

## Corpi dissidenti. La maternità come apparato politico: il caso di Cuba e del contesto latinoamericano

LARA DEMORI

The maternal body has a paradoxical status as both natural and exceptional, a sanctioned yet highly circumscribed form of female embodiment; like the nude, it is both a powerful cultural idea and a bodily state, but one which is unstable and open to multiple meanings (Betterton, 1999, p. 1).

Una fotografia in bianco e nero. Una donna nuda, gravida, tiene in mano un grosso coltello da cucina. La lama è rivolta verso il basso: È il suo stesso ventre il bersaglio dell'atto violento? O forse stiamo osservando un gesto di difesa? Anche l'identità della donna resta sconosciuta, il volto e le gambe sono tagliate fuori dalla composizione. L'uso del bianconero colloca la rappresentazione in una dimensione indeterminata, fuori dal tempo e dallo spazio e ne amplifica le connotazioni antiromantiche, violente e alienanti. La fotografia, intitolata *No matar ni ver matar animales* (Non uccidere né assistere all'uccisione di animali) (fig.1), realizzata tra 1984 e il 1985 è un autoritratto dell'artista cubana Marta Maria Pérez Bravo (L'Avana, 1959). L'immagine appartiene alla serie intitolata *Para concebir* (Concepire) (1984–85) che Pérez Bravo realizza appena diplomata all'Istituto Superior de Arte (ISA), prima di trasferirsi in Messico, dove tutt'ora risiede e lavora, nella metà degli anni Novanta. *Para Concebir*, a cui segue la serie *Recuerdos de nuestro bebé* (Ricordi del nostro bambino) (1987), comprende cinque autoritratti che documentano in maniera estremamente realistica diverse fasi della gravidanza dell'artista e il periodo post-partum.

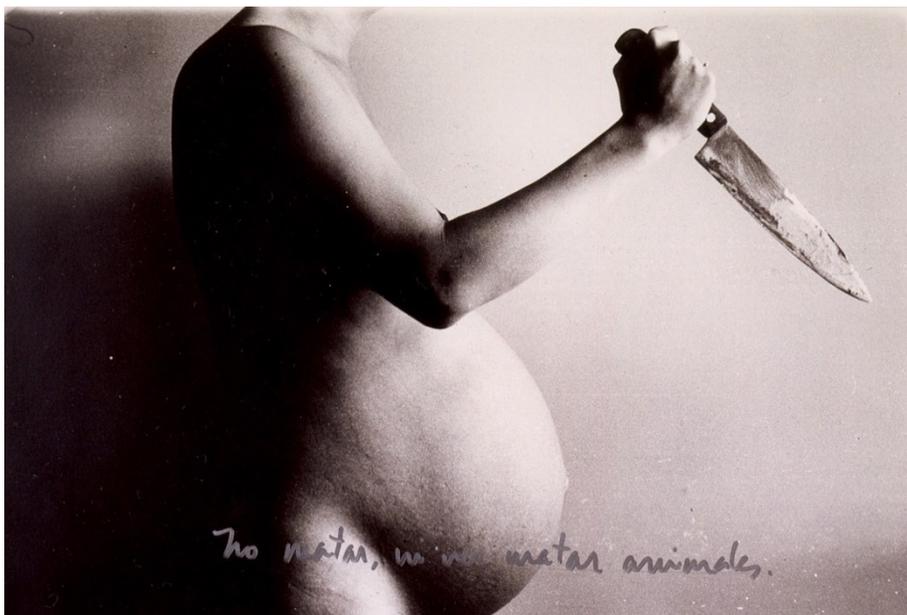


Fig. 1 – Marta María Pérez Bravo, *No matar, ni ver matar animales III*, 1985-86

A metà degli anni Ottanta del secolo scorso, Cuba è oggetto d'interesse internazionale: viene supportata dall'Unione Sovietica, di cui è alleata strategica in quello che allora viene chiamato Terzo Mondo, e gode della prossimità geografica con gli Stati Uniti, con cui raggiunge un accordo sull'emigrazione a metà del decennio<sup>1</sup>. Nel 1985 Fidel Castro, al potere dal 1959, riorganizza l'esecutivo licenziando dirigenti storici come i ministri Ramiro Valdés, Humberto Pérez e Antonio Pérez Herrero; di fronte alle difficoltà dell'economia, messa a dura prova dalle ingenti spese sociali e militari e insidiata dallo spettro del capitalismo, Castro spinge per rinnovare la classe dirigente, uno sforzo che culmina nel III Congresso del Partito Comunista del 1986, dove quasi il 37% dei membri viene sostituito (Domínguez, 1986).

---

<sup>1</sup> L'espressione "Tiers Monde" o "Terzo Mondo", coniata da Alfred Sauvy in un articolo del 1952 pubblicato sulla rivista francese "L'Observateur", giunse sulla scena mondiale durante la conferenza di Bandung del 1955, che portò alla creazione del movimento dei paesi non allineati. In particolare, dalla fine della Guerra Fredda, il cosiddetto Terzo Mondo era passato dal significare una posizione politica non allineata né con l'Occidente capitalista né con l'Oriente comunista, a identificare le condizioni culturali ed economiche dei cosiddetti paesi in via di sviluppo.

Nel campo culturale è difficile valutare il grado di libertà lasciato agli artisti in questo periodo. Dopo la rivoluzione, a Cuba si susseguono infatti politiche culturali diverse e contraddittorie: inizialmente si promuove un'arte che celebra l'ideologia rivoluzionaria attraverso tele e poster plasmati sul modello delle rivoluzioni bolscevica e messicana. Tuttavia, non tutti gli artisti aderiscono a questo programma, contribuendo all'inasprimento della censura (Howe, 2004). Inoltre, negli anni Sessanta il movimento Black Power statunitense contribuisce alla popolarizzazione della cultura afrocubana da parte di scrittori e artisti locali, una tendenza non supportata tuttavia dalle politiche culturali del regime (Howe, 2004). La cultura afrocubana era in effetti emersa a Cuba già negli anni Quaranta come uno dei tratti principali dell'avanguardia, o "nuova arte" insieme al Criollismo e alla pittura di impegno sociale<sup>2</sup>. Si era sviluppata in seguito alla riscoperta dell'Africa attraverso la ricerca del saggista Fernando Ortiz (L'Avana, 1881–1969) e successivamente della scrittrice Lydia Cabrera (L'Avana, 1899–Miami, 1991), che avevano suscitato un grande interesse per le tradizioni afrocubane tra gli intellettuali contemporanei, come il romanziere e musicologo Alejo Carpentier e il pittore Eduardo Abela (Cabrera, 2015)<sup>3</sup>.

Marta Maria Pérez Bravo si forma in questo contesto. Insieme a José Bedia e Maria Magdalena Campos Pons, tra gli altri, Pérez Bravo appartiene alla generazione di artisti cubani diplomati in scuole d'arte di alto livello come la Escuela de Artes Plásticas San Alejandro, la Escuela Nacional de Arte (ENA) e l'Instituto Superior de Arte (ISA), all'avanguardia per quanto riguarda la didattica anche grazie al soggiorno cubano di Luis Camnitzer, che ha un impatto per quanto riguarda la didattica<sup>4</sup>. Questa generazione riscopre le tradizioni delle religioni afrocubane e ottiene un riconoscimento internazionale che insieme all'esperienza dell'esilio spiega in parte la qualità sincretica delle loro opere, caratterizzate dall'intreccio tra cultura "alta" e manifestazioni popolari. Bedia parte da Cuba nel 1990

---

<sup>2</sup> Per Criollismo si intende un tipo di arte "nativa" con elementi vernacolari e indigenismi. Si sviluppa soprattutto a partire dalla seconda metà del secolo XIX.

<sup>3</sup> Fernando Ortiz fu un intellettuale, profondo conoscitore della cultura cubana e conì il termine *trasculturación* per indicare l'incontro tra culture differenti. Lydia Cabrera fu una scrittrice e studiosa delle religioni afrocubane.

<sup>4</sup> Da una corrispondenza elettronica che chi scrive ha avuto con Perez Bravo nel gennaio 2024. Camnitzer nei suoi anni a Cuba aveva esposto le sue opere in più occasioni, (Casa de las América, 1983; Centro de Fotografía 1986) e stretto sodalizi artistici in particolare con gli esponenti di Volume 1, un gruppo di cui faceva parte anche il critico Gerardo Mosquera. Da una corrispondenza elettronica che chi scrive ha avuto con Camnitzer nel gennaio 2024.

prima per il Messico poi per gli Stati Uniti; Pérez Bravo lascia Cuba nel 1995 trasferendosi prima a Monterrey per lavorare con la galleria Ramis Barquet e poi a Città del Messico. Dalla caduta del muro di Berlino, difatti, inizia per Cuba “el periodo especial” dove si tenta di salvare l’economia dal collasso: a ciò corrispondono anni di relativa libertà culturale e vivacità intellettuale ma anche di declino a livello di produzione per la mancanza di mezzi (Howe, 2004; Miller, 2008).

### *No matar ni ver matar animales*

L’atmosfera antiromantica e la presenza in *No matar ni ver matar animales* di un coltello da cucina potrebbe alludere a un pericolo all’interno dell’ambiente domestico. Il gesto di brandire con violenza l’utensile richiama d’altro canto la video-performance di Martha Rosler *Semiotics of the Kitchen* (1975). Qui, l’artista statunitense, ripresa all’interno di una cucina domestica, impugna oggetti diversi, tra cui un coltello, scuotendolo con movimenti bruschi e impazienti che ironizzano sulla la gestualità rassicurante dei programmi televisivi “femminili” del tempo. Un anno prima, nel 1974, la brasiliana Anna Maria Maiolino realizza *È o que sobra* (Quel che rimane), un lavoro composto da tre fotografie in bianco e nero nelle quali l’artista appare sul punto di compiere un gesto violento contro se stessa – tagliarsi la lingua e il naso – con un paio di forbici. La fotografia rappresenta ciò che si potrebbe indicare quasi come un disperato tentativo di privarsi sia della parola che dei tratti somatici. Allegoria della violenza sociale e riferimento al movimento “antropofagico” brasiliano degli anni Venti del Novecento, quest’opera è stata descritta dall’artista come un veicolo di riflessione e libertà poetica, un atto di resistenza a ciò che veniva al tempo imposto dalla dittatura militare (Casavecchia, 2010; Giunta, 2017)<sup>5</sup>.

Un simile immaginario, che coniuga violenza e rappresentazione disturbante del corpo femminile, non è esclusivo del contesto latino-americano ma è presente anche in Europa e Nordamerica fin dalla fine degli anni Sessanta, nonostante sia le premesse culturali che quelle poli-

---

<sup>5</sup> Epitome del modernismo brasiliano, il movimento antropofagico era costituito dal “Grupo dos cinco” di cui facevano parte gli intellettuali e artisti Tarsilia do Amaral, Anita Malfatti, Menotti del Picchia, Mário de Andrade, Oswald de Andrade. Quest’ultimo pubblica nel 1928 il *Manifesto antropofágico* che definisce l’avanguardia brasiliana come “cannibale” (Cfr. *Revista de Antropofagia* 1, 1928) in quanto aveva “digerito” i modelli artistici europei per ribellarsi superandoli (Cfr. Sullivan, 2001).

tiche e sociali siano differenti. Richiami a pratiche autolesionistiche o le creazioni di situazioni in cui il corpo del performer è sottoposto a prove di resistenza si ritrovano nell'azionismo viennese e nelle performances di Chris Burden, Gina Pane, Marina Abramović e Yoko Ono, per citare solo alcuni esempi<sup>6</sup>. Sempre al fine di creare convergenze internazionali sul tema, è possibile notare una vena perversa e violenta in *Motivo Africano* di Jannis Kounellis, un'azione presentata per la prima volta presso la galleria L'Attico di Roma nel dicembre 1970, nel contesto della mostra *Fine dell'alchimia*, curata da Maurizio Calvesi. Dell'azione rimane un celebre scatto di Claudio Abate che ritrae una donna africana incinta, nuda e dalle forme prorompenti: seduta su un alto sgabello ha la testa coperta da un cappuccio nero; sul suo ventre cosparsa di miele sono visibili quattro grosse mosche (Belloni 2015, p. 152).

Con una strumentazione visiva non distante dall'opera di Kounellis, *No matar ni ver matar animales* allestisce un simile teatro del macabro, proponendo una rappresentazione diretta, antidealizzata della maternità, la cui crudezza è amplificata dalla resa fotografica, tra un bianco e nero molto marcato e contrasti esasperati.<sup>7</sup> Pur provenendo da un contesto differente, Pérez Bravo partecipa quindi a un *milieu* transnazionale interessato alle tematiche del corpo e della maternità. Basti pensare che *Stabat Mater* di Julia Kristeva viene pubblicato in francese su "Tel Quel"

---

<sup>6</sup> Nell'inserire l'opera di Pérez Bravo in una serie di confronti internazionali anche Europei e Statunitensi, mi rifaccio metodologicamente al concetto di "resonances" come postulato da Reiko Tomii che scrive: «Long dominant in art history, "influence" is frequently premised upon the paradigm of "center vs. periphery." The general assumption is that "influence" is transmitted from the centre to the periphery in a singular linear flow of time. With "contemporaneity" and "multiplicity" operating in 1960s art, "influence" cannot be the sole explanation for similarity. It is critical to conduct a more evolved analysis of similarity – especially when some similar instances have no or little evidence of actual connection or influence among them. These instances – which I call "resonances" for the lack of a better word – are not rare in the 1960s art. The existence of "resonances" characterizes 1960s art and its internationally contemporaneous state» (Tomii, 2009, p. 139). Per quanto compete la mia conoscenza, Pérez Bravo non cita mai direttamente questi esempi come importanti per la sua opera, ma parla di una formazione basata sullo studio dell'arte europea e statunitense (Da una conversazione per email che l'artista ha avuto con chi scrive nel gennaio 2024). Ad ogni modo ritengo i parallelismi pertinenti sia da un punto di vista metodologico che contenutistico.

<sup>7</sup> Non è stato possibile ricostruire la storia espositiva dell'opera per mancanza di documentazione anche negli archivi dell'artista. Tuttavia, è plausibile pensare che abbia avuto una risonanza particolare prima in ambito cubano poi all'estero sia dagli anni '90 come testimoniato dall'articolo di Mosquera (Mosquera, 1995).

già nel 1977, e tradotto in inglese da Arthur Goldhammer per "Poetics Today" nel 1985 (Kristeva, 1977, 1985).

Al di là della resa formale, quest'opera mette in scena un complesso sistema di riferimenti simbolici e psicanalitici. Il corpo in attesa, esibito senza mediazioni e immortalato nudo nella sua interezza viscerale, è ritratto in posa ieratica, densa di richiami ai culti della Santería e Palo Monte<sup>8</sup>: due religioni Afro-cubane, sincretismi di cattolicesimo e culti Yoruba dell'Africa occidentale o del Congo e dell'Angola in Africa centrale. Secondo questi culti, il corpo è assimilabile a un'opera d'arte di ispirazione divina, una visione divergente da quella di tradizione platonica e quindi giudaico-cristiana, che lo considera un elemento impuro (Schultz, 2008). *No matar ni ver matar animales* presenta l'artista sul punto di commettere un sacrificio – forse il sacrificio del proprio corpo o delle figlie che porta in grembo? – sfidando le credenze religiose secondo cui, come ricorda il titolo dell'opera, le donne incinte non possono né compiere né assistere a sacrifici di animali (Martín-Sevillano, 2011)<sup>9</sup>. Nell'ambito dei culti come la Santería o il Palo Monte, alle donne è infatti vietato partecipare a numerose cerimonie durante la gravidanza o il ciclo mestruale – ovvero quando il corpo intraprende una metamorfosi biologica. Secondo questi culti le donne in simil condizioni sono considerate un pericoloso e mostruoso «luogo di inquinamento e fonte di terrore», soggetto alla parzialità di un insieme di valori patriarcali (Ussher, 2006, p. 89). Secondo tali credenze, infatti, la visione – o il compimento – da parte della donna incinta di un sacrificio animale ne condannerebbe la prole a un temperamento violento. Il gesto che l'artista sta per compiere è quindi ambivalente: se infatti sembra mettere in pericolo sé stessa e le gemelle che stanno per nascere, al tempo stesso denota il soggetto come attivo, riscattando la figura femminile da una posizione di passività e di oggetto della contemplazione maschile – il *male gaze* di cui parla Laura

---

<sup>8</sup> Santería è in origine un termine dispregiativo, coniato dagli Spagnoli per descrivere i culti sincretici che si svilupparono a Cuba dal XVII secolo (cfr. <https://www.treccani.it/enciclopedia/santeria>). Al contrario della Santería che tende al proselitismo, il Palo Mayombe, che a Cuba viene chiamato Palo Monte, è un culto segreto divulgato solo agli iniziati. Ha probabilmente origine in Africa centrale, nella zona della Repubblica democratica del Congo (cfr. Bettelheim, 2001).

<sup>9</sup> Il titolo è molto importante per il processo creativo dell'artista che prende ispirazione per la sua opera da libri: «I gather together phrases that would make good titles, although I don't have yet the images for them. I have these written phrases together to make titles and imagine how they could be represented visually» Marta Maria Pérez Bravo in una conversazione con Hans-Michael Herzog (Herzog, 2003, p. 126).

Mulvey – e disturbando il piacere che deriva da tale contemplazione (Usher, 2006, p. 164). Il capovolgimento degli stereotipi “machisti” è anche evidenziato dallo spazio riservato all’immagine del ventre rigonfio che si sostituisce alla centralità simbolica del fallo (Welldon, 1992).

In quest’opera Pérez Bravo mette dunque provocatoriamente in discussione gli stigmi associati alle funzioni riproduttive femminili, indirizzandosi soprattutto verso gli ideali patriarcali radicati in quelle tradizioni culturali e religiose. Infatti se dalla rivoluzione cubana in poi le donne a Cuba acquisiscono progressivamente una maggiore emancipazione dalla sfera domestica e maggiori diritti in diversi settori della società – ad esempio, il miglioramento delle condizioni sanitarie e dei diritti riproduttivi (come la garanzia del congedo di maternità) o un aumento del tasso di alfabetizzazione e l’accesso al lavoro remunerato – tuttavia persiste a livello ideologico, come testimoniano diversi tra i proclami pubblici di Fidel Castro, una convinzione che le donne siano biologicamente “inferiori” e che tale condizione le abbia relegate al lavoro domestico (Brown, 1986, p. 47)<sup>10</sup>. La serie di Pérez Bravo mette dunque in discussione stereotipi legati alla maternità, come l’aspettativa che le donne siano *naturalmente* adatte alla cura e alla crescita dei bambini – un credo confermato a livello sociopolitico dall’abbondante e quasi esclusiva presenza nella Cuba post-rivoluzionaria di donne nei servizi sociali come la sanità e l’istruzione (Brown, 1986).

Allo stesso tempo l’opera si presta a una lettura psicoanalitica più profonda. L’ambivalenza del gesto violento sconfessa il mito della donna-madre “buona”, dotata di istinto materno, generando al contrario un esempio di maternità perversa e conturbante. Lo psicoanalista Donald Winnicott ha analizzato in studi assai noti l’ambiguità comportamentale e sentimentale che la donna sviluppa nelle ultime fasi della gravidanza, descrivendo quella che chiama “preoccupazione materna primaria”: uno stato di ritiro e dissociazione, in cui, poche settimane prima e dopo il parto, la donna regredisce a una condizione infantile (Winnicott, 1958). Tipica di questa fase è lo sviluppo di sentimenti di disperazione e inadeguatezza alternati ai deliri di grandiosità e onnipotenza propri della fase della gravidanza. A causa di queste emozioni contrastanti, spesso l’Io materno fallisce nel tentativo di regredire o di uscire dalla regressione (Winnicott, 1958)<sup>11</sup>. Secondo numerose teorie psicanalitiche questo stato

---

<sup>10</sup> Discorso di Fidel Castro a Santa Clara nel 1966.

<sup>11</sup> Winnicott è stato spesso oggetto di critica femminista anche se molte studiose si sono espresse anche in suo favore. Le posizioni più critiche rimproverano allo psicoanalista

dissociativo sarebbe una delle cause dell'infanticidio o del diniego di gravidanza (Spinelli, 2010). Altri studi inoltre hanno rilevato una differenza nell'espressione della violenza tra uomini e donne: quella maschile è solitamente rivolta verso l'esterno o su altre persone, mentre quella delle donne ha spesso per oggetto i propri corpi o contro ciò che vedono come una loro creazione: i loro figli (Welldon, 1992). L'iconografia di Pérez Bravo con i suoi connotati antiromantici e dissidenti allude, di fatto, a questa violenza auto-inflitta e all'infanticidio, e aggiunge alla narrativa dell'attesa allusioni all'angoscia del cambiamento corporeo, della riproduzione e della nascita.

### *Il medium fotografico nel contesto cubano*

Secondo lo studioso Gerardo Mosquera, a Cuba l'autoritratto di Pérez Bravo potrebbe far concorrenza allo scatto iconico di Alberto Korda che immortalava Che Guevara (Mosquera, 1995). Lo studioso ne esalta l'iconografia inconsueta e la potenza comunicativa – un'affermazione che testimonia il raggiungimento di una popolarità e di un pubblico fin dalla realizzazione dell'opera (Mosquera, 1995)<sup>12</sup>. Korda, insieme ad altre personalità come Eduardo Hernández Toledo detto "Guayo", segna una generazione e influenza la tradizione del photo-reportage a venire. Non si può infatti negare che la predilezione di Pérez Bravo per la fotografia sia legata alla storia di Cuba, dove ebbe una notevole importanza soprattutto durante la rivoluzione e anche in età contemporanea. Tuttavia, vorrei qui sottolineare come l'uso del medium fotografico sia egualmente influenzato dalle pratiche femministe internazionali.

Mosquera distingue l'uso che Pérez Bravo fa della fotografia da quello che ne fanno i suoi contemporanei come Rotimi Fani Kayode, Mario Cra-

---

la rigidità nella concezione dell'organizzazione familiare. Infatti, nel suo esame dei disturbi psicologici e nelle sue prescrizioni per i pazienti, Winnicott privilegia con enfasi le identità eterosessuali distinte, la famiglia nucleare e la rigida divisione del lavoro al suo interno (Riley, 1983; Doane e Hodges, 1992). Le sostenitrici femministe di Winnicott, al contrario, leggono il suo lavoro come una filosofia sociale nella sua completezza con una percezione interattiva dei ruoli e delle identità, sposando invece un concetto più egualitario di genere (Minsky, 1996; Alford, 2000; Flax, 1993). Cfr. Gerson, 2004. La letteratura femminista si è anche concentrata sulla "preoccupazione materna primaria" criticando l'abnegazione della soggettività della donna/madre attribuita a Winnicott (Plaza 1982; Kaplan 1992). Cfr. Holway, 2012.

<sup>12</sup> È impossibile con i dati attuali ricostruire una precisa ricezione dell'opera. Prima di Mosquera, l'artista ricorda solamente che fu esposta nel 1990 in Finlandia presso il Pori Art Museum, che lascia presupporre una circolazione internazionale.

vo Neto, Gerardo Suter e Luis González Palma: mentre questi ultimi creano un connubio tra la fotografia di studio, le tradizioni mesoamericane e quelle della Santería, l'artista cubana dà vita a composizioni più personali e testimoniali, che possono essere paragonate ai lavori di Ana Mendieta, artista di riferimento durante la sua formazione (Mosquera, 1995)<sup>13</sup>. Tuttavia, se Mendieta usa la fotografia esclusivamente a fini documentari – «la fotografia è il prodotto finale e agisce come veicolo di una sorta di performance congelata» (Mosquera, 1995, p. 53) – Pérez Bravo combina questa funzione ad altre suggestioni, tra cui la pittura.

Le due serie, *Para Concebir* (1984-85) e *Recuerdos de nuestro bebé* (1987-88) rappresentano quasi un diario o una "cronaca" delle maternità dell'artista cubana: dalla gestazione, all'allattamento fino all'educazione delle figlie. I riferimenti sono molteplici. Per quanto concerne i temi sembra evidente un parallelismo con *Post-partum Document* (1973) dell'americana Mary Kelley, in cui l'attenzione "documentaria" dell'artista si concentra sulla crescita del figlio dai due ai cinque anni. Da un punto di vista tecnico e compositivo, le fotografie di Pérez Bravo si appropriano dello stile della fotografia di studio cubana di inizio secolo, come gli scatti di nudo di Joaquín Blez Marcé e il suo particolare modo di gestire l'illuminazione. Il fotografo, difatti, posizionava la fonte di luce ai lati del soggetto, enfatizzando un'interpretazione scultorea e una posa ieratica, e sottolineandone la pienezza dei volumi tramite un abile uso del chiaroscuro. La stessa tecnica è ripresa da Pérez Bravo per esaltare la corporeità femminile rafforzata dagli anni di studio di pittura presso la Escuela San Alejandro. Anche l'uso dell'ombreggiatura o dello sfumato impiegati da Blez per conferire al volto e al corpo delle modelle un'aura di mistero e fascino, viene impiegato dall'artista cubana per collocare i suoi autoritratti su sfondi neutri e indefiniti<sup>14</sup>. In questo modo, la artista sottrae il soggetto a qualsiasi riferimento temporale e, allo stesso tempo, ne esal-

---

<sup>13</sup> In un'intervista dell'artista a chi scrive del 2023, Pérez Bravo dichiara che l'arrivo negli anni '80 di Ana Mendieta e Luis Camnitzer dagli Stati Uniti ebbe un enorme impatto sulla produzione artistica locale. Pérez Bravo scrive di aver visto la produzione di Mendieta solo successivamente al suo periodo cubano tramite gli artisti Else e Perez Moron, che collaborarono con Mendieta nella realizzazione delle opere nella zona di Jaruco. Per quanto riguarda Camnitzer, l'impatto sulla produzione locale fu determinante, non solo grazie al libro *New Art of Cuba* (1994), ma ai suoi frequenti viaggi tra il 1981 e il 1995, dove ebbe occasione di esporre, tenere seminari, e conoscere artisti locali. Da dichiarazioni via e-mail degli artisti Marta Maria Pérez Bravo e Luis Camnitzer con chi scrive nel gennaio 2024.

<sup>14</sup> L'artista ha dichiarato che tutti gli effetti sono decisi ed effettuati durante la preparazione della composizione e lo scatto. Non c'è nessun lavoro di postproduzione.

ta la specificità culturale – o meglio *le* specificità, visto il sincretismo dell'opera – attraverso l'inserimento di elementi della tradizione afro-cubana (Demori, 2019).

La combinazione tra fotografia e *mise en scène* del corpo femminile attraverso l'auto-rappresentazione è stata una strategia ricorrente nel lavoro di molte artiste femministe coeve a Pérez Bravo, sia europee che statunitensi, come Mendieta, Eugenia Vargas, Hannah Wilke, Ewa Partum e Cindy Sherman, solo per citarne alcune. Tra queste, ad esempio, l'artista tedesca Annegret Soltau combina la fotografia in bianco e nero con l'autoritratto durante la gravidanza nell'opera *Schwanger* (Incinta, 1973-82) (fig.2) una fotoincisione che appartiene ad una serie in cui sul corpo nudo dell'artista vengono materialmente "cuciti" frammenti di altre fotografie.

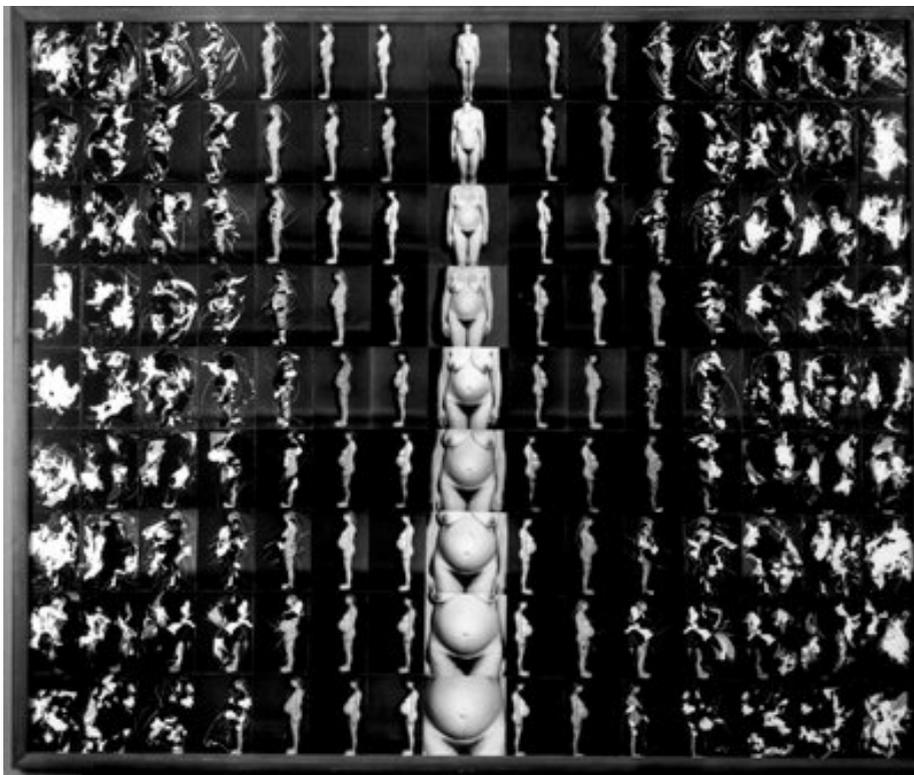


Fig. 2 – Annegret Soltau, *Schwanger*, 1980-1982

L'opera di Soltau riflette sull'ambivalenza del ruolo materno e sull'ansia che deriva da tale responsabilità, ma anche sulla necessità di coniugare tale ruolo con la professione di artista. A livello compositivo, l'attenzione per le politiche riproduttive è evidente nella ripetizione seriale del suo corpo gravido, la cui resa appare spesso disturbata, come in presenza di interferenze<sup>15</sup>. Questo foto-collage è organizzato in una griglia in cui la stessa immagine cambia in un costante processo di costruzione e decostruzione della forma: partendo da un primo piano del grembo gonfio, l'inquadratura si allarga progressivamente, creando un gioco ottico che arriva a inglobare il corpo dell'artista. Questi accorgimenti vogliono simboleggiare la tensione tra il lavoro produttivo e quello riproduttivo.

Le differenze tra l'uso del medium fotografico di Soltau e Pérez Bravo rimandano a contesti culturali eterogenei: l'uso di fotoincisioni seriali racchiuse in una griglia contrasta con quelli che sembrano *tableaux* solenni in cui elementi afrocubani sono estratti dal loro contesto originale e diventano parte di una galleria d'arte. Tuttavia, entrambe le artiste insistono sull'esposizione del proprio corpo come strumento politico che denuncia le preoccupazioni legate alla maternità derivanti dalle disuguaglianze di genere, sia nelle società occidentali che in quelle postcoloniali. Le fotografie di Pérez Bravo, quindi, offrono la possibilità di un'analisi sia "orizzontale" che "verticale" dell'opera stessa. Le due prospettive si intersecano tra loro suggerendo un'idea più ricca e conflittuale del corpo materno: quest'ultimo è visto attraverso la lente del dogma religioso e dei valori imposti dal colonialismo, ma anche in dialogo con le artiste internazionali contemporanee, che riconoscono e trattano la fotografia come un medium autonomo sfruttandone le proprietà e l'impatto (Amador Gómez-Quintero e Bustillo 2002, p. 5).

Il lavoro di Pérez Bravo commenta e rende visibile una specifica realtà socioculturale, ma si fa anche portavoce di un'identificazione femminile e femminista transculturale. Così facendo, gioca su un duplice piano: da un lato crea una visione decolonizzata del corpo e dell'identità femminile, in cui le tradizioni afrocubane acquistano una nuova vita ed escono da uno stato di marginalizzazione a cui le avevano relegate le politiche culturali del regime (Ravelo, Cárdenas Castro, Villanueva Donoso, 2022);

---

<sup>15</sup> Un numero considerevole di studiosi ha trattato i temi della riproduzione sociale e del lavoro femminile (cfr. Federici, 2014a; Dimitrakaki e Loyd, 2017). In *Caliban and the Witch*, Federici si propone di ripensare il capitalismo da una prospettiva femminista, che superi al contempo i limiti di una "storia della donna", separata da quella della parte maschile della classe operaia (cfr. Federici, 2014a, p. 11).

dall'altro, diventa passibile sia di una interpretazione decoloniale che transnazionale, superando il fondamentalismo terzomondista, l'auto marginalizzazione e l'universalismo egemonico euro-americano e unendo l'interesse per le culture autoctone a un'apertura internazionale<sup>16</sup>.

### *L'immagine del corpo gravido nell'arte latino-americana: alcuni esempi*

Come sostiene Andrea Giunta, il legame tra corpo e violenza nell'arte latino-americana dal dopoguerra in poi diviene centrale e assume connotati fortemente politici: le dittature e gli apparati repressivi dalla metà degli anni Sessanta fino alla fine degli Ottanta sottopongono i corpi, soprattutto quelli delle donne, a una violenza dilagante e incontrollata; diverse forme di coercizione sociale come la detenzione illegale, le torture e la sterilizzazione forzata sono ampiamente diffuse (Giunta, 2017).

In questo contesto, numerose artiste donne sviluppano pratiche che analizzano non solo la condizione del corpo femminile sotto le strutture politiche violente del tempo, ma anche lo stato sociale durante i regimi dittatoriali, mettendone in discussione anche gli stereotipi fisici. La rappresentazione della maternità, come strumento di denuncia, diventa quindi uno dei principali interessi delle artiste del tempo. In questa nuova accezione, il soggetto viene spogliato di tutti gli affetti e connotati ideali e immaginato al di là delle categorie tradizionali (Giunta, 2017). Il risultato sono opere che, come abbiamo visto nel caso di Perez Bravo, hanno un carattere profondamente eversivo, confermato dal fatto che, al tempo, passarono sotto silenzio. La ragione principale è stata l'assenza, fino a tempi recenti, di un sistema dell'arte pronto a metabolizzare le opere di queste artiste, fatto che ha contribuito al loro posizionamento ai margini della scena artistica, in particolare in un'area intermedia tra militanza e produzione artistica definibile come "attivismo materno" (Demori, 2019). Questa forma di "attivismo materno" non è esclusivamente assimilabile alle lotte femministe – che in Sud America, con dovute eccezioni, confluirono, almeno fino agli anni Ottanta, nella guerriglia politica e artistica nata in opposizione ai regimi locali – e neanche a una pratica artistica con agenda femminista (Giunta, 2017). Le artiste stesse rifiutarono questa categorizzazione (Giunta, 2017). Questo perché

---

<sup>16</sup> Qui mi riferisco al femminismo terzomondista teorizzato da studiose come Chandra Talpade Mohanty e Gloria E. Anzaldúa a partire dagli anni Ottanta che con un approccio più individualista e nazionalista sottolinea l'unicità della condizione delle donne nei paesi in via di sviluppo (cfr. Mohanty, 1991, 2003 e Anzaldúa, 1981).

la repressione e la violenza presenti in maggior parte dei paesi dell'America Latina da almeno un paio di decenni portarono ad una radicale riconsiderazione del corpo – non solo quello femminile ma anche maschile – come apparato politico e strumento di protesta.

In questo ambito, il Messico rappresenta un caso importante, in quanto già a partire dagli anni Settanta vede la formazione di diversi collettivi femministi, le cui azioni ebbero un riverbero anche nelle pratiche artistiche delle donne (Aceves, 2013). Ad esempio, nel 1971 un gruppo di quindici donne si riunì presso il "Monumento alla Madre" situato nel Parque Sullivan, vicino al centro di Città del Messico per protestare contro la strumentalizzazione della Festa della Mamma e l'oggettivazione dei corpi femminili promossa dai mass media. Tale manifestazione rispondeva all'invito sollevato dalla giornalista californiana Marta Acevedo che invitava le donne messicane ad analizzare e prendere coscienza della loro condizione sociale e del loro potenziale creativo al di là della maternità (*Ibidem*). Questo incontro e l'articolo di Acevedo furono i catalizzatori della nascita del femminismo della seconda ondata in Messico (*Ibidem*).

In questo contesto si inserisce, alcuni anni dopo, l'opera *Pregnant Woman in a Ball of Yarn* (Donna incinta in un gomitolo, 1978) (fig. 3) di Barbara Carrasco (El Paso, 1955), il cui lavoro si concentra sull'identità chicana e le questioni di genere relative alla sfera della sessualità. Questa litografia in bianco e nero rappresenta una donna incinta intrappolata in un gomitolo; uno dei fili – che simboleggia il cordone ombelicale – termina nella raffigurazione di una scarpina da neonato lavorata a maglia. La donna è ritratta in una posizione innaturale, con le gambe e le braccia saldamente legate e la bocca e gli occhi coperti dai fili che nascondono la sua l'identità. I seni voluminosi sono accentuati dalle corde che le circondano le forme in un connubio di dolore e piacere che ricorda i prigionieri michelangioleschi. La studiosa Catherine S. Ramírez osserva che tale iconografia «offre una potente critica della maternità e mette in discussione le rappresentazioni romantiche del soggetto legate in particolare al culto della Vergine di Guadalupe» (Ramírez, 2009, p. 114), creando così un parallelismo tra la rappresentazione di Carrasco e l'iconografia della Madonna prescritta dal culto cattolico messicano<sup>17</sup>. L'artista critica sia il sessismo maschile sia le norme cattoliche legate alla famiglia di cui le donne

---

<sup>17</sup> Per quanto l'associazione Virgen de Guadalupe/stereotipi etnici, si vedano ad esempio i tableaux vivant di Yolanda M. López, in cui l'artista chicana posiziona sé stessa (o i suoi familiari) nelle vesti della Vergine nella mandorla, creando scenari ludici (queste vergini umanizzate vestono abiti atletici o svolgono lavori domestici o di altro tipo).

chicane sono involontariamente vittime: il disegno ritrae infatti la cognata, costretta dal marito ad abbandonare gli studi per diventare madre e casalinga<sup>18</sup>. L'opera venne esposta per la prima volta nel 1983 nella mostra *Chicana Voices and Visions* presso il Social and Public Resource Center di Venice in California, curata da Shifra Goldman. Come ricorda la stessa artista, suscitò reazioni contrastanti: molte curatrici chicane criticarono la rappresentazione del seno scoperto; altre interpretarono l'opera alla luce degli episodi di sterilizzazione forzata delle donne chicane del tempo<sup>19</sup>.

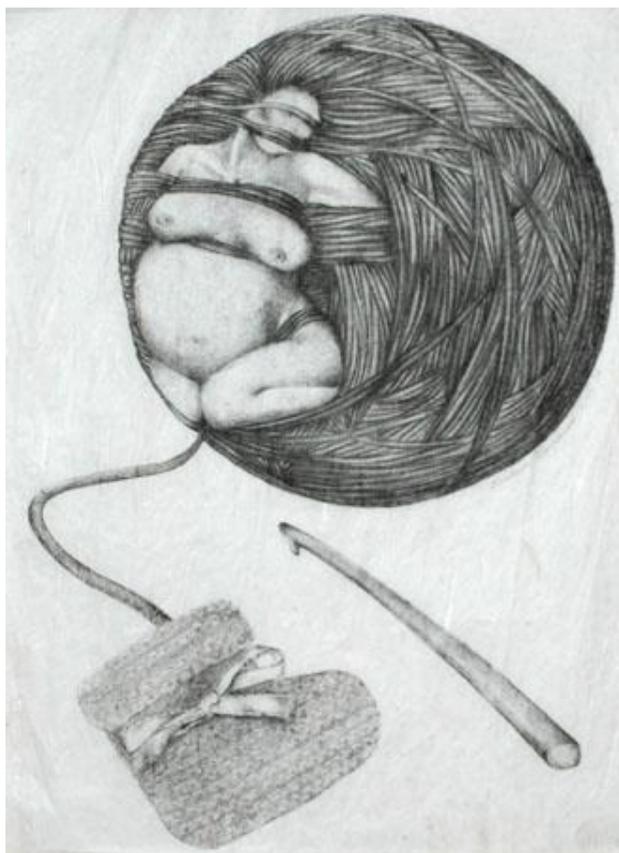


Fig. 3 – Barbara Carrasco, *Pregnant Woman in a Ball of Yarn*, 1978

---

<sup>18</sup> Da una conversazione che l'autore ha avuto con Barbara Carrasco nel 2018; (cfr. Giunta, 2017).

<sup>19</sup> Da una conversazione che l'autore ha avuto con Barbara Carrasco nell'aprile 2023.

Un'opera cardine per quanto riguarda il rapporto tra contesto sociopolitico e pratica artistica è *Perfil de la mujer peruana* (Profilo della donna peruviana, 1980-81) realizzata dall'artista Teresa Burga (Iquitos, 1935-Lima, 2021) con la psicologa Marie-France Cathelat<sup>20</sup>. Questa collaborazione assume le forme di un'opera ibrida, comprendente una pubblicazione e un'installazione, costituita da un lungo sondaggio rivolto alle donne della classe media di Lima di età compresa tra i venticinque e i ventinove anni e da opere di media diversi (López, 2014)<sup>21</sup>. Le domande sono strutturate intorno a dodici profili e i risultati vengono convertiti in grafici e tabelle esposte accanto alle installazioni. Per Cathelat questo lavoro aveva lo scopo di mettere in discussione i ruoli e le caratteristiche tradizionalmente attribuite alla donna in una società cattolica e patriarcale come quella peruviana (López, 2014). Le questioni principali emerse dai dati raccolti sono infatti la richiesta di legalizzazione dell'aborto e il rifiuto del ruolo della donna come madre e casalinga imposto dalle convezioni e dai valori tradizionali (Burga, Cathelat, 1982).

Se l'immagine del corpo di Pérez Bravo durante la gestazione si mescola con le tradizioni afrocubane e con lo spettro dell'autolesionismo, l'artista peruviana Johanna Hamann (Lima, 1954-2017), architetto di formazione, rappresenta il corpo alludendo alla violenza del contesto sociale locale. I temi di Hamann sono sia la forma di autoritarismo a cui il Perù è sottoposto durante il regime del generale Alvarado, sia la mancanza di diritti sessuali e riproduttivi che grava sulle donne peruviane. L'artista crea nel 1983 un complesso scultoreo drammatico e di grande impatto sullo spettatore. *Barrigas* (Pance) (fig. 4) consiste in calchi in gesso di ventri femminili in gestazione rappresentati in vari stadi di decomposizione. Si tratta di frammenti corporei che ricordano le illustrazioni degli atlanti ostetrici del XVIII secolo, in cui l'estetica clinica offriva una visione spettacolarizzata della gravidanza e del parto (Massey, 2005). I frammenti anatomici appesi a ganci come carcasse di animali nella bottega di un macellaio sono un'immagine cara alla storia dell'arte, da *La bottega del macel-*

---

<sup>20</sup> Due anni prima di *Perfil de la mujer peruana*, nel 1979, Maruja Barrig pubblica il libro *Cinturón de castidad* (cinturà di castità) che analizza la condizione delle donne della classe media della società peruviana.

<sup>21</sup> Il sondaggio e le relative risposte vengono pubblicate nel libro omonimo *Perfil de la mujer peruana*, Lima, 1982. Il progetto viene presentato un anno prima a Medellín nell'ambito del primo Coloquio de Arte No-Objetual y Arte Urbano su invito del critico peruviano Juan Acha e poi in una mostra al Banco Continental di Lima, riscuotendo una discreta attenzione (cfr. López, 2014).

*laio* (1585) di Annibale Carracci fino al *Bue macellato* (1655) di Rembrandt, dove la carcassa in primo piano occupa tutta la scena.



Fig. 4 - Johanna Hamman, *Barrigas*, 1977

La fortuna di cui gode questo schema iconografico prosegue nel XX secolo con *Carcass with Beef* (1924) di Chaim Soutine e *Figure with Meat* (1954) e altri dipinti di Francis Bacon in cui l'animale squartato diventa protagonista di una inusuale e orrifica crocifissione. Nella performance art, quest'ultima suggestione è ripresa dall'esponente del Wiener Aktionismus Hermann Nitsch in opere come *Aktion* (1984), in cui l'artista si fa crocifiggere insieme alla carcassa di un bue. Un altro esempio è *Meat Joy* (1964) di Carolee Schneeman, uno choccante assemblage cinematografico di corpi e pezzi di carne. In *Barrigas*, Hamann si appropria dunque di un motivo della storia dell'arte particolarmente longevo per poi trasporlo in una rappresentazione carnale, sofferente e mutilata del corpo, vittima di violenza politica (Giunta, 2017). Il corpo materno appare in questo lavoro in una forma duale e aliena – per usare una terminologia cara a Kristeva – dove si annullano sia la soggettività della madre sia quella del figlio che sta per nascere (Kristeva, 1985)<sup>22</sup>.

L'artista brasiliana Josely Carvalho (San Paolo, 1942) realizza negli stessi anni una serie di serigrafie e disegni intitolati *In the Shape of a Woman* (Forma di donna, 1970-86), usando il corpo femminile «per affrontare abusi, pregiudizi, conquiste, potere e distruzione ambientale. Questa figura rappresenta chiunque ricerchi una identità culturale [...] è un soggetto agente non un oggetto» (Carvalho, 2018). Sono gli anni in cui Carvalho, dopo aver lavorato con le comunità di Arlington, porta il suo *silk-screen project* a New York (Herzog, 2018). Il progetto, che sfrutta il basso costo e la riproducibilità della serigrafia per fare dell'opera uno strumento comunitario, assume caratteri di militanza politica che mettono l'artista in contatto con altre personalità dell'attivismo femminista new-yorkese. Negli anni successivi Carvalho continua a lavorare a progetti legati alla condizione delle donne latinoamericane, fino a curare il numero

---

<sup>22</sup> Nell'ottica di un'analisi comparata, è interessante osservare alcuni esemplari di "bambole delle partorienti" tradizionali fatte a mano sia in Brasile che in Perù. Realizzate con tessuti e stoffe antiche, queste bambole sono vendute nei mercati di strada, e di solito rappresentano una donna che partorisce e un bambino che esce dal suo grembo, spesso affiancato da una levatrice e altre assistenti. Nel Museu do Índio di Rio de Janeiro, è possibile trovare statuette di donne incinte o partorienti affiancate da levatrici, realizzate in argilla da donne indiane dell'Amazzonia. Proprio come in Perù, queste figure erano usate come bambole da gioco istruttive per i bambini. Come osserva Betty La Duke: «Il sangue, la paura e lo stupore della nascita sono un'esperienza reale e potente; le bambole delle partorienti peruviane e brasiliane simboleggiano un aspetto della vita che è andato perduto nella nostra cultura» (La Duke, 1985, p. 11).

*Latina* di "Heresies" (1994), giornale femminista legato all'attività della galleria A.I.R.<sup>23</sup>.

Parte delle immagini di *In the shape of a woman* sono state esposte alla Central Hall Gallery di New York nel 2018. Il catalogo che accompagnava la mostra proponeva anche dei versi di Carvalho associati alle serigrafie (Herzberg, 2018). L'opera presenta dunque radici ibride e multidisciplinari tra arte e poesia, che si confrontano con la scena statunitense assumendo istanze politiche internazionali. Carvalho vi esplora il corpo femminile come una forma di "architettura dell'alterità"<sup>24</sup>: la serigrafia *A espera* (L'attesa, 1982) (fig. 5), della stessa serie, è ad esempio una rappresentazione triplice e speculare di una donna incinta, che mostra il profilo del suo grembo gonfio sia in piedi che sdraiata. Nella composizione compare anche un busto senza testa. Quest'opera appartiene alla serie *Maria in Exile* (Maria in esilio, 1980-82).



Fig. 5 – Josely Carvalho, *A espera*, 1982

L'esilio, il viaggio e la migrazione sono ovviamente temi ricorrenti nel lavoro di Carvalho, che emigra dal Brasile agli Stati Uniti nei primi anni

---

<sup>23</sup> A.I.R. è stata la prima galleria di sole donne negli Stati Uniti gestita, tra le altre, dalle artiste Ana Mendieta, Zarina e Kazuko Myamoto e fondata nel 1972 a New York.

<sup>24</sup> Carvalho studia architettura alla Washington University dal 1967 (cfr. Duganne, 2019).

Sessanta, poco prima dell'avvento della dittatura. Le circostanze biografiche si intrecciano profondamente con il suo modo di raffigurare il corpo femminile. La stessa Carvalho afferma: «Il significato di esiliato si riferisce alla sfera personale o a quella collettiva. Le donne possono venir esiliate dal proprio corpo in molte circostanze, come lo stupro o il parto. Le donne possono creare un proprio "stato di esilio" sia emotivamente che politicamente»<sup>25</sup>.

Il corpo ha nella sua prospettiva una doppia natura di rifugio protettivo – «il corpo è il destinatario / il rifugio / la sicurezza che tutti ricerchiamo in un mondo fragile» – e di "campo di battaglia" per la libertà e i diritti: «Cerco la libertà, la libertà di scelta: come può l'amore risiedere in un corpo che non è libero di scegliere? Come può un bambino crescere in un luogo indesiderato?»<sup>26</sup>.

L'uso che Carvalho fa della serigrafia e della fotografia per rappresentare il corpo materno decostruisce i codici della tradizione pittorica e scultorea utilizzando tecniche e motivi estranei al loro repertorio convenzionale e appartenenti invece alla cultura visiva di massa. In questa dialettica, il corpo diventa un terreno di impegno sociale, metafora e simbolo di una implicita sovversione delle strutture di potere legate ai linguaggi e ai segni visivi (Grosz, 1990).

Negli esempi fin qui analizzati, da Pérez Bravo a Carvalho la rappresentazione del corpo materno si arricchisce di una serie di nuovi significati e fa emergere una polifonia di voci legate a pratiche artistiche e a contesti eterogenei, tutti accumulati da una vocazione alla militanza artistica e da una predilezione per un'iconografia dissidente che scardina una visione ideale e pacifica della maternità. Nel lavoro di queste artiste latinoamericane il corpo materno viene infatti riproposto non solo in tutta la sua carnalità, ma anche con tratti sovente mostruosi. Quest'iconografia distopica critica le strutture di potere sostenute dalle tradizioni religiose, dalle convenzioni sociopolitiche e dai valori patriarcali. Se da un lato l'elaborazione di questi temi condivide il substrato comune delle storie coloniali latinoamericane, dall'altro ogni artista manifesta nel suo lavoro specificità locali, che variano da paese a paese dell'America Latina, e influenze internazionali. In questo contesto, il corpo materno diventa un dispositivo utilizzato non solo per riflettere sui vari aspetti della maternità, anche quelli più conturbanti e segreti, e sulle

---

<sup>25</sup> Da una conversazione che l'artista ha avuto con chi scrive, New York, 2019.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

sue relazioni con l'arte e i fattori sociali contemporanei, ma anche per smantellare, secondo un'agenda decoloniale, le rappresentazioni a storiche e stereotipate del materno trasmesse nel patrimonio culturale visivo collettivo fino a quel momento<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Come afferma Kate Butler nella sua recensione di *Feminist Art and the Maternal* di Andrea Liss (Minneapolis, 2009), «il rapporto tra maternità e femminismo è irto di ambiguità. Le teoriche femministe, le attiviste e le artiste dell'ultimo mezzo secolo hanno lottato per riconciliare i presupposti patriarcali della maternità con i propri sentimenti sulla maternità femminista» (Butler, 2010, p. 193).

## Bibliografia

Aceves, G. (2013), "*¿Cosas de Mujeres?*": *Feminist Networks of Collaboration in 1970s Mexico*, "Arteologie" [online], no. 5.

Amador, G.-Q., Raysa E., and Pérez Bustillo, M. (2002) *The Female Body: Perspectives of Latin American Artists*, Greenwood Press, Westport.

Belloni, F. (2015), *Militanza artistica in Italia 1968-1972*, "l'Erma" di Brecht Schneider, Roma.

Bettelheim, J. (2001), *Palo Monte Mayombe and its influence on Cuban Contemporary Art*, "African Studies", no. 34, pp. 35-49.

Betterton, R. (1999), *Maternal Bodies in the Visual Arts*, Manchester University Press, Manchester.

Brown, L. S., *Women in Post-Revolutionary Cuba: A Feminist Critique*, "Critical Sociology", no. 4, pp. 39-51.

Burga T., Cathelat M.-F. (1982), *Perfil de la mujer peruana*, Investigaciones Sociales Artísticas, Lima.

Butler, K. (2010), *Feminist Art and the Maternal*, "Visual Studies", no. 25, pp. 193-194.

Carvalho, J. (2018), *Diary of Images*, Contracapa, New York and Rio de Janeiro.

Casavecchia, B. (2010), *Anna Maria Maiolino*, "Frieze", n. 131.

Demori, L. (2019), *Corporeal Identities, Maternal Artivism: A New Decolonial Approach to the Study of Latin American Women Artists*, "Arts", no. 8, n. p.

Dimitrakaki, A., Lloyd, K. (2017), *Social Reproduction Struggles and Art History*, "Third Text", no. 31, pp. 1-14.

Domínguez, J. (1988), *Cuba in the 1980s*, "Foreign Affairs", no. 65, pp. 118-135.

Duganne, E. (2019), *From the Memory Books of Josely Carvalho*, "Arts", no. 8, pp. 109.

Federici, S. (2014), *Caliban and the Witch*, Autonomedia, New York.

Giunta, A. (2017), *The Iconographic Turn: The Denormalization of Bodies and Sensibilities in the work of Latin American women artists*, in Giunta, A., Fajardo-Hill, C., *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, Prestel, Munich.

Grosz, E. (1990) 2015, *Inscriptions are Body-Maps. Representation and the corporeal*, in Robinson, H. (2015) (a cura di), *Feminist Art Theory: An Anthology 1968 – 2014*, John Wiley&Sons, Hoboken, pp. 320-321.

Herzberg, J. (2018), *An overview*, in Carvalho, J., *Diary of Images*, Contracapa, New York and Rio de Janeiro, pp. 35-64.

Herzog, H. (2002), *La Mirada – Looking at Photography in Latin America Today*, Daros Latin American Edition Oehli, Zurich, vol. II.

Hollway, W. (2012), *Rereading Winnicott's 'Primary Maternal Preoccupation'*, "Feminism & Psychology", vol. 22, no.1, pp. 20-40.

Howe, L. S. (2004), *Transgression and Conformity. Cuban Writers and Artists After the Revolution*, Greenwood Press, Westport.

Kristeva, J. (1977), *Herethique de l'amour*, "Tel Quel", vol. 74.

Kristeva, J. (1985), *Stabat Mater*, "Poetic Today", vol. 6, pp. 133-152.

La Duke, B. (1985), *Compañeras: Women, Art & Social Change in Latin America*, City Light Books, San Francisco.

Liss, A. (2009), *Feminist Art and the Maternal*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

López Miguel, A. (2014), *Teresa Burga: Unfolding the (Social) Female Body*, "Art Journal", no. 73, pp. 46-65.

Martín-Sevillano, A. B. (2011), *Crisscrossing Gender, Ethnicity, and Race: African Religious Legacy in Cuban Contemporary Women's Art*, "Cuban Studies", vol. 42, pp. 138-52.

Massey, L. (2005), *Pregnancy and Pathology: Picturing Childbirth in XVIII c. Atlases*, "Art Bulletin", vol. 87, pp. 73-91.

Miller, N. (2008), *A Revolutionary Modernity: The Cultural Policy of the Cuban Revolution*, "Journal of Latin American Studies", vol. 40, pp. 675-696.

Mohanti, C. T., Russo, A., and Lourdes, M. T. (1991), *Third World Women and the Politics of Feminism*, Indiana University Press, Bloomington.

Mohanti, C. T. (2003), *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*, Duke University Press, Durham, N.C.

Mosquera, G. (1995), *Marta María Pérez Bravo: Self-Portraits of the Cosmos*, "Aperture", no. 141, pp. 50-55.

Ramírez, C. S. (2009,) *The Woman in the Zoot Suit: Gender, Nationalism, and the Cultural Politics of Memory*, Duke University Press, Durham.

Ravelo Mónica, R.; Cárdenas Castro, Á; Villanueva Donoso, J. (2022), *Credos, cuerpo, institución y el uso de los aparatos tecnológicos en el arte de resistencia de Marta María Pérez Bravo*, "Eikón Imago", vol. 11, pp. 341-354.

Schultz Stacy, E. (2008), *Latin Identity. Reconciling Ritual, Culture, and Belonging*, "Women's Art Journal", vol. 29, pp.13-20.

Spinelli, M. (2010), *Denial of pregnancy: a psychodynamic paradigm*, "Journal of the American Academy of Psychoanalysis and Dynamic Psychiatry", vol. 38, pp. 117-132.

Sullivan, E. J. (2001), *Brasil: corpo e alma*, Museu Guggenheim, New York.

Tomii, R. (2009), *"International Contemporaneity" in the 1960s: Discoursing on Art in Japan and Beyond*, "Japan Review", vol. 21, pp. 123-147.

Ussher, J. M. (2006), *Managing the Monstrous Feminine*, New York, Routledge.

Welldon, E. V. (1992), *Mother, Madonna, Whore: The Idealization and Denigration of Motherhood*, Guilford Press, New York.

Winnicott, D. [1958] (1975), *La preoccupazione materna primaria*, in Winnicott, D., *Dalla pediatria alla psicoanalisi*, Martinelli, Firenze.