



HAL
open science

La paradójica unión de las mujeres con la tierra: fuente de opresión y senda de reconciliación

Pascale Peyraga

► To cite this version:

Pascale Peyraga. La paradójica unión de las mujeres con la tierra: fuente de opresión y senda de reconciliación. Yunuen Díaz. Enraizadas: Mujeres, creación, medio ambiente y ecoterritorialidad, 4, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, pp.39-70, 2025, Visualidades, 978-607-2646-04-9. <10.30973/2025/visualidades_4>. <hal-05009069>

HAL Id: hal-05009069

<https://univ-pau.hal.science/hal-05009069v1>

Submitted on 13 Jun 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 - Attribution - Non-commercial use - ShareAlike - International License

ENRAIZADAS:

Mujeres, creación, medioambiente
y ecoterritorialidad

4

Yunuen Díaz
(coordinadora)



Colección Visualidades

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

ENRAIZADAS

YUNUEN DÍAZ

(COORDINADORA)

Visualidades. Vol. 4

ENRAIZADAS:

Mujeres, creación, medioambiente y ecoterritorialidad

YUNUEN DÍAZ

(COORDINADORA)



Esta obra fue dictaminada por pares académicos bajo la modalidad doble ciego.

Enraizadas: Mujeres, creación, medio ambiente y ecoterritorialidad

Yunuen Díaz (coord.)
Primera edición, marzo de 2025.

D. R. 2025, Yunuen Díaz (coord.)

D. R. 2025, Universidad Autónoma del Estado de Morelos
Av. Universidad 1001, col. Chamilpa
C. P. 62209, Cuernavaca, Morelos
publicaciones@uaem.mx
libros.uaem.mx

Corrección de estilo: Hellen Gallardo Spencer
Diseño y diagramación: Lizbeth Zenteno Espinoza
Formación: Alejandro Infante
Diseño de portada: Lizbeth Zenteno Espinoza
Imagen de portada: Edi Hirose

ISBN colección: 978-607-2646-00-1

ISBN vol. 4: 978-607-2646-04-9

DOI: 10.30973/2025/visualidades_4



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Licencia Internacional (CC BY-NC-SA 4.0).

Hecho en México

Contenido

Prólogo 7
Márgara Millán

Introducción 13
Yunuen Díaz

01

Cartografía de estéticas ambientales 23

Ética del cuidado y afecto ambiental desde la perspectiva de la
mujer artista 25
María Paula Santiago Martín de Madrid
Universitat Politècnica de València (España)

La paradójica unión de las mujeres con la tierra: fuente de
opresión y senda de reconciliación 39
Pascale Peyraga
Universidad de Pau y de los Países del Adour (Francia)

Cuerpo-afecto-territorio-comunidad. Ecofeminismos del sur y
ecoterritorialidad en artistas contemporáneas latinoamericanas 71
Yunuen Díaz
Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Ecofeminismo y territorio en el gynocine español reciente 105
Christelle Colin
Universidad de Pau y de los Países del Adour (Francia)

Artistas contemporáneas mexicanas frente a problemas medioambientales: Minerva Cuevas, Colectivo Amasijo y Naomi Rincón-Gallardo	121
Isadora Escobedo Contreras	
Universidad Autónoma del Estado de Morelos	

02

Enraizadas a la tierra	143
<i>Érase una vez en Venezuela</i> y el mito de la modernidad petrolera	145
Sonia Sofía Quintero	
Universidad Nacional Autónoma de México	
"Solo do meu interior": una genealogía viva de mujeres guardadoras del pasado	169
Paola María Marugán Ricart	
Universidad Nacional Autónoma de México	
De agua y tierra. El cuerpo como territorio en la obra de Regina José Galindo	199
Martha Gabriela Mendoza Camacho	
El Colegio de Morelos	
El origen de toda manifestación en la obra de Delcy Morelos	223
Melisa Lio Flores	
Universidad Autónoma del Estado de Morelos	

La paradójica unión de las mujeres con la tierra: fuente de opresión y senda de reconciliación

Pascale Peyraga¹

Universidad de Pau y de los Países del Adour (Francia)

ORCID ID: [0000-0003-0998-2648](https://orcid.org/0000-0003-0998-2648)

Introducción

Ante la devastación de la naturaleza causada por la continua explotación del medio ambiente por parte de una sociedad capitalista patriarcal, los ecologistas desarrollan hoy en día una ética enfocada en la necesidad de interconexiones renovadas entre los humanos y la naturaleza, una cuestión en la que las mujeres tienen un papel específico que desempeñar por razones tanto teóricas como prácticas. Recordaremos por una parte la relación tradicionalmente establecida

¹ Catedrática de Estudios Hispánicos en la Universidad de Pau y de los países del Adour (Francia), está especializada en las relaciones entre literatura y artes visuales. Sus investigaciones, dedicadas inicialmente a la teoría de la literatura y la transgenericidad, se han orientado progresivamente hacia la ecopoética y las formas de arte y literatura comprometidas y ciudadanas. En este sentido, ha coeditado las obras colectivas *Artistes Femmes: Les formes de l'engagement* (2020), *L'art en partage citoyen* (2023), *Langues de terre et paroles d'eau* (2025).

entre mujer y naturaleza, una proximidad que se subrayó desde la Antigüedad y que los pensadores de la Modernidad occidental (Francis Bacon, René Descartes e Immanuel Kant específicamente) sistematizaron con una finalidad mecanicista y utilitarista. Por otra parte, destaca la constatación contemporánea de que el número de mujeres que demuestran interés hacia el cuidado de la naturaleza es mayor que el de los hombres y el hecho de que los daños medioambientales perjudican más la salud de las mujeres que la de los varones (Krauss, 1993, 2016; Merchant, 1996, pp. 160–166). Ahora bien, este doble perjuicio —o sea, la destrucción de la naturaleza que afecta a la par a las mujeres— quedó evidenciado por el movimiento ecofeminista fomentado por la filósofa francesa Françoise d'Eaubonne en los años setenta (d'Eaubonne, 1974, 1978), un movimiento que conoció orientaciones diversas a lo largo de las décadas y cuyos fundamentos Jeanne Burgart Goutal esquematiza del siguiente modo:

Ser ecofeminista... es tratar de plantear una “relación muy estrecha entre la agresión patriarcal contra las mujeres y la agresión contra la tierra”, mostrar cómo “la devaluación de la naturaleza está estrechamente relacionada con la devaluación de las mujeres y su desprecio”, cómo “la historia de la destrucción de la naturaleza va de la mano de la historia de la opresión de las mujeres” [Burgart Goutal, 2020, pp. 25–26].

Pero no basta detenerse en que la proximidad entre la mujer y la naturaleza se haya utilizado como motivo de opresión y exclusión, y algunas filósofas, desde Carolyn Merchant en su obra seminal *The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution* (Merchant, 1980) hasta Alicia Puleo (Puleo, 2008, 2011, 2019b) —quien imprimió un nuevo impulso al ensayo de Merchant—, se han remontado en la historia para encontrar las raíces de esta analogía y demostrar que no era “natural”, sino que se trataba de una construcción ideológica destinada a situar a las mujeres en el lado de la naturaleza y a los hombres en el de la cultura. Volver a los orígenes de esta construcción mental instituida en la época de la Modernidad y de la Ilustración implicaba redescubrir los fundamentos de la destrucción de la naturaleza y desvelar la naturalización ficticia de esta asociación para abrir paso a nuevos imaginarios.

Así, la deconstrucción de una relación analógica impuesta y de unos lugares de asignación culturales, sinónimos de esclavitud, posibilitaba salir de la espiral de muerte, autorizando el fomento de vínculos elegidos entre las mujeres y la naturaleza, basados en el cuidado y la vida.

De hecho, la filósofa estadounidense Carol Gilligan desplegó, paralelamente a esta revisión histórica, la idea de que la conciencia de una misma vulnerabilidad podía traducirse en una ética de la responsabilidad individual y colectiva —el *care*— que aportaba reparación y reconciliación a la par que situaba el cuerpo femenino en el centro de todos los compromisos (Gilligan, 1982/1985). Se trataba entonces de valorar la vulnerabilidad y sustituir a la autonomía ilusoria una interdependencia fructífera que colocaba las cuestiones de salud medioambiental en el centro de la acción ecofeminista manifestada estéticamente en creaciones artísticas capaces de encarnar nuevos imaginarios de reconciliación.

Nos proponemos por lo tanto examinar, partiendo de una perspectiva diacrónica, el modo en que la relación privilegiada entre las mujeres y la naturaleza ha alimentado ideologías y sistemas de representación diversos e incluso contrapuestos. Al ser utilizada por la ideología patriarcal occidental como motivo de explotación, esta interconexión aparece, por el contrario, como una fuente potencial de reparación y emancipación que supera las fracturas sociales contemporáneas. Para poner en tensión el “imaginario instituido”, el “imaginario instituyente” y el “imaginario creador” —siguiendo la terminología de Castoriadis (1975)—, se toman como base las reflexiones filosóficas expuestas por Merchant en el ensayo citado que abrió el camino al ecofeminismo (Merchant, 1980), y por Puleo, esencialmente en *Claves ecofeministas para rebeldes que aman a la Tierra y a los animales* (2019b), según los cuales la condición de la mujer y la explotación de la naturaleza resultan de una subyugación sistemática impuesta por los padres fundadores de la ciencia moderna en los siglos XVI y XVII.

Analizaremos luego el modo en que, frente a este orden instituido que condenan, y ante los desastres históricos, sociales y medioambientales del Antropoceno, algunas artistas contemporáneas —las españolas Lucía Loren y Ruth Montiel Arias y la colombiana Libia Posada— se valen de un proceso complejo de denuncia, deconstrucción y reconstrucción para desarrollar un imaginario creativo fundamentado en la experiencia y la estética del cuidado —tanto de la Tierra como de las mujeres— y promover un nuevo orden del mundo.

Reevaluando los paradigmas patriarcales de la Modernidad y la Ilustración

Las obras de Carolyn Merchant y Alicia Puleo tienen en común el hecho de que, con treinta años de diferencia, ambas observan su entorno con una mirada enriquecida por corrientes ecologistas y feministas, y su interpretación de los problemas contemporáneos resulta de un análisis histórico en el que la crisis del mundo actual aparece como la consecuencia de un modelo de desarrollo antiguo que tiende a la explotación y la destrucción del planeta y del ser humano femenino. Ambas teóricas pretenden reevaluar los valores basados en la dominación de la mujer y de la naturaleza como recursos, para desarrollar nuevos valores que respeten la integridad ecológica y a todos los seres humanos, sean hombres o mujeres. Merchant y Puleo miran al pasado para mostrar cómo se ha construido una imagen falsa tanto de la mujer como de la naturaleza, y de sus relaciones mutuas, para revisar los fundamentos pasados de estas representaciones y jerarquías de dominación con el fin de construir un futuro sostenible.

Cuando Merchant publicó *The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution* (1980), vinculó desde su título a la naturaleza, la mujer y la ecología —las tres vistas a la luz devastadora de la muerte— con la revolución científica. La historiadora de las ciencias ambientales comienza planteando su idea principal, según la cual, en los siglos XVI y XVII, los “padres fundadores” de la Modernidad (Bacon y Descartes, entre otros) dieron origen a la ciencia mecanicista, promovieron la idea de progreso y reconceptualizaron la realidad como una máquina en lugar de como un organismo vivo (p. XVII) para justificar la explotación mortífera de la naturaleza. Merchant relaciona este principio con un segundo predicado que parte de la constatación de una analogía sistematizada entre las mujeres y la naturaleza. **Muestra cómo en la Revolución Industrial se elaboraron representaciones que condujeron a una feminización de la naturaleza y a una naturalización de la mujer con efectos devastadores que hicieron posible su subyugación simultánea.** Añade que los pensadores de la Modernidad justificaron esta dominación introduciendo un doble descrédito en el binomio mujer-naturaleza: si el desprecio de la naturaleza provenía de su equiparación a la materia, el de la mujer se justificaba por su naturaleza irracional. La autora dedica así el capítulo “Nature as Disorder: Women and Witches”, a la persecución

por brujería de las mujeres incontrolables, en los siglos XVI y XVII, para descartarlas de los ámbitos públicos y legitimar su sumisión. La consecuencia de este descrédito fue confinar a las mujeres a una “esencia femenina” y designarlas de manera intrínseca como intelectualmente inferiores, mientras que los hombres fueron situados del lado de la razón, y fue en aquel momento cuando se sistematizó en el mundo occidental la antinomia mujer-naturaleza vs. hombre-cultura. A lo largo de la historia, el planteamiento de la dicotomía naturaleza vs. cultura se utilizó para justificar el posicionamiento de las mujeres en un lugar de asignación que respetaba la inferiorización de la naturaleza con respecto a la cultura.

Al igual que Merchant, Puleo mira al pasado para analizar la construcción de un sistema de desarrollo y dominación que ha conducido a la crisis ecológica del siglo XXI y a la destrucción del ecosistema global, lo que ella describe como la “muerte de la naturaleza”, utilizando explícitamente la terminología de Merchant (Puleo, 2019b, p. 36). Su pensamiento, expuesto en varias ocasiones desde principios del actual siglo (Puleo, 2008, 2011, 2019a, 2022), viene resumido en su libro de 2019: *Claves ecofeministas. Para rebeldes que aman a la Tierra y a los animales*, en el que redefine al ecofeminismo y se inspira en el Jardín-huerto de Epicuro para imaginar un jardín ecofeminista donde reine la paz y en el que la alteridad no sea motivo de opresión. Como la filósofa estadounidense, Puleo rastrea el curso de la historia para incriminar las formas patriarcales y su afán de dominación, responsables de la crisis ecológica y civilizatoria contemporánea. Censura el antropocentrismo, la creencia de que sólo los seres humanos tienen valor, y el androcentrismo, que hace del hombre y de su experiencia la medida de todas las cosas. También se plantea encontrar las fuentes de la secular subyugación de las mujeres, utilizando la filosofía como forma de pensamiento crítico para cuestionar la realidad histórica e imaginar un futuro habitable donde el pensamiento ecofeminista sea la piedra angular (Puleo, 2011). Sin embargo, a diferencia de Merchant, ella se centra en el siglo XVIII, el de la Ilustración, que teóricamente encarnaba un ideal de igualdad para todos los seres humanos. A pesar de la participación activa de las mujeres en ámbitos intelectuales y acciones revolucionarias, Puleo condena la actitud de las democracias nacidas del pensamiento ilustrado que excluyeron a las mujeres de la esfera pública bajo el argumento de que estaban próximas a la naturaleza y eran inaptas a la razón. El ideal de igualdad promovido por la Ilustración fue así fuente de frustración,

ya que sólo una minoría del movimiento ilustrado reivindicó realmente la equidad de todos los seres humanos, mientras que la mayoría interpretó el término “hombre” restringiéndolo al género masculino (2019b, pp. 24–25). De hecho, la Ilustración tuvo dos caras, una emancipadora y otra opresora, puesto que los principios de libertad e igualdad de la Modernidad se acompañaron de nuevas formas de dominación para las mujeres (pp. 35–36).

Al igual que Merchant, Puleo se basa en los escritos de la antropóloga Sherry Ortner (Ortner, 1972) para explicar el carácter universal de la subordinación de la mujer al hombre y poner de relieve la lógica subyacente de las sociedades que postulan la inferioridad de la mujer en todas las culturas conocidas.² Según la antropóloga, la dicotomía entre naturaleza y cultura fue un factor clave en la historia de la civilización occidental y se logró en detrimento de la naturaleza. Cuando se rompieron los lazos que unificaban el cosmos, la cultura europea adquirió un estatus elevado y se distanció de todo lo que simbolizaba la naturaleza, de modo que la antítesis naturaleza vs cultura vino a legitimar el lugar que se asignaba a las mujeres por debajo de los hombres (2019b, pp. 28–29). Así pues, Puleo muestra hasta qué punto la identificación simbólica de la mujer con la naturaleza sirvió como motivo de exclusión y culpa al modelo de subordinación en su conjunto como fruto de una construcción cultural y no de un hecho natural.

Por ello, cuestiona el paradigma ilustrado y propone ya en 2008, en su artículo “Libertad, igualdad, sostenibilidad. Por un ecofeminismo ilustrado”, la defensa de un ecofeminismo crítico que revise y corrija los valores de la Ilustración y cumpla sus promesas de igualdad, un “ecofeminismo ilustrado” cuya naturaleza aclara en sus ensayos de 2011 y 2019.

Pero la dimensión histórica de su propuesta no se limita al periodo de la Ilustración, causa de devastación, pues se remonta a la Antigüedad y a la escuela

2 Aunque actualmente hay feministas latinoamericanas que refutan esta afirmación y defienden la idea de que en América Latina la inferioridad de las mujeres en relación con los hombres fue impuesta por los colonizadores españoles a culturas indígenas en las que tal desigualdad no estaba presente (Cumes, 2017, pp. 50–53), Ortner parece anticiparse a esta denegación al señalar que la “universalidad de la subordinación de las mujeres” se basa en datos de valorización cultural. En su opinión, bastaría con que uno solo de los tres criterios tenidos en cuenta —ideología cultural, dispositivos simbólicos y organizaciones socioculturales— tendiera a la desvalorización de la mujer para que se estableciera su inferioridad. Dado que, según Ortner, los ejemplos de culturas igualitarias o incluso matrilineales no han resistido el escrutinio científico, hace de esta inferioridad un “universal cultural” [Ortner, 1972, pp. 5–12].

filosófica de Epicuro, el Jardín, en busca de un modelo de armonía que, según ella, guíe un cambio de valores para el futuro. Inspirándose en las características del Jardín donde se propiciaban encuentros al margen de las convenciones sociales, Puleo formula su propuesta de un espacio alternativo, un “Jardín-huerto ecofeminista”, es decir, un *locus amoenus* liberado de convenciones andro-antropocéntricas (2019b, pp. 7–19), para reevaluar los cuidados y darles su justo valor. Porque si bien las tareas asignadas históricamente a las mujeres las colocaban en una situación de subordinación y vulnerabilidad, también fomentaban una actitud empática, una praxis del cuidado que, en su opinión, merece ser universalizada, es decir, generalizada a los hombres y aplicada a otros seres vivos y ecosistemas. Y así dedica el tercer capítulo de su libro a valorar el cuidado en la vida cotidiana, apelando a la reconciliación con la naturaleza, ya sea la naturaleza interna de nuestros cuerpos o la naturaleza del mundo exterior, en busca de una felicidad basada no en la dominación sino en el cuidado (“Cuidado de sí, cuidado de los otros” (2019b, p. 69)). En su ética ecofeminista, la cuestión de la educación ambiental es uno de los instrumentos para combatir la crisis ecológica porque la filósofa ve este cambio cultural como una forma de transformación potencial del mundo, un cambio civilizatorio necesario si queremos dar el paso hacia un presente sostenible y un futuro aceptable para la humanidad.

Este breve repaso del pensamiento de Merchant y Puleo pone de relieve un punto de vista bastante similar que considera la relación entre mujer y naturaleza como una elaboración sociohistórica y no como el resultado de la biología. Como esta representación tiende a explotar tanto al planeta como al ser humano femenino, ambas recalcan la posibilidad de deconstruirla para vivir una nueva relación con el Otro. Esta perspectiva constructivista abre un abanico de posibilidades transformadoras porque podemos esperar que la educación y las artes, en su capacidad de cambiar las representaciones mentales, consigan modificarlas.

Aquí es donde entran las creaciones artísticas que mencionábamos en la introducción. Mientras las artistas españolas Lucía Loren y Ruth Montiel despliegan un simbolismo del cuidado que es esencialmente el de una reparación simbólica de la Tierra, veremos en un segundo momento que la colombiana Libia Posada lleva a cabo experiencias de reconciliación dirigidas a sanar los cuerpos de las mujeres con y gracias al entorno que las rodea.

Cuidando la Tierra: el activismo de Ruth Montiel Arias y Lucía Loren

La ética y la estética del cuidado en las artes contemporáneas son, de hecho, el resultado de un doble movimiento. “Avisar” primero para luego “actuar”, reparar restableciendo nuestros vínculos íntimos con lo vivo a través del arte. Este doble aspecto del cuidado puede plasmarse en las obras de artistas que dialogan a distancia, unos alertando, otros reparando, o dentro de una misma obra artística. Pensando en ello, nos parece oportuno sacar a colación a dos artistas españolas, Ruth Montiel Arias y Lucía Loren, que a principios del siglo XXI utilizaron objetos estéticos parecidos, a saber, el vendaje y el tejido, los cuales adquieren en sus instalaciones, intervenciones o videos, la dimensión simbólica del cuidado o la reparación de la naturaleza.

Ruth Montiel Arias (Palmeira, A Coruña, 1977), artista multidisciplinar, es una de las creadoras españolas más comprometidas con las catástrofes medioambientales a las cuales ha dedicado varios proyectos de denuncia. Ya en 2012, el incendio de más de 130.000 hectáreas de bosque gallego le inspiró el video *As cinsas do lamento* (*Las cenizas del remordimiento*, 2min 23s): tras vender los troncos carbonizados de un paisaje desolado, curando sus heridas como si fueran cuerpos humanos, filmó el paisaje sin vida y proyectó el video en dos pantallas paralelas. El encuadre limita el horizonte visual a la tierra calcinada y a los esqueletos ennegrecidos de los árboles sin más salida que la destrucción. Sólo algunos primeros planos de las heridas abiertas en los troncos y de los apósitos blancos que protegen inútilmente las llagas de los árboles indican un cuidado que llega demasiado tarde. La conclusión es que la naturaleza se muere porque las cintas no pueden curar las heridas irreversibles. Ninguno de los dos videos ofrece alguna escapatoria visual, y la ausencia de banda sonora sella tanto la desaparición de la vida como la imposibilidad de expresar el sentimiento de impotencia que asalta las conciencias. El simbolismo de la curación se revela aquí inútil para reparar las heridas de la Tierra.

Para Montiel, la dimensión del cuidado o la reparación suele ser sinónimo de vulnerabilidad, según sugieren proyectos posteriores que censuran catástrofes ambientales, como *Máscaras para los ilustres* (2014), dedicado al desastre ecológico del petrolero *Le Prestige*, y *Chisa* (2015), sobre la quema de las tierras

en Sudáfrica. El primero está ambientado en Galicia y el segundo retoma el tema del fuego, allí legalizado y organizado, lo que equipara el remedio a un motivo de muerte y devastación. Aunque *Máscaras para los ilustres* se concreta esencialmente como un video (5min 47s) realizado en respuesta al hundimiento del petrolero que naufragó frente a las costas de Galicia en 2002, Montiel no concibió su obra inmediatamente después de esta catástrofe internacional, ya que fue realizada en 2014, al finalizar un largo juicio concluido en noviembre de 2013. A pesar de los daños causados por el *fuel*, la Audiencia Provincial de A Coruña absolvió a todos los acusados y responsables de la catástrofe —desde los gestores del buque hasta los responsables políticos españoles— sin condenar su mala gestión del asunto, lo cual provocó la indignación de unas 300,000 personas en Galicia.

De hecho, el video de Montiel se centra más en la cuestión de la (in)justicia medioambiental, enfocando en dos estatuas simbólicas filmadas en un plano fijo. La primera es una de las tres estatuas de la composición monumental *Ártabros* (1994) de A. Andrade, que se encuentra en el Parque Escultórico de A Coruña. Representa una figura femenina en granito blanco y encarna uno de los tres estamentos que conformaban la sociedad del pueblo nativo ártabro. La segunda escultura, que sobresale sobre un fondo blanco, es una alegoría de la Justicia inmanente, representación de la diosa griega Temis, que tiene el don de predecir el futuro; sostiene la balanza del orden en su mano, mientras sus ojos están cubiertos por una venda, signo de su imparcialidad en la defensa de la justicia. Filmada en largas secuencias de frente o de perfil, recibe en la cabeza un chorro de petróleo que cubre su venda

Creaciones
artísticas capaces
de encarnar
nuevos
imaginarios
de reconciliación

y su cuerpo femenino, y que se vierte luego sobre la balanza de la justicia. En un primer nivel la interpretación es muy sencilla. La obra patentiza la impunidad ante el desastre medioambiental: la justicia es burlada en su imparcialidad, inmersa en una marea negra que remite explícitamente a la catástrofe del buque, así como, metonímicamente, a la industria extractiva propia de las sociedades capitalistas.

La obra encierra una segunda vertiente, ya que la alegoría de la Justicia está encarnada por un cuerpo femenino, lo que se justifica también por su identificación con la diosa Temis, que en la mitología griega era hija de Gaia, la Tierra. Montiel no se contenta con ilustrar así los atropellos a la Tierra y amplía su denuncia en el video con el gesto simbólico de vendar los ojos a la segunda estatua, que remite a la mujer en la primigenia sociedad gallega de los Ártabros. Mujer y naturaleza se asocian como dobles víctimas del Antropoceno, en línea con el pensamiento de las ecofeministas, y las vendas no se utilizan aquí como en *As cinsas do lamento*, como tiras de uso médico, sino para tapar los ojos y metaforizar bien el fracaso de la imparcialidad jurídica, bien la negación de la clarividencia de la mujer o la incapacidad para darle cabida.

A diferencia de la primera obra estudiada, **Montiel no plantea una concepción directa y positiva del cuidado** —de haberlo hecho, podría haber orientado su creación hacia las actividades restauradoras de los voluntarios tras el naufragio—, **sino una creación intervencionista que provoca la reflexión sobre la vacuidad de las leyes que protegen el medio ambiente y sobre la índole de los cuidados que hay que poner en práctica para salvaguardar el planeta.**

Esta ambigüedad en torno al cuidado de la naturaleza emerge con fuerza en *Chisa*, un proyecto realizado en 2015 en Sudáfrica, donde la práctica de quemar es el remedio del ser humano contra posibles incendios, ya sean naturales o antrópicos. *Chisa*, que significa “ardiendo” en zulú, hace referencia a una práctica impuesta por las autoridades en Sudáfrica, donde los inviernos son tan secos que todos los terratenientes están obligados por ley a quemar parte de sus tierras para evitar la propagación de incendios. El paisaje se convierte así en una escena dantesca, donde la muerte invade la vida y las cenizas se elevan, contaminando el aire e infectando el agua. De hecho, el humo determina la tasa de mortalidad por intoxicación de los animales y trabajadores que realizan esta labor, invierno tras invierno.

¿Cuál es, entonces, el valor del (pseudo)cuidado que presenta Montiel en *Chisa* y que se refleja en su obra de 2012, *As cinsas do lamento*? Mientras algunas de las fotografías del proyecto se centran en los suelos humeantes, como en el trabajo de 2012, o en las siluetas de los trabajadores que emergen de los suelos resacos y el humo de las hogueras que acaban de encender, el video es sorprendentemente uniforme y estático. La toma inicial, que permanece fija durante todo el video (1min 23s), muestra únicamente el humo anaranjado que se eleva hacia el cielo, perturbado tan sólo por algunos crujidos y las voces de los trabajadores zulúes de fondo, enfocando en un resultado de destrucción. La naturaleza sudafricana padece las contradicciones medioambientales organizadas por los humanos, quienes practican la quema como remedio sin recapacitar en las consecuencias: la pérdida de fertilidad del suelo, la alteración de los ciclos biogeoquímicos, el aumento de la mortalidad tanto de los no humanos como de los humanos.

Ahora bien, los dos proyectos, *Máscaras para los ilustres* y *Chisa*, son emblemáticos de la obra de Montiel, caracterizada por la ausencia de culpables visibles o individualmente identificables ante la devastación de la naturaleza y la explotación del planeta tratado como una mina de recursos, ya que comparten el rasgo común de desenmascarar a los responsables invisibles de estos estragos. En efecto, detrás del humo que se eleva hacia el cielo africano, no están los trabajadores nativos que prenden fuego a la tierra sin la menor protección —y que pronto padecerán enfermedades respiratorias—, sino los intereses económicos que se alzan por encima del entorno natural y de la salud de sus habitantes, animando a los terratenientes a quemar parte de la tierra para evitar multas, en detrimento de la salud de los más vulnerables (sea mujeres, sea nativos explotados).

Del mismo modo, en *Máscaras para los ilustres*, aunque se conoce por su nombre y se identifica a todas las empresas y los políticos implicados en la catástrofe del Prestige —el ministro de Medio Ambiente, el ministro de Fomento, el presidente de la Xunta de Galicia, entre otros—, el video está dominado por la imagen del continuo chorro de *fuel* que cae trascendentalmente sobre la alegoría femenina de la Justicia sin que podamos ver su origen ni controlarlo. En la misma línea, en la secuencia de cámara oculta en la que la artista acude a la Audiencia Provincial para ofrecer al juez el *Derecho penal del medio ambiente*

y recordarle el artículo 325 sobre el delito ecológico — que no se ha respetado —, se entera de que el juez está ausente y su nombre no se menciona en ningún momento. Las *Máscaras para los ilustres* se refieren, por lo tanto, a los líderes enmascarados que se esconden tras sus cargos y no sufren las consecuencias de sus crímenes, así como a la ideología invisible de las sociedades patriarcales que inflige a la naturaleza y a todos los organismos vivos, humanos y no humanos, una violencia sistémica (Žižek, 2008/2009, p. 20).

Si bien las obras de Montiel no se distinguen por la proposición de un mundo habitable ni por una declarada dimensión resiliente, cabe destacar su carácter de “obras de intervención”, como las califica la propia artista, designando el arte que interactúa con una situación existente y pretende provocar cambios en contextos políticos y sociales. Su función pedagógica es, por tanto, introducir en la vida cotidiana una relación estética con uno mismo y con el mundo, y sus intervenciones deben entenderse como un intercambio de experiencias compartidas, en este caso, la toma de conciencia de una misma fragilidad, en el origen de la ética del cuidado. Además de tener un impacto práctico en quienes contemplan la creación, al sensibilizar a los espectadores, la propia Montiel admite acercarse a personas que, verbigracia, “le dicen cosas como: “cuando he visto las fotografías de los árboles vendados no he podido dejar de llorar, todos los veranos veo cómo se queman los montes sin poder hacer nada, me he visto reflejada en esas fotografías”” (*Mas de arte*, s. f.). Estas obras no se imponen como “fuerzas de proposición” inmediatas, y su interés reside en la traducción estética de una vulnerabilidad múltiple frente a los delitos imputables a la moral hegemónica de las sociedades capitalistas. Sobre todo, invitan a cuestionar las respuestas que se les dan, señalando con el dedo una legislación medioambiental inadecuada (*Chisa*), simbolizada, significativamente, por figuras femeninas próximas a la naturaleza, desatendidas o no escuchadas (las dos estatuas de *Máscaras*).

Mientras Montiel se sitúa más del lado de la “alerta” o la advertencia, Lucía Loren vincula decididamente la práctica artística con la educación y la puesta en práctica del cuidado de la naturaleza, lo que presupone la participación activa y el compromiso de las poblaciones de cara a un futuro resiliente e implica también cambios metodológicos en el proceso creativo.

Lucía Loren (Madrid, 1973), de formación escultora y docente en la Universidad de Nebrija, se define como una artista activista y, al igual que

Montiel, pone de manifiesto problemas medioambientales como la erosión del suelo o la vulnerabilidad de los árboles evidenciada en las grietas de su corteza. También plantea de forma estética la necesidad de cuidar la naturaleza en una serie de obras en las que el tejido activa mecanismos de representación, unas narrativas vinculadas al paisaje contemporáneo. La mayoría de las veces sus intervenciones interactúan directamente con el territorio, según una ética de reparación y mantenimiento inspirada en el ecofeminismo. Por lo tanto, recurre a metáforas de curación y sutura, utilizando bálsamos o vendas adheridas a las heridas de la naturaleza, imágenes inmediatamente perceptibles en muchos de los títulos de sus intervenciones e instalaciones, como *Árbol tejido* (2003), *Coser la cima* (2009), *Al hilo del paisaje* (2009), *Coser la nieve* (2016-19), *Ser aguja* (2019a). Reactiva así, a través de la imagen de la costurera o la tejedora, uno de los grandes arquetipos de lo femenino (d'Erm, 2017, p. 164) que ella misma recuerda en una entrevista con Marisa Fatás, significativamente titulada “Lucía Loren o cómo entretejer la vida a la tierra”:

El cosido se ha asociado culturalmente a una actividad femenina, desarrollada frecuentemente en la intimidad del hogar y con una intencionalidad decorativa. Estas acciones “Coser la cima” o “Coser la nieve” proponen una revisión de este imaginario, llevando la acción al territorio de lo público, reflexionan sobre la propia acción de bordar, el propio concepto de “feminidad” e imaginan una relación más estrecha y comprometida con nuestro entorno [Fatás, s. f.].

La metáfora aquí es doble, pues alimenta tanto la idea de que las mujeres reparan la naturaleza saliendo del lugar asignado del hogar para reivindicar la validez de sus habilidades “en el mundo” y reparar una tierra en crisis, como la de que los seres humanos vuelven a conectar con ella. La realidad de la naturaleza dañada, ya sea un tronco abierto o un suelo agrietado por la desecación de la tierra, revela fracturas físicas, límites y separaciones que la artista compensa simbólicamente con materiales procedentes siempre de técnicas artesanales, saberes populares redescubiertos o actividades agrícolas. Así, por ejemplo, *Artesanía de un surco* (2009) se basa en el tejido de una estructura vegetal entrelazada con

ramas de mimbre que cubre un surco, testigo de la aridificación de la tierra y de la modificación morfológica del paisaje reseco. Y en *Coser la cima* (2009) las fisuras de la tierra causadas por las inclemencias del tiempo se reparan con puntadas de lana de oveja, uniendo los términos opuestos de erosión y fertilidad, o daño y reparación, lo que revela asimismo los estrechos vínculos que existen entre el mundo animal y el mundo geológico. Se añade, por lo tanto —y éstos son tan sólo dos ejemplos que pueden generalizarse a muchas obras de Loren—, un tercer nivel simbólico, el de una reconexión simbiótica entre la tierra, el mundo vegetal y el mundo animal, humano y no humano.

En cualquier caso, un aspecto fundamental de las intervenciones e instalaciones en la naturaleza de Loren es que, como portadoras de una estética de la reparación, tienen una extensión ética directa, formando parte de lo que Sue Spaid denominó *ecovenciones* (Spaid, 2002, 2017). Este término, “ecovención” (ecología + invención), se acuñó en 1999 para describir un proyecto artístico que utiliza una estrategia inventiva con un objetivo ecológico (Spaid, 2002, p. 1), y esta dimensión ética performativa es la que rebasa el mero nivel de denuncia o de reparación simbólica como observamos en las realizaciones de Montiel. Para Loren, la naturaleza no ha muerto y aún estamos a tiempo de sanarla cuidándola y reconectando con ella. Así es como integra en sus proyectos y en su práctica artística una dimensión agroecológica y pedagógica, la de la educación ambiental, en la que cada uno de los niveles metafóricos que pretenden transformar el imaginario instituido se combinan con una acción específica que da a este nuevo imaginario instituyente una forma concreta inmediata a través de la experimentación.

La estructura de la instalación *Artesanía de un surco*, verbigracia, crea un espacio protegido del impacto de las gotas de lluvia y de la luz solar directa, y favorece el crecimiento de la vegetación en su interior. También ayuda a retener la tierra y las piedras transportadas por las tormentas, rellenando el cárcavo y contribuyendo a fijar la morfología del suelo. Por último, los vástagos de mimbre cortados en invierno germinan en primavera, alimentando el proceso vivo de regeneración que da sentido a esta intervención. A partir de esta “narración” sobre el suelo, Loren promueve una de las numerosas prácticas llevadas a cabo por la agroecología, la agricultura de conservación y la agrosilvicultura, que contribuyen a mantener suelos fértiles y ricos en materia orgánica. Al hacer hincapié en

la preservación de “la piel del paisaje”, ese espacio biológicamente activo que nos nutre y sustenta a nosotros y a otros organismos vivos, hongos, bacterias, hermandades de organismos junto con la comunidad vegetal y animal de la superficie, enlaza a todos y cada uno de nosotros con la tierra y los organismos que mantienen vínculos vitales de interdependencia entre ellos. El simbolismo del vínculo se extiende, en el tercer nivel de aplicación, a la interconexión social y a la educación ambiental, ya que la mayoría de las intervenciones de Loren son prácticas artísticas colaborativas (Loren Atienza, 2019; Loren Atienza y Zuloaga, 2012; Villanueva Lorenzana, 2021) que actualizan los sistemas comunales existentes desde hace siglos en las comunidades rurales, una visión sistémica y holística que permite romper con el individualismo de la sociedad industrial y no deja de recordar el pensamiento rizomático de Deleuze y Guattari (Deleuze y Guattari, 1980/1988, pp. 932) o el pensamiento tentacular de Donna J. Haraway, que requiere *simpoiesis*, o “hacer con”, en lugar de *autopoiesis* u *autocreación* (Haraway, 2016/2019). La artista-docente pone en práctica esta necesidad de reconectar con el territorio a través del arte y las ecovenciones, y la expone en artículos (López Abril et al., 2017; Loren Atienza, 2019b; Villanueva Lorenzana, 2021), hasta resumirles en sentencias-manifiestos:

[...] hemos de fomentar la creatividad y la participación social para la recuperación y apropiación de espacios de intercambio y diálogo colectivo en conexión con la naturaleza, recuperando así paisajes y relaciones [López Abril et al., 2017, p. 2].

Creo que, desde el arte, se pueden impulsar propuestas integradoras, enlazando los procesos de creación, los relatos colectivos, la custodia del territorio y la creación de tejido social [Fátás, s. f.].

Partiendo de la premisa de que la desconexión afectiva con el paisaje y nuestro entorno natural y social es una de las principales causas del deterioro socioambiental que sufrimos actualmente (López Abril et al., 2017, p. 2), Loren actualiza el motivo femenino de la costura y el tejido que pone de relieve la posición privilegiada de la mujer para reconciliarnos con la naturaleza en nombre de todos. Pero la necesidad de una reconexión generalizada hace que no podamos

limitarnos sólo a esta agentividad, como demuestran los intercambios entre el arte, el territorio y sus habitantes en sus ecovenciones (Loren Atienza y Zuloaga, 2012), que recuperan todas las energías y todos los saberes, especialmente los saberes populares ancestrales, no sólo por su valor cultural sino también por su valor en clave de sostenibilidad (Villanueva Lorenzana, 2021). Parece, pues, que **la estética del cuidado nos obliga a repensar la propia epistemología de la creación artística, sus propios límites y el lugar de sus actores.** La práctica de Loren no se basa tanto en la producción de un objeto acabado como en una experiencia desarrollada a lo largo del tiempo —que requiere la formulación de un diagnóstico medioambiental preliminar en colaboración con la población local— y la integración de una variedad de emociones y conocimientos para construir comunidades vivas y cohesionadas capaces de prevenir futuros conflictos sociales y ambientales (López Abril et al., 2017, p. 5). **Arte participativo o ciudadano por excelencia, las intervenciones de Loren son inseparables de la educación ambiental,** cada vez más presente en sus proyectos donde se exploran ecosistemas, se utilizan pedagogías del cuidado y se presentan como herramientas ecosociales de transformación para crear conciencia de cambio a través de la acción directa.

Cuidando a las mujeres y reconciliándolas con el territorio: la trayectoria compleja de Libia Posada

Si Loren y Montiel desarrollan una estética del cuidado que incluye una dimensión performativa en el caso de la ecoagricultura de Loren, la colombiana Libia Posada (Medellín, 1959), caracterizada por su doble condición de artista y cirujana, sitúa también el cuidado en el centro de su actividad artística. Si bien el objetivo es, *a priori*, dar visibilidad a la violencia sistémica que sufren las mujeres, permitiéndoles participar en el proceso creativo para reivindicar su historia, su cuerpo y su identidad, esta reconstrucción no puede lograrse sin experimentar con el territorio, estableciendo nuevas relaciones entre el cuerpo femenino y la geografía.

La obra de la artista colombiana ejemplifica un doble proceso imaginario que nos lleva de la exhibición de la violencia letal experimentada por las mujeres, a una reapropiación de sus cuerpos y de su identidad, una dinámica que

incluye el territorio colombiano y en la que los términos de deconstrucción, cuidado y reconstrucción desempeñan un papel clave.

Aunque nuestro objetivo es estudiar la traducción estética de la ética del cuidado, en cuyo centro se encuentran las mujeres y la naturaleza, éstas no se invocan sistemáticamente de forma simultánea, pues la perspectiva ecofeminista es en esencia un movimiento interseccional (véase Kimberlé Crenshaw, 1989, 1991) que revela la interdependencia de diversas relaciones de dominación (raza, género, edad, etnia, etcétera). La trayectoria artística de Posada patentiza este entretejido, reclamando la participación activa de las mujeres colombianas para testimoniar las diferentes formas de violencia que padecieron (violencia de género, violencia armada contra poblaciones vulnerables...) antes de abogar por la reconciliación con la tierra y la naturaleza a través del arte y el reconocimiento de los saberes médicos heredados de las culturas indígenas, negados durante mucho tiempo por las sociedades occidentales coloniales. Comenzaremos este recorrido con la serie *Re-tratos* (2007), parte del proyecto *Evidencia clínica* iniciado en 2006 con un grupo de mujeres de Medellín afectadas por la violencia de género, y nos detendremos en un primer momento en los dos títulos citados que revelan el objetivo epifánico de la artista, vinculado al desvelamiento de una realidad invisibilizada o naturalizada.

El término “evidencia”, tomado del latín *evidentia* (“prueba”, “visibilidad”), alude a la cualidad de lo que es percibido inmediatamente por la vista. A ello se une el adjetivo “clínico”, referido, según la RAE, a lo propio del paciente y que abarca todas las manifestaciones de una enfermedad. Pero la “evidencia clínica”, aquí, las marcas de los golpes en los rostros de once mujeres retratadas, no es de hecho visible y palpable de forma directa porque sólo a través del artificio del maquillaje aplicado en los rostros de estas mujeres por un maquillador forense sale a la luz la violencia física. La serie *Re-tratos* presenta, desde luego, “retratos de mujeres”, unas fotografías de mujeres sacadas en plano busto que aíslan cada una de esas figuras en un fondo oscuro, descontextualizándolas de su entorno. Sin embargo, Posada insiste en el mismo término de “retrato”, desunido por el signo diacrítico “*re-tratos*”, que introduce la disyunción, el desmembramiento, incluso la herida, y subraya de manera particular la etimología del término para aclarar su sentido profundo. En efecto, el diccionario etimológico de Roque Bárcia enfoca en la base latina *re-traho* para resaltar la capacidad del retrato de

repetir, de reproducir —por imitación o simulación—, una realidad anterior que sirve de referencia y modelo (en sentido estricto, la voz “retro” (*re-traho*) implica la capacidad de “hacer presente algo”), un movimiento hacia el exterior que Steffano Zuffi también enfatiza, sin la menor ambigüedad:

La palabra “retrato” deriva del latín *re-traho*, y tiene un recorrido etimológico muy parecido al del término análogo *portrait*, derivado de *pro-traho* [...]. En ambos casos la traducción exacta del latín indica la acción de “sacar fuera” [Zuffi, 2000, p. 7].

El retrato, por tanto, consiste en arrojar luz, generar un movimiento de dentro hacia fuera, revelar la esencia de la persona representada. En este caso, la revelación trata sin duda de la violencia sufrida por estas mujeres, pero incluye un significado adicional en comparación con la primera intervención artística de *Evidencia clínica*, realizada el año anterior. En esta última, Posada convocó a 50 de sus conocidas y, con la ayuda de médicos especialistas en maltrato femenino, las maquilló antes de dejarlas salir a la calle con la cara y el cuerpo cubiertos de moretones. El abanico de reacciones reveló el grado de sensibilización de la sociedad ante los casos de maltrato femenino y la lacra de la violencia doméstica. Con respecto a esta primera visibilización de unas violencias propias del espacio privado, la segunda serie, *Re-tratos*, añade por lo menos dos dimensiones, la del espacio cultural (el museo) y la temporalidad (la permanencia histórica de la violencia). En efecto, esta fase del proyecto requirió la colaboración del Museo Nacional de Colombia, ya que las fotografías se enmarcaron e instalaron en el tercer piso del museo, en las salas de pintura del siglo XIX, sustituyendo cuadros de la colección permanente. La transición del espacio privado al público se refuerza aquí con la exposición de los rostros tumefactos en el espacio museístico, un espacio cultural transmisor de los valores sociales dominantes. La presencia de marcos alrededor de estos rostros estáticos, casi cargados de una dignidad hierática, sugiere una imagen de mujeres encerradas en un lugar de destino, y su colocación entre retratos de fundadores (“La nueva compañía de los prohombres de la patria” en palabras de Builes (2007)) y personalidades de otra época convierte la violencia contra las mujeres en una condición histórica para significar su permanencia en el tiempo y definirla como una construcción

cultural, en línea con las reflexiones filosóficas de Merchant. Aunque la pose y la indumentaria de estas mujeres permiten que las fotografías enmarcadas se integren perfectamente en la galería de retratos románticos, de la que toman prestadas sus características formales, la sobriedad de la composición y el fondo descontextualizado no anclan las obras en una temporalidad definida, de modo que el dispositivo de la artista sirve esencialmente para trazar una línea entre el presente (el del soporte fotográfico) y el pasado (el de los cuadros), a fin de expresar la continuidad de la opresión de las mujeres en la historia.

Es así como esta violencia adopta múltiples formas y la puesta en escena de estos retratos — que presentan la violencia contra las mujeres como sistémica — supone además una crítica del colonialismo. En efecto, los retratos de hombres ilustres junto a los rostros de estas mujeres golpeadas, todas ellas indígenas, son representativos del hombre blanco dominante, imagen de la opresión colonial. De este modo, Posada arroja luz sobre la condición de las mujeres maltratadas, sometidas a la vergüenza, al tiempo que culpa a la cultura patriarcal occidental y cuestiona los supuestos de las representaciones. Una cultura y una ideología hegemónicas promovidas en los lugares de exposición oficiales, concretamente en los museos, que presentan una imagen reductora de la mujer, la de una mujer idealizada de belleza romántica, ocultando una segunda realidad, la de las mujeres sometidas a la violencia de género.

De hecho, los visitantes del museo se enfrentan a estos prejuicios sobre la belleza y los modelos de representación femenina. Al subvertir las imágenes de la colección permanente, Posada muestra claramente los signos de una condición colectiva ignorada o naturalizada, pero no sólo expone la violencia de género que persiste a lo largo de los siglos, sino que cuestiona el papel de los espacios culturales que propagan los cánones hegemónicos (Roca y Suárez, 2012). Entabla un diálogo activo entre la historia oficial del arte y otros ámbitos artísticos ausentes del museo, en particular la producción artística de las mujeres.

Un enfoque interseccional parecido puede observarse en las fotografías de *Signos cardinales* (2008), emblemáticas de un amplio dispositivo de reparación del que son vectores las mujeres, ya sea la propia artista o las víctimas fotografiadas. Con la exposición de esta serie, Posada hizo hincapié en otro tipo de violencia en Colombia, la del desplazamiento forzado interno, que comenzó en los años cincuenta y se intensificó a partir de los ochenta afectando a millones de

personas, en su gran mayoría mujeres y niños. Pero no se limitó a denunciar esta violencia poco mediatizada, sino que integró su serie en un proceso que requería la participación activa de las víctimas, un proceso memorial que las condujo por el camino de la resiliencia a través de la reapropiación de la identidad. En un primer momento, Posada recogió las historias de migración forzada de las mujeres y reconstruyó su viaje para transcribirlo simbólicamente en las piernas de doce de ellas. Tras escucharlas durante horas y conseguir que recordaran los nombres de los ríos y pueblos que habían atravesado, la artista les lavó los pies, en un ritual de cuidados purificadores, y dibujó en las piernas de las voluntarias el itinerario geográfico recordado antes de fotografiarlo en primer plano: una cartografía para no olvidar.

Establecía una interacción entre cuerpo, territorio y experiencia a través de su creación artística, vinculando estos tres ejes fundadores de su práctica artística y su ética vital, cuya importancia aún evocaba en 2020:

La pregunta por el ser humano [...] cómo ese ser humano se relaciona con la geografía; cómo afecta la geografía y la geografía lo afecta a él; el cuerpo como espacio de representación de la experiencia; cómo esa experiencia se representa también en lo geográfico, es el cuerpo como un territorio que sea pleno lleno de signos. [...] la geografía, como les decía, es uno de mis grandes intereses, porque ese cuerpo vive en una geografía y se afectan mutuamente de una manera muy estrecha [Museo de Arte Moderno de Medellín, 2020].

Esta sinergia entre cuerpo y geografía está intrínsecamente presente en la expresión polisémica de “signos cardinales” que superpone los campos de la geografía y la medicina, la orientación y el cuidado, ya que se refiere tanto a los “puntos cardinales” necesarios para orientarse en un territorio como a los signos físicos del cuerpo que guían al médico hasta el lugar de la enfermedad. Pero la relación entre ambos sistemas es más compleja de lo que parece primero. Ciertamente, la serie fotográfica establece un vínculo directo entre la marcha forzada y las lesiones que de ella se derivan, vínculo apuntalado por la metáfora visual donde la ruta trazada desgarró la longitud de las piernas como una herida.

Y los mapas que dibuja la artista, como cicatrices profundas y tatuajes, dan visibilidad a los viajes forzados de millones de desplazados.

Si bien el dispositivo es consecuencia de actos de violencia, se construye desde una perspectiva de comprensión, reconocimiento y reparación. **Signo bivalente, el mapa es a la vez la marca del sufrimiento padecido y la afirmación de una memoria recuperada, la reapropiación de un territorio corporal que cada mujer hace suyo al margen del discurso convencional y de la historia oficial.** El primer elemento notable en esta construcción de “otro discurso” es el abandono del lenguaje verbal, medio de comunicación privilegiado por la historiografía “seria”, en beneficio de representaciones visuales y sensibles llevadas por cuerpos en los que se encarna la historia del desplazamiento forzado. La segunda es la relación jerárquica que establece la experiencia artística: los mapas dibujados “en” las piernas de las víctimas no representan tanto “el hombre en el territorio” como “el territorio en el hombre” y ponen de relieve una subjetivación del paisaje, integrado al final de una doble experiencia física: la del itinerario recorrido por esas piernas y esos pies, y luego la de la reproducción simbólica de esa trayectoria en las propias piernas.

“Mi cuerpo es mi territorio” (Gallón Salazar, 2010) es el título que Angélica Gallón Salazar dio al artículo dedicado a *Signos Cardinales*, destacando la reapropiación de sí misma a través del cuerpo magullado, purificado, pero también situado, anclado en un territorio con el que estas mujeres se reconectan. He aquí una de las constantes del pensamiento ecofeminista, que contrapone a los grandes principios universales una ética de la responsabilidad individual y colectiva en un contexto determinado, teniendo en cuenta la interdependencia de la existencia en la tierra. “El pensamiento ecofeminista concede importancia a la localidad, al territorio e incluso al cuerpo-territorio/territorio-Tierra, recordándonos que el cuerpo femenino es el verdadero centro del que emanan todos los compromisos”, argumenta Burgart Goutal (2020, p. 56). La práctica artística de Posada promueve la centralidad del cuerpo como sede de experiencia y conocimiento, en línea con teóricas ecofeministas como Mary Judith Ressa cuando afirma que en el ámbito de la epistemología “el cuerpo y la experiencia corporal es la fuente de todo conocimiento sobre el placer y el dolor, el *locus* desde donde se decide sobre el bien y el mal. Que el cuerpo es central como fuente de nuestro conocimiento era una de las conclusiones más significativas” (Ressa, 2010,

p. 120). Esta apropiación subjetiva del espacio recorrido es intrínseca al propio motivo del mapa que difiere en muchos aspectos de la simple reproducción mimética o calco de la realidad, como aclaran Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*:

Si el mapa se opone al calco, es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. [...] El mapa es abierto, inyectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciados por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, fluirse como una acción política o como una meditación [Deleuze y Guattari, 1980/1988, p. 18].

Y es fácil comprender el interés de artistas como Posada por operaciones cartográficas que ponen en juego dimensiones estéticas, creativas e imaginarias, creando una imagen de la realidad basada en relaciones convencionales que poco tienen que ver con la mimesis. La filósofa Manola Antonioli nos recuerda que “el mapa nunca es un simple instrumento mimético, sino que siempre es un sistema constructivo” (Antonioli, 2010), haciéndose eco de la afirmación de Gilles Tiberghien de que “no existe la verdad cartográfica, sino muchas maneras de dar cuenta del mundo a través de los mapas” (Tiberghien, 2007, p. 11). Lo que cuenta aquí es el poder movilizador y la fuerza simbólica de la representación que abre tierras e imaginarios nuevos y puede leerse, como escribe Émilie Hache —analizando textos ecofeministas—, como “actos de sanación y empoderamiento, intentos pragmáticos de reparación cultural frente a siglos de denigración de las mujeres y de reconexión con la tierra/naturaleza” (2016, p. 31).

La propia Posada comenta que estas mujeres realizaron a pie “unos viajes heroicos durante los cuales trazan mapas e inauguran rutas que no están descritas en los atlas convencionales u oficiales de geografía” (Centro León, 2016) y, al igual que *Evidencia clínica II*, nos parece que la serie *Signos cardinales* cuestiona, a través de las trayectorias abiertas por estas mujeres itinerantes y del tipo de mapa elegido por la artista, un modo de representación

espacial que fue prerrogativa de los conquistadores, una herramienta de poder y de apropiación del espacio durante todo el periodo de colonización. Por el contrario, los mapas de Posada, basados en los relatos personales de las víctimas, son “mapas-itinerarios” que presuponen un tipo de práctica, percepción y concepción del espacio radicalmente diferente del mapa cuadrulado del mundo occidental moderno que pretende objetividad y transparencia. Estos mapas-itinerarios incluyen de varias maneras la experiencia subjetiva del territorio que representa, el cual nunca se percibe como independiente de las prácticas y los desplazamientos que tienen lugar en él (Tiberghien, 2007, p. 6), una dimensión que Posada también especifica cuando describe su planteamiento como cartógrafa-artista: “Les dibujo los mapas en los pies: la ruta que viene de Carepa (Antioquia) hasta Medellín, por ejemplo, y utilizo un sistema de convenciones —explica la artista—. El lugar de origen es una casita con montañas. Luego hay varias casitas con los números uno, dos o tres adentro, que son los distintos desplazamientos que la misma persona ha sufrido” (Guerrero, 2008). El mapa se carga de temporalidad y experiencia vivida, vinculando el *oikos*, la casa o los espacios habitados con el mundo exterior y el entorno (las montañas) para definir un punto de partida, una situación inicial del ser en su medio, sujeto a desplazamientos reales pero también interpretables desde el prisma de la evolución o la transformación (con y en el espacio que atraviesa el sujeto). El mapa se convierte en un medio de apropiación de territorios existenciales y, por su propia forma y por las convenciones artísticas que lo rigen, determina una forma de abandono del eurocentrismo a favor de una cartografía “autóctona” ajena a la modelización abstracta, universalizadora y matemática, renovando así la relación social con el mapa (Antonioli, 2010).

De este modo, la cartografía desarrollada en *Signos cardinales* para luchar contra el olvido y reparar los daños sufridos equivale a una operación de (re) territorialización, de reconquista psíquica, física y cultural, mediante la cual las mujeres desplazadas, a través de su participación activa en la experiencia artística, dan sentido a su entorno. En su conjunto, el proceso artístico contribuye a reinventar las relaciones con el territorio habitado, una relación evolutiva que conduce de un espacio natural sometido a la violencia (aquel por el que transita la población civil, víctima de la violencia sistémica) a un

espacio simbólico emancipador, portador de una narrativa sobre el mundo en la que las mujeres se nutren de su propia experiencia para renacer a sí mismas.

Se trata, por tanto, de una relectura de la relación primordial que se establece entre las mujeres y la naturaleza. Las actividades que culturalmente se encomiendan a las mujeres, como el cuidado de la naturaleza, derivan también de una ética del cuidado que tiene su origen en la apropiación de espacios y actividades para involucrarse en ellos, pero no se trata sólo de revitalizar una cultura y reforzar esos aspectos históricamente construidos, sino de volver a ellos con nuevas preguntas, con una nueva mirada sobre lo que siempre ha estado ahí, sobre esas tareas tradicionales que se han aprendido en el marco de la repetición del género.

Para concluir este breve recorrido por la creación artística de Posada, atravesada por los temas de la violencia y el cuidado, de las mujeres y su entorno, ya sea social, histórico o natural, queremos mencionar brevemente un tercer proyecto artístico, *Hierbas de sal y tierra* (2012-2013), vinculado al cuidado y la naturaleza, y con el que consideramos se completa la trayectoria resiliente y sanadora que la artista-médica está diseñando con y para otras mujeres.

Consciente de la importancia del conocimiento botánico, promueve la perpetuación y el uso de este saber atávico, no sólo por la capacidad curativa de las plantas, sino porque este conocimiento se transmite de generación en generación para establecer una genealogía del conocimiento y reconectar a las personas con sus orígenes culturales.

Por ello, llevó a cabo una experiencia en la comunidad de la región de Coquí, una zona remota del departamento del Chocó, para explorar la herencia cultural de los usos medicinales de las plantas y evaluar la vitalidad del conocimiento botánico ancestral y su posible relación con la medicina científica. En la primera fase del proyecto, “Toma de hierbas” 2012, Posada invitó a mujeres de la comunidad a la creación de un herbario botánico y su colocación en el dispensario local: tras recolectar plantas medicinales, tomaron posesión del dispensario y pegaron las plantas medicinales en las paredes a modo de herbario, acompañadas de textos explicativos sobre su uso y los conocimientos que hacían referencia a ellas, una instalación fotografiada por la artista doctora. También escribió un texto divulgativo sobre el cuidado de las azoteas, huertas elevadas sembradas en una canoa en las que se mezclaban tradicionalmente verduras medicinales y

aromáticas, el cuidado y la alimentación, a través de los cuales Posada redefine el papel de las mujeres como garantes del cuidado y guardianas de la naturaleza.

Pero, como ocurre a menudo con la obra de Posada, el enfoque no consiste en una simple valorización o en un retorno “idéntico” a prácticas ancestrales en las que la relación privilegiada entre la mujer y la naturaleza permaneciera inalterada. Los cuidados que debe proporcionar la medicina botánica no se dirigen tanto a las enfermedades y lesiones físicas, como a la incuria del Estado y a la precariedad de la sanidad oficial, a través de la cual se maltrata a las poblaciones pobres y aisladas. En efecto, la “toma” de uno de estos dispensarios sin equipamiento, sin personal y sin medicamentos, está cargada de significado porque el dispensario es uno de esos “lugares distópicos” que la artista censura en dos de las fases del proyecto, tituladas respectivamente “Estudios para una cartografía distópica” y “Paisajes distópicos”. En éstos, los mapas, las fotografías y los videos recalcan las precarias condiciones de la asistencia sanitaria y la ausencia de ciencia médica en determinadas zonas geográficas desatendidas por los poderes centrales, convirtiendo la situación sufrida en una distopía y la asistencia sanitaria en una utopía, un no-lugar o un espacio a recuperar. En el caso de *Hierbas de sal y tierra*, la distopía no remite a una sociedad imaginaria regida por una ideología nefasta (Leconte y Passard, 2021), ya que los espacios ficticios representados mantienen una relación de analogía con el mundo real: interrogan, en negativo, una visión del mundo y plasman el imaginario de la desilusión al que se refiere Bazin en su ensayo sobre las distopías (2019, pp. 7, 20), y revelan la mala gestión política del cuidado por las fuerzas gubernamentales.

En este proyecto, la reapropiación del conocimiento botánico tradicional — conocimiento derivado de la experiencia y el saber encarnado— parece ser una respuesta a siglos de denigración de las mujeres y de sus saberes, y conduce así al renacimiento de culturas indígenas que compensan el fracaso de la medicina “moderna”. Por ello, resulta adecuado que la cartografía distópica dibujada por Posada sea como los mapas de *Signos cardinales*, una hoja de ruta en la que los puestos de salud están tachados y sustituidos por “azoteas” situadas al margen del funcionamiento de los cuidados habituales. También es esencial que el herbario creado no sea una colección que ordena plantas secas para su estudio botánico, típico de las expediciones científicas que pretendían clasificar y catalogar la flora de los territorios descubiertos, sino un herbario vivo con plantas recién

recolectadas, colocadas en las paredes de un nuevo “hogar”, de un nuevo *oikos* capaz de atender a las personas.

Con motivo del 43.º Salón Nacional de Artistas, Posada reactivó algunas de las acciones emprendidas en Coquí. En concreto, retomó la idea del herbario, esta vez con esquejes de plantas endémicas producidos en talleres participativos con mujeres y niños de barrios populares de Medellín, y expuestos en vitrinas immaculadas del Museo de Antioquia que recordaban los espacios asépticos de los hospitales. Con esta última fase del proyecto *Hierbas de sal y tierra* se completaba, por tanto, el proceso de reconocimiento de la cultura tradicional del cuidado — término que debe entenderse tanto en sentido literal, médico, como en sentido figurado, el del *care* según Gilligan y las ecofeministas — legado por las mujeres. **Unos saberes ancestrales transmitidos por las poblaciones indígenas que habitan predominantemente en el campo y que se actualizan y resignifican en el medio urbano, donde pueden al menos codearse con la medicina moderna, o incluso interactuar con ella y enriquecerla mediante injerto.**

Conclusiones

Nuestro objetivo inicial era examinar el modo en que la relación entre las mujeres y la naturaleza, instrumentalizada por los fundadores de las sociedades occidentales con fines de explotación sistémica, podría adquirir un nuevo significado en los albores de un siglo XXI sujeto a crisis sociales y medioambientales. Si la “muerte de la naturaleza” que se diagnostica en el ensayo epónimo de Merchant adquiere ahora un significado profético, ese mismo ensayo también encubre una remediación que Puleo amplía a través de la propuesta de un jardín ecofeminista inspirado en la ética del *care*, un lugar en el que revalorizar una actitud empática hacia la vulnerabilidad y una *praxis* del cuidado, liberada de convenciones androcéntricas. Además, la capacidad del arte para influir en el imaginario nos pareció proporcionar un terreno privilegiado para observar esta evolución ética y política, y nos impulsó a analizar las obras de artistas que reivindican la función social del arte, y cuyas obras manifiestan una sensibilidad hacia la vulnerabilidad — de la naturaleza o de los seres humanos, especialmente de las mujeres — y una cercanía a la ética del cuidado, descrita por la politóloga y feminista Joan Tronto como:

[...] una actividad genérica que incluye todo lo que hacemos para mantener, perpetuar y reparar nuestro “mundo”, de modo que podamos vivir en él lo mejor posible. Este mundo incluye nuestro cuerpo, a nosotros mismos y a nuestro entorno, todo lo cual intentamos vincular en una compleja red de apoyo a la vida [Tronto, 1993/2009, p. 143].

De hecho, hemos observado en los trabajos de Montiel, Loren y Posada las dos constantes propias del cuidado, a saber, una atención perceptiva que puede entenderse como una *disposición* hacia la alteridad (visible en las obras de Montiel) y una *praxis* o *práctica* por la que se asume y cuida la vulnerabilidad o fragilidad del otro (patente en las intervenciones de Loren y Posada) (Tronto, 2009, p. 163). Además, las tres artistas estudiadas desarrollan actividades artísticas cercanas a la naturaleza o a las mujeres y valoran en el espacio público tareas tradicionalmente femeninas, imaginando a través de ellas una relación más comprometida y cercana con el entorno, valiéndose de la posición privilegiada de la mujer para reconciliarnos con la tierra (Loren, 2009, 2016–2019), e igualmente de la posición de la tierra para reconciliar a la mujer consigo misma y con su historia (Posada, 2008). Hasta podemos entablar un paralelismo entre sus intervenciones y las cuatro fases que identifica Tronto para conseguir un “buen cuidado” (pp. 147–150): la primera, definida como *caring about*, que consiste en la disposición de la atención como reconocimiento de una necesidad y está presente de manera clara en el conjunto de las obras estudiadas. La segunda, *taking care of*, y la tercera, *care-giving*, que hacen referencia a asumir la responsabilidad y al trabajo de cuidar, y que encontramos tanto en las intervenciones de Loren como de Posada. Nos interesa más la cuarta fase que apela a los vínculos sociales generados por la *praxis* del cuidado y que se fundamenta en el *care-receiving*, es decir, en la capacidad de respuesta del receptor, en los casos que analizamos, las personas vulnerables que han colaborado en el proceso creativo (los vecinos que participan en las ecovenciones de Loren, las mujeres desplazadas en *Signos cardinales*, etcétera).

En efecto, las éticas del cuidado —que ponen la atención en las relaciones interpersonales afectadas por un índice de vulnerabilidad que demanda la asunción de un cuidado responsable del Otro con el fin de asegurar su bienestar— inciden

en la epistemología de la práctica artística y fomentan, al fin y al cabo, unas formas de artes participativas que privilegian la estética relacional en la que las artistas colaboren con los actores locales.

Por otra parte, el desarrollo de interrelaciones múltiples, intrínsecas a la moral del cuidado, impacta el binomio mujer/naturaleza en el origen de la moral del cuidado. En el transcurso de nuestro análisis tuvimos que replantearnos el vínculo inicialmente formulado entre la mujer y la naturaleza, que está en el centro del concepto de vulnerabilidad. A pesar de que las mujeres se encuentran entre las poblaciones más frágiles y ocupan una posición privilegiada en las prácticas de cuidado que tradicionalmente han asumido, la relación singular de la mujer con la naturaleza se vio subsumida por interacciones más amplias y complejas requeridas por los nuevos riesgos y la nueva forma de habitar el mundo. Si la vulnerabilidad o la sensibilidad de las mujeres representa una puerta de entrada privilegiada a la práctica del cuidado, ésta no puede reducirse a una práctica “de” mujeres para las mujeres y la naturaleza. De hecho, pensar el tema de la opresión, la vulnerabilidad y el cuidado nos obliga a salir de la mera relación entre mujer y naturaleza, y a alejarnos de una perspectiva de género del problema (muy presente, sin embargo, en la obra de Posada), en favor de otra lógica: la lógica que opone, por una parte, una moral arraigada en la sensibilidad, una ética del cuidado llena de emociones, de historias singulares y relaciones complejas con los demás y, por otra, la moral tradicional del patriarcado, de inspiración kantiana, forjada mediante el recurso a un sujeto racional y universal. Un patriarcado denunciado tanto por Montiel como por Posada bajo la forma de una ideología invisible, la del capitalismo hegemónico portador de una violencia sistémica.

Y la propia Gilligan, que en su trabajo pionero sobre la ética del cuidado (1982/1985) identificó la voz de la empatía y la atención al Otro con la voz de las mujeres, retoma ahora sus argumentos en su último ensayo, *In a Human Voice* (2023). Da un giro significativo al señalar que, si bien la “voz diferente” se entendió inicialmente como una voz “femenina”, es, ante todo, de forma más inclusiva, una voz humana opuesta a la del patriarcado.

A la luz de estas últimas consideraciones, podemos por fin volver a la paradójica unión de la mujer y la naturaleza. Ruth Montiel, Lucía Loren y Libia Posada, abrazando los valores éticos del cuidado nacido de la vulnerabilidad,

han emprendido prácticas artísticas encaminadas a devolver la dignidad, el sentido y la vida a la naturaleza despreciada y a los seres sojuzgados, efectuando la paradójica inversión por la que las relaciones entre los oprimidos se convierten en un remedio a la vez que en una ética de resistencia y liberación asumida y afirmada. Pero quizá la mayor paradoja resida en el hecho de que la relación entre las mujeres y la naturaleza, en la raíz de nuestra reflexión, se haya diluido en un entramado de relaciones más amplias, liberando a las mujeres y a la naturaleza de una relación privilegiada pero constrictiva.

Referencias

- Antonioli, M. (2010), “Singularités cartographiques”, *Trahir*, 1-12, en <https://trahir.wordpress.com/category/manola-antonioli/>
- Bárcia, R. (1880), *Primer diccionario general etimológico de la lengua española*, (1-5), F. Seix.
- Bazin, L. (2019), *La dystopie*, Presses Universitaires de Clermont-Ferrand.
- Builes, M. (2007), “La nueva compañía de los prohombres de la patria”, *Semana.com. Últimas Noticias de Colombia y el Mundo*, en <https://www.semana.com/on-line/articulo/la-nueva-compania-prohombres-patria/86107-3/>
- Burgart Goutal, J. (2020), *Être écoféministe: Théories et pratiques*, L'Échappée.
- Castoriadis, C. (1975), *L'Institution imaginaire de la société*, Seuil.
- Centro León (director). (2016), *Centro León. Entrevista a Libia Posada*, en <https://www.youtube.com/watch?v=ToYZg2kGKVQ>
- Crenshaw, K. (1989), “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics”, *University of Chicago Legal Forum*, 1989(1), 139-167, en <https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>
- _____ (1991), “Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color”, *Stanford Law Review*, 43(6), 1241-1299.
- Cumes, A. (2017), “La cosmovisión maya et le patriarcat: une interprétation critique”, *Recherches féministes*, 30 (1), 47-59.
- d'Eaubonne, F. (1974), *Le féminisme ou la mort*, P. Horay.
- _____ (1978), *Ecologie, féminisme: Révolution ou mutation?*, Ed. ATP.

- Deleuze, G., y F. Guattari (1988), *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos (obra inicialmente publicada en 1980).
- d'Erm, P. (2017), *Soeurs en écologie: Des femmes, de la nature et du réenchantement du monde*, Éditions La Mer Salée.
- Fatás, M. (s. f.), "Lucía Loren o cómo entretejer la vida a la tierra", *Kalon*, en <http://kalon-mag.es/post/lucia-loren>.
- Gallón Salazar, A. (2010), "Mi cuerpo es mi territorio", *El Espectador*, en <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/mi-cuerpo-es-mi-territorio-article-241530/>.
- Gilligan, C. (2023), *In a Human Voice*, Polity Press.
- _____ (1985), *La moral y la teoría: psicología del desarrollo femenino* (trad. J. J. Utrilla), Fondo de Cultura Económica (obra inicialmente publicada en 1982).
- Guerrero, D. (2008), "El arte, del lado de los desterrados", *El Tiempo*, en <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-3089173>.
- Hache, É. (2016), *Reclaim: Recueil de textes écoféministes* (trad. E. Notéris), Cambourakis.
- Haraway, D. (2019) *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno* (trad. H. Torres), Consonni, (obra inicialmente publicada en 2016).
- Krauss, C. (2016), "Des bonnes femmes hystériques : mobilisations environnementales populaires féminines", en É., Hache, *Reclaim. Recueil de textes écoféministes* (pp. 211-238), Cambourakis.
- _____ (1993), "Women and Toxic Waste Protests: Race, Class and Gender as Resources of Resistance", *Qual Sociol* 16, 247-262, en <https://doi.org/10.1007/BF00909010>.
- Leconte, C., y C. Passard (2021), "Avant-propos: Retour vers le futur? La dystopie aujourd'hui", *Quaderni*, 102, 9-12.
- López Abril, M., M., Vega, y L. Loren (2017), "El arte como herramienta para la educación ambiental", *Carpeta Informativa del Ceneam*, 3-8.
- Loren Atienza, L. (2003), *Árbol tejido* [intervención, fotografías], Villoslada de Cameros, La Rioja, en <https://lucialoren.com/index.php/intervenciones/item/14>.
- _____ (2009), *Artesanía de un surco* [intervención, fotografías, video], Puebla de la Sierra, Madrid, en <https://lucialoren.com/index.php/intervenciones/item/21>; <https://vimeo.com/225597385>.

- _____ (2009), *Al hilo del paisaje* [intervención], Sala de Exposiciones Zabaleta, Universidad de Jaén, en <https://lucialoren.com/index.php/intervenciones/item/9>.
- _____ (2016-19), *Coser la nieve* [intervención, fotografías], Montejo de la Sierra, Madrid, en <https://lucialoren.com/index.php/intervenciones/item/45>.
- _____ (2019a), *Ser aguja* [video instalación], Bienal de Andorra Land Art, en <https://lucialoren.com/index.php/instalaciones/item/49>.
- _____ (2019b), “Territorios de colaboración: arte, paisaje y educación”, en *Imaginar la transición hacia sociedades sostenibles* (pp. 181-188), Universitat Politècnica de València.
- Loren Atienza, L., y Y., Zuloaga (2012), “Arte y territorio. Intervención artística para la reconstrucción del medio natural y cultural”, en *Arte, educación y cultura. Aportaciones desde la periferia*, COLBAA.
- Mas de arte (s. f.), Ruth Montiel Arias, en <https://masdearte.com/especiales/ruth-montiel-arias/>.
- Merchant, C. (1980), *The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution*, Harper & Row.
- _____ (1996), *Earthcare. Women and the Environment*, Routledge.
- Montiel Arias, R. (2012), *As cinsas do lamento* [video], en https://aresvisuals.net/fichas/61c_montiel_arias_ruth/.
- Montiel Arias, R. (2014), *Máscaras para los ilustres* [fotografía, video, escultura intervenida], en <https://ruthmontielarias.com/ux-portfolio/mascaras-para-los-ilustres/>.
- _____ (2015), *Chisa* [fotografía, video, pintura expandida], en <https://ruthmontielarias.com/ux-portfolio/chisa/>.
- Museo de Arte Moderno de Medellín (director) (2020), *Conversación entre la artista y médica Libia Posada con nuestro curador jefe Emiliano Valdés*, en <https://www.youtube.com/watch?v=iRBnj3MADs4>.
- Ortner, S. B. (1972), “Is Female to Male as Nature is to Culture?”, *Feminist Studies*, 1(2), 5-31, en <https://doi.org/10.2307/3177638>.
- Posada, L. (2006), *Evidencia clínica I* [intervención].
- _____ (2007), *Re-tratos* [cuadros, fotografías], en *Evidencia clínica II* [instalación], Museo Nacional de Colombia, Bogotá.
- _____ (2008), *Signos cardinales* [intervención, fotografías].

- _____ (2012-2013), *Hierbas de sal y tierra* [instalación, fotografías].
- _____ (2014), “Signos cardinales”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9 (2), en <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/13072/10411>.
- Puleo, A. H. (2008), “Libertad, igualdad, sostenibilidad. Por un ecofeminismo ilustrado”, *Isegoría*, 38, artículo 38, en <https://doi.org/10.3989/isegoria.2008.i38.402>
- _____ (2011), *Ecofeminismo: para otro mundo posible*, Ediciones Cátedra.
- _____ (2019a), “Mujeres y naturaleza”, *Alfa: Revista de la Asociación Andaluza de Filosofía*, 35, 31-66.
- _____ (2022), “El ecofeminismo, conciencia feminista profunda de la crisis socioambiental”, *Análisis Carolina*, 23, pp. 1-11, en https://doi.org/10.33960/AC_23.2022.
- _____ y V., Perales (2019b), *Claves ecofeministas: para rebeldes que aman a la Tierra y a los animales*, Plaza y Valdés Editores.
- Ress, M. J. (2010), “Espiritualidad ecofeminista en América Latina”, *Investigaciones Feministas*, 1, 111-124.
- Roca, J., y S. Suárez (2012), *Transpolítico arte en Colombia: 1992-2012*, Lunwerg.
- Spaid, S. (2002), *Ecovention: Current Art to Transform Ecologies*, Contemporary Arts Center.
- _____ (2017), *Ecovention Europe: Art to Transform Ecologies, 1957-2017*, Museum de Domijnen Hedendaagse Kunst.
- Tiberghien, G. A. (2007), *Finis terrae: Imaginaires et imaginations*, Bayard.
- Tronto, J. (2009), *Un monde vulnérable, pour une politique du care*, Hervé Maury, trad., La Découverte, (obra inicialmente publicada en 1993).
- Villanueva Lorenzana, E. (2021), “Lucía Loren. La vida en el centro del arte”, *Mujeres Mirando Mujeres*, en <https://mujeresmirandomujeres.com/lucia-lorenzana-villanueva-lorenzana-mmm-2/>.
- Zuffi, S. (2000), *El retrato: obras maestras entre la historia y la eternidad*, Electa.
- Žižek, S. (2009), *Sobre la violencia, seis reflexiones marginales* (trad. A. J. Antón Fernández), Paidós, (obra inicialmente publicada en 2008).