



CHECHU ÁLAVA: LAS VENUS DE LA LIBERTAD Y DEL DESEO

MARÍA DEL PILAR GARCÍA BUENDÍA

“¡Qué difícil es estar bien con las alas cortadas!”
Chechu Álava

En este trabajo me propongo exponer el discurso feminista como posicionamiento estético (ético, político) de la pintora Chechu Álava a partir de dos de sus obras: *El placer de la Venus de Urbino. Elogio de la masturbación*, de 2016 y *Venus*, de 2017. Para ello, voy a mostrar cómo se relacionan estas obras entre sí y ambas, con la tradición de la representación de este arquetipo en la historia del arte europeo occidental que aportaron autores como Tiziano, Velázquez, Sofonisba Anguissola, Lucas Cranach, el Viejo, por un lado y, dentro del arte moderno otros autores como Goya y Manet, el Aduanero Rousseau, Balthus, Frida Kahlo, Alex Katz o Paula Modersohn-Becker.

Venus rebeldes

De las dos obras de que trato en este trabajo, solo *Venus*, 2017 fue incluida en *Rebeldes*, la exposición individual de veinte obras de Chechu Álava que ha mostrado el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza¹, como tercera edición de su programa *Kora*. Este programa, comisariado por Rocío de la Villa, presenta obras de artistas españolas desde la perspectiva de género².

Chechu Álava (Piedras Blancas, Asturias, 1973) ha seleccionado una serie de retratos (que son, en palabras de

1 *Rebeldes*. Exposición de pequeño formato. Museo Nacional Thyssen Bornemisza, sede de Madrid entre el 27 de enero y el 29 de marzo de 2020. <https://www.museothyssen.org/exposiciones/chechu-alava-rebeldes>

2 El propio nombre del programa, *Kora*, actualiza la figura de la que, según el mito que cuenta Plinio el Viejo, fue la primera retratista de la historia de la cultura estética occidental.

la propia pintora, más que representaciones, “presencias”) de mujeres artistas, poetas e intelectuales referentes del feminismo. Se trata de Lee Miller, Eva Hesse, Niki de Saint Phalle, Camille Claudel, Marga Gil Roëssel, Frida Kahlo, Tina Modotti, Sylvia Plath, Colette, Ann Sexton, Simone de Beauvoir y Hannah Arendt.

Junto a ellas, en la Sala Balcón-Mirador del Thyssen, el cuadro de mayor formato dedicado a un «no lugar», según define el concepto el etnólogo Marc Augé, en el que se ha congelado un momento de una sesión de psicoanálisis: *Dr. Freud, y, frente a él, Eva*, su cuerpo apoyado en línea paralela contra el tronco de un árbol que parece evocar los de Paula Modersohn-Becker.

Eva, -que se está cubriendo los pechos con ambas manos-, tiene los pies hundidos en la tierra, como los madrileños en la montaña del Príncipe Pío representados por Goya en *Los fusilamientos del tres de mayo*³, a punto de ser fusilados. Dos instancias del intenso y violento fraude continuado del poder del hombre sobre, como bien definió Leon Gieco “la pobre inocencia de la gente”; en este caso, particularmente de todas las mujeres sometidas por un sistema patriarcal que las define y las valora de una manera instrumental, por su función reproductora, y por tanto persevera en “cortar las alas a las neuróticas”, o en “empastillar a las histéricas”... Siempre mujeres blancas, europeas, burguesas que tan dócilmente llegan a su gabinete, como antes se habrán arrodillado o se arrodillarán ante “el hombre al otro lado de la celosía del confesionario en la iglesia de enfrente.

A la izquierda de Eva, Chechu Álava ha colocado su *Venus* 2017, (a partir de ahora *Venus*), una obra que, vaciando el contexto cargado de iconicidad cultural y de exacerbada crítica de la *Venere di Urbino*, (Tiziano Vecellio, 1538) consigue compartir un discurso concentrado en la mirada especialmente y construido a partir de las claves de identidad y de libertad personal, sexual y política de la mujer del último tercio del siglo XX y del presente siglo XXI. Podríamos decir que Tiziano compone su *Venere di Urbino* consciente de que podría recibirse como una provocación por parte de la hipócrita sociedad de su tiempo, especialmente después de haber completado la *Venere dormiente* (1510) de Giorgione, que fue también muy controvertida en su época pero perdonada por los censores sociales. Para indultar esta obra se argumentó que Venus, la mujer que se muestra desnuda con la mano detenida en su pubis, estaba dormida; es decir, no era consciente, dentro



1. Álava, Chechu (2017): *Venus*. Óleo sobre lienzo, 54 x 81 cms. En: Rebeldes. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Madrid.



2. Tiziano Vecellio (1538): *La venere di Urbino*. Óleo sobre lienzo: 119 x 165 cms. Galería degli Uffizzi, Florencia.

3 El nombre del cuadro es *El 3 de mayo en Madrid*.



3. Giorgione (c. 1510): *Venere dormiente*. (Venere di Dresda). Óleo sobre lienzo, 108.5 x 175 cms. Gemäldegalerie, Dresde.

del sueño, de la falta que estaba cometiendo. No era, en definitiva, un sujeto agente, consciente y responsable del acto de procurarse un placer sexual onanista, tan común entre los hombres de todos los tiempos. Sin embargo, la mirada de la *venere* de Tiziano invita a compartir su placer y, al hacerlo, supera la convención de ser parte de un escenario –cuerpo ofrecido, objeto de deseo por otro y para el otro– que la muestra en el apogeo de su fertilidad.

Las venus de Chechu Álava establecen igualmente una relación dialéctica con la mirada del espectador que atrapa en la suya, emancipada, punzando e interpelando de esta manera, su conciencia⁴.

En nuestro tiempo no constituiría provocación alguna encontrar representada una escena de masturbación femenina; por tanto, Álava no la presenta como un hecho aislado sino derivado o motivado por la tradición de la que forma parte y, por tanto, constituyendo, dentro de su relación, un punto de inflexión en el tiempo dentro de un eje temporal diacrónico (desde 1510 a 2016 y a 2017), un paisanaje cultural en su propio tiempo, dentro del eje sincrónico al que pertenece el momento de su creación. En ese momento que protagoniza, no solo se muestra la voluntad del placer a solas sino que se encarece y se pondera: *Elogio de la masturbación*, es el subtítulo de *El placer de la Venus de Urbino*, la primera de las venus que prepara el camino para la mirada de *Venus*, un año después, en 2017.

Venus provoca abiertamente una respuesta en el espectador y en la espectadora con sus ojos abiertos de par en par clavados en los nuestros. Su mirada desvela (en el sentido benjaminiano) su posicionamiento ético y político: la evidencia del sentimiento de posesión del propio cuerpo, la agentividad sobre él, la responsabilidad de sus actos y de su conciencia. Haberlo conseguido supone estar instalada en la ineludible libertad personal y política de la mujer de hoy y, por tanto, dentro de la constelación ética-estética-política que configura el posicionamiento político feminista de esta pintora española afincada en París.

La comunidad de hermanas

Venus, 2017 a la izquierda de Eva y junto a Frida Kahlo, -continuamos en la sala Mirador del Thyssen-, es una obra figurativa de tamaño medio que representa a una inquietante



4. Álava, Chechu (2016): *El placer de la Venus de Urbino*. Óleo sobre lienzo, 54 x 81 cms. (<https://masdearte.com/especiales/chechu-alava/>)

4 Sobre la mirada de *Venus* 2017, he tratado en un trabajo posterior: “La mirada dialéctica de *Venus*: El placer de la *Venus* de Urbino (2016) y *Venus* (2017) de Chechu Álava.”.

venus niña (¿púber? ¿prepúber?) que va a conversar con otras *venus*, de su “comunidad de hermanas” -para utilizar la expresión de Juan Carlos Gea (2020:5). La *venus* protagonista de *El placer de la Venus de Urbino. Elogio de la masturbación*, 2016, por su nombre remite directamente a la *Venere di Urbino*, 1538, de Tiziano, a la que ofrece su acto consumado como réplica y contrapunto, punto final de un recorrido diacrónico.

Ambas *venus* mantienen una relación dialéctica con las siguientes representaciones: *Venere di Urbino* (en español nombrada como *Venus de Urbino* o *Venus del perrito*), *Venere dormiente*, de Giorgione (1510) referente de ambas, *Venus*, de Lucas Cranach, el Viejo y la *Venus del espejo* de Velázquez, por una lado y, ya en la edad moderna, con *La maja desnuda*, de Goya y con *Olympia*, de Manet. Además, las *venus* de Álava evocarían algunos rostros femeninos de “los ángeles” de Balthus. Porque no son arquetipos sino mujeres reales tienen defectos, como apuntó tan acertadamente Rocío de la Villa en la conversación-coloquio con la autora y el público en el propio museo. Una conversación en que la propia autora llegó a decir “¡Qué difícil es estar bien con las alas cortadas!” explicando su mester y, para mí, este lamento funciona como un objeto “testigo” que vincula a estas *venus* de Chechu Álava que están fuera de la cueva del Minotauro, del diván de Freud y del confesionario, que son dueñas de su propio espacio, con sus antecedentes, con su “comunidad de hermanas” a las que tienden el hilo de Ariadna, como a las representaciones de *venus* por venir.

No pretendo delinear, sin embargo, una genealogía convencional sino solamente contextualizar la acción poética de esta autora. Tampoco voy a abordar un análisis formalista; solo querría describir cómo se va formando la gramática que sustenta el discurso estético de esta pintora, porque para Chechu Álava “Toda pintura es como una “matrioska”, una muñeca rusa dentro de otra muñeca rusa.”⁵ Y en sus cuadros, que “más que representar el mundo, son mundos en sí mismos”⁶ es evidente la función política del arte. Ellos entrañan una poderosa reacción a la idea kantiana de “arte desinteresado” (Aznar 2019: 11), y a la idea de la autonomía del arte expuesta y defendida por Adorno pues la estética de esta autora, para quien la pintura es un acto de amor y, sencillamente, le sucede, codifica su ética y define su posición política, su identidad como ser social. Efectivamente, la autora “reivindica otras miradas posibles a la femineidad



5. Lucas Cranach, El viejo (1532): *Venus*. Técnica mixta sobre haya. 37,7 x 24,5 cms. Städel Museum, Frankfurt.

5 Ídem.

6 *Ibidem*.

en la creación más allá de los roles de esposa o musa del deseo masculino.”⁷ La certeza del eslogan feminista “Lo personal es político” se trasluce en sus obras tanto en la elección de temas como en la manera de darles forma sensible.

Venus, de 2017, en su relación dialéctica con *El placer de la Venus de Urbino* (2016) realiza un acto de habla perlocutivo en su comunicación con el espectador y con la espectadora cuyo espíritu tienen la capacidad de mover hacia una reflexión interior e ineludiblemente compartida.

¿Cómo lo consigue Chechu Álava? La estrategia principal para trenzar su discurso de género consiste, en mi opinión, en combinar técnica y medio junto con el sujeto pintado como signo y como productor performativo de un discurso, para visibilizar su disenso recurriendo a una figura retórica esencial: la aminoración o lítote (Solana, 2020) y a la renuncia al dibujo en beneficio del color, reconociendo así la influencia de su maestro, Tiziano. Como expone Juan Carlos Gea (*op.cit.*: 5), Chechu Álava renuncia a “los perfiles del dibujo y, con ello, a cualquier énfasis que evidencie la acción impositiva de un sujeto sobre el objeto pasivo del lienzo...” Esto es “lo que fascina en la pintura de Chechu (...): esa *manera* de pintar tan deliberada, tan retadoramente femenina (...); esa forma de pintar que parece sustentarse, por el contrario, en la retirada, en una retracción que ceda espacio y tiempo a fin de que la presencia pintada pueda acontecer; una pintura más interesada en la vibración que en la fijación, cuya destreza mayor no se basa en la pincelada, la precisión, el rastro, sino en la capacidad de agrupar partículas de luz en unas formas o unos rasgos que parecen haberse congregado justo un instante antes, y de nuevo a punto de dispersarse en una neblina de color radiante.”

Efectivamente, en la misma línea, Guillermo Solana apunta: “Lo sorprendente (...) es ver cómo atenuando los detalles [Chechu Álava] consigue intensificar la sensación que transmite”. Y, abundando en la misma idea, añade Rocío de la Villa⁸ que esta pintora precisamente recupera y desarrolla las posibilidades estéticas de “... todo aquello que la historia del arte, desde el siglo XIX, achacaba como defecto a las mujeres artistas”, como son las escenas “delicadas protagonizadas por mujeres o niños, el uso de colores apastelados y la falta de proporción en las figuras”, como en esta figura de venus -cuyo cuerpo de niña parece citar el vientre abultado de la *Venus* (1532) de Lucas Cra-

7 *Ibidem.*

8 En El Cultural, 28 de enero de 2020. <https://elcultural.com/las-heroinas-de-chechu-alava>

nach, El viejo -en el que llama la atención la desproporción intencionada de la cabeza respecto del cuerpo.

El cuerpo de *Venus* configura, así, el significante que *comunica*: la cabeza, que alberga el cerebro, como centro del pensamiento, de la memoria, de las emociones. Y la cara, que concentra la atención a partir de la potente mirada de unos ojos fijos, -si la cara es el espejo del alma y el alma está en el cerebro-, no cálidos y no sensuales cuya mirada ya no está “velada”, ni dormida ni anestesiada (Bück-Morss, 2005). Una mirada que advierte y define los límites de la mirada del otro sobre ella. Una mirada poderosa, como la de Gorgona, que no solo recuerda a las de Balthus sino, en su color e intención, a la de la propia maja desnuda de Goya y, en su fijeza, a la de *Olympia*, de Manet. Todas ellas miran con intensa determinación y sin recato alguno al espectador, (no son venus púdicas, precisamente) y a la espectadora, machista o no, y parecen enfatizar la idea de que el cuerpo que muestran y cuyo epicentro vital tocan o cancelan les pertenece solamente a ellas. Decía Magritte “La pintura hace visible el pensamiento” (en Anne Cauquelin, 2012: 125) y la intencionalidad de Álava es mostrar la femineidad real, no una idealización o recreación social, como el ángel del hogar, exaltada su importancia por la capacidad biológica de procrear, tal como desesperaba en encomiar Margaret Mead (Yayo Aznar, 2019: 46).

En *Venus dormiente* y en *Venus de Urbino*, la mano de la modelo, posada sobre el pubis, estaría tapando esta parte de su anatomía. Ello, dice la historiografía, las tipificaría como venus púdicas. Las venus de Álava, sin embargo, no solo no ocultan su pubis sino que lo señalan para dirigir ahí la mirada de la espectadora y del espectador, precisamente a ese punto y, a la vez, a la mirada de cada una de las venus (cargada de sensualidad o carente de ella), consecutivamente, formando una serie de referencias cruzadas en un triángulo revelador. De igual manera reacciona Manet, que da un paso más.

Si las *Venus* de Giorgione y Tiziano -y la de Velázquez- parecen invitar a su observador al banquete del amor y las de Chechu Álava prefieren jugar solas, la de Manet no señala el pubis, ni lo recata. Su mano izquierda, simplemente, está apoyada, tranquilamente, sobre el muslo de la pierna derecha con la finalidad de concentrar toda la atención del espectador en su cuerpo, cuya textura, casi pétreo, marmórea, parecería herida de una ajada pátina sepulcral que parece evocar, sarcásticamente, *La muerte de Joseph Bara*, obra de 1794 de Jean-Jacques David.



6. Edouard Manet (1863): *Olympia*. Óleo sobre lienzo. 90 x 130 cms. Museo de Orsay. París.



7. Jacques-Louis David (1794): “Muerte de Joseph Bara”. Museo Calvet, Aviñón.

Es el de Olympia, el cuerpo desnudo de una femineidad adolescente, prostituída, cuya mirada retadora que fija la del espectador -como la de *Venus*- no comunica sensualidad sino indiferencia sensual en la exposición de una mercancía, quizá como advertencia, quizá velando un contenido desprecio. Algo que choca directamente con la sensualidad de los objetos que la adornan, desde el calzado, el brazalete y la gargantilla al mantón de Manila sobre el que su cuerpo se ha posicionado. Las flores, la vida regalada. Y *le chat noir*, que apunta al lugar donde, posiblemente, trabaja Olympia: el famoso cabaret Le chat noir, en el barrio bohemio de Montmatre, en París. Las venus de Álava están, claramente, al otro lado del espejo, en el lugar donde yo, mujer, puedo mirarme.

Otro detalle significativo lo aporta el contexto. La *Venus de Urbino*, de Tiziano tiene a sus pies un perrito que duerme enroscado sobre sí mismo. Las de Álava, también. Pero en estos cuadros, el perro no simboliza la fidelidad de la mujer al hombre rico -el duque de Urbino, nada menos- que la va a desposar sino solamente a sí misma. Manet ha preferido transgredir ese simbolismo optando por un gato negro, que, según la superstición, atrae la mala suerte y es el animal preferido de la meiga, de la xana, de la bruja; es decir, de la mujer con autoridad dentro de su comunidad: la sanadora, “médica o meiga”, intelectual, autónoma, libre, dueña de su sexualidad, y por tanto, tildada de “puta”, según el código patriarcal más alienante, más delincuente.

Un detalle espectacular en las venus de Chechu Álava es que dentro del espacio -que reproduce a grandes rasgos el de la *Venus de Urbino*, del autor veneciano-, ellas están solas. Aparecen solas porque se tienen a sí mismas, se bastan a sí mismas. Las modelos de Álava no son una prostituta que tiene que aguantar el abordaje de admiradores o pretendientes o de clientes burgueses hipócritas (como Valérie, la protagonista de *La traviata*⁹) a quien le hacen llegar sus ramos de preciosas flores, arrancadas, cortadas -como ella misma-, a través de la criada negra (ambas están sometidas a la misma servidumbre, a la misma esclavitud por el hombre que las convierte en mercancía).

Las venus de Álava son libres de la coerción masculina que ha subyugado y castrado la libido de la mujer para servirse de ella y confinarla en casa reduciendo su existencia a la procreación. En este sentido las venus de Álava, aun siendo niñas, están encarnando la personalidad política de

9 *La traviata* es una ópera de Giuseppe Verdi basada en *La dama de las camelias*, de Alexandre Dumas.

toda mujer como individuo social, como «zóon politikon»: saben procurarse placer sexual y, sin remordimientos, deciden hacerlo, representando, ahora sí, a toda mujer, independientemente de su definición sexual¹⁰. Por tanto, estas venus no han sido pintadas para ostentar una función decorativa en un gabinete privado lleno de desnudos (como el del primer ministro de Carlos IV, Manuel Godoy, “Príncipe de la Paz”, donde colgaban tanto *La maja desnuda*, de Goya, como *La venus del espejo*, de Velázquez), ni para ser contemplados mientras el hombre que las posee trabaja o está ocioso inspirándose o regodeándose morbosamente en su desnudez.

Espacio atemporal

El hecho de que *Venus* aparezca sola en la estancia parece referir a otras autoras, como la escritora y filósofa feminista británica Mary Wollstonecraft, quien propugnaba esta idea en *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792): “Educad a las mujeres como a los hombres. (...) No deseo que tengan poder sobre ellos, sino sobre sí mismas”. Wollstonecraft, en el siglo XVIII, ya apostó firmemente por la educación formal de las niñas¹¹. Asimismo, a la escritora Virginia Wolf vindicaba para la mujer un espacio vital y de trabajo propios en *A Room of One's Own* (1929). Y a Elaine Showalter quien, en 1971, justificaba la necesidad de estudiar a las mujeres como un grupo aparte puesto que son protagonistas de su propia historia¹². Ello indicaría que la mujer ha conquistado un espacio para sí misma en nuestro tiempo como dueña de su vida, de su voluntad y de su destino y se sabe protagonista de su propia experiencia como sujeto de la historia. De su historia y de la historia de las mujeres que, como expuso Jacques Derrida (1984) “...no se trata de un metalenguaje y



8. Francisco de Goya (1795 – 1800): *La maja desnuda*. Óleo sobre lienzo. 98 x 191cms. Museo Nacional del Prado. Madrid.

10 Véase, de Chechu Álava, Niña-niño, obra n° 57 de su catálogo. <http://www.chechualava.com/?cat=57>

11 Joseph Johnson publicó sus obras: el ensayo *Reflexiones sobre la educación de las niñas* (1787), donde insistía en la urgencia de formar culturalmente a las jóvenes; ella misma llegó a establecer una escuela donde las niñas aprendían gramática, aritmética, geografía, historia y francés. La novela *María, una ficción* (1788); *Historias originales*, una colección de relatos (1788); y *Vindicación de los derechos del hombre* (1790), su respuesta a las conservadoras *Reflexiones sobre la Revolución Francesa* del político y pensador Edmund Burke. <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20191115/471570934624/mary-wollstonecraft-la-feminista-desafiante.html>. A partir de un artículo publicado en el número 548 de la revista *Historia y Vida*.

12 Showalter, 1971: 858-859.

actuará como una tendencia conservadora o subversiva... [pues] no existe una interpretación neutra de la historia de los estudios de la mujer. La historia intervendrá aquí de manera configuradora.”¹³

La *Venus* de Álava, en *Rebeldes*, no mira a “Freud” ni de reojo. ¿Por qué? Porque no tiene nada que ver con la mujer burguesa a quien el patriarcado convertía en histérica y enviaba a la consulta de ese médico. Esa mujer contingente, fantasmagoría perfecta de lo instrumental femenino. Es lo que significa la expresión de Álava “con las alas rotas”: psicosexualmente mutilada, cultural, académicamente irrealizada, “la alegre idiota” de la historia¹⁴ a quien se le negaba el acceso a la educación¹⁵. Esa mujer, tallada por la vejatoria insidia del machismo que trasciende a todo pensamiento político, tratada como un ser subyugado, mental y emocionalmente débil... Pero a la vez ensalzada como “el ángel de la casa” prisionera esta vez, de la propia mujer machista, del neosencialismo de la antropóloga Margaret Mead, (Aznar, 2019:46) que la ensalza en su función biológica: la sagrada maternidad, aquello que el hombre más creativo nunca podrá alcanzar cual es engendrar a un ser y, por tanto, ganarse el glorioso derecho al confinamiento y a la histeria. A consentir, a resignarse, a renunciar.

Estas venus, solas en su propio escenario, no son ni musa, ni puta, ni monja ni esposa. Ni se preparan para el deseo del otro -masculino o femenino- sino que parecen haber sido interrumpidas en la realización de su deseo y protestan por ello. A diferencia de cuadros como los dedicados a Lee Miller (con una jaqueca intensa) o Anne Sexton (llena de remordimiento), *Venus* mira, irónica y retadora a la cámara, al ojo de su pintora, al ojo de quien la observa, concedora de las trampas de la ideología patriarcal en las que, advierte, no va a caer.

13 “Women in the Beehive: A seminar with Jacques Derrida”, transcripción del Pembroke Center for Teaching and Research Seminar with Derrida, en *Subjects/Objects* (primavera 1984), p. 17.

14 A Teresa de Jesús la denomina así Ilia Galán recogiendo el adjetivo “idiota” que designaba a la persona sin instrucción formal. Recordemos que en la Primera Carta del Apóstol san Pablo a los Corintios, se recoge el mandato *Obstat sexus*, ‘El sexo lo impide’, por el que Pablo de Tarso, prohíbe la participación y la formación intelectual de la mujer en la iglesia. (Recogido en María García Buendía, 2015).

15 La propia Virginia Wolf cuenta su propia experiencia en la Universidad de Oxford en *A Room of One's Own*) a principios del siglo XX

Venus a través del espejo

Finalmente, querría mencionar la relación entre las venus de Chechu Álava y la *Venus del espejo* de Velázquez, autor de quien esta pintora reconoce su influencia. En ella vemos a Cupido sosteniendo el espejo, como en *Venere allo specchio*, de Tiziano. Unas cintas de colores atan sus manos: las manos del dios del amor. Con este gesto, Velázquez reformula el tópico literario en la égloga X de Horacio: “*Omnia vincit Amor et nos cedamos Amori*”, que significa ‘El amor lo puede todo. Dejémosnos vencer por él’. En la *Venus del espejo*, el dios Amor está supeditado a la belleza. Es entonces la belleza la que todo lo puede, tanto que vence al mismísimo Amor. En la versión de Chechu Álava, no hay dios sino mujer, no especialmente bella ni fea sino libre: diosa de sí misma, de sus sentimientos y de su sexualidad. Es la mujer del siglo XXI.

MARÍA DEL PILAR GARCÍA BUENDÍA
 Universidad Nacional de Educación a Distancia
 mmgbuendia@madrid.uned.es

Referencias bibliográficas

- ÁLAVA Chechu (2016): *Venus*. En: *Rebeldes*. Catálogo del Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Del 27 de enero al 29 de marzo de 2020.
- AUGÉ Marc (1992): *Los no lugares*. Gedisa editorial Barcelona.
- AZNAR ALMAZÁN Yayo (2019): *Últimas tendencias del arte*. Editorial Universitaria: Fundación Ramón Areces.
- AZNAR ALMAZÁN Yayo, Miguel Ángel García Hernández y Constanza Nieto Yusta (2011): *Los discursos del arte contemporáneo*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces.
- <https://masdearte.com/chechu-alava-tercera-protagonista-del-programa-kora-en-el-thyssen/>: “Chechu Álava, tercera protagonista del programa Kora en el Thyssen.”
- CAMARZANA S. (2020): “Las heroínas de Chechu Álava”. El Cultural, ed. electrónica. <https://elcultural.com/las-heroinas-de-chechu-alava>
- CAUQUELIN Anne (2012): *Las teorías del arte*. Traducción de Michèle Guillemont. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- FRIEDRICHS Miriam (2009): “El sueño de la inyección de



9. Diego Velázquez (hacia 1647-1651): *Venus del espejo*. Óleo sobre lienzo. 122 x 177 cms. National Gallery, Londres.

- Irma". *Nodus* XXIX.
- GALÁN Iliá (2015): *El castillo: Teresa de Jesús ante Kafka*. Madrid: Dyckinson.
- GARCÍA BUENDÍA María del Pilar (2015): "Comunicaciones místicas de Teresa de Jesús como actos de evaluación pragmática." *Lemir* 19 (2015): 247-264. Parnaseo. Universidad de Valencia.
- (1998): *La traviata. Ópera en tres actos*. Traducción del libreto original en italiano de Francesco Maria Piave. Suplemento al número 22 de la revista *Melómano*. Madrid: Orfeo ediciones.
- (2020): "La mirada dialéctica de Venus: *El placer de la Venus de Urbino. Elogio de la masturbación* (2016) y *Venus* (2017) de Chechu Álava.". Ms. Inédito.
- GEA MARTÍN Juan Carlos (2020): "Chechu Álava: presencias en rebeldía." En *El Cuaderno*. (www.elcuadernodigital.com). Gijón: Trea.
- GIECO León (1978): "Solo le pido a Dios". En: *IV LP*. Buenos Aires: Sazam (Óscar López, productor).
- SCOTT Joan: *Historia de las mujeres*. En: Peter Burke (ed.) *Formas de hacer Historia*. Versión española de José Luis Gil Aristu. Madrid: Alianza Universidad, 1996.
- SMILEVSKI Goce (2012): *La hermana de Freud*. Madrid: Alfguara.
- SOLANA G. y Rocío de la Villa (2020): Presentación de *Rebeldes*, de Chechu Álava, en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Madrid, 27 de enero.
- SHOWALTER Elaine. 1971. "Women and the Literary Curriculum". *College English*, 32(8): 855-862.
- SHOWALTER Elaine. 1977. *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press.
- SHOWALTER Elaine. 1981. "Feminist Criticism in the Wilderness". *Critical Inquiry*, 8(2): 179-205
- DE LA VILLA Rocío (2020): Chechu Álava. Folleto. <https://www.museothyssen.org/sites/default/files/document/2020-01/chechualavafolleto.pdf>
- DE LA VILLA Rocío, y CHECHU Álava (2020): "Charla entre la artista y la comisaria de la exposición *Chechu Alava. Rebeldes*. Repaso por su trayectoria artística." Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Madrid, 27 de febrero. <https://www.museothyssen.org/thyssenmultimedia/charla-entre-artista-comisaria-exposicion-chechu-alava-rebeldes-repaso-su>
- WOLF Virginia (1929): *A Room of One's Own*. London: Hogarth Press.

Webgrafía de imágenes

- ÁLAVA Chechu (2017): *Venus*. Óleo sobre lienzo 54 x 81 cms. Imagen recuperada en: <http://www.chechualava.com/?cat=88>.
- ÁLAVA Chechu (2016): *El placer de la venus de Urbino. Elogio de la masturbación*. Imagen recuperada en: <https://masdearte.com/especiales/chechu-alava/>
- BARBARELLI DI CASTELFRANCO Giorgio (conocido como "Giorgione"): (c. 1510): *Venere dormiente*. Óleo sobre lienzo, 108.5 x 175 cms. Gemäldegalerie, Dresde. Recuperado: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/86/Giorgione_-_Sleeping_Venus_-_Google_Art_Project_2.jpg
- CRANACH el Viejo, Lucas (1532): *Venus*. Técnica mixta sobre haya. 37,7 x 24,5 cms. Städel Museum, Frankfurt.
- DAVID Jacques-Louis (1794): *Muerte de Joseph Bara*. Óleo sobre lienzo 118 x 155 cms. Museo Calvet. Avignon.
- DE GOYA Y LUCIENTES Francisco (1795-1800): *La maja desnuda*. Óleo sobre lienzo. 98 x 191. Museo Nacional de El Prado, Madrid. Imagen recuperada en: <http://www.tiendaprado.com/es/4045-la-maja-desnuda-290041.html>
- MANET Edouard (1863): *Olympia*. Óleo sobre lienzo. 90 x 130 cms. Museo de Orsay. París. Imagen recuperada en: <https://historia-arte.com/obras/olympia-de-manet>
- TIZIANO VECELLIO (1538): *La venere di Urbino*. Óleo sobre lienzo: 119 x 165 cms. Galería degli Uffizzi, Florencia. <https://www.mostratizianobrescia.it/blog/tiziano-pittore/venere-urbino/>
- VELÁZQUEZ Diego (hacia 1647-1651): *Venus del espejo*. Óleo sobre lienzo. 122 x 177 cms. National Gallery, Londres. <https://lineassobrearte.files.wordpress.com/2014/07/venus.jpg>