por otra parte, no defienden la vinculación particular entre las féminas y la naturaleza. Lo plantean, igual que hace el feminismo de

la igualdad, como un efecto de que las mujeres y la naturaleza «han sido históricamente sometidas, dominadas y oprimidas» por las mismas fuerzas de dominación masculina (Puleo, 2013: 35). El discurso filosófico o crítico, por un lado, se dedica principalmente a revisar el aparato ideológico que sostiene filosóficamente y científicamente la vinculación de lo femenino a la naturaleza, desarrollado durante la Ilustración. Mientras el discurso político cuestiona y evidencia las consecuencias negativas de la globalización neoliberal, el imperialismo cultural y la organización piramidal del sistema patriarcal, en la que el sexismo es la base que sostiene el capitalismo, y su beneficio «la última máscara del poder» (D'Eaubonne citada en Puleo, 2013: 31). Vandana Shiva (India, Dehradun, 1952) es una de las figuras más representativas del ecofeminismo político quien en su denuncia anticolonialista muestra cómo el hambre, la miseria, la pobreza, pero también la destrucción de la biodiversidad y de la diversidad cultural no se debe a la falta de desarrollo sino a un «mal desarrollo». Para V. Shiva el capitalismo falla en su incapacidad de percibir las interconexiones que se dan en la naturaleza y en su categorización de esta, las mujeres y otros grupos como elementos improductivos para la economía. Para Shiva esta es la raíz del complejo tecnocientífico actual y la organización mercantil del mundo.

Ambos, ecofeminismo filosófico y político nos invitan a tomar distancia con respecto a la visión con la que se ha estructurado el mundo en las dicotomías naturaleza/cultura, femenino/masculino, afectividad/razón. Busca reconocer y recordar la doble pertenencia tanto de las mujeres como de los hombres a lo natural y a lo civilizatorio pues, tal y como sugieren estos discursos, sólo así es posible vivirnos y conocernos como especie y superar las consecuencias negativas que su división genera.

3. ECOFEMINISMOS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS

3.1. La mujer y la naturaleza en el arte

En la tradición del arte occidental, la mujer ha estado ausente como creadora, pero presente como objeto de representación. Pinturas de artistas como Cezanne, Matisse o Deraun nos muestran este imaginario en el que las féminas adoptan una actitud pasiva en una pose dedicada al espectador masculino que «no está representado, pero está presente» (Peralta, 2017: 58). Este tipo de representaciones de “la mujer natural” responde a la visión patriarcal que comentábamos en el apartado anterior. Estos artistas captaban a las féminas en un estado de integración con la naturaleza no para representar una simbiosis de toda la humanidad con el entorno natural, sino para corroborar la identificación entre lo natural y lo femenino. Frente a este imaginario tradicional encontramos propuestas artísticas vinculadas a los discursos ecofeministas que, como veremos a continuación, se dedican a evidenciar y cuestionar este imaginario convencional para plantear alternativas.



Imagen 1. Paul Cézanne, *Les Grandes baigneuses*, 1895-1906

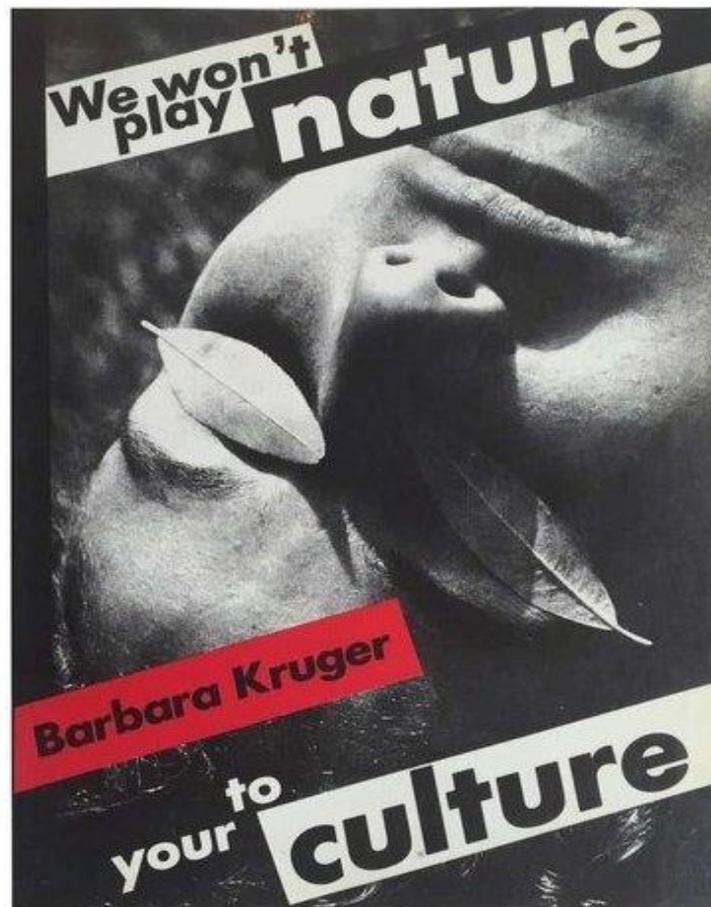


Imagen 2. Barbara Kruger, *We won't play nature to your culture*, 1983

3.2.La mirada ecofeminista en el arte

En este apartado analizaremos la traducción de estos postulados teóricos en un lenguaje visual que se enmarca en el arte contemporáneo. Para ello ofreceremos un listado de las obras que consideramos se encuentran ligadas a los discursos ecofeministas. Este listado de trabajos artísticos ha sido generado a partir de un criterio de selección fijado tras la reflexión sobre los conceptos, valores y objetivos del ecofeminismo. Según este criterio de selección, una pieza artística estaría vinculada a un discurso ecofeminista siempre y cuando

1. En esta pieza se representen elementos asociados tanto a lo femenino como a la naturaleza.

2. La autoría de la pieza recaiga en una artista femenina.
3. La intención que subyace en la representación sea de carácter reivindicativo.

Argumentamos el segundo criterio de selección apoyándonos en las teorías ecofeministas que hemos mencionado en el apartado anterior, las cuales exponen cómo la cultura occidental patriarcal ha naturalizado a las féminas y feminizado la naturaleza. Por ende, la vinculación establecida entre las mujeres y la naturaleza frente al hombre y la civilización hace que el sexo-género del o la artista interfiera en la lectura de su obra. En cuanto al tercer criterio, es necesario recordar que el ecofeminismo es una conjunción de los objetivos e intereses de los dos movimientos considerados fundamentales del siglo XXI, el feminismo y el ecologismo. Desde puntos de fuga diferentes, ambos movimientos buscan reformar diferentes caras del mismo sistema, y en la intersección de ambas perspectivas se ilumina la necesidad de recordar y reivindicar un mundo más justo e igualitario a todos los niveles y en todos los ámbitos.

En esta introducción a nuestro análisis es necesario señalar que el enunciado «el ecofeminismo es plural porque es teoría y práctica fuertemente ligadas a las experiencias vitales. Por eso, existen tantos ecofeminismos como teóricas ecofeministas» (Puleo, 2013: 24) se extiende también al campo del arte, habiendo tantas miradas artísticas ecofeministas como artistas ecofeministas haya. Esto nos lleva a otra premisa: el modo en el que las artistas se vinculan al ecofeminismo dependerá de las experiencias personales de cada una. Por consiguiente, estas vivencias individuales constituyen la matriz desde la que las artistas observan el mundo. Las variantes aquí a tener en cuenta son: el contexto histórico, político, económico y social en el que las artistas se ven envueltas; el territorio físico al que se sienten vinculadas; las condiciones o problemáticas medioambientales que este territorio en concreto presenta; la situación de las mujeres en dicho territorio y contexto; así como el grado de compromiso que las artistas mantengan con el territorio y la comunidad.

En la variada y rica manifestación de miradas ecofeministas en las prácticas artísticas contemporáneas, nos encontramos con que las creadoras han desarrollado sus propuestas a través de diferentes técnicas como pueden ser la performance, las intervenciones en el espacio, la fotografía o la escultura. En casos como los de Mary Mattingly, artista multidisciplinar, sus trabajos son una suma de varias técnicas, desarrollando performances con esculturas que ella misma elabora, performances que son

simultáneamente fotografiadas. Sin embargo, el hilo conductor de nuestro análisis no son las técnicas artísticas a las que las artistas han acudido para producir sus trabajos sino las diferentes líneas temáticas que de manera habitual se abordan en los proyectos artísticos seleccionados. Son seis líneas temáticas principales las que conforman la columna vertebral de este trabajo y que consisten a la vez en algunos de los elementos claves del imaginario ecofeminista: *La Gran Diosa*, *Arcadia*, *Cuerpo*, *Entorno y recursos*, *Animales*, y *Contaminación y Destrucción*. El primer apartado que hemos dedicado a estas líneas temáticas se titula *La Gran Diosa* aludiendo a aquellas prácticas artísticas vinculadas al discurso ecofeminista clásico o esencialista¹ que recuperan el imaginario de arquetipos y deidades femeninas. *Arcadia*, a continuación, nos remite al carácter utópico de las propuestas ecofeministas que revisan nuestra mirada ante el mundo para ofrecer alternativas posibles. Encontraremos en este apartado diferentes obras que representan mundos modelos cercanos a esos horizontes que el ecofeminismo busca alcanzar. En el apartado denominado *Cuerpo* analizaremos cómo este elemento ha sido vivido en nuestra cultura, así como una serie de obras que tratan la línea temática de la corporalidad femenina y la naturaleza, pudiéndose distinguir dos vertientes dentro de esta: el cuerpo-tierra y el cuerpo-mapa. En *Entorno y recursos* trataremos a través del análisis de algunos proyectos artísticos algunas reflexiones sobre nuestra vinculación con el medio natural y sus recursos. Podemos a su vez clasificar estas obras en intervenciones en el espacio público urbano e intervenciones en entornos naturales. En *Animales* vemos tanto la lectura que el ecofeminismo hace sobre nuestra relación con los seres vivos no humanos como proyectos artísticos que buscan transformar este patrón. También analizaremos, a través de manifestaciones artísticas, las narrativas que nuestra especie ha contado sobre su propia historia y evolución como seres vivos en la Tierra. Por último, en *Contaminación y destrucción* abordamos una serie de reflexiones acerca la situación planetaria actual y episodios catastróficos para la naturaleza y la vida que han acontecido en los últimos siglos. Episodios que han causado un gran impacto en la perspectiva de varias creadoras.

¹ Discurso ecofeminista de corte espiritual que defiende la vinculación entre la mujer y la naturaleza, y entre el hombre y la cultura.

a. La Gran Diosa

Según Steve Taylor, escritor y profesor de psicología en la Leeds Metropolitan University, entre el año 7.000 y 3.500 a.C aproximadamente hombres y mujeres vivían en un sistema matriarcal que rendía culto a la gran diosa:

«Todo está regido y amparado por el poder de la gran diosa. Ella es madre e hija, doncella, virgen, prostituta y arpía al mismo tiempo. Es señora de las estrellas y de los cielos, de la belleza y de la naturaleza, del vientre engendra-dor, del poder nutricio de la tierra y de la fertilidad. Satisface todas las necesidades, pero también son suyos el poder de la muerte y el horror de la descomposición y la aniquilación. Todo procede de ella y todo vuelve a ella» (Whitmont, 2008: 91 citado en Darder, 2014: 31).

En la década de los setenta, con la Segunda Ola feminista, la difusión de las ideas de Françoise D'Eaubonne y el surgimiento del primer discurso ecofeminista de corte espiritual varias artistas se propusieron retomar la simbología de la gran diosa. Estas propuestas artísticas buscaban denunciar la actitud violenta que el capitalismo productivista estaba ejerciendo sobre la naturaleza y las mujeres. Artistas como Mary Beth Edelson, Judy Chicago, Carolee Schneemann y Fina Miralles fueron las pioneras en el desarrollo de proyectos artísticos inspirados en el discurso ecofeminista esencialista a modo de estrategia feminista. Y lo hicieron transformando el imaginario colectivo, recuperando genealogías matrilineales, las divinidades femeninas y a través de la vinculación de sus cuerpos con la tierra. Aunque en sus prácticas acudían a varias técnicas, estas artistas encontraban más efectismo en la performance pudiendo así establecer una conexión físico y espiritual en lugares vinculados históricamente con las religiones matriarcales.

Dentro de esta línea temática Mary Beth Edelson (Estados Unidos, Indiana, 1933) es posiblemente el nombre más referencial. Edelson buscaba crear una nueva imagen de la mujer para cambiar la concepción de lo femenino y la naturaleza como algo devaluado, débil e inferior en algo poderoso, fuerte y digno de ser respetado. Para lograr tal efecto a través del lenguaje visual la artista reivindicó el culto a arquetipos femeninos. Esto le llevó a crear sus propias deidades tal y como se muestra en su fotomontaje *Goddess Head* (1975) protagonizado por un cuerpo mitad mujer mitad fósil. Se trata de una figura femenina que nos indica actitud de receptividad y a la vez de proclamación y resistencia. La cabeza, en este caso una caracola en espiral simboliza el vínculo de la mujer con la

naturaleza y su poder de creación infinito. Otra obra significativa de esta artista fue su performance *See for Yourself: Pilgrimage to a Neolithic Cave* (1977) en la que Elderson creó un espacio de ritual en una cueva neolítica de Yugoslavia para mostrar a través de cánticos, meditaciones y su propio cuerpo el valor de lo femenino.



Imagen 3. Mary Beth Edelson, *Goddess Head*, 1975

Continuando con la misma línea temática encontramos a Judy Chicago (Estados Unidos, Chicago, 1939) pionera de la Segunda Ola del movimiento feminista en Estados Unidos. Esta artista llevó a cabo una serie de intervenciones ambientales durante la década de los setenta para ocupar y “feminizar” el territorio California, predominantemente dominado por lo masculino entonces. Ejemplo de estas intervenciones en el paisaje es *Purple Atmosphere* (1969), en la cual la artista consigue abarcar el paisaje con una nube púrpura, color asociado a las mujeres y al movimiento feminista. O *Smoke Goddess/Woman with Orange Flares* (1972) en la que una figura arquetípica femenina resurge de entre un paisaje salvaje y un “resplandor” anaranjado, en posición de resistencia.



Imagen 4. Judy Chicago, *Purple Atmosphere*, 1969



Imagen 5. Judy Chicago, *Smoke Goddess/Woman with Orange Flares*, 1969

Esta primera perspectiva esencialista fue decreciendo y dando pie a nuevas revisiones más críticas, más filosóficas y políticas. Por consiguiente, las manifestaciones artísticas de genealogías matriarcales cesaron en su producción para ser progresivamente sustituidas por manifestaciones más críticas.

b. Arcadia

La concepción original de la Arcadia mitológica fue transformada durante el Renacimiento en un paraíso perdido y alejado en el tiempo, una edad de oro perfecta e inalcanzable en la que reinaba la abundancia, la felicidad, la paz y la armonía. Un microuniverso en el que los habitantes y la naturaleza gozaban de sí mismos en una idílica comunión.

Encontramos pocas manifestaciones artísticas que aborden la utopía desde la mirada ecofeminista pero nos basta con el trabajo de Carmela García (España, Lanzarote, 1964) quien consigue representar de un modo claro y sólido esta línea temática de otro mundo modélico y referencial. La creadora propone desde los años noventa una obra fotográfica en la que construye identidades femeninas alternativas al modelo convencional heterosexual. Para ello, narra visualmente relatos ficticios en mundos simbólicos en los que la figura masculina es eliminada como metáfora de la negación y ausencia del discurso patriarcal, siendo de esta manera posible una reformulación de la figura de la mujer.

En la instalación *Planeta Ella* (2000), la serie de fotografías *Paraíso* (2002-2003), *Ofelias* (2001), la obra audiovisual *Espacio de silencio* (2004), *Constelación* (2007), y *Las Hijas de Santa Teresa* (2015) la artista explora la relación entre las mujeres y la naturaleza. Resultado de ello es la Arcadia, una utopía en la que el ser humano experimenta una simbiosis con la naturaleza, reconociendo el vínculo, relacionándose desde la igualdad y aceptando la diversidad, lo cual le permite reformular su identidad y vincularse libremente con el entorno. Desde la perspectiva de género, esta relación entre las mujeres y el espacio natural – o el espacio público – sólo es posible si tal como señala Yolanda Peralta, las mujeres «pueden ser y existir, con independencia del sexo, género, raza o tendencia sexual, al margen de un sistema ideológico que impone pautas y normas a las que hay que

adaptarse» (2017: 62). En *Planeta Ella*, Carmela García ofrece, además de cinco fotografías, una instalación que se compone de dos piezas escultóricas a escala real. Se trata de una figura humana y una jirafa que se sitúan en una realidad atemporal y descontextualizada. Ambos seres, humano y no humano, se observan mutuamente mientras parecen estar comunicándose desde el silencio, desde la a-referencialidad lo cual hace que



Imagen 6. Carmela García, *Planeta Ella*, 2000

nuestra atención se centre en el vínculo, el reconocimiento mutuo desde una relación de igualdad en un mundo diverso y variado. Como si en ese intercambio de miradas, la humanidad reconociese a través de la figura de la mujer que, desde el vínculo, humanos y naturaleza no somos tan distintos ni estamos tan separados.

En la serie *Paraíso*, Carmela García crea escenas en las que personajes femeninos emprenden un viaje interior que en las fotografías se representa simbólicamente a través de recorridos por paisajes naturales. En estas travesías se puede apreciar alusiones a la estética de lo sublime, experiencia que en esta ocasión está protagonizada por mujeres y desde «el disfrute, la contemplación y ensimismamiento» (ibidem., 2017: 58).



Imagen 7. Carmela García, *Paraíso*, 2000-2003

c. Cuerpo

En su libro *La Caída*, Steve Taylor sitúa el nacimiento del patriarcado entre el año 7000 y 3500 a. C. con la invasión por parte de pueblos indoeuropeos, patrilocales y belicosos de sociedades matriarcales en las que la humanidad vivía en simbiosis con la naturaleza. Con esta conquista, la simbiosis desapareció y surgió la primera división entre la humanidad y la naturaleza. Steve Taylor señala:

«Las personas -en especial, los hombres- comenzaron a ver el cuerpo en que vivían como algo inferior a ellos [...] Y dado que las mujeres están “más cerca” de sus cuerpos y que sus procesos biológicos son más evidentes, esa actitud acabó extendiéndose también a las mujeres. Los hombres se asociaban a sí mismos con la *pureza* de la mente, mientras que vinculaban a las mujeres con la *corrupción* del cuerpo» (Taylor, 2008: 239 citado en Darder, 2014: 40).

En su libro *Nacidas para el placer* (2014), Mireia Darder realiza un recorrido por la sexualidad femenina en la cultura patriarcal. En este la psicóloga explica cómo la religión judeocristiana ha defendido esta escisión entre cuerpo y mente arrebatando a la humanidad la conexión con su elemento físico y la sacralidad de su sexualidad. Para ejemplificar este hecho, la autora se remonta al Concilio de Constantinopla (869) en el cual se proclamó la razón como la única verdad, fuente de conocimiento y único elemento que nos eleva hasta Dios. «Desde entonces, el dominio racional nos ha llevado a entender el mundo desmereciendo lo emocional y lo corporal, identificado con lo femenino y con lo que hay que dominar y controlar» (Darder, 2014: 42).

Las artistas que desde una visión reivindicativa trabajan la corporalidad y la relación con la tierra no lo hacen rindiéndose a este mandato, sino que se reapropian de estas relaciones para transformar el paradigma. La línea temática de la corporalidad femenina y la naturaleza es probablemente la más prolífica dentro de las prácticas artísticas vinculadas al ecofeminismo, tanto es así que podemos establecer dos subdivisiones dentro de esta: cuerpo-tierra (body/earth) y cuerpo-mapa. En ambas subdivisiones el cuerpo es el soporte del mensaje. No obstante, el concepto cuerpo-tierra alude a las obras performativas en las que las creadoras se relacionan con el entorno natural mediante sus cuerpos. Mientras que, en las obras ligadas al segundo concepto el cuerpo es el territorio que porta mensajes

codificados en cartografías. En la temática cuerpo-tierra encontramos a Fina Miralles, Aviva Rahmani, Ana Mendieta, Regina José Galindo, María Evelia Marmolejo y Anna Maria Maiolino, y en la subdivisión de cuerpo-mapa ofrecemos la obra de Tatiana Parceró y Anna Bella Geiger.

Dentro de toda la selección de obras que se incluye en este ensayo, las miradas ecofeministas más críticas son las que encontramos contextualizadas en la cultura latinoamericana, donde estas manifestaciones artísticas están fuertemente vinculadas al cuerpo y expresan un mensaje altamente político. Artistas como Regina José Galindo o María Evelina Marmolejo denuncian las estrategias de poder que se traducen en maltrato hacia lo femenino y lo natural, un legado de la violencia ejercida hacia los pueblos indígenas y la tierra que se remonta a la colonización europea. Ana Mendieta (Cuba, La Habana, 1948- 1985, Estados Unidos, Nueva York) es un nombre clave en el arte del contexto latinoamericano, no obstante, su discurso se diferencia del resto de las figuras anteriores en que sí porta connotaciones esencialistas. Sin embargo, por las experiencias vitales que marcaron su percepción del mundo, lo cultural y lo político están presentes. Si hablamos de la línea temática cuerpo-tierra es fundamental estudiar la obra de Mendieta debido a la exploración que hizo del *body art*, el *land art* y la performance desarrollando así su técnica homónima: *body/earth*. Con trece años emigró a Estados Unidos a través la Operación Pedro Pan², allí desarrollaría toda su obra llegando a ser una de las artistas más activas durante la década de los setenta y los ochenta en el panorama artístico nacional. Verse obligada a dejar su tierra natal y su familia atrás, la cual no volvería a ver hasta cinco años después, ha contribuido a que su obra haya sido predominantemente interpretada desde la huella del exilio, la separación y la pérdida personal. En sus obras, Mendieta acude a las figuras de arquetipos femeninos que veíamos en las artistas Mary Beth Edelson, y establece un diálogo con el entorno mediante los elementos naturales tierra, barro, hierba, rocas, árboles, agua, como también apreciábamos en las performances de Fina Miralles. En una declaración personal, la artista comentó:

«I am overwhelmed by the feeling of having been cast from the womb (Cuba/nature). My art is the way I re-establish the bonds that unite me to the universe. It is a return to the maternal source [...] This obsessive act of reasserting my ties with earth

² Maniobra coordinada entre 1960 y 1962 por el Gobierno de los Estados Unidos, la Iglesia Católica y ciudadanos cubanos exiliados mediante la cual 14.000 niños y niñas fueron trasladados de Cuba a Estados Unidos.

is really the reactivation of primeval beliefs [... in] an omnipresent female force, the afterimage of being encompassed within the womb, is a manifestation of my thirst for being» (Mendieta citada en Moure, 1996: 51).

En el artículo *Nature and Body: Ecofeminism, Land Art, and the Work of Ana Mendieta (1948-1985)*, Catrin Gersdorf recupera este comentario de Mendieta e interpreta su discurso afirmando que la artista no lleva a cabo un diálogo *con* el paisaje, sino *entre* el paisaje y el *cuerpo femenino*. Y es a través de este diálogo, tal y como la propia artista señala, que puede restablecer su vínculo personal con el universo, puesto que para Mendieta el hogar, la matriz y la tierra son en sinónimos. De modo que, su obra contiene ciertas alusiones políticas cuando se refiere a Cuba por los motivos que desencadenaron su exilio, ecológicos al hablar de una unión con la tierra o la “fuente materna”, y de género por el carácter femenino que la artista atribuye a la “fuerza omnipresente” que le reactiva los instintos primitivos y le reconecta con la matriz que es tierra.

En *Árbol de la Vida* (1976), la artista femenina se cubre de barro y posa como la Diosa Madre frente a un gran árbol. Visualmente, todos los elementos se tornan en una unidad, una estrategia que la artista emplea para enunciar la unión vital que existe entre la naturaleza, sus elementos y la mujer. En *Grass on Woman* (1974) vemos la figura de una mujer sobre la hierba, y hierba sobre el cuerpo, de modo que el cuerpo femenino se vuelve una extensión de la tierra, y la tierra se vuelve una extensión del cuerpo. Gersdorf también sostiene cómo Mendieta genera su obra desde un discurso esencialista en tanto que admite la naturaleza del cuerpo, como vemos en *Árbol de la Vida* y *Grass on Woman*, pero también deconstructivo porque no reniega del proceso de construcción cultural y social.



Imagen 8. Ana Mendieta, *Árbol de la Vida*, 1976



Imagen 9. Ana Mendieta, *Grass on Woman* (1974)

Imagen 10. Ana Mendieta, *Imagen de Yagul* (1973)

En *Imagen de Yagul* (1973) vemos a Mendieta en una postura yacente sobre una tumba mexicana prehistórica y cómo de su cuerpo brotan flores que cubre totalmente sus rasgos. Con esta performance, la artista buscaba simbolizar la analogía de estar cubierta por el tiempo y por la historia. La historia aquí es representada con el elemento de la tumba funeraria de una cultura que nunca desapareció realmente, mientras el tiempo es poéticamente plasmado a través de las flores y el cuerpo yacente, aludiendo al crecimiento y la muerte. En *Imagen de Yagul*, Mendieta no sólo se convierte en el nexo entre cultura y naturaleza, sino se muestra a sí misma como el resultado tanto de las fuerzas naturales como históricas. Con *Silueta* (1973-1980) Mendieta daba comienzo a una serie de performances en diferentes espacios naturales con las que dejaba la huella de su cuerpo creando siluetas de un arquetipo de cuerpo femenino sobre la tierra. Para ello utilizaba elementos como tierra, arena, sangre, cenizas, pólvora, o fuego. Cabe señalar cómo las siluetas de Mendieta no se llevan a cabo en un acto simbólico de dominación de la naturaleza, sino de integración figurativa de la cultura en un entorno natural (Gersdorf, s.f: 227-228).



Imagen 11. Ana Mendieta, Serie *Silueta*, 1973-1980

En su artículo, Gersdorf recoge una declaración en la que Mendieta, tras recibir su primer Máster en Bellas Artes en pintura en 1973, manifiesta:

«I realized that my paintings were not real enough for what I wanted the image to convey -and by real I mean I wanted my images to have power, to be magic. I decided that for the images to have magic qualities I had to work directly with nature. I had to go to the source of life, to mother earth» (Mendieta citada en Olga Viso, 2004: 230).

A propósito de la fusión con los elementos naturales encontramos el trabajo de Fina Miralles (España, Sabadell, 1950) una de las primeras artistas conceptuales españolas que desarrolló proyectos artísticos en la naturaleza. En el contexto de finales del franquismo, Miralles planteó hacer crítica al totalitarismo y la violencia de la dictadura a través del diálogo con la naturaleza, trabajando directamente con los elementos agua, tierra, árboles y su propio cuerpo, tal y como hacía Mendieta. Miralles exploraba la naturaleza desde la espiritualidad, en comunión y simbiosis de lo cual su arte es reflejo. Tal y como recoge Maia Creus, para Fina Miralles el arte era sagrado y universal, siendo el artista un catalizador de ese lenguaje común a todos los humanos y todas las culturas. De modo que para pintar un árbol primero es necesario aprender a ser árbol, pertenecer al cielo y vivir con el agua antes de representarlos.

En otras palabras, se trata de tomar «la realidad no como un modelo para ser copiado, sino para ser vivido» (Creus en “Fina Miralles. El arte, la vida, la semilla, la flor, el fruto”, s.f). En sus acciones de la década de los setenta, *Translacions*. *Dona-Arbre* (1973) y *Relacions*. *Relació del cos amb elements naturals*. *El cos cobert de palla* (1975) Miralles acude al cuerpo para fusionarse con el entorno natural. *Translacions*. *Dona-Arbre*, se enmarca en una serie de acciones en



Imagen 12. Fina Miralles, *Translacions*. *Dona-Arbre*, 1973

las que la artista reflexiona acerca de la materialidad de la naturaleza experimentando con los elementos físicos y sus contextos. Si en *Translacions de Herba Flotant al mar* Miralles introducía una plataforma hierva en el mar y en *Translacio d'arena de la platja a un camp de conreu* (1973) trasladaba arena de la playa a un campo de cultivo, en *Translacions*. *Dona-Arbre* la artista exploraba la materialidad de su propio cuerpo semi-enterrándose en la tierra simbolizando la figura de la mujer árbol.

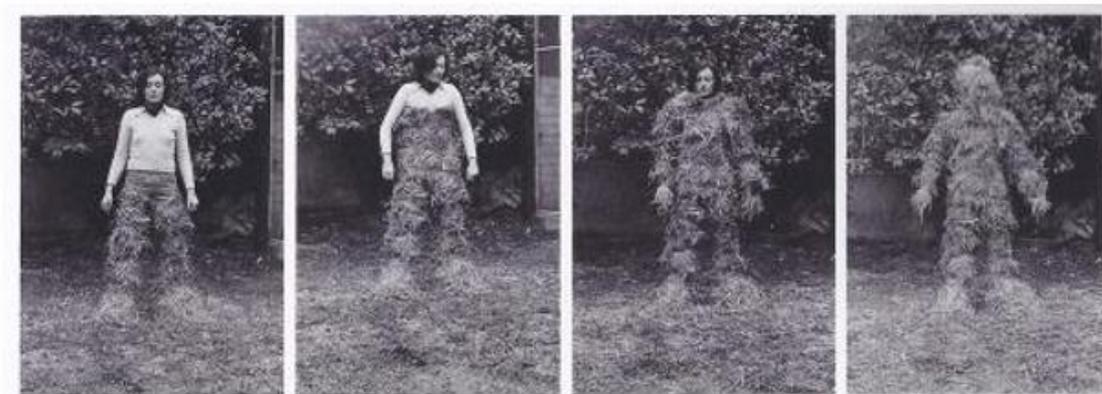


Imagen 13. *Relacions. Relació del cos amb elements naturals. El cos cobert de palla, 1975*

Durante la acción *Relacions. Relació del cos amb elements naturals. El cos cobert de palla* (1975) el cuerpo de la artista vivía una transformación progresiva en la que se fundía con los elementos de la tierra y la paja. Finalmente, quedaba un solo cuerpo cuya forma se difuminaba entre el conglomerado de los elementos naturales volviéndose una unidad, la cual evoca los procesos naturales de creación y destrucción.

Continuando con la línea temática de cuerpo-tierra, pero desde una visión más política encontramos las acciones de Aviva Rahmani, María Evelia Marmolejo, Anna Maria Maiolino y Regina José Galindo.

Siendo pionera en la experimentación de la corporalidad, Aviva Rahmani (Estados Unidos, -, 1945) realizó sus primeras performances en las cuales abordaba temas de violencia sexual. *Physical Education* (1973) es un ejemplo de estas primeras prácticas en las que Rahmani exploró la vinculación entre el ecocidio y el abuso de las mujeres, siendo planteadas como un modo de reparar el daño en los ecosistemas y los cuerpos perjudicados.

En circunstancias más afectadas por la opresión política y condiciones socioeconómicas, pero cercanas a la precariedad de la que Mendieta huía ubicamos el trabajo de María Evelia Marmolejo (Colombia, Cali, 1958). A través de sus performances e instalaciones desarrolladas a principios de los ochenta, Marmolejo llevó a cabo una crítica a estas realidades que, si bien ella vivía en Colombia, se estaban también dando en otros países latinoamericanos. Otra de las preocupaciones presente en la obra de Marmolejo es la problemática del medio ambiente que en esos momentos comenzaba a ser cada vez más visible, así como la situación y el rol de la mujer. En su arte anticolonialista, erróneamente vinculado a un discurso esencialista, Marmolejo acude a la tradición indígena rechazando

las ideas y creencias judeocristianas que contemplan el cuerpo de la mujer como inferior, débil y contaminado. Ejemplo de esto es la performance *11 de marzo- Ritual a la menstruación, digno de toda mujer como antecedente del origen de la vida* (1981), en la cual la artista se cubrió todo el cuerpo con toallas sanitarias exceptuando la zona de los genitales. Durante la performance, la artista interactuaba con el espacio mientras su sangre menstrual se derramaba en el suelo o era esparcida por las paredes de la sala. Esta performance fue realizada con intención de aceptar y celebrar los cuerpos y los procesos naturales de las mujeres como es la menstruación, un proceso biológico socialmente rechazado y considerado repugnante, vergonzoso y tabú. Con *Anónimo 4* (1982) Marmolejo trasladó su performance a las orillas del río Cauca. Allí la artista ató placentas y fragmentos de plásticos a su cuerpo y se introdujo en un orificio que había excavado y llenado de placentas humanas de nacimientos del mismo día de la acción. Con esta performance, la artista reflexionó y vivió el miedo de nacer en un mundo “donde la supervivencia no es garantizada”. Esta performance puede ser también interpretada como un ritual sanador mediante el cual la artista se despoja de aquello que la ata (los plásticos y las placentas) para fundirse de nuevo con la madre tierra.

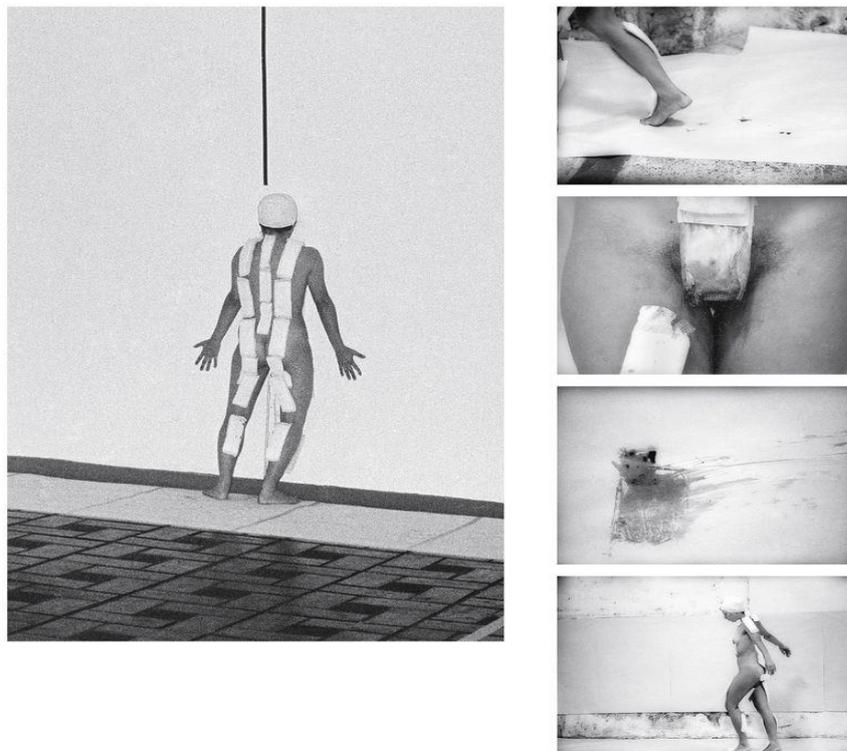


Imagen 14. María Evelia Marmolejo, *11 de marzo- Ritual a la menstruación, digno de toda mujer como antecedente del origen de la vida*, 1981

En estas mismas fechas en las que Marmolejo presentaba sus acciones, la creadora italo-brasileña Anna Maria Maiolino (Italia, Scalea, 1942) se dedicaba a visibilizar la condición de ser mujer, madre, migrante y vivir bajo una dictadura, en su caso la dictadura en Brasil entre 1964 y 1984. En su faceta multidisciplinaria Maiolino trabajó en el cine y la performance acudiendo al cuerpo para transmitir sus mensajes. Es el caso de la performance *Entrevidas* (1981) en la cual la artista caminaba descalza sobre una superficie repleta de huevos que ha colocado previamente reflexionando así acerca de la vida, la fertilidad, la gestación y la fragilidad de la existencia en un contexto violento y hostil.



Imagen 15. Anna Maria Maiolino, *Entrevidas*, 1981

En el tratamiento de la línea temática de cuerpo-tierra desde un actitud políticamente crítica y subversiva destaca también Regina José Galindo (Guatemala, Ciudad de Guatemala, 1974) en cuya obra «el cuerpo es tanto vehículo como mensaje» (Lavery, 2012: 52). Cuestiones como la concepción de lo femenino y la violencia en todas sus formas son cuestionadas y denunciadas a través de sus performances. El objetivo de Galindo es dismantelar las estrategias de poder que, desde la perspectiva de género, actúan sobre el cuerpo de la mujer a través de la idea de belleza, la violencia doméstica y nacional, el sexismo, la violación o el asesinato. Estos aspectos, en el caso de Galindo, están fuertemente vinculados al elevado índice de violencia de género que se da en Guatemala. De modo que, Galindo emplea su cuerpo como arma para poner el foco de atención en el maltrato que tanto las mujeres como la Tierra experimentan descubriendo

también los intereses políticos y económicos que subyacen. En la performance *Mazorca* (2014), Regina José Galindo permanece desnuda en un maizal. A medida que cuatro hombres van cortando con machete el cereal del campo el cuerpo de Galindo se va descubriendo. Durante la Guerra Civil en Guatemala, el Ejército Nacional arrasó los campos de maíz para destruir los poblados indígenas pues las comunidades nativas estaban fuertemente conectadas a la tierra. Tanto el maíz como los poblados indígenas resistieron a este episodio que consiguieron derrocar el Decreto 19-2014 también conocida como “La Ley Monsanto” en 2014³. Al final de la performance, Galindo permanece inmóvil, plantada en mitad de los restos del maizal como un símbolo de resistencia y poder.



Imagen 16. Regina José Galindo, *Mazorca*, 2004

³ Mediante El Decreto 19-2014, “Ley para la protección de obtenciones de vegetales” o “La Ley Monsanto” el gobierno de Guatemala facilitaba la privatización de las semillas locales para dejarlas en mano de la industria. Esta estrategia que favorecía a la compañía Monsanto ponía en riesgo y afectaba al sector agricultor local, al colectivo indígena, a la autonomía alimentaria del país y al propio maíz.



Imagen 17. Regina José Galindo, *Tierra*, 2013

Otras de las obras en las que Galindo denuncia la violencia hacia la tierra y los cuerpos femeninos son *Tierra* (2013), en la que la artista permanece inmóvil en un paisaje natural mientras una excavadora comienza a extraer la tierra hasta dejarla aislada en un montículo, *Piel* (2001), *Isla* (2006), *Carnada* (2006), *Alud* (2011), *Paisaje* (2012), *Suelo común* (2013), *Piedra* (2013), *Descensión* (2013), *Oveja negra* (2014), *Raíces* (2015) y *Desierto* (2015). En estas obras, Galindo muestra la violencia que viven las mujeres en la cultura sudamericana como un legado de lo vivido durante la colonización y la dominación de la iglesia, el imperialismo y actualmente, el neoliberalismo. Tal y como señala Lavery, el cuerpo femenino es comparado con el territorio que es colonizado por el hombre, usado como vehículo para condenar la práctica del feminicidio durante la Guerra Civil de Guatemala y para criticar las prácticas que pretenden que los cuerpos guatemaltecos se ajusten a los ideales de belleza occidentales (2012: 53)

Como mencionábamos previamente, dentro de la línea temática de la corporalidad femenina existen dos grandes conjugaciones que hemos definido como cuerpo-tierra y cuerpo-mapa. Si bien el primer concepto alude al diálogo que las artistas entablan entre o con sus cuerpos y los elementos naturales, cuerpo-mapa hace referencia a aquellas prácticas en las que las artistas exploran sus cuerpos como territorios. Las artistas

trabajando en este tipo de contenidos son Tatiana Parcero y Anna Bella Geiger, ambas vinculadas a un contexto latinoamericano y vinculadas a discursos ecofeministas desde una perspectiva post-colonial.

En la época de las colonizaciones europeas era habitual encontrarse con el paralelismo entre las tierras conquistadas y el cuerpo femenino, siendo ambos, espacios que debían ser subyugados. Tatiana Parcero (México, Ciudad de México, 1967) se reapropia de estas prácticas para crear mapas biográficos, tanto reales como inventados, con el objetivo de explorar su propia identidad, la memoria y el territorio. Estas cartografías elaboradas con fotomontajes de fragmentos corporales, diagramas de anatomía y códices antiguos son el punto de conexión entre su mundo interior y su mundo exterior. Parcero elabora mapas relatando experiencias como su embarazo o anécdotas de su vida cotidiana siendo estas cartografías ejercicios de autoconocimiento que se mueven en lo íntimo y personal. No obstante, la artista plantea estos recorridos internos como vivencias que se direccionan de lo particular a lo general, compartiendo sus cartografías individuales como identidades y territorios en los que otras mujeres o seres humanos pueden verse reflejados.

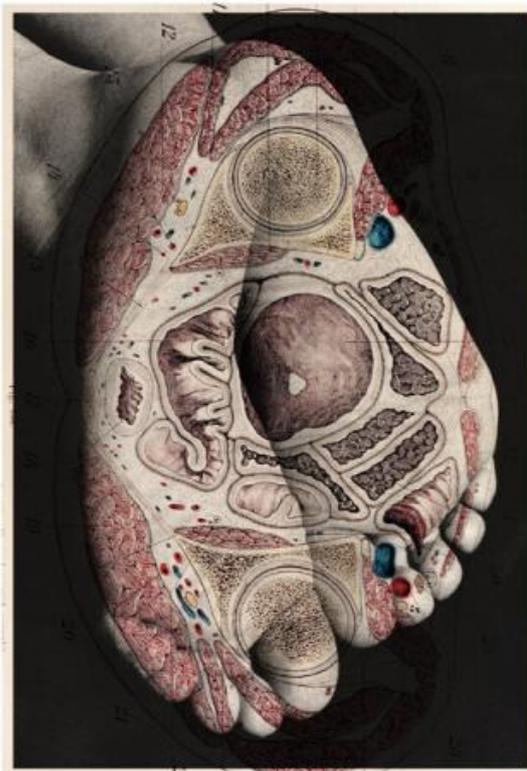
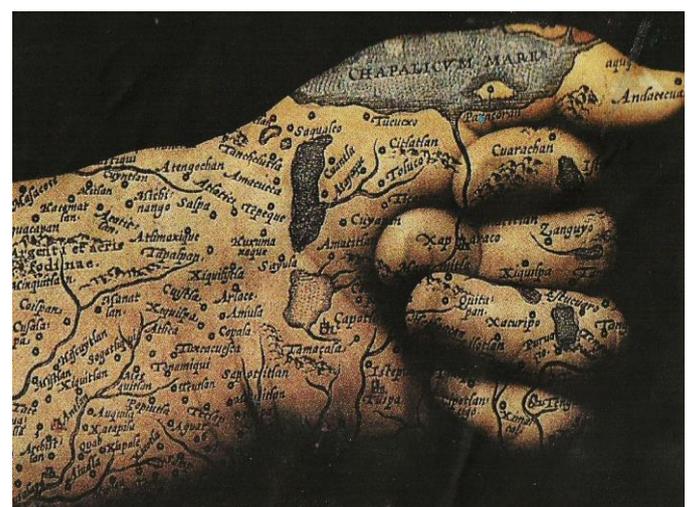


Imagen 18. Tatiana Parcero, *Cartografía interior*, 1996



La última artista que vamos a estudiar en este apartado dedicado al cuerpo femenino trabaja, como Tatiana Parceró, con la geografía física y la geografía humana. No obstante, Anna Bella Geiger (Brasil, Río de Janeiro, 1933) se aleja un poco más de la corporalidad para acercarse a la cuestión del poder. Esta artista italo-brasileña trabaja con los mapas porque son la representación del mundo que hemos elaborado a partir de nuestra mirada sobre él. Al dibujar los mapas recorre esa mirada y es capaz de dismantelar las líneas que conforman el control y el dominio de los espacios. La elaboración de mapas ha sido una práctica reservada para los hombres, ya que ellos eran los que se embarcaban en la búsqueda de nuevas tierras que conquistar. La intención de la artista es doble: revisar la geografía física y la geografía humana para destapar la mirada política -y de género- sobre el espacio, y animar a las mujeres a recuperar el territorio que se les ha negado.

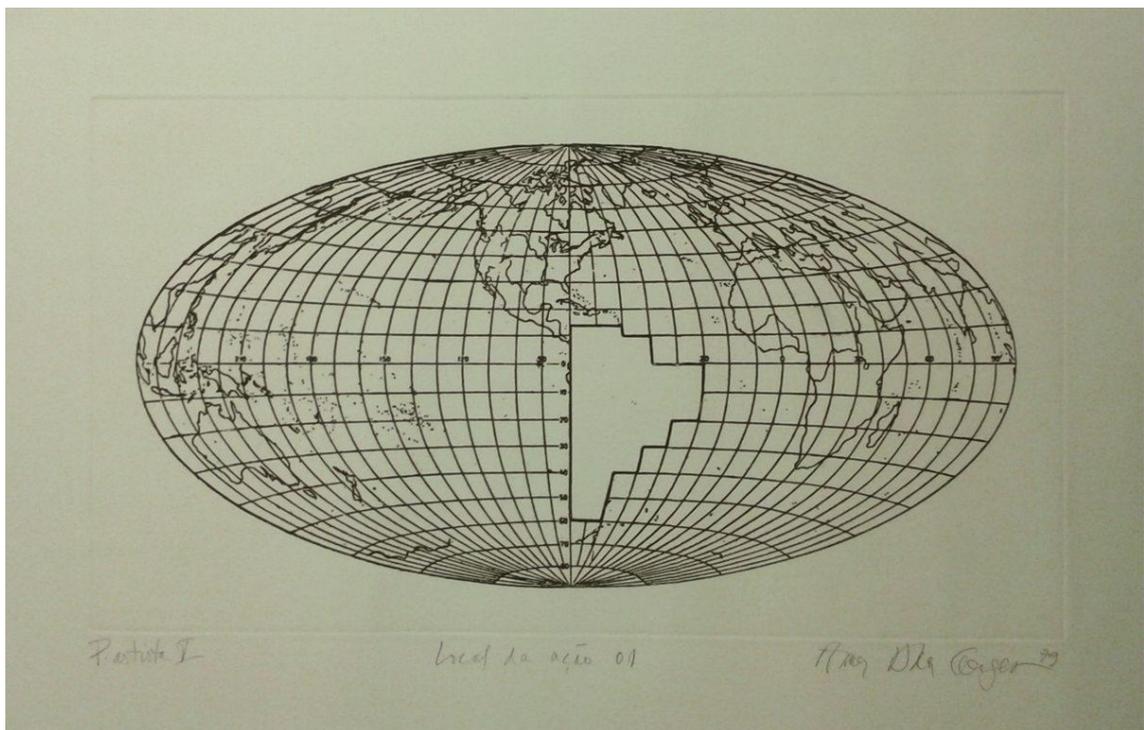


Imagen 19. Anna Bella Geiger, *Local Da ação nº1*, 1979

d. Entorno y recursos

Tal y como evidencia la bióloga Sandra Myrna Díaz (Argentina, Bell Ville, 1961) en sus investigaciones científicas, todos los elementos básicos que han permitido el surgimiento y la evolución de la vida en la Tierra se encuentran unidos desde el origen y en continuos procesos de creación y destrucción. De estos movimientos cíclicos que se vienen dando desde miles de años surgen multitud y variadas formas de vida que se encuentran inherentemente unidas. Todas estas formas de vida componen lo que Sandra Myrna denomina *el tapiz de la vida sobre la tierra*. El ser humano es uno de los hilos que componen este tapiz y, por tanto, mantiene una estrecha dependencia con lo vivo. Esto quiere decir que la separación entre la humanidad y la naturaleza es biológicamente insostenible y, es más, el deterioro que generamos sobre el tapiz de la vida supone un deterioro en nuestra propia existencia humana. Sandra Myrna apunta cómo nuestro modelo de desarrollo es realmente un modelo de apropiación de la naturaleza que destruye el tapiz de lo vivo. Mientras la ciencia demuestra que las relaciones entre lo vivo han ocurrido desde los orígenes y que son un derecho fundamental del ser humano, nuestro sistema lucha por negar esta vinculación para continuar en su desmesurada carrera expansiva sobre la naturaleza. Nos topamos de nuevo ante una relación desigual, lo humano ha sido y es a lo natural lo que lo masculino ha sido y es a lo femenino pues, tal y como esta científica expone, la inequidad es sistémica al modelo, es decir, nuestro modelo general necesita la desigualdad para continuar en actividad.

Sostenemos en este ensayo que existe una relación entre el ecofeminismo y las obras de *land art* o *earthwork* que aquí presentamos en cuanto a que se trata de intervenciones realizadas por mujeres en espacios públicos definidos y controlados –en términos físicos y espaciales– por la mirada masculina. El objetivo de estas intervenciones es denunciar las consecuencias negativas de la separación y situación de inequidad entre la civilización y la naturaleza que tal mirada ha establecido, así como educar, concienciar y reivindicar una relación más amable con la vida, y reactivar y preservar ecosistemas afectados. Estos proyectos se caracterizan del resto de trabajos recogidos en otros epígrafes –como *Cuerpo* o *Animales*– en que son intervenciones que se integran y disuelven totalmente en el entorno, siendo este y sus elementos los verdaderos protagonistas. Con estas iniciativas las artistas consiguen reparar el tejido global de lo vivo desde zonas específicas y locales. Se trata de una serie de obras vinculadas a un discurso ecofeminista más político que

esencialista, aunque el carácter espiritual del ecofeminismo clásico está presente en ellas. Diferenciamos dos tipos de intervenciones en el entorno: aquellas llevadas a cabo en espacios urbanos, las cuales conoceremos aquí de la mano de Agnes Denes, Betty Beaumont y Betsy Damon, y aquellas realizadas en espacios naturales, ejemplificadas con los trabajos de Cecilia Vicuña, Lucía Loren y Bilge Friedlaender.

Comenzamos con Agnes Denes (Hungría, Budapest, 1931) quien desarrolló su trabajo durante la década de los sesenta y setenta siendo una pionera en el arte conceptual y el *land art*. La singularidad de sus proyectos radica en el análisis que elabora a partir de diferentes campos, como pueden ser la ciencia, la filosofía, la psicología o la lingüística para posteriormente crear rituales simbólicos con conciencia medioambiental. *Rice/Tree/Burial* (1968-1979) fue el primer e importante paso de Denes en la creación de su propia filosofía visual. Como su nombre indica, la obra consistió en tres acciones performativas y de *land art* que en su conjunto representaban tanto la reconexión entre el ser humano y la naturaleza como un proceso de transformación. En la primera obra, Denes plantó arroz como metáfora de la vida –cabe señalar que el grano creció mutante debido a los tóxicos que se encontraban en el terreno–, a continuación, Denes encadenó los árboles de un bosque como símbolo del conflicto entre los seres humanos y la naturaleza. Y, por último, escribió una poesía y la enterró simbolizando el poder del intelecto y el pensamiento abstracto. *Wheatfield- A Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan* (1982) es otra de las piezas fundamentales de Agnes Denes la cual consiste en la siembra en un campo de trigo de 0,8 hectáreas en un vertedero del Bajo Manhattan. El cultivo fue cuidado y mantenido durante cuatro meses –siendo una parte del trabajo realizado hecho a mano– y al finalizar se cosecharon 450 kg de trigo sano y comestible. El cereal recogido fue expuesto en veintiocho ciudades alrededor del mundo en la exhibición *The International Art Show for the End of World Hunger*. En esta, los espectadores podían llevarse algunas semillas y continuar la acción plantándolas en diferentes terrenos del globo. Tal y como cuenta la artista, *Wheatfield* era un símbolo y un concepto universal que representaba la comida, la energía, el comercio, el mercado mundial y la economía. La paradoja que supuso sembrar y cosechar trigo en un terreno que costó 4.5 billones de dólares ponía sobre la mesa cuestiones como la gestión de los recursos en entornos urbanos, el hambre y la necesidad en el mundo, la calidad de vida y las prioridades del sistema capitalista.



Imagen 19. Agnes Denes, *Wheatfield- A Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan*, 1982

Continuando con algunos de los grandes exponentes del *land art* encontramos a Betty Beaumont (Canadá, Toronto, 1946) quien, al igual que Agnes Denes, pertenece a la generación de feministas que durante los años setenta comenzaron a desarrollar una obra con mayor compromiso social y ecológico. Desde una actitud *ecoartista*⁴, Beaumont se dedica a investigar, visibilizar y denunciar conflictos medioambientales que han sucedido y suceden en diferentes entornos naturales por la acción humana. Así lo hizo con *Steam Cleaning the Santa Bárbara Shore in California* (1969), una producción audiovisual de carácter documental en la que se mostraba los trabajos de limpieza realizados tras el derrame de 15,9 millones de litros de crudo al Océano Pacífico por una explosión de una plataforma. Además de visibilizar y denunciar, Beaumont interviene en dichos espacios para ayudar a la reconstrucción de sus ecosistemas, como hizo en su proyecto *Ocean Land Mark* (1978-80), probablemente su trabajo más ambicioso. En esta intervención, Beaumont sumergió 17.000 bloques de cenizas de carbón reciclado en el fondo marino a tres millas de la costa de Nueva York. El objetivo de esta intervención era doble: por un lado, la artista buscaba convertir residuos potencialmente contaminantes en un hábitat

⁴ Según Verónica Perales, definimos *ecoartismo* como «aquellas prácticas artísticas que manifiestan un compromiso con la preservación de la biosfera y reivindica una actitud respetuosa con ella» (2010:7)

adecuado para el desarrollo de vida marina en un fondo oceánico que carecía de esta. Y, por otro lado, ayudar a la producción ecológica alimenticia en la zona. Se trata también de una acción que inevitablemente terminaría siendo parte constitutiva del paisaje pues los materiales que fueron empleados para crear la pieza serían ingeridos por los peces, los cuales a su vez son ingeridos por los consumidores de la industria pesquera local.



Imagen 20. Betty Beaumont, *Ocean Land Mark*, 1978-80

Además de sus aportaciones al *land art*, Beaumont ha desarrollado importantes trabajos en el campo de la fotografía. Con su obra *Night in Alexandria, The Rainforest, Whose Histories Are They Anyway?* (1989) Beaumont quemó una compilación de libros que había hecho. Empleando el fuego como metáfora visual, la artista buscaba mostrar el impacto de la pérdida de biodiversidad actual dada por el calentamiento global con la destrucción del conocimiento que supuso el incendio de la Biblioteca de Alejandría en su momento. Las fotografías fueron expuestas en la nueva Biblioteca de Alejandría (Egipto) en 2012.

Si bien Agnes Denes intervino en el entorno urbano de Nueva York generando recursos alimenticios y Betty Beaumont ha intercedido para reactivar la vida marina cerca de la misma ciudad, Betsy Damon (Estados Unidos, – , 1940) ha enfocado la mayor parte de

su carrera artística al recurso del agua. En 1985, Damon declaraba su compromiso social y ecológico con conservación del agua a través de *The Memory of the Clean Water*. Con esta intervención, la artista recreaba con papel un río disecado. Seis años después, en 1991 Damon creó la organización Keepers of the Waters, activa hoy en día. Keepers of the Waters busca colaborar con comunidades y grupos de todo el mundo para desarrollar proyectos en los que combinando ciencia, arte y educación se ayuda a preservar, restaurar y revitalizar el agua. Los resultados suelen ser esculturas que son a la vez un sistema de depuración natural –desarrollado por la misma artista– que funciona con biofiltros, la forma de los estanques/esculturas y el mismo flujo del agua. *Living Water Garden* (1998) es uno de los ejemplos más ingeniosos de estos trabajos, siendo la primera intervención artística en el espacio llevada a cabo en el parque público de Chengdu, China. El diseño de estas esculturas fue ideado para que cualquier ser vivo del ecosistema en el que se sitúa pudiese usar e interactuar con ellas. El objetivo de esta intervención consiste en educar sobre los procesos naturales del agua y mostrar cómo esta puede depurarse por sí sola a través de los procesos naturales.



Imagen 21. Betsy Damon, *Living Water Garden*, 1998

Una vez hecho un recorrido por los diferentes proyectos de *land art* integrados en espacios urbanos nos enfocaremos en aquellos trabajos en los que el entorno natural, sus elementos y movimientos cíclicos son los activadores de la obra. Las obras de estas artistas, Cecilia Vicuña, Lucía Loren y Bilge Friedlaender se vinculan –como en las intervenciones anteriores– a un discurso ecofeminista político con influencia de la espiritualidad esencialista. Vemos esta última característica sobre todo en la obra de Cecilia Vicuña (Chile, Santiago, 1948) la cual nos muestra como lo económico y medioambiental, lo político y lo indígena están interconectados. Su obra aúna lo conceptual y la artesanía, el texto o la palabra y lo visual, los objetos tangibles y el ritual, lo efímero y lo inmortal. Cecilia Vicuña creó la idea de Arte Precario del cual nace su serie *Precarios* en 1966, vigente aún hasta la actualidad. *Precarios* consiste en instalaciones de *basuritas*, objetos que la misma artista recoge para dar forma a sus composiciones junto a los *quipus*, una práctica artesanal en la tradición indígena quechua que consiste en hacer nudos con un propósito concreto. *Precarios* es una muestra de las antiguas tecnologías quechuas que Vicuña recupera y aúna con el arte conceptual, obteniendo así objetos artísticos con una manifestación de la intención individual y colectiva de volver a la naturaleza. En 2006, Vicuña llevó a cabo su *Quipu Menstrual* frente al glaciar del Nevado del Plomo mediante el cual manifestaba la petición explícita hacia Michelle Bachelet de no ceder los glaciares y los Cerros Nevados a la mina de Pascua Lama.



Imagen 22. Cecilia Vicuña, *Quipu Menstrual*, 2006

Nos trasladamos ahora del continente sudamericano al europeo donde Lucía Loren (España, Madrid, 1973) propuso en 2008 un proyecto artístico en el cual retomaba la imagen de cuerpo femenino como símbolo para interactuar en el enriquecimiento de un ecosistema. Con *Madre Sal* Loren semi-enterraba en una pradera unas esculturas en forma de pechos de mujer tallados en roca de sal. De modo que, los animales herbívoros de este entorno se aproximaban a lo largo del tiempo a nutrirse de los minerales de la sal. Al consumirlos, estos elementos minerales serían devueltos a la tierra en forma de materia orgánica. De modo que, durante el desarrollo de la obra se produciría una interacción e integración de las esculturas-ofrendas en el ecosistema y en sus procesos cíclico. Es interesante encontrar una obra como *Madre Sal* en el mapa ecofeminista, pues se trata de una propuesta que defiende el cuidado y la interacción amable con el entorno y los animales no humanos en una zona geográfica que carga con una tradición de maltrato animal.



Imagen 23. Lucia Loren, *Madre Sal*, 2008

La obra de Loren y de Bilge Friedlaender (Turquía, 1934-2000) mantienen varios rasgos en común, pues esta última también crea esculturas compuestas de materiales hechos a mano y orgánicos como el papel, el lino, palos, piedras, arena y cera de abeja. En *Heart Nests* (1977) la artista creó nidos hechos con cera de abeja hechos a mano y los situó en un bosque. Estos representaban el cuidado, la protección, la seguridad y unión entre las especies y el entorno. De nuevo, como veíamos en *Madre Sal*, estas esculturas orgánicas terminaban interactuando con el espacio natural volviéndose parte indivisible de este.



Imagen 24. Bilge Friedlaender, *Heartt Nests*, 1977

Para finalizar con las intervenciones artísticas en espacios naturales mencionaremos dos proyectos de Eliza Evans (Estados Unidos, –) quien se dedica a identificar las incoherencias del sistema social, político, económico y ecológico que ponen en riesgo el sostenimiento de la vida en entornos naturales. En *The Vault* (2019) Evans crea una instalación compuesta de una serie de esculturas hechas de adobe que a la vez son contenedores de semillas de castaños con la intención de que en un periodo de dos años las piezas se disuelvan y las semillas contenidas germinen en la tierra. *All the Way to Hell*

(2020- hasta la actualidad) es probablemente su intervención más singular hasta el momento. Con su proyecto, la artista pretende transferir los derechos de su terreno a 1000 personas. Lo hace porque este terreno es potencialmente rico en minerales fósiles y varias compañías petrolíferas están interesadas en extraer estos recursos. A pesar de la negativa de Evans a ceder y perforar el terreno esta puede verse forzada a conceder su propiedad si el resto de los vecinos aceptan la oferta. Al vender su terreno a 1000 personas diferentes la posibilidad de que las compañías petrolíferas ocupen el lugar es menor pues los acuerdos se vuelven más difíciles e inaccesibles. Se trata de un proyecto de *ecoartivismo* y resistencia ante la explotación de los recursos minerales, consistiendo en una pieza *site-specific* y participativa en la que la artista implica al colectivo para frenar los intereses económicos de la industria petrolífera.



Imagen 25. Eliza Evans, *The Vault*, 2019

(Individual Form)	STATE OF OKLAHOMA COUNTY OF CREEK THIS INSTRUMENT WAS FILED FOR RECORD ON
96 3691	QUIT CLAIM DEED
KNOW ALL MEN BY THESE PRESENTS:	MAR 2 5 1996
THAT _____	3 rd Betty Hentz and by recorded in Betty Hentz County Clerk By _____ County
_____	partly) (ies) of the first part,
In consideration of the sum of <u>no monetary consideration</u> dollars, and other valuable considerations, in hand paid, the receipt of which is hereby acknowledged, do(es) hereby quitclaim, grant, bargain, sell and convey unto <u>ELIZA ROBINSON EVANS</u> _____	

partly) (ies) of the second part, all(his) (her) (their) right, title, interest, estate, and every claim and demand, both at law and in equity, in and to all the following described real property and premises situate in <u>Creek</u> County, State of Oklahoma, to-wit:	
An undivided 1/12th interest in and to the SW 1/4 of Section 13, Township 18 North, Range 11 East, Creek County, Oklahoma;	
An undivided 1/14th interest in and to the SE 1/4 of the NE 1/4 of Section 12, Township 16 North, Range 9 East, Creek County, Oklahoma.	

Imagen 26. Eliza Evans, *All the Way to Hell*, 2020 hasta la actualidad

Antes de cerrar este apartado dedicado al espacio y los recursos nos gustaría incluir la obra de Sonya Kelliher-Combs (Estados Unidos, Alaska, 1969) artista de origen nativo del norte de Alaska que ha desarrollado una obra en un lenguaje contemporáneo a partir de su aprendizaje como mujer en la cultura tradicional *Iñupiaq* y atabascan. En su trabajo Kelliher-Combs no interviene en el espacio público, pero sí trabaja directamente con los recursos naturales y los materiales orgánicos. El contacto directo con las antiguas prácticas tradicionales *Iñupiaq* que llevan a cabo las mujeres –entre las que se encuentra la costura de pieles– le permite explorar y entender su identidad a través de su propio trabajo, síntesis de la cultura indígena *Iñupiaq* y atabascan con la cultura occidental, así como observar y establecer conexiones entre ambas. La obra de Kelliher-Combs es resultado de su escucha activa hacia la cultura nativa de la que proviene, la sabiduría tradicional y los valores de su comunidad lo cual incluye respeto y reconocimiento por su familia, comunidad, especies y naturaleza. Tal y como hacía Tatiana Parcero con las cartografías de su cuerpo, Kelliher-Combs pone en práctica un ejercicio de autoconciencia sobre la propia identidad de la artista y a la vez es un reconocimiento a su cultura. Hay un simbolismo personal y cultural en la obra de esta creadora pues estos símbolos nos remiten a la historia, a las prácticas tradicionales, a los materiales, a los vínculos entre los integrantes de su familia y a la vida de su comunidad. En su lenguaje creativo y artístico los trabajos de Kelliher-Combs manifiestan y denuncian el abuso, la marginación y la lucha de las personas indígenas. Es una obra estrechamente ligada a vivencias personales, que naturalmente está comprometida con las injusticias que ha vivido su comunidad.



Imagen 27.

Sonya Kelliher-Combs, *Walrus Bone*, –

e. Animales

Fue durante la Ilustración cuando la cultura occidental se alejó del animismo renacentista cultivando una concepción mecanicista de la naturaleza que le haría ver a los animales como autómatas. No obstante, el siglo de las Luces fue también el periodo en el que se reconocieron los derechos humanos, el antiesclavismo, el feminismo y el antropocentrismo moderado. Alicia Puleo explica cómo «la geografía europea actual del maltrato animal como diversión popular muestra importantes coincidencias con el mapa histórico de una Ilustración insuficientemente desarrollada por causas religiosas y económicas. Puede también descubrirse en él un paisaje de confianza ilimitada en el desarrollo insostenible» (2013:115).

En este apartado ofrecemos proyectos artísticos que a pesar de que puedan ser desarrollados en un espacio público, como es el caso de *Fugue in B Flat* de Jessica Segall, buscan abordar específicamente la temática de los animales. Jessica Segall y Verónica Perales, artistas que tratan tal contenido, parten de análisis críticos a las ideas ilustradas que defienden esta visión de los animales como autómatas y las mujeres «como una máquina compuesta por diferentes partes infinitamente manipulables» (ibidem: 84). Jessica Segall (Estados Unidos, –, 1978) plantea una alternativa al patrón relacional que fue instaurado durante la Ilustración entre los animales humanos y no humanos. Busca llevar a espacios normativos elementos y experiencias de la vida salvaje realizando proyectos

multidisciplinares en espacios cuya biodiversidad se encuentra afectada o amenazada. Su objetivo principal es conservar su riqueza y recordar el peligro sobre su existencia. Con *Fugue in B Flat* (2016), por ejemplo, Jessica Segall convirtió un piano de cola

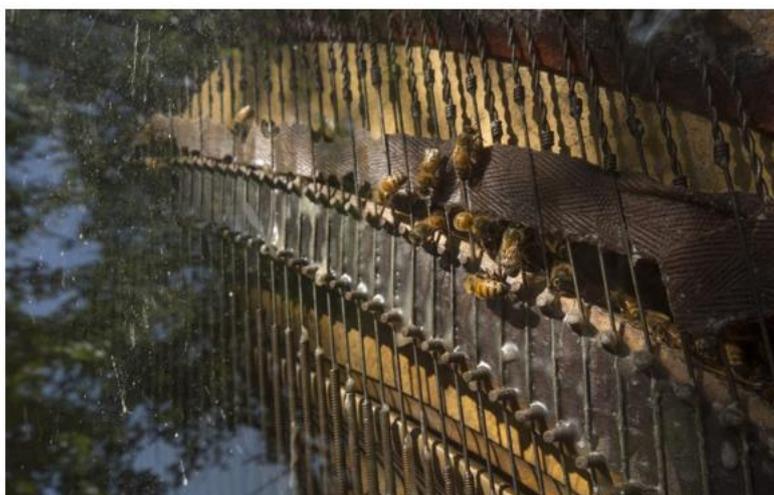


Imagen 28. Jessica Segall, *Fugue in B Flat*, 2016

en una colmena y conectó un micrófono a este. El sonido que producían las abejas al

interactuar con las cuerdas del piano era reproducido en directo en el espacio público. De este modo, Segall propone un proyecto artístico que incluye a los animales como artistas colaboradores generando una creación interespecies, es decir, diseñadas tanto para los animales humanos como no humanos.

Verónica Perales Blanco (España, Madrid, 1974), por último, dedica su producción a investigar y reflexionar acerca del arte, la tecnología y los discursos ecofeministas. De hecho, el acercamiento a posturas no especistas y ecofeministas ha sido uno de sus principales objetivos. La artista lleva a cabo sus proyectos a través del dibujo y el lenguaje audiovisual, siendo el primero la herramienta clave en su trabajo. El dibujo, comenta Verónica Perales, le permite llegar a conocer y empatizar con el ser vivo o espacio que está retratando. En su proyecto teórico-práctico *La odisea de la otra mitad (de la especie)*

(2013) Verónica Perales analiza las producciones cinematográficas *L' Odyssée de l'Espèce* (Jacques Malaterre, 2003) y *Homo Sapiens* (Jacques Malaterre, 2005) para evidenciar cómo en estas historias de los orígenes de la humanidad hay un sesgo de género y un imaginario aún patriarcal.

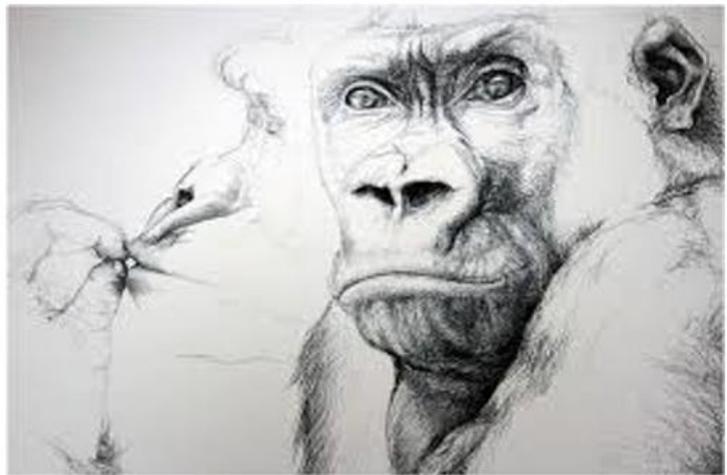


Imagen 29.

Verónica Perales, *La odisea de la otra mitad (de la especie)*, 2013

Según Verónica Perales, en estos documentales –de rigurosidad científica se supone– hay una anulación de la mujer en el rol protagonista lo cual está directamente vinculado con la definición y asignación de poder. La artista plantea este tipo de documentos como una fuente de análisis que nos pueden ayudar a identificar dónde nos encontramos y qué alternativas podemos tomar para abordar esta carencia de representación femenina en la historia de la humanidad, así como su falta de atribución de roles de poder.

f. Contaminación y destrucción

El cambio climático es actualmente la mayor amenaza para la naturaleza y el mayor desafío para la humanidad. Los devastadores e irreparables efectos que el cambio climático traen afectan a todo el ecosistema vivo que es la Tierra, siendo necesario recordar que la responsabilidad de tal destrucción recae directamente sobre la especie humana. Estos impactos han comenzado a ser evidentes a partir de la era industrial con el importante aumento de emisiones de GEI⁵ en la atmósfera que ha llevado al incremento de la temperatura mundial en 1,1°C desde la era preindustrial. A medida que nuestra población y el modelo económico crecen el cambio climático se agudiza. Consecuentemente, en el año 2011 se sobrepasaron los niveles límite de emisiones recomendables para no alcanzar los 2°C. Sin embargo, tal y como sugieren las teorías ecofeministas, el cambio climático no nace con estas severas alteraciones en los ciclos y fenómenos meteorológicos del último siglo y medio, sino que son las evidencias más claras del cisma que hemos creado entre naturaleza y civilización, y el desarrollo de una cultura que se ha expandido a base de la llamada *lógica del dominio*. Por otro lado, las investigaciones muestran que los efectos perjudiciales del cambio climático no afectan de igual modo a toda la población. En el año 2000, la Conferencia de la Mujer de Naciones Unidas reconocía que, de acuerdo con las estadísticas, las mujeres son las primeras afectadas por el cambio climático, especialmente en las zonas rurales. La mitad de la población que representan las mujeres vive actualmente un mayor riesgo de pobreza y acceso limitado al poder socioeconómico, lo cual hace más difícil afrontar y recuperarse de los desastres naturales y sus consecuencias. Además de esto, según los estudios llevados a cabo por la Universidad de Yale en 2008 «a large body of research shows a small –but consistent– gender gap in environmental views and climate change opinions. On average, women are slightly more likely than men to be concerned about the environment and have stronger pro-climate opinions and beliefs» (Ballew, et al. en “Gender Differences in Public Understanding of Climate Change”, 2018). Es decir, las mujeres tienden a ser más conscientes de la problemática medioambiental, un hecho que como podemos imaginar se explica con la identificación establecida entre su sexo-género y la naturaleza. En el campo del arte esto se traduce en un mayor número de artistas mujeres que hombres si hablamos de prácticas comprometidas con el medio ambiente,

⁵ Gases de efecto invernadero

una tendencia que encuentra respuesta en la ética del cuidado, volviéndose el mantenimiento de la Tierra una tarea más. Estas prácticas artísticas comienzan a darse a finales del siglo XXI, cuando el cambio climático comenzaba a ser más evidente y la población había sido testigo de algunas catástrofes medioambientales como aquellas que I y II Guerra Mundial dejaron a su paso o el accidente nuclear de Fukushima I.

Helene Aylon (Nueva York, 1931-2020) fue una de las artistas pertenecientes a la primera generación de feministas comprometidas con el medioambiente. Su obra se vio fuertemente influenciada por dos experiencias concretas: haber crecido en una comunidad judía ortodoxa, y el activismo antinuclear en su adultez. Preocupada por las cuestiones concernientes a las guerras y las catástrofes nucleares, que afectan tanto a la humanidad como al medioambiente, Aylon realizó en 1980 la conocida performance *The Earth Ambulance* en la que conducía una camioneta cargada de tierra recogida por ella misma en bases y zonas de reactores nucleares y minas de uranio. Las almohadas con tierras contaminada por la radiación nuclear eran transportadas en camillas frente a los espectadores que habían acudido al encuentro de las Naciones Unidas en la Segunda Sesión Especial sobre Desarme Nuclear, en 1982. Posteriormente, en la década de los noventa, Aylon retornó a sus raíces religiosas y espirituales para investigar desde una perspectiva feminista los orígenes de la cultura dominante en las religiones saharasianas y monoteístas.



Imagen 29. Helen Aylon, *The Earth Ambulance*, 1980

Dentro de una contextualización histórica más reciente encontramos el trabajo de Mary Mattingly (Estados Unidos, 1978) en el cual denuncia la producción masiva de objetos, la extracción de recursos naturales necesaria para sostener el nivel de consumo material que el sistema neoliberalista fomenta y la explotación de los recursos humanos que ello implica. Parte de su obra se desarrolla a través de la instalación, performance, escultura y fotografía. Es el caso de *Life of Objects* (2013) en la cual la artista reúne un cumulo de objetos que tenía almacenados para crear una escultura a escala humana de una gigantesca masa de objetos para empujarla en la vía pública o en espacios naturales para fotografiarlo posteriormente. Mary Mattingly imagina un mundo post-apocalíptico, y desarrolla también soluciones para esta problemática, como es el proyecto *Personal Flight Machine* (2007) y *Kart* (2008), que consiste en una bici/refugio, o *Waterpod* (2009), un modelo de vivienda en formato de barca capaz de adaptarse a los cambios en los niveles del mar.



Imagen 30. Mary Mattingly, *House and Universe*, 2013

También desde Oriente y Medio Oriente se desarrollan trabajos desde una perspectiva política comprometidos con la contaminación y la destrucción de la vida. El accidente nuclear de Fukushima I (2011), la Guerra de afgano-soviética (1978-1992) y la Guerra entre Afganistán y Estados Unidos (2001-2014) son episodios que en concreto han influenciado

la obra de Hanae Utamura y Lidia Abdul, respectivamente. En sus obras, ambas artistas aceptan de nuevo el rol de nexos entre la naturaleza y la civilización para, en nombre de la humanidad, limpiar el medioambiente de contaminación y borrar la violencia de la historia.

Hanae Utamura (Japón, 1980), nacida a 80 millas de Fukushima e hija de uno de los científicos dedicados a la generación de energía nuclear, acude al vídeo, la performance, la instalación y la escultura para mediar entre la humanidad y la tierra, siendo el cuerpo el nexo físico. El principal motor que mueve la obra de Utamura es el conflicto y la negociación entre la naturaleza y la civilización, específicamente el diálogo entre la humanidad, la ciencia y la naturaleza. En *Wiping the Sahara Desert* (2010), *Wiping the Snow* (2010) y *Wiping the Wave* (2011), obras pertenecientes a la serie *Secret Performances* (2009-2012), Utamura lleva a cabo rituales en paisajes abiertos, en los cuales la naturaleza es la protagonista. En este caso, la artista se dedica a pasar un escobillón por la orilla de un lago en Turquía, una superficie cubierta de nieve, o a esparcir agua con una fregona por las dunas del Sáhara, como si de un *dripping* se tratase. Lo absurdo de trasladar un acto doméstico a paisajes vastos y salvajes, intensifica su mensaje. Igual que la mujer en los mundos simbólicos de Carmela García nos reconcilia con la naturaleza, en estas acciones Utamura se dedica a limpiar simbólicamente la naturaleza en nombre de la raza humana.



Imagen 31. Hanae Utamura, *Wiping the Sahara*, 2010



Imagen 32. Hanae Utamura, *Wiping the Snow*, 2010

Además de la contaminación por un exceso de residuos sólidos, los conflictos armados por motivos económicos, políticos o religiosos también generan un severo impacto en el medio ambiente. Lidia Abdul (Afganistán, Kabul, 1973) se vio obligada a abandonar su país de origen para exiliarse en India y posteriormente en Alemania debido a la Guerra afgano-soviética transcurrida entre 1978 y 1992. En *White House, Kabul* (2005) Lidia Abdul (Kabul, 1973) lleva a cabo una acción en la que vestida de negro pinta de blanco las ruinas de un antiguo complejo residencial a las afueras de Kabul, reducida ahora a escombros tras los bombardeos durante la invasión americana de 2001. Con este gesto poético, Lidia Abdul hace manifiesto de su resistencia política, un gesto potenciado por absurdez e impotencia que subyace en la acción. La propia artista señala sobre la obra «for me it was a recognition that something is lost and the process of remembering is all that's left of it» (Kabul en "Lidia Abdul, works in "Nafas", s.f). En la aceptación o resignación de ese destino, la artista crea una metáfora visual y blanquea la historia curando o perdonando simbólicamente la destrucción resultante de la guerra. Guerra que no sólo conllevan catástrofes medioambientales pues en la mayoría de los casos trae consigo actos de violencia de género y explotación sexual.



Imagen 34 y 35. Lidia Abdul, *White House, Kabul, 2005*

4. CONCLUSIONES

Con este trabajo hemos pretendido evidenciar los vasos comunicantes entre los postulados ecofeministas y las prácticas artísticas contemporáneas. Debemos reconocer la posibilidad de que existan artistas y obras ligadas a los discursos ecofeministas que no hayan sido incluidos en este ensayo, en tal caso, se debe por desconocimiento de estos nombres y proyectos. No obstante, partimos del convencimiento de que las artistas y obras aquí reunidas se encuentran, de un modo más o menos explícito, pero siempre coherentemente vinculadas a estos discursos. Y, por consiguiente, nos sirve como muestra para extraer una serie de conclusiones básicas.

En primer lugar, podemos afirmar que desde los inicios de estos postulados teóricos el arte ha sido un campo donde proyectar las ideas, conceptos, valores y objetivos que estos discursos traen consigo, difundiendo y propulsando así una revisión de nuestra mirada ante el mundo también a través de las prácticas artísticas.

En segundo lugar, sostenemos que las miradas ecofeministas en el arte son tan plurales y diversas como lo son los discursos teóricos pues tanto las primeras como los segundos parten de experiencias vitales e individuales. Las características de estas manifestaciones variarán dependiendo del contexto histórico, político, económico y social en el que las creadoras se ven envueltas; el territorio al que se sienten vinculadas; la problemática medioambiental de este territorio; la situación de las mujeres en el contexto del que parten; y la implicación individual de estas artistas por el territorio y la comunidad.

En tercer lugar, apreciamos cómo dentro de esta pluralidad y diversidad de prácticas hay patrones que se repiten en la relación zona geográfica, temática y, en ocasiones, la técnica. En ese sentido conviene recordar que debido a que el ecofeminismo clásico fue acogido en primer instancia por los países anglosajones, las primeras manifestaciones artísticas ligadas a este discurso esencialista tuvieron lugar en Estados Unidos. Esta primera perspectiva esencialista fue decreciendo y dando pie a nuevas revisiones más críticas, más filosóficas y políticas. Dentro de la muestra de obras y artistas que hemos reunido, las miradas ecofeministas más críticas y políticas están presentes en trabajos contextualizados en la cultura latinoamericana, los cuales se desarrollan en la línea temática de la corporalidad y el espacio. Observando el mapa ecofeminista apreciamos cómo en Europa el discurso político y post-colonial es sustituido por el discurso filosófico que busca explorar y denunciar la ideología que subyace en fuentes de información

abaladas por la ciencia. Por último, también vemos cómo la preocupación y conciencia crítica de varias artistas se hace eco en Occidente si nos referimos a la contaminación por residuos sólidos. Mientras los daños en el tejido medioambiental y social originados por accidentes nucleares y conflictos armados han sido temáticas desarrolladas en Oriente y Medio Oriente. Nuestra muestra también recoge casos de artistas indígenas, Cecilia Vicuña de Sudamérica y Sonya Kelliher-Combs de Norteamérica. En sus trabajos, ambas establecen un diálogo entre el arte conceptual y las prácticas tradicionales de sus culturas, quechua e ñupiaq-atabascana, respectivamente. Lo hacen para explorar sus identidades, pero también para visibilizar sus culturas y como símbolo de resistencia.

Tras realizar un recorrido por la pluralidad de la mirada ecofeminista en el arte cabe preguntarnos, ¿Qué tienen en común todas estas manifestaciones? Pues bien, mediante estos trabajos las artistas buscan aproximarse al medio natural para explorar, evidenciar y denunciar el modo en el que la Tierra y las mujeres han sido subyugadas por las fuerzas de dominación masculinas en la sociedad patriarcal. Como solución a esto, las artistas hacen de puente entre la civilización y la naturaleza de la que nos hemos alejado para educar, concienciar y recordar la doble pertenencia de la humanidad a la naturaleza y la cultura, la afectividad y la razón, el cuidado y la invención, así como a las raíces y el progreso. Sólo así es posible transformar nuestra visión y avanzar hacia un mundo en el que cabe la aceptación de los cuerpos, la interconexión entre las especies, un reparto justo de los recursos, el disfrute más allá del consumo, una redistribución de las tareas de cuidado y de poder igualitaria, así como un progreso tecnológico equilibrado, coherente y sostenible.

5. BIBLIOGRAFÍA Y RECURSOS WEB

Libros

Blocker, Jane (1999) *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*. Durham/London: Duke University Press. En Gersdorf, Catrin (s.f) *Nature and Body: Ecofeminism, Land Art and the Work of Ana Mendieta (1948- 1985)*. ZIF: Universität Hildesheim.

Gersdorf, Catrin (s.f) *Nature and Body: Ecofeminism, Land Art and the Work of Ana*

Mendieta (1948- 1985). ZIF: Universität Hildesheim.

Guattari, Felix (1989) *Las tres ecologías*. Paris: Galilée.

H. Puleo, Alicia (2013) *Ecofeminismos para otro mundo posible*. Versión digital. Universidad Complutense de Madrid.

Peralta Sierra, Yolanda (2017) *Carmela García*. Las Palmas de Gran Canarias; Santa Cruz de Tenerife: Consejería de Turismo, Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias.

Taylor, Steve (2008) *La Caída*. Barcelona: La Llave. En Darder, Mireia (2014) *Nacidas para el placer (Delicatessen)*. Barcelona: Rigden-Institut Gestalt.

Viso, Olga M. (2004) *Ana Mendieta – Earth Body: Sculpture and Performance, 1972-1985*. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden: Hatje Cantz Publishers. En Gersdorf, Catrin (s.f) *Nature and Body: Ecofeminism, Land Art and the Work of Ana Mendieta (1948- 1985)*. ZIF: Universität Hildesheim.

Artículos

Artishock (2018, 27 de noviembre) Territorios que importan. Género, arte y ecología. Recuperado de <https://artishockrevista.com/2018/11/27/genero-arte-y-ecologia/>

Artishock (2020, 19 de julio) Ecofeminism(s). Recuperado de <https://artishockrevista.com/2020/07/19/ecofeminisms/>

Artishock (2018, 19 de julio) Una artista fuera del molde. La primera retrospectiva de Anna María Maiolino en EEUU. Recuperado de <https://artishockrevista.com/2017/09/17/anna-maria-maiolino-moca-retrospectiva-eeuu/>

Artforum (2020, 7 de abril) Helène Aylon (1931-2020) Recuperado de <https://www.artforum.com/news/helene-aylon-1931-2020-82701>

Arcade Project (s.f) Coming Full Circle. Ecofeminism(s) at Thomas Erben. Recuperado de <https://www.arcadeprojectzine.com/features/coming-full-circle>

Ballew, Matthew; Marlon, Jennifer; Leiserowitz, Anthony; Maibach, Edward (2018) Gender Differences in Public Understanding of Climate Change. Yale Program on

Climate Change Communication. Recuperado de <https://climatecommunication.yale.edu/publications/gender-differences-in-public-understanding-of-climate-change/>

Blanco, Verónica Perales (2019, enero) Desde el análisis ecofeminista hasta las prácticas artísticas. Boletín ambiental. Boletín periodo asamblea provincial izquierda unida Granada, No. 9.

Blanco, Verónica Perales (2014, octubre) Ecofeminismo y Ciudad: Mujeres pensando en una ciudad más saludable. Murcia: Universidad de Murcia.

Blanco, Verónica Perales (2010, noviembre) Práctica artística y ecofeminismo. Revista Creatividad y Sociedad. No.15

B, Ortner (1972) Is Female to Male as Nature Is to Culture? Standford: Standford University.

Creus, Maia (s.f) Fina Miralles. El arte, la vida, la semilla, la flor, el fruto. Mujeres mirando mujeres. Recuperado de <https://mujeresmirandomujeres.com/fina-miralles-maia-creus/>

Dauray, Mary Lou (s.f) Betsy Damon – Artist, Spokesperson and Guardian of Our Living Waters. The Healing Power of Art and Artists. Recuperado de <https://www.healing-power-of-art.org/betsy-damon-artist-spokesperson-and-guardian-of-our-living-waters/>

Fabijanska, Monika (2020) Ecofeminism(s). Artischok, Revista de Arte Contemporáneo. Recuperado de <https://artishockrevista.com/2020/07/19/ecofeminisms/>

Halton, Mary (2018) Climate Change ‘impacts women more than men’. BBC. Recuperado de <https://www.bbc.com/news/science-environment-43294221>

Hill, Cecilia Fajardo (s.f) El cuerpo político de María Evelia Marmolejo. Artnexus. Recuperado de <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d64034190cc21cf7c0a342e/85/maria-evelia-marmolejo-s-political-body>

Lavery, Jane (2012) The Representation of the Female Body in the Multimedia Works of Regina José Galindo. Journal of Media Practice 12 (13), 51- 64.

Puleo, Alicia H. (2009) Naturaleza y libertad en el pensamiento de Simone de Beauvoir.

Universidad de Valladolid.

Relieve contemporáneo (s.f) About to Happen. Cecilia Vicuña. Recuperado de <http://relievecontemporaneo.com/about-to-happen/>

Sánchez, Soto Pilar (2019) Ecofeminismos en la práctica artística. El cuerpo como símbolo y territorio de acción. Universidad de Jaén: ANIAV.

Urmeneta, Juan Bosco Díaz (2016) Anna Bella Geiger, una cita entre la política y la poética. El País. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2016/08/13/babelia/1471122050_477756.html

United Nations (s.f) Climate Change. Recuperado de <https://www.un.org/en/sections/issues-depth/climate-change/>

Universe in Universes (s.f) Lidia Abdul, works in “Nafas”. Recuperado de <https://universes.art/en/nafas/articles/2006/nafas-special/nafas-artists-artworks-exhibition/lida-abdul>

Yaniv, Ety (2019) Jessica Segall: Queer Ecologies. Art Spiel. Recuperado de <https://artspiel.org/jessica-segall-queer-ecologies/>

Páginas web de artistas, galerías y museos

Andrea Bowers (s.f) Consultado en agosto de 2020 de Andrew Kreps Gallery. Service: <http://www.andrewkreps.com/exhibitions/andrea-bowers4?view=slider#2>

Damon, Elizabeth (s.f) The Living Water Garden. Consultado en agosto del 2020 de Codaworx. Service: <https://www.codaworx.com/projects/the-living-water-garden/>

Ecofeminism(s) (s.f) Consultado en agosto del 2020 de Thomas Erben Gallery. Service: <https://www.thomaserben.com/>

Elizabeth Evans, About (s.f) Consultado en agosto del 2020 de Elizabeth Evans. Service: <https://eevans.net/about>

“Geografía física y humana”, de Anna Bella Geiger. Consultado en agosto del 2020 de La Casa Encendida. Service <https://www.lacasaencendida.es/exposiciones/geografia->

[fisica-humana-anna-bella-geiger-7830](#)

Hanae Utamura, Biography (s.f) Consultado en agosto del 2020 de Hanae Utamura. Service <https://www.hanaeutamura.com/>

La Odisea de la Otra Mitad (de la especie) (s.f) Consultado en agosto de 2020 de Verónica Perales. Service <https://veronicaperales.eu/odisea/>

María Evelia Marmolejo, Artist (s.f) Consultado en agosto del 2020 de Hammer Museum. Service <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/11-de-marzo-ritual-a-la-menstruacion-digno-de-toda-mujer-como-antecedente-del-origen-de-la-vida-march-11-ritual-in-honor-of-menstruation-worthy-of-every-woman-as-a-precursor-to-the-origin-of-life>

Mary Mattingly (s.f) Consultado en agosto del 2020 de Artsy. Service <https://www.artsy.net/artist/mary-mattingly>

Quipo menstrual. Glaciar del Plomo. Centro Cultural Palacio de la Moneda (s.f) Consultado en agosto del 2020 de Quipo Menstrual. Service: <http://www.quipumenstrual.cl/exhibicion.html>

Sonya Kelliher Combs, Statement (s.f) Consultado en agosto del 2020 de Sonya Kelliher Combs. Service [http://www.sonyakellihercombs.com/about bio.html](http://www.sonyakellihercombs.com/about_bio.html)

Conferencias

Herrero, Yayo (2015), *Lo que la economía convencional oculta*. Conferencia impartida durante las jornadas de la Universidad del Barrio en el Teatro homónimo, Madrid. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=z3y8PgsFJNQ>

Herrero, Yayo (2017) *Los feminismos ante la crisis socioecológica. Petróleo*. Conferencia impartida en el centro MACBA, Barcelona. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=xlEgyFpzTTg>

Herrero, Yayo (2017), *Aportes ecofeministas a la defensa de la Tierra y de las personas*. Conferencia realizada en la IX Universidad Verde de Verano organizada por la fundación EQUO y GEF, Logroño. Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=6E7I6xJ0fcw>

Herrero, Yayo (2018) *Educación para una transformación ecosocial y con perspectiva de género*. Presentación impartida en la V edición de la Escuela de Verano organizada por FUHEM. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=jvYGGZ6JLNf0>

Herrero, Yayo (2018) *Miradas ecofeministas para revertir la guerra contra la vida*. Conferencia impartida en el VIII Curso de introducción al arte contemporáneo en CENDEAC, Murcia. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Zg2eEs5slhI>

Herrero, Yayo (2013) *Propuestas ecofeministas para transitar un mundo más justo y sostenible*. Ponencia desarrollada en el curso Transiciones a la sustentabilidad: alternativas socioecológicas, dirigido por Jorge Riechmann y coorganizado por FUHEM Ecosocial, Ecoedes, Fundación de Investigaciones Marxistas (FIM) y FYL, dentro del Cursos de Verano de la Universidad Autónoma de Madrid. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Eq-jysIgnIs>

Puleo, Alicia (2016, noviembre) *Ecofeminismos para otro mundo posible*. Conferencia presentada durante la jornada Feminismo Imprescindible organizada por la Universidad de Valladolid. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=LQTLUa2dPoA>

Puleo, Alicia (2015, junio) *Raíces del patriarcado postmoderno: Sade y Bataille*. Conferencia presentada en la XII Edición de la Escuela Feminista Rosario de Acuña. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=hPJapCe1dkA>

Shiva, Vandana (2020, marzo) *Ecofeminismo y la descolonización de las mujeres, la naturaleza y futuro*. Conferencia dada en el San Telmo Museoa organizada por la ONG Calcuta Ondoa, País Vasco. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=1aZjDLR8Z_c

Shiva, Vandana y Díez, Sandra Myrna (2020, marzo) *Foro Enciende la Tierra Caja Canarias 2020*. Conferencia dada en la Fundación Caja Canarias, Santa Cruz de Tenerife. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=pEXpSRUYBBc>

Valcárcel, Amelia; Bosch, Esperanza; y Puleo, Alicia (2015, junio) Mesa redonda durante la XII Edición de la Escuela Feminista Rosario de Acuña. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=RXF2aYEGmuA>

