

Entretejer cuerpos: estableciendo vínculos entre el movimiento ecofeminista y la performance

Weaving Bodies: Drawing Connections among the Ecofeminist Movement and Performance

Burriel León, Marta 

Universidad de Zaragoza
martaburrielleon@gmail.com

Recibido: 27-12-2023

Aceptado: 01-02-2024



Citar como: Burriel León, Marta (2024). Entretejer cuerpos: estableciendo vínculos entre el movimiento ecofeminista y la performance. *ANIAV - Revista de Investigación en Artes Visuales*, n. 14, p. 23-35, marzo. 2024. ISSN 2530-9986. Doi: <https://doi.org/10.4995/aniav.2024.20937>

PALABRAS CLAVE

Performance; ecofeminismo; género; activismo; tejido.

RESUMEN

El presente ensayo expone las conexiones teóricas y conceptuales en las prácticas performáticas en relación al movimiento ecofeminista. A través de diferentes prácticas se presentan distintos puntos discursivos que se aúnan con el movimiento, destacando los paralelismos entre la degradación medioambiental y la opresión de género. Las diversas tácticas empleadas en la performance destacan la presencia de los cuerpos como un espacio de resistencia y afirmación de la identidad. En este contexto, se abordarán desde situaciones concretas los medios para explorar y comunicar las complejas relaciones entre el ser humano, la naturaleza y las relaciones de poder.

KEYWORDS

Performance; ecofeminism; gender; activism; weave.

ABSTRACT

This essay explores the theoretical and conceptual connections in performative practices in relation to the ecofeminist movement. Through various practices, different discursive points are presented that align with the movement, emphasizing parallels between environmental degradation and gender oppression. The diverse tactics employed in performance highlight the presence of bodies as a space for resistance and affirmation of identity. In this context, the means to explore and communicate the complex relationships between human beings, nature, and power dynamics will be addressed through specific situations.

INTRODUCCIÓN

La degradación ambiental es uno de los desafíos más urgentes de nuestro planeta. Con la intensificación de las actividades humanas, se evidencia un aumento considerable en la destrucción de ecosistemas, la pérdida de biodiversidad y la contaminación del aire, agua y suelo. Esta problemática, alimentada principalmente por prácticas insostenibles en sectores como la agricultura, la industria y la urbanización, conlleva consecuencias directas para la salud de los ecosistemas y nuestra calidad de vida. En este escenario crítico, resulta imperativo abordar con urgencia la degradación ambiental y adoptar medidas efectivas para preservar la salud de nuestro planeta.

En el contexto de la emergencia climática han surgido corrientes de pensamiento que buscan integrar la perspectiva de género en su análisis y promover la igualdad y la justicia. Esta perspectiva arroja luz sobre los problemas típicos del Antropoceno, época caracterizada por los efectos de las influencias humanas en los procesos geológicos y ecológicos tanto en los cuerpos humanos como en los no-humanos. El término 'ecofeminismo' ha adquirido importancia en este campo, centrándose en la intersección de la opresión de género y la degradación ambiental. De este modo, reconoce la estrecha relación entre ambas problemáticas. Este enfoque busca comprender cómo las estructuras patriarcales y los sistemas capitalistas contribuyen a la explotación de la naturaleza y de las personas, y propone una visión más amplia y equitativa de la relación entre los humanos y su entorno.

Actualmente, resulta complicado determinar los libros más influyentes que aúnan ecología y feminismo, pues cada uno de ellos toman matices y variantes diferentes. Sin embargo, para situarnos, podemos partir de textos como los de la filósofa australiana Val Plumwood del que destacamos su libro *Feminism and the mastery of nature* (1993) y la escritora estadounidense Karen Warren, quien escribió *Filosofía ecofeminista* (2003). Desde Alemania destacamos las teorías de la socióloga María Mies, recientemente fallecida, junto a Vandana Shiva, considerada como un referente de actualidad por sus inicios en el movimiento Chipko. En un encuentro puntual entre ambas escritoras, reflejaron en el término *ecofeminismo* (1997) la inclusividad cultural y de clase en el movimiento ecofeminista, que hasta entonces no se estaba promoviendo en el pensamiento occidental.

Hoy en día, encontramos otros libros, artículos y textos sobre las problemáticas medioambientales y las relaciones con el género. En donde se abordan diferentes factores culturales, sociales y de clase que dan base al ecofeminismo. Sin embargo, siguen las directrices ya trazadas por las primeras mujeres que se autodeterminaron como feministas y ecologistas.

En España, María Xosé Agra, especializada en filosofía política y teoría de género, miembro de la comisión de género del Consejo de Cultura Gallega, compiló una serie de textos fruto de estas sinergias en *Ecología y feminismo* (1998) que junto a la catedrática de filosofía Moral y Política de la Universidad de Valladolid, Alicia H. Puleo con el libro *Ecofeminismo para otro mundo posible* (2011), asentaron las bases para comprender las posturas ecofeministas desde la política, la cultura y la economía, proponiendo una

visión crítica adaptada a los nuevos tiempos. Por otro lado, la activista antropóloga e ingeniera Yayo Herrero, en el libro *La vida en el centro. Voces y relatos ecofeministas* (2019) explora la escritura como mecanismo artístico a través de las narraciones a varias voces, incluyendo la ilustración como un sistema complementario del lenguaje. Sus teorías entablan una relación directa con algunas prácticas performativas, en donde hay una relación clara con el cuidado, la consciencia y el cuerpo en correspondencia con la naturaleza. Por ello, entramaremos el diálogo entre los pensamientos ecofeministas con prácticas artísticas contemporáneas de artistas cuya intencionalidad resuena con los planteamientos del movimiento.

1. De la teoría ecofeminista a la práctica artística: algunos ejemplos para establecer relaciones conceptuales

“La nueva Ariadna es hija del feminismo y de la ecología” (Puleo, 2011, p. 8). Con estas palabras, Alicia H. Puleo, da inicio a su obra *Ecofeminismo para otro mundo posible* (2011), reinventado el mito y, por ende, invirtiendo las relaciones de poder.

El mito se ha transformado ante nuestros ojos. Aquella criatura mitad toro, mitad hombre, fruto del amor entre la reina cretense Pasifáe y un hermoso toro blanco, fue encerrada en un laberinto por decreto del rey Minos de Creta. Teseo, rey de Atenas, con su gran valentía decidió adentrarse y liberar a sus compatriotas de tal ser atroz. Ariadna, la hija del rey, cautivada por la valentía extraordinaria de Teseo, sin ser detectada, le entrega un ovillo de lana, ofreciendo así su apoyo para hallar la salida del laberinto. Teseo, el ateniense audaz, emerge victorioso gracias a la ayuda silenciosa de Ariadna, logrando encontrar la ansiada salida. Sin embargo, en este nuevo relato, Ariadna descubre que la criatura monstruosa no es un ser abominable, sino merecedor de ser liberado por su hilo.

Así, el mito se reinventa, alterando las dinámicas de poder, donde la valentía, el respaldo silencioso y la revelación de la verdadera naturaleza de lo aparentemente ajeno se entrelazan, brindando una nueva perspectiva. Siguiendo las palabras de Puleo, la nueva Ariadna “ya no se queda esperando que actúe el héroe, no se limita a colaborar discretamente, ella también es protagonista” y “entra al laberinto junto a Teseo para transformar la cultura en los tiempos del cambio climático” (ibíd, pág. 8) descubriendo una relación de parentesco con aquella criatura no-humana negada sistemáticamente. Este pensamiento aproxima a Ariadna a pensar el mundo de forma más cercana a los otros seres para constituir un mundo igualitario sin opresiones.

Desde la práctica artística, la artista Mary Beth Elderson, centró su trabajo en la combinación de símbolos mitológicos y rituales con arquetipos de guerreras y diosas, un enfoque propio del ecofeminismo esencialista, pues conectó el género con el culto a la tierra. Aunque su enfoque trasciende el esencialismo. De forma visual reescribe el mito a través de sus collages fotográficos como *Goddess Head* (1975) consiguiendo “redefinir los discursos de poder” (Soto Sánchez, 2017, p. 105) y de esta forma reequilibrar las relaciones jerárquicas arraigadas al pensamiento androcéntrico que nos propone Puleo.

La constitución de una cultura derivada del androcentrismo, transversal a todo el pensamiento centroeuropeo, ha apartado históricamente a las mujeres de los espacios catalogados como importantes. La devaluación de las percepciones femeninas en ámbitos estratégicos acentuó en dicho pensamiento, lo que Celia Amorós denomina como los encabalgamientos (Amorós, 1991) entre hombre/mujer y cultura/naturaleza. Este término hace referencia a la formación de diádas en la superioridad de un término sobre el otro: de la cultura sobre la naturaleza, del hombre sobre la mujer. Por lo tanto, se aleja un sistema de dominación lingüística, reflejo de la sociedad.

Basándonos en el estatus de género del mito, la representación del poder se torna en figuras como la de Teseo, donde la masculinidad es símbolo de héroes, guerreros y soberanos, mientras que las figuras femeninas son naturalizadas a la vez que la naturaleza es feminizada (Puleo, A., 2010, p. 172). De este modo se infravaloran las prácticas asociadas al conocimiento de sujetos diferentes y comúnmente considerados como inferiores. Tan solo desde una hermenéutica de la sospecha podremos comprender el conocimiento vitalicio arraigado a la experiencia de personas y no-humanos como válido para una comprensión propia del *Chthuluceno*.

La relación de parentesco que Ariadna desarrolla se presenta como la clave que Haraway (Haraway, Navarro y Andreatta, 2016) utiliza para comprender “los diversos poderes y fuerzas tentaculares de toda la tierra”, instando a la necesidad urgente de “desvincular los lazos entre genealogía y parentesco, y entre parentesco y especies” (p. 21). Esto permite concebirnos como *simpoiesis* (Haraway, 2019), comprendiendo nuestros cuerpos con la capacidad de *generar-con* en lugar de *devenir-con*. La idea de pensarnos con dicha capacidad requiere romper con una larga tradición androcéntrica, donde el hombre acapara las relaciones de poder apropiándose de toda tierra con capacidad de explotación. De la misma forma en la que estamos basando las sociedades en términos de opresión y dominación, sistematizamos este comportamiento como una obstrucción para el desarrollo sostenible, ético y justo. El ecofeminismo de Puleo, basado en la teoría crítica hacia la cultura androcéntrica y antropocéntrica, según Yayo Herrero (2015) “nos permite reconocernos, situarnos y comprendernos mejor como especie, ayuda a comprender las causas y repercusiones de la estricta división que la sociedad occidental ha establecido entre Naturaleza y Cultura” (p. 3). Asimismo, nos ayuda a aprendernos como parte del tejido de la vida multiespecie y alcanzar mediante el pensamiento conjunto la ampliación de nuestras relaciones no heredadas con los holoentes. Por lo tanto, una posición ecofeminista, no solo nos estaría abriendo las puertas al pensamiento y desarrollo cooperativo entre especies. También nos ayuda a entender las capacidades del ser humano en relación con el resto del tejido, aunando cuerpo-entorno como un binomio inseparable de la concepción de la vida y en consecuencia de la producción artística.

Las artistas Mónica Millán y Adriana Bustos en colaboración con las organizaciones campesinas *Conmuri Paraguay* y MNCI (movimiento Nacional Campesino Indígena) de Argentina, realizaron una toma simbólica de la tierra en 2015 para evidenciar el problema del campesinado por la falta de tierra y comprender las movilizaciones de la lucha por ella. Una acción simbólica en la que llegaron a participar alrededor de 300

personas. Los cuerpos de campesinos y campesinas de la acción *Plantío Barrett* (2015-2021) se hicieron presentes tanto de forma política como artística. Esta acción fue en todo momento acompañada con cartelerías, dibujos y telares tejidos con frases que manifestaban la experiencia del campesinado en su modo de vivir por y gracias a la tierra. Los campesinos, al vivir con mayor conciencia de las necesidades y el cuidado, mantienen una estrecha conexión con el entorno. De este modo, podríamos afirmar que sus cuerpos están más cercanos a interpretarse con la capacidad de *generar-con* la tierra por el bien de su propia subsistencia y en consecuencia directa, para el bienestar de la misma.

Debemos tener en cuenta que la corporalidad siempre ha estado presente en prácticas de corte feminista. Por lo que constantemente veremos en el movimiento ecofeminista cuerpos haciendo en comunidad. Desde el inicio de las primeras manifestaciones antinucleares lideradas por mujeres en Estados Unidos, los cuerpos tomaron las calles para activar intervenciones en el espacio público en protesta contra lo que atentaba con sus vidas. Los textiles fueron sus aliados. Además de crear telares y disfraces, destacamos la creación reiterada de telas de araña como símbolo de las interconexiones de la vida y del balance entre nuestras dependencias y las de los demás seres vivos.

En las prácticas performativas de artistas contemporáneas como Cecilia Vicuña, se conectan diferentes hilos conceptuales y matéricos para desenvolver la relación de nuestros cuerpos con el entorno. Vicuña, con un fuerte discurso feminista, aúna las prácticas rituales con lo político explorando los campos de la ecología y la justicia. Si bien los tejidos se presentan en la mayoría de sus obras, los quipú serán el eje vertebrador de sus intervenciones. Son el medio que conecta las raíces étnicas y la denuncia de las problemáticas ecofeministas. Aunque para ella, es más que eso. Se trata de una forma de conectar con la memoria y el tiempo. Los quipus fueron utilizados por la civilización quechua como método de almacenar y codificar la información. En la obra de Vicuña, también tienen esta función. En varias de sus entrevistas señala, que los quipus son el recuerdo de los cuerpos conectados al cosmos (Vicuña, 2017) que responden al origen de la vida y a una nueva forma de explorar la comunicación.

Quipu significa “nudo” en quechua. Se refiere a un complejo sistema de registro de información narrativa y administrativa organizado como conjuntos de cuerdas anudadas. El quipu es un concepto andino extraordinario. No es solo un instrumento textil, un instrumento táctil, sino también un constructo intangible y virtual: un tejido de nosotros, todos los seres humanos, conectados entre sí y con el cosmos. Esto se lograba mediante una forma de quipu llamada ceque, que significa línea en quechua. (Vicuña y Kan, 2018, pág. 107)¹

¹ Traducido del inglés por la autora. Texto original: “Quipu means “knot” in Quechua. It refers to a complex recordkeeping system for narrative and administrative information organized as sets of knotted cords. The quipu is an extraordinary Andean concept. It’s not only a textile instrument—a tactile instrument—but also an intangible, virtual construct: a weaving of us, all humans, as connected to each other and the cosmos. This was achieved by a form of the quipu called ceque, which means line in Quechua.”

En la obra de Vicuña, se crean tejidos colectivos, en donde “los cuerpos de las personas son nudos de redes interconectadas, quipus para recordar” (ibíd, p. 107). Sus piezas dan lugar a explorar las dimensiones espacio-temporales del quipu con respecto al cuerpo. Un claro ejemplo fue la performance que realizó en 2006, titulada *Quipu Vivo* (Figura 1), donde el quipu o nudo se forma en el enredo del tejido con su cuerpo. Sin embargo, estos tejidos entre los cuerpos se dan también de la forma más poética. En 2017, presenta *Quipu Mapocho* en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, inscrito en la exposición *Movimientos de Tierra*. Un poema-acción elaborado desde el concepto ritual de la ofrenda donde los quipus trazan el recorrido del río Mapocho, desde el origen hasta la desembocadura en el mar. Los nudos recuperan el color rojo de la sangre como una reivindicación a la censura de la menstruación y como signo del agua², ambas como sustento y nutriente de la vida.



Figura 1. Cecilia Vicuña, *Quipu vivo*, 2006. Performance de sitio específico, Nueva York.
Foto: Tara Hart. Fuente: Lehmann Maupin, Nueva York, Hong Kong y Seúl.

² Los ceques, indicaban la ubicación de los lugares sagrados y las fuentes de agua en la cosmovisión Inca. De esta forma en la obra de Vicuña, el quipu y el ceque entablan un diálogo con el lugar desde lo político, el tiempo y la memoria.

Más allá de su obra y de la similitud sustancial con los activismos ecofeministas angloparlantes de los años 70³, posee una fuerte vinculación con las propuestas teóricas del ecofeminismo espiritual, en tanto que basa su relación con la naturaleza a través de un lenguaje unido a la cosmovisión andina. Junto a esto, utiliza la ofrenda o el ritual como medio político y activista para luchar en contra de los sistemas de poder que se ejercen sobre los bienes de consumo como el agua. La recurrente vinculación con el agua en sus acciones-poemas, como en *Oysi Cantos del agua* (2015) o *Wik'uña son*, como dice Cynthia Carggiolis (2012), hilos de agua que conforman redes líquidas de vida. De esta forma comprendemos el territorio desde la consciencia con la tierra y la biodiversidad como una tela de araña interconectada, *pro-tejiendo*⁴ la naturaleza y la cultura bidireccionalmente para entretejer y entretejernos.

Una visión entretejada significa descubrir lo que hay detrás del yo individual, ver la vida como un conjunto multiespecie que nos ayude a dejar de pensarnos como seres aislados. Marisol de la Cadena (2015) introduce el término *anthropo-not-seen* para describir el proceso de hacer mundos heterogéneos a través de la división de humanos y no-humanos (pág. 3), respondiendo a los enfrentamientos entre las fuerzas policiales y la etnia indígena Awajju-Wampis. Este proceso, que se alzó con la colonización en América del sur, también se da de forma continuada con el resto de los seres no-humanos. Las violencias de poder ejercidas sobre determinadas minorías han relegado a un estatus de inferioridad determinado como 'animal' y 'salvaje' que infravalora el proceso y el conocimiento de la naturaleza. Las víctimas de lo antropo-no-visto crean redes de parentesco con aquello fundamental para proteger la vida.

Advirtiendo sobre la destrucción de su mundo, el liderazgo Awajun-Wampis ha descrito su relación fraternal con la selva amazónica: "El río es nuestro hermano, no matamos a nuestro hermano contaminándolo y tirando basura sobre él". El parentesco transforma ríos, plantas y animales en entidades que el capital financiero, la infraestructura y la contaminación pueden matar en lugar de "simplemente" destruir o agotar. (Ibid, p. 3)⁵

Carla Maldonado, en 2019, retrató en *Dystopia of a Jungle City, and the human of nature*, las relaciones que los indígenas del Amazonas entablan en su cotidianidad y cómo están siendo fuertemente dañadas por los ataques de Jair Bolsonaro a las leyes que protegen

³ Debemos puntualizar que Cecilia Vicuña en los 70 ya hacía referencia al Quipu en su obra lírica-poética y por lo tanto, hacer con lo textil en líneas globales no solo era un hecho aislado en los ejemplos propuestos de las activistas ecofeministas.

⁴ Término utilizado por Verónica Perales en *Ecofeminismo, Activismo, Corporeización: Women's Pentagon Action y Greenham Common* (2022) para referirse a las prácticas activistas de los grupos ecofeministas Women's Pentagon Action y Greenham Common.

⁵ Traducido del inglés por la autora. Texto original: "For example, warning about the destruction of its world, the Awajun-Wampis leadership has described their sibling relation to the Amazon rainforest: "The river is our brother, we do not kill our brother by polluting and throwing waste on it" – kinship transforms rivers, plants, and animals into entities that financial capital, infrastructure, and contamination can kill rather than "merely" destroy or deplete."

la selva amazónica y sus habitantes. Monika Fabijanska, curadora de la exposición ecofeminismo(s) (2020), realizada en Thomas Erben Gallery, Nueva York, entiende la obra de Carla como una “lente para contemplar el ecosistema moribundo” (Fabijanska, 2020, p. 21) En su video de 31 minutos presenta puntos de vista contradictorios, el acecho inminente del régimen de extrema derecha de Bolsonaro y las actuaciones por parte de las corporaciones globales. Maldonado, teje la culturalidad del Amazonas a su vez que demanda junto a los indígenas la defensa por la protección de la naturaleza.

En términos locales, un claro ejemplo de tejer para *pro-tejer* con nuestro entorno, es la obra de la artista española Lucia Loren. Los entramados de Loren, realizados con materiales del propio entorno como en *Artesanía de un surco* (2009) o *Coser la cima* (2009) reflexionan sobre el paisaje cultural a través de la investigación biótica del lugar. Sus propuestas, además de intervenir en el medio, se abren al proceso comunitario enriqueciendo los vínculos sociales con lo humano y no-humano. En muchas ocasiones, sus obras tienen un fin regenerativo en línea con antecedentes como Agnes Dénes en *Wheatfield – A Confrontation* (1982), Kathryn Miller en *seed bombs* (1992) o Maria Thereza Alves en *Seed of change* (2009). Sin embargo, prestamos especial atención a la obra realizada en 2008, *Madre Sal*, donde el cuerpo femenino toma presencia a través de las tallas de mamas en rocas semienterradas de sal. El tejido, aquí, es poético y las uniones se producen en la interacción de los animales herbívoros al alimentarse de la sal para más tarde devolver esos minerales a la tierra. Loren interactúa con el medio a través del cuidado con el fin de proteger el entorno.

2. Cuerpos y entornos disidentes: estrategias de los cuerpos en resistencia

Hasta ahora hemos visto como diferentes obras de artistas contemporáneas trabajan con la explotación y mercantilización de la tierra como en las obras de Mónica Millán y Andrea Bustos o Carla Maldonado. Este hecho fue lo que muchas teóricas consideran el inicio del sistema patriarcal y la relegación de la mujer a un papel secundario en los sistemas de producción y explotación hacia la naturaleza, convirtiendo la una y la otra en objetos que poseer. Esta problemática tiene una gran fuerza sobre todo en países del sur, víctimas del *Antropo-not-seen*, como América del Sur, la India o incluso África, pues son los territorios que más beneficios han dado en su explotación gracias a las políticas comerciales liberales de occidente. Aimé Tapia González (2018) desde la intersubjetividad lingüística de Abya Yala, nos hace más presente la importancia de comprender los procesos cotidianos que aúnan cultura y naturaleza, siendo estos indispensables para la vida, que ahora más que nunca están en peligro. El territorio es y ha sido de crucial importancia para la identidad de quienes lo habitan y actualmente está siendo despiadadamente destrozado por aquellos que buscan el beneficio económico o político.

Muchas artistas de Centroamérica y América del Sur, han aparecido con sus cuerpos para reivindicar las injusticias degradantes del género y la naturaleza. Desde las intervenciones de Ana Mendieta en los años 80, hasta Roma Vaquero Díaz en nuestra actualidad. Hemos observado cómo a pesar de las constantes luchas de grupos minoritarios como son en México el movimiento Zapatista (Miskaki, 2020) se ha seguido manteniendo una estrecha vinculación entre las relaciones de poder patriarcales, el género femenino y la naturaleza.

Con Ana Mendieta, se refleja la violencia ejercida al género femenino y la subordinación del pensamiento occidental que ha marcado la relectura de su obra desde perspectivas que no tienen en cuenta la vinculación cultural. Partiendo de esta perspectiva, como resalta María Iñigo (2002), se ha relacionado con el 'arte de la periferia' simplificando la complejidad cultural y reduciendo su práctica a continuas estetizaciones estereotipadas. En reafirmación al pensamiento ecofeminista podríamos tender a pensar que su obra promueve una vertiente esencialista, lectura que comprende el cuerpo femenino como madre y que por lo tanto posee una relación directa con la naturaleza. Más lejos de esto, se releva una cuestión política paralela a los movimientos feministas de la época. Mendieta presenta su cuerpo como un soporte de la identidad "en continua metamorfosis" (pág. 408) expuesto al agua, a la tierra y a la sangre.

La sobre-exposición y la desaparición como formas de sabotaje a la "representación reproductiva" proponen, como vamos a descubrir en la propia Mendieta y en otras artistas, el asentamiento coyuntural en los márgenes de la legibilidad, la huella del cuerpo en vez del cuerpo, la contingencia en vez de la permanencia. (Ruido, 2022, p. 53)

De esta manera, la sobre-exposición del cuerpo, considerada como un acto político, va más allá de simplemente denunciar y se transforma en una forma de disidencia. Un ejemplo de esta sobreexposición se observó en las mujeres activistas de la década de 1970, quienes hicieron que los cuerpos femeninos fueran cada vez más visibles en diversos contextos y lugares alrededor del mundo. Estos cuerpos, como el de Mendieta, operan desde la vulnerabilidad, presentándose 'desnudos' ante la violencia, pero resistiéndose a someterse a ella.

Las huellas de la serie *Siluetas* (1973-80) de Mendieta y la obra *Tierra* (2013) de Regina José Galindo comparten en común un diálogo que transita hacia el hacer aparecer los cuerpos. Ambas con su gran bagaje cultural, crean un lenguaje propio del género femenino en línea del pensamiento de M^a. Milagros Rivera por la "necesidad de construir un mundo de lo femenino" (Rivera Carretas, 1993, pág. 193).

En la performance *Tierra* (2013), Regina se sitúa con su cuerpo frente a una excavadora que poco a poco va cavando la tierra de su alrededor. Cada vez queda menos tierra por excavar y podemos anticipar la imagen de la fosa en donde yacerá su cuerpo expuesto. Su cuerpo se antepone a una muerte asegurada por la destrucción causada por la máquina y como representación de los cuerpos desaparecidos en el genocidio guatemalteco sucedido bajo la dictadura de Efraín Ríos Montt. La pieza trabaja desde diferentes niveles políticos, pero siempre teñido de rasgos reivindicativos.

Galindo está de pie, decidida, una víctima/testigo muda que ve lo que está pasando y no puede hacer nada para prevenir lo inevitable. La propia tierra, como la de los mayas, está siendo removida bajo sus pies. (Taylor, 2021, p. 199)

El cuerpo sobreexpuesto de Meliza Luna se hace presencia a través de sus acciones ecológicas: *Cartas a Chile* (2015-2021), *Una Astilla en el corazón* (2021), *Sin Agua y Sin Sol* (2020) o *Desierto Verde* (2020) entre otras. En sus performances confluyen las relaciones entre montañas, bosques, aguas e incendios con las comunidades y la industria de forma crítica y consecuente con el medio, construyendo imágenes y ritos para la regeneración de la degradación medioambiental. El ritual y la ofrenda en las

acciones performativas, que ya han aparecido anteriormente con Cecilia Vicuña y Ana Mendieta, rememoran una profundidad cultural animista que desde nuestra perspectiva reniega al esencialismo. De tal forma que estas prácticas remarcan el acervo desde las herramientas políticas y de protección de la cultura de los pueblos.

Por otro lado, Roma Vaquero Díaz, utiliza el ritual para establecer las conexiones ecofeministas entre la violencia sobre los cuerpos y la tierra en obras como *No somos tierra de conquista* (2019) o *Sanación Feminista* (2019) además de cuestionarse las limitaciones de los cuerpos humanos sobre los no-humanos. En una de sus últimas performances, *Cuantos cuerpos entran en un cuerpo* (2022) a partir de la premisa de simbiosis y el contacto con la piel de dos cuerpos, se conforma una red comunitaria que responde a todas las vidas entretejidas en una misma piel constituida de forma colectiva.

Las simbiosis en las prácticas ecofeministas han propiciado una ecosemiótica en busca de nuevas formas de representación en cuerpos de la naturaleza. Ruiz Garrido en *Mujeres y árboles. Asimilaciones naturales y autorrepresentaciones feministas* (2016) ha señalado este lenguaje en la obra de Ana Mendieta, *Árbol de la vida* (1976) entendiendo su cuerpo como una fusión con el tronco para representar la reafirmación de un cuerpo robusto y fortalecido. Sin embargo, no será la única que busque en otros cuerpos naturales un espacio de autorrepresentación. En España, Fina Miralles, trabajará directamente con la hibridación del cuerpo. En las secuencias de imágenes de *Dona-arbre* (1973), se presenta medio enterrada como un árbol. La acción forma parte de la serie de *Translacions* (1973) que tiene como objetivo principal descontextualizar elementos naturales para provocar la reflexión de lo natural frente a lo artificial. Sin embargo, quedarnos en lo mero superficial, sería obviar las raíces culturales catalanas. En otra de sus acciones, *L'arbre* (1975) observamos cómo a partir del uso imaginativo del árbol en el *Costumari català* del folclorista catán Juan Amades, recrea las relaciones de los árboles con los cuerpos. Según la artista e investigadora Àngels Viladomiu (2011) debemos entender este encuentro con “la propia identidad dentro la realidad política-social del momento” (p. 178).

La vida y la práctica artística convergen en diferentes puntos de las obras mencionadas anteriormente. Con Teresa Murak, esta relación se convierte en la base de toda su producción. Adaptaba a sus performances el elemento de lo efímero que conectaba con la unión del proceso creativo y la vida. Las semillas de malva fueron uno de los materiales más representativos de sus obras; en algunos momentos también apeló a la siembra como parte de un ritual. Esto le llevó a transformar la plantación hacia un plano más corporal. Sus propuestas, a diferencia de las artistas anteriores, estaban desprovistas de matices políticos y reivindicativos, conduciéndole a experimentar con las siembras en el propio cuerpo como metáfora de la vida y la muerte gracias al ciclo de vida de las semillas de Malva. En *seed* (1989) se sumerge en una bañera llena de semillas y agua con el objetivo de estimular la germinación con el calor de su cuerpo. En *Third crop/Silicing a Thunderstorm* (1985-2016) trasladó de la intimidad de su baño a la intemperie las semillas germinadas, ahora como una segunda piel en forma de traje, con la idea de coexistir con el medio. Esta obra, vista desde un punto estético, juega directamente con la ocultación del cuerpo, una forma de crear simbiosis como estrategia de identidad.

Con respecto a la ocultación, Paola Correa desde 2012 comenzó a explorar la relación del rostro, la identidad y la naturaleza a través del camuflaje. Con el objetivo de cuestionar continuamente las cualidades del paisaje atravesado por el cuerpo. La serie *Celare Vultus* (2012-2018) se compone de una serie de performances en donde oculta poco a poco su rostro mientras permanece en silencio. Este acto representa la violencia estructural de su país desde un punto de vista ritual.

Tanto las obras de Murak como el cuestionamiento de la identidad de Paola Correa contribuyen al cambio de los comportamientos conductuales para comprender nuestras relaciones con la naturaleza de forma más justa. En este sentido, Tonia Raquejo (2022) propone vivirnos como seres-nicho, concepto que vincula a los seres con su medio, de esta forma viviremos una realidad conectada con el planeta basada en el valor del cuidado. Una idea presente a lo largo de la teoría ecofeminista, que como nos indica Puleo (2011) en repetidas ocasiones, nos ayuda a comprendernos mejor como especie y a cuidar nuestros cuerpos y territorios, concibiendo el mundo como una continuidad natural basada en las relaciones de parentesco.

CONCLUSIONES

En conclusión, la intersección entre el cuerpo y la tierra se revela como una meta fundamental para alcanzar la *simpoiesis*. La sobreexposición del cuerpo en la performance se impone como una estrategia poderosa para “hacer aparecer el cuerpo”, desafiando normas y construyendo resistencia contra la violencia ejercida sobre los cuerpos, sobre todo a través del rito y su relación cultural.

El ecofeminismo esencialista, lejos de ser un concepto “rígido”, se presenta como un terreno para la transformación política. La reivindicación de este enfoque esencialista se convierte en un juego estratégico para invertir el significado de los estereotipos de género, buscando la transformación de las relaciones de poder. Esta reevaluación de los saberes de la naturaleza y del cuidado, tradicionalmente vinculados a la figura femenina, se convierte en una herramienta clave para la acción y sobre todo no evade las creencias y valores culturales de las artistas.

Por último, algunas acciones trabajan con la ocultación o mimesis del cuerpo, hecho aparentemente contrario a la sobreexposición del cuerpo, pero con un gran valor simbólico. La ocultación se presenta como otra estrategia significativa para explorar la relación entre el cuerpo y nuestro entorno. Estas propuestas ofrecen una narrativa persistente que subraya la importancia de reconocer y recordar la interconexión del tejido de la vida multiespecie.

FUENTES REFERENCIALES

- Agra, M. X. (1998). *Ecología y Feminismo*. Granada: COMARES.
- Amorós, C. (1991). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos.
- Carggiolis, C. (2012). *Tejidos y anudados poéticos en la obra de Cecilia Vicuña*. En D. H. Restrepo (Ed.), *Memorias JALLA 2012* (pp. 614-628). Cali, Universidad del Valle.

- de la Cadena, M. (2015). *Uncomming Nature*. *e-flux Journal*, (65). Recuperado de: <https://www.e-flux.com/journal/65/336365/uncommoning-nature/>
- Fabijanska, M. (2020). *Press Kit of Ecofeminism(s)*. New York: Thomas Erben Gallery.
- Garrido, B. R. (2016). *Mujeres y árboles. Asimilaciones naturales y autorepresentaciones feministas*. *Asparkia*, (29), 127-144. Recuperado de: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/2056>
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar redes de parentesco en el chthuluceno*. Bilbao: consonni.
- Haraway, D., Navarro, A. y Andreatta, M. M. (2016). *Antropoceno, Capitaloceno, Plantacioceno, Chthuluceno: Generando relaciones de parentesco*. *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, 1(3). Obtenido de <https://revistaleca.org/index.php/leca/article/view/94>
- Herrero, Y. (2015). Apuntes introductorios sobre el Ecofeminismo. *Boletín del Centro de Documentación Hegoa*, 43, pp. 1-12.
- Herrero, Y., Pascual, M. y González Reyes, M. (2019). *La vida en el centro. Voces y relatos ecofeministas*. Madrid: Libros en Acción.
- Iñigo Clavo, M. (2002). *Ana Mendieta. Espacio, tiempo y Forma*, (15), 405-423. <https://doi.org/10.5944/etfvii.15.2002>
- Maldonado, C. (2019). *Dystopia of a Jungle City, and the Human of Nature* [Digital Video with Audio]. Film Festival at the Farm, New York.
- Mies, M., y Shiva, V. (1997). *Ecofeminismo*. Barcelona: Icaria.
- Miskaki, A. (2020). "La madre tierra que nos mantiene y cuida" *An Ecofeminist Reading of Sandra Cisneros's "Eyes of Zapata"*. *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, (81), 253-261.
- Perales, V. (2022). *Ecofeminismo, Artivismo, Corporeización: Women's Pentagon Action y Greenham Common*. En T. Raquejo y V. Perales (Edits.), *Arte Ecosocial. Otras maneras de pensar, hacer y sentir* (págs. 45-65). Madrid: Plaza y Valdés.
- Plumwood, V. (1993). *Feminism and the Mastery of Nature*. London: Routledge.
- Puleo, A. (2010). *Ecofeminismo: la perspectiva de género en la conciencia ecológica*. En E. e. acción (Ed.), *Claves del ecologismo social* (págs. 169- 173). Madrid: Ecologistas en acción.
- Puleo, A. (2011). *Ecofeminismo para otro mundo posible*. Madrid: Cátedra.
- Raquejo, T. (2022). *Mimetizarnos con la Naturaleza: El ser-Nicho*. En T. Raquejo y V. Perales, *Arte ecosocial. Otras maneras de pensar, hacer y sentir* (pp. 17-44). Madrid: Plaza y Valdés.
- Rivera Carretas, M. (1993). *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de mujeres*. Barcelona: Ícaria.

- Ruido, M. (2022). *Ana Mendieta revisitada*. (I. Castro y S. Kerfa, Edits.) MONOGRAMA. *Revistas Iberoamericana de Cultura y Pensamiento*, (11), 46-70.
- Soto Sánchez, P. (2017). *Arte, ecología y consciencia: Propuestas Artísticas en los márgenes de la política, el género y la naturaleza*. Granada. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10481/47837>
- Tapia González, A. (2018). *Mujeres Indígenas en la defensa de la tierra*. España: Cátedra.
- Taylor, D. (2021). *Hacer presencia: Regina José Galindo, 'Tierra'*. *Revista Heterotopías del Área de Estudios Críticos del Discurso de FFyH*, 4(8), 194-210.
- Vicuña, C. (2017). *Notes on the Works. En Read Thread: The Story of the red Thread*. Berlín: Sternberg Press.
- Vicuña, C. y Kan, E. (2018). CECILIA VICUÑA. *BOMB* (146), 102-108. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/26876271>
- Viladomiu, À. (2011). *Dona-Arbre de Fina Miralles. Estúdio, artistas sobre outras obras*, 4(4), 174-180.
- Warren, K. J. (Ed.) (2003). *Filosofías ecofeministas*. Barcelona: Icaria.