



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES  
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Encarcelamiento doméstico: una práctica artística como  
resistencia a la opresión femenina.

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Ten Hoever Paez, Antonella Nataly

Tutor/a: Marcos Martínez, María del Carmen

CURSO ACADÉMICO: 2023/2024



Trabajo Final de Máster

Tipología 4

# Encarcelamiento doméstico

Una práctica artística como resistencia a la  
opresión femenina

Presentado por Antonella Ten Hoever

Dirigido por Carmen Marcos Martínez

Universitat Politècnica de València

Facultad de Bellas Artes

Máster en Producción Artística

Curso 2023/2024



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER *en*  
PRODUCCION **ARTÍSTICA**  
Universitat Politècnica de València

A todas las mujeres que forman parte de mi vida, me inspiran a diario y me hacen ser quién soy: mi madre, mi abuela, mis chicas...

A Carmen, por su trabajo y confianza en mí.

Y a las que han luchado por un futuro mejor para todas.

## **RESUMEN**

El presente Trabajo Final de Máster se inscribe dentro de las prácticas artísticas multidisciplinares en el campo de las Bellas Artes, oscilando entre la escultura, la instalación o el grabado entre otras. Este proyecto aborda una temática relacionada con el rol social de la mujer en la sociedad y en las situaciones de desigualdad a la que ha sido sometida. Este trabajo se plantea como una denuncia social llevada a cabo a través del arte, que se convierte una herramienta fundamental para generar conciencia y contribuir a la lucha del feminismo contemporáneo. Todo ello se materializa principalmente a través del uso del cuerpo femenino desnudo, muchas veces transformado, modificado o deformado.

**Palabras clave:** escultura, instalación, feminismo, desigualdades sociales, opresión, ámbito doméstico

## **ABSTRACT:**

The following Master's Final Project falls within the realm of multidisciplinary artistic practices in the field of Fine Arts, encompassing sculpture, installation, printmaking, among others. The project addresses a theme related to women's social role in society and the inequalities they have faced. This work serves as a social critique executed through art, functioning as a fundamental tool to raise awareness and contribute to the contemporary feminist movement. The primary manifestation of these ideas occurs through the use of the female nude body, often transformed, modified, or distorted.

**Keywords:** Sculpture, Installation, Feminism, Social inequalities, Oppression, Domestic sphere.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
OBJETIVOS	11
METODOLOGÍA	12
<b>1. MARCO TEÓRICO</b>	<b>14</b>
1.1. Género / sexualidad. División del trabajo y ámbito doméstico	14
1.1.1. La condición femenina a través de “El segundo sexo” de Simone de Beauvoir	19
1.1.2. “La mística de la feminidad” de Betty Friedan	23
1.2. La teoría de los cuidados vinculada a la figura femenina	25
1.3. El empoderamiento de la mujer desde el contexto artístico. Arte y activismo feminista	29
1.3.1. La mujer y la Historia del Arte	30
1.3.2. Los movimientos feministas en el arte	33
<b>2. REFERENTES ARTÍSTICOS</b>	<b>36</b>
2.1. Louise Bourgeois	39
2.2. Ana Mendieta	43
2.3. Eulalia Valldosera	46
<b>3. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA PROPIA</b>	<b>49</b>
3.1. “En el interior del hogar”	51
3.1.1. Propuesta	51
3.1.2. Proceso de elaboración	52
3.1.3. Resultados	57

3.2. “Así te recuerdo”	61
3.2.1. Propuesta	61
3.2.2. Antecedentes propios en la gráfica, pieza “Recluidas”	63
3.2.2. Proceso de elaboración	69
3.2.3. Resultados	71
3.3. “Silenciadas”	75
3.3.1. Propuesta	75
3.3.2. Proceso de elaboración	77
3.3.3. Resultados	81
3.4. “A través de mí”	85
3.4.1. Propuesta	86
3.4.2. Proceso de elaboración	87
3.4.3. Resultados	89
CONCLUSIONES	91
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	94
ÍNDICE DE IMÁGENES	99
ANEXO I	

## INTRODUCCIÓN

El proyecto *Encarcelamiento doméstico. Una práctica artística como resistencia a la opresión femenina* es un Trabajo Final de Máster que reúne tanto la investigación teórica como práctica generada durante el desarrollo del Máster de Producción Artística, en la Universitat Politècnica de València durante el curso 2023/2024. El trabajo nace por el interés y el compromiso de la artista por la causa feminista, generando una reflexión desde la experiencia personal como mujer en la sociedad. Se analizan los diferentes contextos de opresión relacionados con la mujer y su vinculación con el espacio doméstico, generando consciencia sobre los hechos que perpetúan las desigualdades sociales. La línea de investigación de este proyecto se inicia ya con el desarrollo del Trabajo Final de Grado, y se continúa y amplía ahora a través del Trabajo Final de Máster.

En esta investigación se propone la recopilación de información, con la intención principal de representar una problemática social actual; la desigualdad y los contextos de opresión que condicionan la vida de las mujeres y las limitan al ámbito doméstico. El objetivo principal es el de generar consciencia a través del uso de la práctica artística, así como realizar una aportación al actual feminismo contemporáneo. De esta forma, se genera una reflexión a través de la práctica artística, utilizada como medio para generar empatía y consciencia social.

La motivación que dio inicio al presente proyecto parte de la reflexión acerca de los diferentes contextos en los que se produce la discriminación hacia las mujeres, desde un punto de vista personal como mujer en la sociedad. Así, se pone el foco en el vínculo que se establece y normaliza entre la mujer y el espacio interior, y su relación con las tareas del hogar o el cuidado.

Hemos decidido articular los contenidos del trabajo en tres apartados principales estructurados de la siguiente manera:

La primera parte del proyecto se centra en la fundamentación teórica esencial de la investigación. Hablaremos sobre el origen del vínculo entre la mujer y el espacio doméstico, recurriendo a diferentes autoras feministas que han teorizado sobre este planteamiento. Se habla también sobre la teoría de los cuidados vinculada con la figura femenina, y a ese vínculo con el espacio interior. Finalmente, realizaremos un breve recorrido por la concepción de la mujer artista para lo que nos apoyaremos en elementos relacionados sobre todo con la Historia del Arte. Este apartado es esencial para comprender las bases teóricas sobre las que se sustenta el trabajo.

Una vez planteamos el tema del que se va a trabajar haremos una recopilación de referentes artísticos que han servido como punto de partida para el posterior desarrollo práctico. Así, en esta segunda

parte, se hace una selección de artistas y proyectos en función de nuestros intereses personales acordes a la presente investigación.

Finalmente, desarrollaremos todos los procedimientos artísticos que conforman el cuerpo del proyecto. Haremos aquí un recorrido procesual de cómo se han aplicado las técnicas seleccionadas en cada caso. Dentro de la parte práctica se lleva a cabo un desarrollo más bien experimental basado en el interés por la escultura, el volumen y/o la tridimensionalidad, recurriendo al uso de diferentes técnicas y materiales para generar el total de las piezas que conforman el presente trabajo.

De esta forma, realizaremos un proyecto que vincula la teoría con la práctica a través de la producción escultórica e instalativa, que parte de una reflexión sobre la experiencia personal como mujer en una sociedad patriarcal, pudiendo generalizarse al colectivo de las mujeres y sirviendo como aportación la lucha feminista contemporánea.

## OBJETIVOS

Este Trabajo Final de Máster busca realizar una aportación desde el campo de las Bellas Artes a través de los conocimientos adquiridos, tanto durante el Grado como durante el desarrollo del Máster de Producción Artística, con respecto al tema de investigación: la situación social de la mujer en la actualidad, incluyendo temas relacionados con las desigualdades o la exclusión a modo de crear consciencia social. Para ello, el desarrollo del presente trabajo gira en torno a un único objetivo general, y varios objetivos específicos que se organizan de la siguiente manera:

Objetivo general:

- Generar una propuesta artística fundamentada en la investigación que sirva de aportación al feminismo contemporáneo, a través del estudio del rol social de la mujer de forma histórica y su confinamiento en el ámbito doméstico.

Objetivos específicos:

- Investigar sobre el rol de la mujer en diferentes ámbitos sociales y generar a partir de ello una reflexión sobre su situación de desigualdad.
- Delimitar el marco teórico y conceptual dentro del campo de estudio para desarrollar de forma eficaz la práctica artística.
- Seleccionar y analizar diversos referentes artísticos, textos y movimientos vinculados al feminismo, para obtener de ellos conocimientos más avanzados sobre el tema que se trabaja.
- Desarrollar un proyecto artístico que esté directamente relacionado con la reducción de las desigualdades sociales desde un punto de vista activista y reivindicativo.
- Experimentar en el uso de diferentes técnicas, materiales y formas de representación artísticas relacionadas con la escultura y el volumen.

- Realizar piezas artísticas con cierta calidad conceptual y estética, que sirvan de aportación al feminismo contemporáneo actual.

## **METODOLOGÍA**

El presente Trabajo de Final de Máster se propone realizar una denuncia social acerca del rol o el papel de desigualdad que la mujer ha vivido de forma histórica. Para ello se realiza una revisión del papel que ésta ha desempeñado, centrándonos sobre todo en su vinculación con el espacio interior y el ámbito doméstico, y analizando de qué forma las desigualdades sociales continúan perpetuándose actualmente en diferentes espacios geográficos.

Para llevar a cabo este proyecto se ha seleccionado la tipología 4 planteada en el Máster de Producción Artística, que consiste en la realización de obra inédita acompañada de una

fundamentación teórica. Así, este trabajo está conformado por una parte práctica y otra teórica, para lo cual es necesario utilizar una metodología que nos ayude a realizar la investigación y fundamentarla. Se ha utilizado una metodología adecuada al tema seleccionado: la metodología de tipo cualitativo. Esta tipología es el método utilizado mayormente en las ciencias sociales y se basa en explorar las relaciones sociales y describir cómo se experimentan, por lo que una de sus principales herramientas es la observación y la recopilación de información, un elemento que utilizaremos en este proyecto. La búsqueda y el análisis de las fuentes de información nos ha permitido plantear la hipótesis y fundamentar las bases principales sobre las que se sustenta este trabajo: analizar y evidenciar el rol de desigualdad que ha experimentado la mujer en todos los ámbitos que configuran nuestra sociedad occidental actual. De este

modo, la investigación realizada incluye un estudio de los orígenes de estas desigualdades e incita al levantamiento y empoderamiento de la mujer, en este caso manifestado a través del ámbito de la producción artística. Las fuentes principales que nos han ayudado a la investigación son mayormente libros y teorías de historia, filosofía o sociología, entre los que destacan textos sobre todo relacionados con la teoría feminista, como *El Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir, *La Mística de la Femenidad* de Betty Friedan o *Tiempo de Cuidados* de Victoria Camps. Otra de las fuentes principales a la que se ha acudido en este trabajo han sido los trabajos académicos, destacando sobre todo la Tesis Doctoral de la artista española Estíbaliz Sádaba Murguía, titulada *Espacio doméstico, cuerpo domesticado*. Una aproximación al ámbito doméstico desde la práctica artística feminista, que ha sido un elemento de consulta importante en este proyecto.

Al tratarse de un proyecto de Producción Artística, los referentes han sido un elemento fundamental para el desarrollo del trabajo. Para ello se ha realizado una selección de ciertos referentes artísticos que han ayudado tanto conceptualmente, como en la materialización de las ideas en las obras producidas. Estos referentes han servido de gran ayuda para la posterior selección del método de trabajo, técnicas y materiales.

Todo ello se lleva a cabo con la intención de generar una reflexión con respecto al papel de la mujer en la sociedad y cómo se han perpetuado los patrones de desigualdad. Asimismo, desde el campo de las Bellas Artes se pretende generar ese punto de inflexión creando una crítica social y abogando por la toma de consciencia de una situación que, en mayor o menor medida, sigue produciéndose de forma actual.

## **1. MARCO TEÓRICO**

En los próximos apartados nos ocuparemos de dar un repaso general sobre el rol o papel que la mujer ha desempeñado en muchos aspectos de la sociedad, y analizaremos los orígenes y las consecuencias que ha tenido para sus vidas estas jerarquías de desigualdad que se han perpetuado en la sociedad patriarcal. De esta forma, también hablaremos sobre la vinculación de la mujer con el ámbito doméstico y los orígenes de esta relación, y haremos hincapié en cómo a través del arte y los movimientos feministas se busca reivindicar ese papel secundario que la mujer ha tenido en la sociedad.

En este apartado no se pretende hacer un trabajo exhaustivo de análisis desde todos los campos ni todos los aspectos de la sociedad, sino más bien un recorrido general -acorde con los intereses del proyecto- por los diferentes elementos que condicionan las vidas

de las mujeres y las sitúan en una posición de desigualdad social.

### **1.1. Género/sexualidad. División del trabajo y ámbito doméstico**

Para poder comprender la temática que en este proyecto se aborda, es importante analizar el papel que la mujer ha tenido en la sociedad occidental. Para ello, iniciaremos definiendo de forma breve los términos de “sexo” y “género”, y estableciendo las diferencias que existen entre ellos. Posteriormente, hablaremos de la división sexual del trabajo y la relación que han tenido las mujeres con los espacios públicos y privados en la sociedad, y cómo todo ello ha supuesto la vinculación de la mujer con el ámbito doméstico.

El término “género” hace referencia a aquellas conductas y/o comportamientos que adopta un grupo determinado de personas en función de su sexo. Por tanto, existe

una distinción entre “sexo” y “género”, en tanto que el sexo se determina por una serie de rasgos de tipo biológico y el género se basa en una construcción cultural (Mayayo, 2003, p. 110). Podemos decir entonces, que el género es un conjunto de roles, atributos o comportamientos construidos a través de la cultura y que afectan al sujeto. En cuanto a construcción, no es algo fijo o preestablecido que se elabore de forma lineal o coherente, sino que al producirse en contextos distintos y mezclarse con modalidades diferentes -como cuestiones de raza, clase o etnia-, se configura como un hecho variable y no necesariamente binario (Butler, 2013, p. 49). Así, “Hombre y masculino pueden significar tanto un cuerpo de mujer como uno de hombre, y mujer y tanto uno de hombre como uno de mujer” (Butler, 2013, p. 55).

En los inicios de este planteamiento, Simone de Beauvoir abre las puertas

para ese diálogo sobre el género como una construcción cultural, en su libro *El Segundo Sexo* (1949) -del que hablaremos en el siguiente punto-, con su famosa afirmación “no se nace mujer, llega una a serlo” (p. 371). Aunque todavía sin esa consciencia sobre el término concreto de “género”, De Beauvoir pone por primera vez sobre la mesa este debate sobre la construcción del género y, por lo tanto, no entendido como algo fijo e inamovible. De esta manera, si se entiende como una construcción, pueden plantearse entonces formas de comportamiento alternativas a las establecidas por el sistema patriarcal en lo que se entiende como “lo femenino”. En este sentido y a partir de este momento, la teoría feminista se ha ocupado de reafirmar esa distinción entre sexo y género, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX. Un escrito fundamental para entender la teoría actual feminista y sobre todo las bases de los estudios de género, es

el famoso libro *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, escrito por la pensadora feminista Judith Butler en 1990. En él, Butler cuestiona los límites de la concepción del término y lo que es definido como “masculino” o “femenino”, y realiza un análisis sobre la concepción del sujeto (Butler, 2013, p. 8).

De esta forma y como hemos explicado, el género se configura como un elemento en constante construcción y, por tanto, susceptible a cambios. Podemos entonces concluir que se trata de un elemento variable y cambiante, que no está determinado por algo “natural” y/o preestablecido.

Algo que sí se estableció de forma clara en nuestra sociedad occidental, unida a los principios del patriarcado y el capitalismo, y que se volvió más notable sobre todo a partir del siglo XIX, fue lo que se denomina como “División sexual del trabajo”. Cuando hablamos de éste

termino nos referimos a la atribución de labores o responsabilidades a una persona en función de su determinación biológica. Se trata de un aspecto que se produce de forma desigual y variada en la Historia, dependiendo de la época y la geografía en la que ésta se produce. Sin embargo y aun así, en Occidente se ha configurado como el sistema de organización de la sociedad. Las bases en las que se sustenta esta división del trabajo se relacionan, como se ha nombrado anteriormente, con aspectos del patriarcado o del capitalismo entre otros, perpetuando las desigualdades sociales. Como explica Sádaba Murguía en su tesis *Espacio doméstico, cuerpo domesticado* (2017), “El patriarcado estableció una lógica opresora basada precisamente en esa separación a partir de la socialización que supone el trabajo” (p. 77). La teoría desarrollada por esta autora a lo largo de su trabajo doctoral, ha sido un elemento

fundamental para la comprensión de la división sexual del trabajo y esa vinculación concreta de la mujer con el ámbito doméstico.

Para hablar sobre esta reclusión de la mujer, debemos inevitablemente remontarnos al momento en el que se produce la separación del espacio público frente al espacio privado. En esta división, la mujer queda mayormente vinculada al espacio doméstico debido a su relación directa con las labores reproductivas, lo que supone su exclusión progresiva del espacio público. Ese espacio privado, queda igualmente regido por las leyes establecidas por el patriarcado, en las cuales “los hombres vuelven a colocarse en posición dominante” (Sádaba Murguía, 2017, p. 35). Desde esta perspectiva, el hogar se construye como un elemento de control nuevamente del hombre sobre la mujer, perpetuando las desigualdades de género y la exclusión social de ésta.

En las sociedades preindustriales, esas diferenciaciones y desigualdades en las jerarquías de trabajo no habían sido tan extremadamente marcadas, aunque ya de forma previa las mujeres tenían una mayor relación con las actividades reproductivas, y los hombres una labor más vinculada a la productiva. La revolución industrial producida en los siglos XVIII y XIX marcó aún más esas diferenciaciones. El éxodo rural que supuso la revolución llevó al traslado de las personas del campo a la ciudad, implicando un cambio en las condiciones de trabajo en el campo. En este contexto, muchas mujeres encontraron trabajo en el servicio doméstico, lo que amplía aun más ese vínculo con las tareas del hogar y el cuidado: empleadas del hogar, limpiadoras, criadas... (Sádaba Murguía, 2017, pp. 77 - 79).

En 1939 se produce la Segunda Guerra Mundial, lo que supone otro cambio significativo en la

estructuras del trabajo basadas en el sexo. La mujer comienza a ocuparse de trabajos que habitualmente se habían considerado “masculinos”, tanto en las fábricas como en hospitales o medios de transporte. Sus trabajos nunca fueron remunerados de igual manera que los de los hombres, por lo que las mujeres se constituyeron como mano de obra barata. Sin embargo y con el final de la Guerra, las mujeres vuelven a los trabajos vinculados a las labores del hogar, perdiendo los logros obtenidos hasta entonces en ese aspecto (Sádaba Murguía, 2017, pp. 89-90).

De ahí en adelante, se continuará manteniendo esa vinculación entre la mujer y el ámbito doméstico, reforzado sobre todo posteriormente durante siglo XX. En este momento, tanto el capitalismo como la sociedad de consumo a través de la propaganda de los medios de comunicación, intentaron vender la idea de que la “felicidad femenina”

se basaba precisamente en la reclusión de la mujer en el ámbito doméstico para cumplir las necesidades de la familia: cuidar y educar a los hijos, complacer a su marido y realizar las labores del hogar. Muestra de ello es el libro escrito por la teórica y activista feminista Betty Friedan en 1963, titulado *La mística de la feminidad*, del que hablaremos de forma más amplia posteriormente. En este escrito, y a través de un trabajo absolutamente descriptivo, nos habla sobre cómo esa sociedad de consumo estaba diseñada para perpetuar el vínculo de la mujer con el ámbito doméstico, a través del refuerzo de elementos como la “familia nuclear” o la “auténtica realización femenina” entre otros. De esta forma, los trabajos domésticos fueron tomados como una especie de “atributo natural” vinculado a las mujeres (Federici, 2013).

La lucha por parte del feminismo para la desvinculación de la mujer

del espacio doméstico y las labores del hogar; o por la remuneración de los cuidados -como también veremos en los siguientes apartados-, es un proceso que precisa tiempo y esfuerzo por parte de nuestra sociedad, y es un elemento que no está expresamente asegurado por la propia evolución histórica. Por tanto, se trata de un objetivo a cumplir propuesto tanto por el feminismo como por las luchas actuales para conseguir la igualdad.

### 1.1.1. La condición femenina a través de “El segundo sexo” de Simone de Beauvoir

Uno de los ensayos fundamentales para el desarrollo del presente proyecto y que, como se ha citado anteriormente, fue el primer cuestionamiento sobre la variabilidad del género, es el libro *El Segundo Sexo*, publicado en 1949 por la filósofa existencialista Simone de Beauvoir. En él, la autora

reflexiona y analiza la situación de la mujer y lo que ella llama “la condición femenina” en la cultura y en la sociedad de ese momento. Se trata de un texto muy importante, que se va a convertir en un elemento clave y de consulta obligatoria para la teoría feminista, estableciendo las bases de la mayor parte de los escritos feministas publicados de forma posterior. Además, como explica Teresa López Pardina en varios de sus artículos, se trata de uno de los estudios más completos

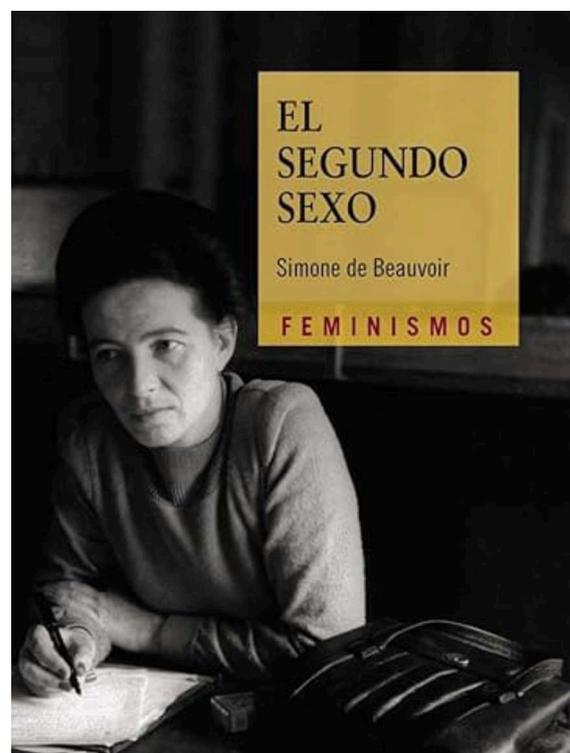


Fig. 1. “El segundo Sexo”, Simone de Beauvoir, 1949.

que se habían escrito hasta el momento en relación al papel de la mujer en la sociedad (López Pardina, 1999). De esta forma, se toma como punto de referencia no sólo por ser una de las bases sobre las que se asientan muchos de los pensamientos y teorías feministas posteriores, sino también porque este texto supone una forma de entender y, por ende, de reflexionar, sobre cuál era la situación de la mujer en ese momento y cómo la vivían.

Simone de Beauvoir (París, 1908-1986) fue una filósofa existencialista que dedicó su vida a los escritos y reflexiones intelectuales sobre temas del momento. Desde joven, se revela contra las normas socialmente establecidas, llegando a ser posteriormente la “graduada en Filosofía más joven de Francia” (Castañón, 2010, p. 68). Conoce a Sartre, con quién compartirá ideas y pensamientos filosóficos existencialistas, y al lado de quien

estará hasta la muerte de éste. Sartre es quien incita a De Beauvoir a reflexionar sobre lo que suponía para ella el hecho de ser mujer, lo que posteriormente le llevó a escribir *El Segundo Sexo*. En sus inicios no se consideraba a sí misma feminista, pero su postura va cambiando poco a poco a medida que toma consciencia y reflexiona sobre lo que para ella ha implicado ser mujer (Valera, 2018, p.122).

*El Segundo Sexo* se escribe en un momento en el que el movimiento feminista parecía no tener fuerza, como explica Nuria Valera en *Feminismo para principiantes* (2018). Tras haber conseguido las premisas propuestas por el sufragismo entre 1920 y 1930 -el acceso a la educación y el derecho a voto de la mujer- el feminismo se encontraba en un momento, por definirlo de alguna manera, carente de actividad (p. 123). Muchas autoras posteriores definen la obra de De Beauvoir como detonante de

la Tercera Ola del feminismo, remarcando la relevancia del texto como “reavivador de la conciencia feminista” (García Martínez, 2013, p. 12).

En el ensayo, la autora reflexiona y examina la situación social, cultural e histórica de la mujer desde el punto de vista de la filosofía existencialista, es decir, la existencia como elemento de reflexión principal (García Martínez, 2013, p. 15). El libro se divide en dos partes diferenciadas, tratando temas distintos en cada uno de ellos. El primero titulado *Los hechos y los mitos* y el segundo *La experiencia vivida*, de los que hablaremos brevemente a continuación.

En *Los hechos y los mitos*, De Beauvoir recoge los mitos y elementos que han favorecido al establecimiento del concepto de “lo femenino” en la sociedad occidental. Del mismo modo, explica que la sociedad patriarcal se divide en dos grandes grupos: opresores y

oprimidos; y que esa relación se establece como unilateral. Así pues, escribe: “Desde los primeros tiempos del patriarcado, los hombres mantuvieron a las mujeres en estado de “dependencia”, ostentando todos los poderes y estableciendo códigos contra ellas” (De Beauvoir, 2017, p. 15). Así, la mujer se considera como “alteridad” en esta sociedad dominada por el hombre, sin existencia de reciprocidad, como se produce en el resto de las dualidades sociales (Valera, 2018, p.124). En este punto, acude a las ciencias sociales, y naturales: la biología, el psicoanálisis, la sociología... para explicar el origen y el motivo de dicha alteridad. Teoriza también en esta parte del texto sobre lo que hoy denominamos el “género”, aludiendo a su condición de constructo social y a su posibilidad de cambio a través de la educación: “Las diferencias hombre/mujer son también culturales, [...] están en función de la cultura y se transmiten a través

de la educación” (De Beauvoir, 2017, p. 17). Finaliza este tomo con la certeza de que no hay nada biológico que explique esa dependencia de la mujer hacia el hombre, sino que es una cuestión relacionada con la cultura y las jerarquías establecidas desde los orígenes.

*La experiencia vivida* se inicia con la frase “No se nace mujer, se llega a serlo” (De Beauvoir, 2017, p. 371), con la que refuerza la idea de que no hay nada biológico ni natural que demuestre esa inferioridad de las mujeres frente a los hombres. Al contrario, habla sobre la construcción social y cultural del género, aunque todavía no utilice como tal el término. De todas maneras, se trata de la base sobre la que posteriormente se construirán las teorías de género (Valera, 2018, p.126), muy importantes para el feminismo. En este capítulo, analiza las diferentes etapas de la vida de las mujeres: infancia, adolescencia,

vida adulta... hablando en cada una de ellas sobre los roles establecidos socialmente, los cuales modifican su conducta. Así, aborda también temas tabúes que giran en torno a la mujer: la sexualidad femenina, la prostitución o el lesbianismo entre otros.

En la parte final del libro titulada *Hacia la liberación*, la autora concluye el texto proponiendo vías o salidas hacia la liberación de la mujer, exponiéndolo como una necesidad. Del mismo modo, plantea dos vías posibles para conseguirlo: la lucha por la igualdad y la independencia económica de la mujer. Podemos concluir en este punto que, aunque se trate de un texto escrito hace más de sesenta años, su pensamiento y sus ideas son esenciales aun de forma actual, demostrando como sus aportaciones fueron muy importantes para los logros obtenidos por el feminismo de hoy.

### 1.1.2. “La mística de la feminidad” de Betty Friedan

Hemos visto las bases sobre las que se sustenta la división sexual del trabajo, y cómo se ha convertido en uno de los aspectos principales de la vinculación de la mujer con el ámbito doméstico. Como hemos explicado, durante el siglo XX este aspecto se vio reforzado en gran medida por la sociedad de consumo, que proponía el “ideal de mujer” de la época. La sociedad patriarcal es la que, a través de esta sociedad de consumo, establece una serie de “normas” o comportamientos que perpetúan nuevamente ese vínculo.

Se hace indispensable entonces en este punto destacar la importancia de un libro que ha sido clave para poder entender la situación de la mujer en este momento del siglo XX, y que se terminó configurando como un escrito clave para la llamada Tercera Ola del Feminismo -y también uno de los mayores puntos de referencia de este proyecto-.

Como en el caso de *El Segundo Sexo* de Simone De Beauvoir descrito anteriormente, este texto se convirtió en un referente para las mujeres de la época y para el feminismo en general. Nos referimos a *La mística de la feminidad*, escrito por la teórica y líder feminista Betty Friedan (Illinois, 1921-Washington D.C., 2006) en 1963.

Desde su perspectiva como mujer, ama de casa, y madre de tres hijos en un barrio residencial, refleja

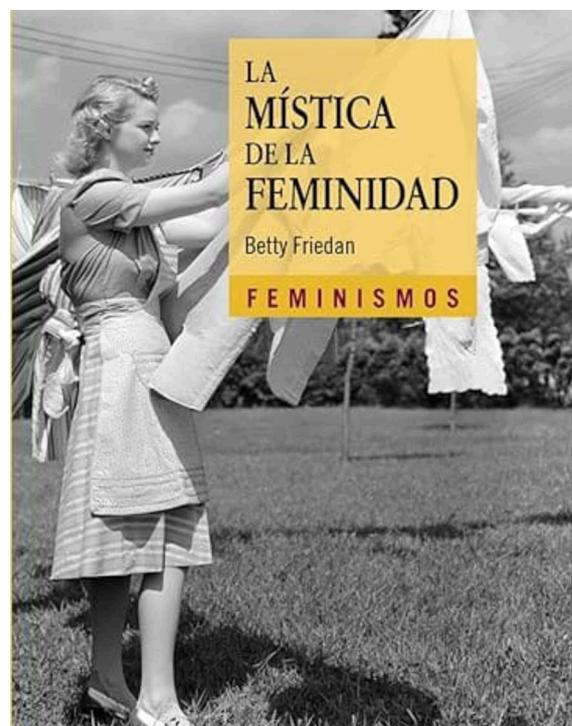


Fig. 2. “La mística de la feminidad”, Betty Friedan, 1963.

la verdadera situación de la mujer de esa época. Friedan se centra mayormente en analizar la situación de un grupo concreto, basándose en las mujeres blancas privilegiadas de clase media de Estados Unidos. A pesar de ello, la gran importancia que tiene este escrito en el movimiento feminista es precisamente por teorizar acerca de la opresión a la que se enfrentaban las mujeres en este momento, analizando el descontento de una gran parte de la sociedad a la que ella pertenecía (Valera, 2018, p. 39).

De este modo, su investigación está apoyada por un gran trabajo de descripción, usando testimonios tanto de otras mujeres como descripciones propias, que relatan la realidad social. Estas conversaciones le acabaron dando muchos de los puntos claves de lo que ella llama *La Mística de la Femenidad*: eso que dictamina lo que la mujer “debe ser” para la sociedad, esa imagen de lo “esencialmente

femenino” (Friedan, 2017, p. 11). De esta forma escribe: “Recluidas como lo estábamos en aquella mística, que nos mantenía en la pasividad y el aislamiento y nos impedía ver nuestros verdaderos problemas y posibilidades (...)” (Friedan, 2017, p. 41). Se plantea aquí y veremos que también de forma constante en el desarrollo de todo el texto, nuevamente ese vínculo de la mujer con el espacio doméstico planteado como un lugar de reclusión.

Teoriza a lo largo del texto acerca de las crisis de identidad que sufrían en este momento las mujeres, relacionado de forma directa con la imagen propulsada por la ya citada sociedad de consumo (Friedan, 2017, pp. 109-110). “El ama de casa de los barrios residenciales: imagen soñada de la joven mujer estadounidense y envidia, según se decía, de todas las mujeres del mundo [...]. Había encontrado la auténtica realización femenina. En su calidad de ama de casa y de

madre” (Friedan, 2017, p. 54). Así, los medios de comunicación modelaban a su antojo la imagen de ésta y, por lo tanto, configuraban cómo debían ser.

También desarrolla lo que ella denomina como “el malestar que no tiene nombre”, que hace referencia al malestar general de las mujeres en la sociedad. Como hemos visto, la sociedad de consumo se encargó de vincular esa felicidad femenina plena con la realización de las tareas del hogar, la crianza y el cuidado, por lo que no se entendía de qué forma, si las mujeres lo “tenían todo”, sentían esa sensación de insatisfacción e inconformidad generalizada (Friedan, 2017, p. 18).

Para cerrar el ensayo, Friedan propone posibles vías con las que hacer desaparecer ese “malestar que no tiene nombre” y lograr que las mujeres participen en la vida social de forma igualitaria, configurando así su propia identidad.

Finaliza hablando sobre de qué forma la elaboración de *La Mística de la Femenidad* le cambió la vida de manera personal, y vemos como actualmente también la vida de las mujeres en general, en tanto que se terminó convirtiendo en un texto fundamental para la lucha feminista.

## **1.2. La teoría de los cuidados vinculada a la figura femenina**

Los seres humanos somos vulnerables y dependientes por naturaleza, son características que nos definen. Al nacer, no somos capaces de valernos por nosotros mismos por lo que dependemos de un adulto. De hecho, nuestra dependencia dura más que la del resto de especies. Pero esto no es algo que sólo ocurra al inicio de nuestra vida, también tenemos dependencias cuando somos adultos, las cuales varían habitualmente en función de ciertas condiciones: las enfermedades, la vejez o las discapacidades.

Hablamos entonces de interdependencia humana (Macintyre, 2001; en García Cuadrado 2017). Es en este momento vital cuando se impone la necesidad de los cuidados.

El concepto del *cuidado* está vinculado a aquellos actos o actividades que tienen como objetivo “proporcionar bienestar físico, psíquico y emocional a las personas” (Finch, 1989., en: Comas d’Argemir, 2000, pp. 188). Sin embargo, la filósofa Victoria Camps en *Tiempo de cuidados* (2021) destaca que no sólo se hacen necesarios esos elementos fundamentales a la hora de ejercer el cuidado sobre las personas, sino que esas actividades suponen una mayor implicación. De este modo, argumenta que “Cuidar implica desplegar una serie de actitudes que van más allá de realizar unas tareas concretas de vigilancia, asistencia, ayuda o control; el cuidado implica afecto,

acompañamiento, cercanía, respeto, empatía con la persona a la que hay que cuidar.” (Ídem, p. 13).

Cuidar no ha sido reconocido -o no correctamente reconocido- como un trabajo, debido a que el tiempo dedicado a esta labor carece de valor, y por lo tanto, también carece de precio. La tarea del cuidado ha sido entendida siempre como inferior con respecto a la actividad productiva. Además, son las mujeres las que, de forma general y habitual, realizan estos trabajos no remunerados de cuidado y atención.

En este caso, nos vamos a enfocar en hablar sobre los orígenes y las bases por las cuales la actividad de cuidar sea principalmente femenina: la división sexual del trabajo, que tuvo como consecuencia el encorsetamiento de la mujer en el ámbito doméstico, quedando relegada no sólo a las tareas del hogar, sino a la crianza de los hijos y al cuidado en general.

Las sociedades comenzaron a organizarse sobre una división sexual del trabajo, como hemos visto ya anteriormente. Esto le atribuyó de manera sistemática al hombre la labor productiva y relacionada con el espacio público, y a la mujer la labor reproductiva y/o de cuidado, mayormente relacionada con un espacio íntimo y privado. De este modo se produce la problemática relacionada con el trabajo “no reconocido ni remunerado” (Monleón Pradas, 2019, p. 420) ya que, al ser movido por un sentimiento de amor hacia los suyos, no se planteaba el hecho de que pudiera ser pagado: “(...) los recursos se materializan en dinero; los cuidados, en tiempo, un tiempo tan poco valioso que no se paga con nada” (Camps, 2021, p 49). De esta forma, las bases opresoras sobre las que se asienta y establece el patriarcado, se basan en esa separación sexual del trabajo (Sádaba Murguía, 2017, p. 77), la cual durante siglos fue considerada

la forma más racional y eficaz de organizar la sociedad. Sin embargo, y como explica Victoria Camps (2021), “no hay nada esencial en la biología del sexo femenino que haga a las mujeres más aptas para cuidar de sus semejantes que a los hombres. Hay una cultura ancestral y una tradición que las ha empujado a ocuparse de los frágiles e incluso ha generado en ellas una irremediable sensación de culpa si dejan de hacerlo (pp. 37-38).

Los debates en torno al reconocimiento de las actividades de acompañamiento y cuidado como trabajos remunerados son diversos e incluso contradictorios. Por su parte, el discurso feminista se ha centrado en poner el cuidado como un valor importante y necesario, y en reconocer el aspecto imprescindible del mismo.

Una de las pioneras e impulsoras del reconocimiento de estos valores fue Carol Gilligan, psicóloga estadounidense que dio nombre a lo

que hoy nos referimos como “ética de los cuidados” (Gilligan, 2013). El libro *In a different voice* de 1982 surge como una visión contraria o alternativa a la teoría del desarrollo moral del psicólogo Laurence Kohlberg. Gilligan argumentaba que la teoría de Kohlberg se había basado en investigaciones de personas con diferentes niveles de desarrollo moral y, además, a través de valores igualmente desiguales (Arrimada, 2021). De este modo y en contraposición, elabora una teoría basada en la ética de los cuidados, poniendo en valor el trabajo de acompañamiento realizado mayormente por figuras femeninas.

En definitiva, era necesario poner el foco y reconocer como dignas las labores desarrolladas en el entorno de la reproducción y no solo de la producción, ya que ésta supone un tiempo y una dedicación que, hasta ese momento, no habían comenzado a ser remunerados y mucho menos igualitarios.

Actualmente las labores de cuidado han dejado de ser, en la mayor parte de los casos, labores no remuneradas y únicamente realizados por mujeres. Se han producido diversos avances y cambios en ese aspecto.

Uno de los motivos de transformación en este sentido fue el acceso de la mujer al mundo laboral, lo que ha profesionalizado el trabajo de los cuidados y facilitado en cierto modo la desvinculación de la mujer al entorno doméstico. Al mismo tiempo, la concienciación sobre la necesidad del reparto de los cuidados y de las tareas domésticas ha contribuido a ello (Camps, 2021, pp. 86 y 87).

Sin embargo y a pesar de los diversos avances en los últimos años, las mujeres siguen asumiendo la mayor parte de las tareas de cuidado y acompañamiento -y también las relacionadas con el ámbito doméstico. Prueba de ello es el estudio realizado por el Instituto

Nacional de Estadística en el año 2016 en el que se recogen los datos sobre las “Actividades de cuidados y tareas del hogar”. Podemos observar que, tanto en España como en la Unión Europea en general, una mayor dedicación de horas semanales por parte de la mujer, tanto a las tareas domésticas como al cuidado de familiares, hijos o personas con discapacidad.

### 1.3. El empoderamiento de la mujer desde el contexto artístico. Arte y activismo feminista

Con la situación que hemos estado analizando hasta aquí, que incluye temas como la exclusión de la mujer de los espacios públicos y la reducción en los espacios privados, la discriminación social, la supeditación al ámbito doméstico, las tareas del hogar, los cuidados o la crianza entre otras muchas es de prever que, en el terreno del arte, estas desigualdades y discriminaciones también se hayan proyectado. Tal es así, que el feminismo llegó a plantearse cuestiones como: “¿Acaso no había existido ni una sola mujer artista hasta principios del siglo XX?” (Mayayo, 2003, p. 11). De este modo, y sólo gracias a esa consciencia del feminismo, se comenzará a reconocer la presencia e importancia de las mujeres en el arte, y a reivindicar las situaciones de desigualdad en este terreno.

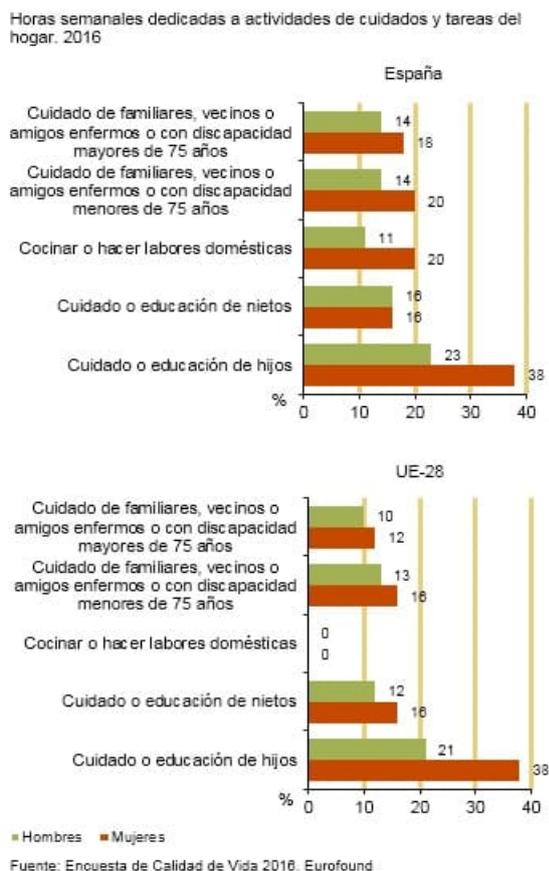


Fig. 3. Estudio del Instituto Nacional de Estadística.

Vinculado al desarrollo del feminismo y teniendo en cuenta la multitud de cambios ocurridos en este momento, tanto sociales, políticos, jurídicos, como reivindicaciones de derechos y manifestaciones activistas entre otros, se inicia en paralelo el cuestionamiento sobre la relación de la mujer con el arte. Surgen a partir de entonces diversos movimientos y grupos de artistas que reclaman la visibilización y valoración de las mujeres artistas de diversas formas y desde distintos puntos de vista.

De esta forma, consideramos indispensable y necesario en este trabajo destacar primeramente las aportaciones de las mujeres al ámbito artístico, contribuyendo de este modo al reconocimiento de su papel en el arte. Del mismo modo, en el segundo epígrafe seleccionaremos una serie de artistas acorde con nuestros intereses personales dentro del arte feminista, artistas que hablan sobre

temas relacionados con el cuidado, el hogar o el ámbito doméstico. Además, no se va seguir una cronología estrictamente lineal, debido precisamente al hecho de que estas artistas y movimientos se dieron casi de manera simultánea.

### **1.3.1. La mujer y la Historia del Arte**

Si hablamos del estudio de la Historia del Arte, la mujer artista en ella ha sido de forma sistemática la gran olvidada. Fue con el surgimiento de las teorías feministas que se comenzó a dar valor e importancia al papel que ésta había ejercido en relación al arte, y a cuestionarse su falta de reconocimiento. Aunque como se ha nombrado anteriormente, si observamos las desigualdades e injusticias sociales, políticas, económicas y jurídicas que la mujer ha vivido, no es de extrañar que en el terreno del arte también se produjera.

Si tenemos en cuenta la afirmación que hace Patricia Mayayo en su libro *Historias de mujeres, historias del arte* (2003): “Todo lo que las mujeres producen como artistas se mide en función de su pertenencia al sexo femenino” (p. 51), podremos entender todavía mejor no sólo el escaso reconocimiento de las mujeres en el arte, sino la falta de acceso al mismo en las diferentes etapas artísticas de forma histórica. En relación a esto, sabemos que el acceso a la formación en escuelas, talleres o estudios de arte para las mujeres tenía muchos límites y restricciones -al menos hasta mediados del siglo XIX, cuando la situación de la mujer artista comenzó muy poco a poco a cambiar- (Sádaba Murguía, 2017, p. 128), sobre todo en relación a las clases de anatomía y modelo al natural, lo que les llevaba a centrarse en la mayoría de los casos en categorías de la pintura menos relevantes como los bodegones o las naturalezas muertas,

restringiendo las posibilidades de trabajar en géneros como la pintura de Historia (Mayayo, 2003, pp. 22 - 23). Si lo analizamos desde otro punto de vista, y vinculado nuevamente a la consideración social de la mujer en un papel “secundario” en la sociedad, entendemos que su papel en las escuelas muchas veces se viera reducido al de modelo o musa, donde observamos nuevamente ese intento de domesticación de la mujer. La mayor parte de las mujeres en la Europa del siglo XVI y XVII que se dedicaban a la pintura provenían de familias de pintores, por lo que tenían mayor acceso a los talleres (Mayayo, 2003, p. 30). A inicios del siglo XVIII comenzaron a formarse las academias de arte, lo que supuso una ruptura con las enseñanzas de los talleres impartidas hasta entonces. Los problemas de acceso de las mujeres a la formación del arte se mantuvieron hasta finales del siglo XIX en el que poco a poco

comenzaron a introducirse en las formaciones de las academias, aunque nunca tuvieron los mismos beneficios que sus compañeros (Mayayo, 2003, p. 34).

Estas restricciones tienen como consecuencia no sólo las discriminaciones en el mundo profesional sino también, como ya hemos visto, la sexualización de los géneros artísticos. Cabe destacar en este punto las aportaciones de la historiadora del arte y feminista Linda Nochlin al problema de la invisibilidad de la mujer artista, lo que supuso un importante punto de inflexión y cuestionamiento sobre el tema. Nochlin publicó en 1971 un artículo en la revista *ArtNews* titulado *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*, en el que trataba de recopilar los factores históricos que habían impedido que las mujeres se desarrollaran de forma plena en el arte, incitando a la reflexión (Nochlin, 2001).

Poco a poco el panorama artístico

y el reconocimiento de la mujer artista fue cambiando -también gracias a la llegada del movimiento feminista-: el número de mujeres que comenzaron a aparecer en exposiciones y centros de arte aumentó. Destacamos aquí la primera exposición dedicada exclusivamente a mujeres artistas que se realizó a nivel internacional: *Women Artist: 1550 - 1950*, inaugurada en 1976 y comisariada por Linda Nochlin y Ann Sutherland Harris (Brooklyn Museum, S.f.). La intención principal de esta muestra fue la de demostrar las diversas aportaciones de las mujeres a la Historia del Arte, dándole visibilidad a las obras de artistas que habían sido ignoradas.

Fig. 4. Exposición "Women Artist: 1550 - 1950", Museo de Arte del condado de Los Ángeles (EEUU), 1976.



A pesar de este progresivo avance en el ámbito artístico, la presencia actual de mujeres en altos niveles y cargos del arte aun es escasa, en muchas ocasiones debido al llamado “techo de cristal”: una serie de normas no establecidas que condicionan el acceso de las mujeres a los altos puestos, predominando así la presencia de figuras masculinas.

### **1.3.2. Los movimientos feministas en el arte**

Como hemos visto en el anterior apartado, en un contexto de luchas y reivindicación de derechos por parte de los movimientos feministas, se producen diversos cambios en el sistema artístico e importantes avances para la mujer en relación con el arte. Así, surgirán en este momento un gran número de artistas que utilizarán el feminismo como base de sus trabajos, generando aportaciones que contribuyen al reconocimiento de las mujeres en el

arte. Artistas como Mery Beth Edelson, Yoko Ono, Mierle Laderman Ukeles, Suzanne Lacy, Martha Rosler o Ana Mendieta entre muchas otras, se plantearon deconstruir las bases sobre las que se asentaban las teorías artísticas, reconfigurando las concepciones del arte (Sádaba Murguía, 2017, pp. 141-145). De esta forma, la mayor parte de estas artistas recurrieron a nuevas formas de representación, debido a que consideraban que las técnicas artísticas más utilizadas hasta el momento -como la pintura, la escultura o el dibujo-, estaban marcadas ya por una “tradición profundamente patriarcal” (Sádaba Murguía, 2017, p. 143). Así, comenzaron a indagar en nuevas formas de representación como el videoarte, la performance o el arte de acción entre otras.

Las manifestaciones de las artistas dentro del arte feminista no son estrictamente lineales, sino que en general los movimientos coexistieron aproximadamente desde los años 60

(Mayayo, 2003, pp. 16 - 17). Se basaron en cuestionar temas relacionados con la sexualidad femenina y la violencia sexual contra las mujeres, el vínculo de la mujer con el espacio doméstico, las jerarquías de las instituciones, la falta de reconocimiento de la mujer en el arte, entre otros muchos temas centrales de debate.

El grupo de artistas activistas “Guerrilla Girls” es un ejemplo de estas reivindicaciones y acciones feministas que surgieron en estas décadas con la intención de concienciar sobre los problemas que se estaban produciendo en la sociedad, sobre todo en relación a

las mujeres. Este colectivo de artistas surgió en Nueva York a mediados de los años 80 y se mantuvo siempre en el anonimato, cubriéndose las caras con máscaras de simios. Realizaban obras con una gran carga activista, adoptando en ellas una actitud provocadora y cargada de ironía. En el año 1989 generaron una de sus piezas más representativas, crearon una multitud de carteles con la pregunta: “¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el Metropolitan?”. A través de esta pieza incitaban a la reflexión sobre la relación entre la mujer y el arte, poniendo de manifiesto “la

Fig. 5. “¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el Metropolitan?”, Guerrilla Girls. Grabado, 28 x 71 cm, 1989.



hipervisibilidad de la mujer como objeto de la representación y su invisibilidad como sujeto creador” (Mayayo, 2003, p. 21)

La reflexión y el cuestionamiento sobre la vinculación de la mujer con el ámbito doméstico de la que

hemos estado hablando, también se convierte en una de las temáticas principales que se abordan en estas décadas. El uso de los espacios privados, los objetos cotidianos o las labores del hogar se ha adoptado como el eje central de muchas de las representaciones de las artistas feministas (Sádaba Murguía, 2017, pp. 146-153). Así, consideramos esencial realizar un breve recorrido por las artistas y trabajos que se vinculan a esta temática en concreto, en tanto que se configura como elemento central de esta investigación, realizando por tanto una selección reducida acorde a los intereses personales relacionados con este proyecto. Este breve recorrido -que se desarrollará en el

siguiente apartado- nos servirá para relacionar la producción artística realizada por parte de las artistas feministas con las referencias temáticas y conceptuales planteadas para el presente proyecto,

## 2. REFERENTES ARTÍSTICOS

“Soy artista. Soy mujer. Soy esposa. Soy madre.  
Hago montones de cosas: lavar, cocinar, cuidar... también hago arte.”

Mierle Laderman Ukeles

A finales de los años sesenta Mierle Laderman Ukeles escribió el *Manifiesto for Maintenance Art*, un manifiesto inspirado en el dadaísmo que creaba relaciones entre el feminismo, el activismo social, el ecologismo y la crítica institucional (Sádaba Murguía, 2017, pp. 149-150). Este escrito se convirtió en las bases de todo su trabajo posterior como artista. En sus obras Laderman genera una denuncia sobre los elementos que llevan a la exclusión social de la mujer y por ende a su relación con el ámbito doméstico. También genera de forma recurrente críticas hacia las instituciones artísticas y a sus jerarquías. Un claro ejemplo de todo

esto es la performance que realizó en 1973 titulada *Hartford Wash: Washing/Tracks/Maintenance: Outside and Inside*, desarrollada en el Wadsworth Atheneum. La performance consistía en el lavado y el mantenimiento del espacio prestado para la exposición en presencia del público. Con ello buscaba visibilizar la importancia de las actividades domésticas y a su

Fig. 6. “Hartford Wash: Washing/Tracks/Maintenance: Outside and Inside”, Mierle Laderman Ukeles. Performance, 1973.



vez reconocer el trabajo a las personas que habitualmente lo realizan (Sádaba Murguía, 2017, p. 152). Al generar estos actos, Laderman se libera de esas tareas.

Siguiendo con la línea de artistas que ponen el foco en el espacio interior y las tareas del hogar, destacamos el proyecto feminista *Womanhouse*. En 1970 la artista estadounidense Judy Chicago organiza el primer curso de arte feminista de Estados Unidos, en el California State College de Fresno. En el año 1971 Judy Chicago y Miriam Schapiro deciden trasladar el curso al campus de CalArts, configurándose así el primer trabajo del

curso: *Womanhouse* (Mayayo, 2003, p. 98). El proyecto feminista consistía en cuestionar las jerarquías de las instituciones universitarias, poniendo en el punto de mira la diferencia que existía en la educación artística para las mujeres (Mayayo, 2007, p. 93). Participaron un total de veinticuatro artistas, que repararon y acondicionaron una casa abandonada de la ciudad de Los Ángeles. Así, el espacio doméstico se convertía en la sala de exposiciones. El trabajo de preparación de la casa también formó parte del proyecto en sí, recurriendo nuevamente a ese cuestionamiento sobre las tareas del



Fig. 7. Proyecto "Womanhouse", Judy Chicago y Miriam Schapiro (organizadoras). Campus de CalArts, 1971.

hogar (Mayayo, 2007, p. 99). Finalmente las artistas reinventaron cada espacio de la casa y crearon instalaciones y piezas en cada una de las estancias. Este proyecto demostró el gran interés de las artistas por la participación del público visitante, dado que se realizaron diversas actividades y performances en directo, convirtiéndola en una exposición muy mediática.

Otra de las artistas que surgió en el contexto de los setenta y que nos interesa destacar es la artista norteamericana Martha Rosler (Nueva York, 1943). Se trata de un claro ejemplo de las artistas que recurrieron a nuevos medios de representación “no tradicionales”. En su caso, trabajaba mayormente la fotografía, el video o la videoperformance -performances elaboradas únicamente para la cámara y no para el público-. A través de sus obras, Rosler representa muchas de las problemáticas feministas adoptando una actitud de ira y agresividad (Sádaba Murguía, 2017, p. 181). En este sentido, en la videoperformance

*Semiotics of the Kitchen* (1975) hace una combinación entre pedagogía y violencia. Se sitúa en una cocina mirando hacia la cámara, se pone el delantal, y comienza a nombrar utensilios de cocina y a hacer una pequeña demostración de uso con cada uno de ellos, en muchos de los cuales usa un tono irónico y/o agresivo. A través de estas acciones, nos habla de la invisibilidad de violencia existente en los espacios domésticos (Sádaba Murguía, 2017, pp. 184-186).

Como hemos podido comprobar, son muchas las mujeres artistas que surgieron en este momento con la intención de cuestionar y



Fig. 8. “Semiotics of the Kitchen”, Martha Rosler. Videoperformance, 1975.

reestructurar el sistema establecido, no sólo en relación al arte, sino en la sociedad de manera general. La lucha y el empoderamiento por parte de estas mujeres y que en este proyecto tratamos de dar relevancia, se convirtieron en punto de referencia para muchas de forma posterior. Estas aportaciones realizadas por parte de las artistas feministas posibilitan la continuidad de la lucha por la igualdad en todos los aspectos que nos afectan, configurándose como eje central de este proyecto.

Así se seleccionan una serie de artistas que han servido de forma directa como referencia a este proyecto, tanto de manera conceptual como visual. La selección de trabajos únicamente de mujeres artistas hace que el proyecto cobre mayor sentido, poniendo en valor nuevamente el reconocimiento de la mujer en el arte.

## 2.1. Louise Bourgeois

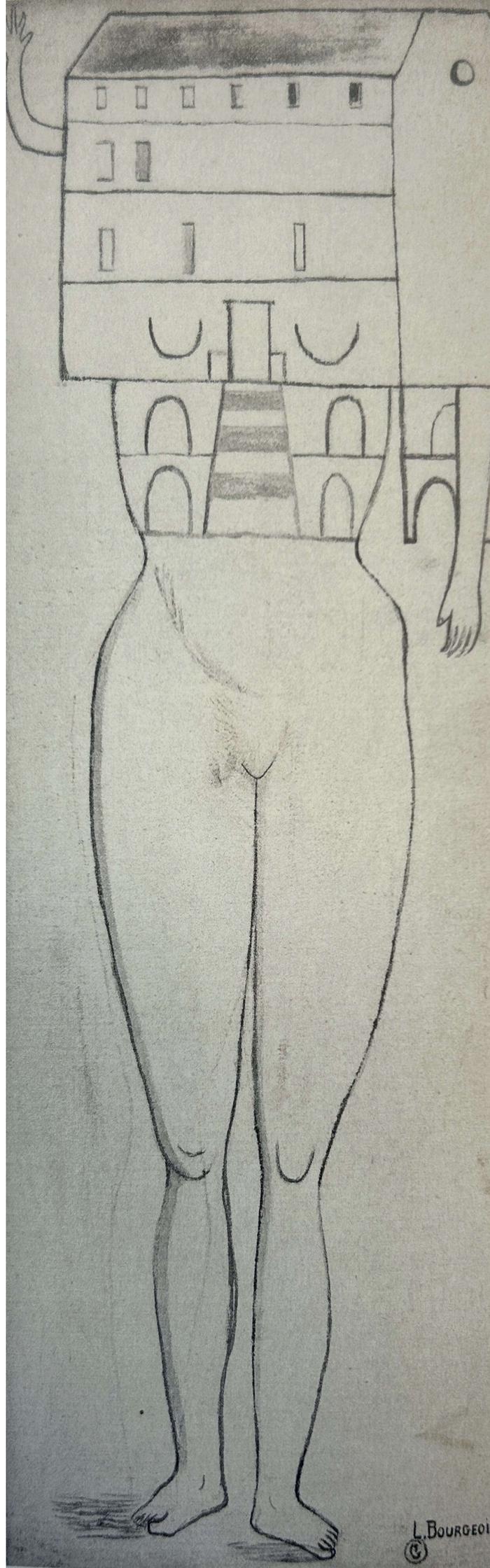
Louise Bourgeois (París, 1911 - Nueva York, 2010) es considerada una de las artistas más influyentes del siglo XX en diferentes expresiones creativas: como dibujante, pintora, y sobre todo como escultora. En sus obras, la artista crea una especie de reelaboración repetitiva sobre traumas de la infancia y experiencias autobiográficas, a través del uso de la memoria y del recuerdo. Su producción artística gira en torno a ciertas “obsesiones” que se repiten en sus piezas de forma constante (Bourgeois, 1999). Bourgeois usa el arte como un elemento de terapia, como forma de “liquidar el pasado, revivir el trauma, sobrevivir al dolor en una narración eternamente recomenzada” (Mayayo, 2002, p. 10). Así, en muchas de sus obras -de las que nos ocuparemos en analizar- recurre a la estancia de la casa entendida como el espacio de reclutamiento de las mujeres, elemento que nos servirá como un gran punto de referencia.

Como mujer artista, Louise Bourgeois

siempre estuvo en desventaja con respecto a otros artistas de su época, si bien se trata de una de las más destacadas escultoras del siglo XX. Sin embargo, Bourgeois tuvo una etapa inicial como pintora de 1938 a 1949, una fase poco conocida de la artista, pero en la que produjo una gran cantidad de obra pictórica. Durante sus años como pintora, la artista comenzó a desarrollar la simbología y la narrativa que posteriormente la acompañaría a lo largo de toda su producción artística (Davies y Fer, 2022). Si bien no puede enmarcarse en un movimiento artístico en concreto, sus obras pictóricas se mueven entre la abstracción y la narración, en obras cargadas de simbología y elementos autoreferenciales (Mayayo, 2002).

En este sentido, una de las series pictóricas que Louise Bourgeois realiza entre los años 1946-47 son un punto de referencia para este trabajo, debido a la temática que se aborda en ella: las *Femme Maison*. En esta serie de cuatro

Fig. 9. "Femme Maison", Louise Bourgeois.  
Tinta sobre papel, 25,6 x 11,2 cm., 1946-47.



cuadros, se representan cuerpos femeninos desnudos con casas a modo de cabeza, hasta en ocasiones como parte del tronco, la casa forma parte de sus cuerpos e incluso en algunos casos hay manos que surgen de las estructuras. Es difícil diferenciar si es el cuerpo el que invade la casa o es la casa la que aprisiona al cuerpo (Mayayo, 2002).

Se trata de una serie que tiene varias lecturas. En ocasiones, las *Femme Maison* han sido interpretadas como “un alegato feminista en contra del confinamiento tradicional de las mujeres en el espacio doméstico” (Mayayo, 2002, p. 11). Sin embargo, existe una segunda interpretación en la que se muestra esa ambivalencia que la casa puede tener para las mujeres: es al mismo tiempo un refugio o un espacio de sociabilización y, a su vez, un espacio de reclusión y exclusión de la mujer de espacios públicos: “el edificio de la casa cobija y a la vez aprisiona [...] es al mismo tiempo guarida y fortaleza, cárcel y refugio” (Mayayo, 2002, p. 13). La obra puede

traducirse como “mujer-casa” pero también significa *Wife home*, ama de casa, la mujer que es atrapada por el hogar (Bourgeois, 1999), haciendo referencia a la reducción social de la mujer a las tareas domésticas y al reparto social de los roles. De este modo, las *Femme Maison* anticiparon la importancia que tendrá la iconografía de la casa posteriormente en su obra.

Aunque Bourgeois no pueda definirse como estrictamente feminista, su iconografía y simbología fue un punto importante de referencia e interés para



Fig. 10. “Femme Maison”, Louise Bourgeois. Talla en mármol, 63,5 x 49 x 58,4 cm., 1983.

os movimientos feministas de finales de los 60 e inicios de los 70. Las obras de las *Femme Maison* sirvieron como icono de la autoliberación de las mujeres tanto de su época como de generaciones posteriores. Tanto es así, que podría entenderse como una anticipación al texto referencial del movimiento de liberación de las mujeres: *La mística de la feminidad*, de Betty Friedan (Mayayo, 2002).

La artista exhibió sus pinturas en Nueva York, y gradualmente comenzó a desarrollar su práctica tridimensional. Al igual que en la pintura, la escultura de Bourgeois contiene un componente autobiográfico. Como ella misma explica: “la escultura me permite revivir la experiencia del miedo, darle una dimensión física [...] el miedo se transforma así en una realidad manipulable” (Mayer-Thoss, 1992, en: Mayayo, 2002, p.10). Uno de los símbolos que reaparece en la escultura de los 80 de Bourgeois es el elemento de la casa, interpretada esta vez en forma de guarida o nido, e incluso nuevamente

en esas representaciones de “mujer-casa”. Vemos entonces la escultura *Femme Maison* de 1983 en la que muestra nuevamente contraposiciones: lo geométrico frente a lo orgánico, lo grande frente a lo pequeño, el cuerpo frente a la arquitectura. Bourgeois comienza entonces a ampliar los límites físicos de lo doméstico, y comienza a generar auténticas habitaciones a escala real. Genera instalaciones en las cuales puede penetrar el propio espectador, como vemos en la obra *Articulated Lair* de 1986 (Mayayo, 2002). Vemos cómo reconstruye esos espacios donde se generó el trauma de la infancia, los reelabora como forma de deshacerse de ellos y poder así escapar.



Fig. 11. “Articulated Lair”, Louise Bourgeois. Instalación; Metal pintado, caucho y taburete. Dimensiones variables, 1986.

## 2.2. Ana Mendieta

Ana Mendieta (La Habana, Cuba, 1948 - Nueva York, 1985) fue una artista que trabajó principalmente en el arte de acción, la performance y el videoarte, utilizando en la mayoría de ocasiones su cuerpo como medio de representación.

Su obra está marcada y fuertemente influenciada por su dramática y traumática biografía. La crudeza de sus representaciones, el uso del cuerpo femenino y su vinculación con la temática de la visibilidad de las desigualdades sociales, se convierten en los elementos fundamentales por los cuales la artista ha sido seleccionada como referencia para este proyecto.

Ana Mendieta nace en Cuba en 1948, y en el año 1959 -cuando ella sólo tenía 11 años de edad- se produce la Revolución Cubana. Ella y su hermana forman parte de lo que se llamó el *Operativo Peter Pan*, que significaba el exilio de niños de Cuba a Estados Unidos. Todo ello le supone afrontar desarraigo y deconstrucción familiar, elementos que marcarán considerablemente el carácter

de sus trabajos (Ruido, 2002).

Después de pasar por varios internados y casas de acogida, Mendieta se establece y comienza sus estudios en la Universidad de Iowa (Bovi, 2021). Forma parte de los primeros grupos de arte feminista que se produjeron en Estados Unidos, generando trabajos en paralelo con otros proyectos feministas de su época como los de Susan Lacy o Leslie Labowitz entre otras, y se vincula a artistas del arte de acción del momento como Nancy Spero, Vito Acconci o Hannah Milke (Ruido, 2002, p. 10). En las décadas de los 70 y 80 va a participar con estos y otros artistas en lo que llamaron el “proceso de deconstrucción crítica del objeto artístico tradicional” (Ruido, 2002, p.10), que entendía el cuerpo y el paisaje como elementos generadores de producción artística. Además, aludían a que el público debía formar parte de la obra y suponía una crítica a los status dentro del mundo arte (Ruido, 2002, p. 11). De esta forma, encontramos que la producción de Ana Mendieta tiene relación tanto con el arte

de acción, el *Body Art* y el *Earth Art*.

En muchas de sus obras, la artista genera una reflexión sobre las dificultades que le supone ser una mujer latina en un mundo patriarcal, masculino y anglosajón (Ruido, 2002, pp. 11-13), por lo que en la mayoría de ellas genera una toma de consciencia sobre la violencia mayormente ejercida sobre las mujeres y sobre el cuerpo sexualizado, tomándolo como elemento de lucha. Así, aborda temas vinculados al cuerpo, el feminismo, los traumas, la violencia, todo ello representado con una potente carga emocional (Castillo, 2018).

Como se ha nombrado anteriormente, desde sus primeros trabajos Mendieta

hace uso de su cuerpo como escenario para la creación, y se configura como un elemento que se va a mantener durante la mayor parte de su trayectoria artística. En sus obras, entiende el cuerpo como un elemento de representación, y por tanto también como “el territorio representacional por excelencia, como un espacio de lucha política” (Ruido, 2002, p. 13). Trabaja en la mayoría de los casos sobre la construcción de las identidades y sobre los límites del cuerpo. En muchas de sus obras, Mendieta habla sobre la violencia física contra el cuerpo de las mujeres, adoptando en su propia piel el papel de víctima (Ruido, 2002, p. 30). Ejemplo de

Fig. 12. “Rape Scene”, Ana Mendieta. Performance, 1973.



ello es la obra *Rape Scene* que realiza en 1973, tomada como punto de referencia a nivel conceptual por estar relacionada directamente con la temática de la violencia ejercida sobre la mujer.

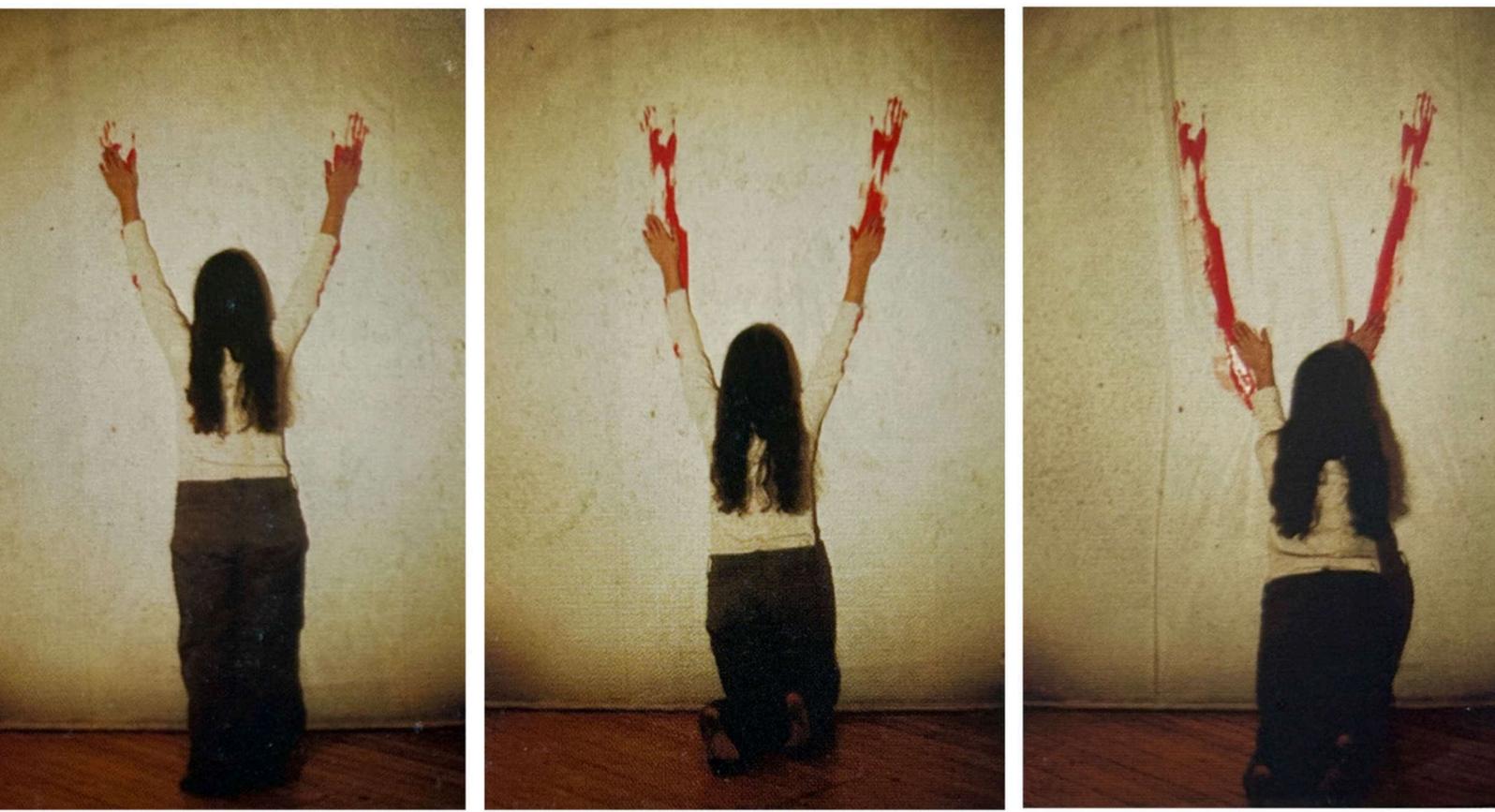
La performance, que fue realizada en su apartamento, estaba inspirada en un caso real de violación ocurrido en su propia universidad. Para la pieza Mendieta invita a un grupo de amigos a su casa, los cuales se van a convertir en cómplices de la escena.

De pie, atada de pies y manos, apoyada sobre una mesa y con la sangre corriendo por sus piernas, la artista se

convierte en la propia víctima de la situación. A través de esta obra denuncia la sexualización y objetualización hacia el cuerpo de la mujer, usando el cuerpo como medio de representación y de relato en la escena.

Podemos observar en sus obras que hace uso de forma recurrente a la huella y a la sangre. La huella es para Mendieta entendida como forma de relatar una pérdida, como manera de representar una narrativa a través de la ausencia. Por su parte, vincula la sangre con el elemento ritual, y simboliza para ella el

Fig. 13. "Body Tracks", Ana Mendieta. Action Painting, 1974.



límite entre la vida y la muerte. Usa en muchas ocasiones la sangre como huella, como producto de la violencia (Ruido, 2002, pp. 19-24). En la obra *Body Tracks* de 1974 podemos observar esa importancia que el uso de la sangre y la huella tiene en sus creaciones. Realiza una pieza de Action Painting, dejando huellas con sangre en las paredes con su propio cuerpo. La sangre se representa aquí como elemento de crimen en torno al cuerpo de la mujer, y se presenta como un componente central de la obra. (Moure, 1996, p. 100).

A pesar de ser una artista muy potente y empoderada, tanto conceptualmente como en la representación de sus obras, el trabajo de Mendieta empezó a ser reconocido tras su muerte a finales de los años 80 (Bovi, 2021).

### **2.3. Eulàlia Valldosera**

Eulàlia Valldosera i Guilera (Barcelona, 1963) es una artista multidisciplinar española que trabaja con distintos medios, entre ellos la performance, la fotografía o la videoinstalación. En sus obras, habitualmente aborda temáticas relacionadas con la cotidianidad, la intimidad o el espacio doméstico e interior (Lozano, 2017, p.110). Estudió Bellas Artes en la Universidad de Barcelona y posteriormente continuó sus estudios en Ámsterdam, en Gerrit Rietveld Academie, lo que supuso un contacto directo con las prácticas anglosajonas, elemento que influyó considerablemente en su obra. Fue en Holanda donde la artista tuvo su primer contacto con la performance y el arte conceptual en general, convirtiéndose en un elemento clave para comenzar a hacer performances con la presencia del público (Lozano, 2017, p.112).

En sus obras, la artista genera una reflexión sobre la intimidad, los cuidados, el cuerpo femenino o las relaciones de poder entre otras cuestiones,

configurándose como elementos principales de su trabajo (Soto Solier, 2017, pp. 102 - 103). De esta forma, es tomada como punto de referencia, precisamente por esa vinculación con la temática de los cuidados, la cotidianidad y la toma de consciencia que genera en sus obras sobre los elementos que se vinculan de forma habitual al ámbito doméstico y a la mujer.

Los objetos son utilizados en sus obras de forma recurrente, objetos que para ella están cargados de significado simbólico. Como explica Soto Solier en su artículo *Relatos sublimes a través*

*de objetos cotidianos* (2017) “Para Valldosera, la cotidianidad de los objetos constituye nuestra existencia diaria y configuran los espacios de la casa, forman un escenario psicológico-simbólico” (p. 103). Estos elementos utilizados en las piezas de la artista generan un diálogo con las proyecciones de luces que sitúa en las estancias y que inciden sobre las diferentes superficies de los objetos, creando un juego de luces y sombras.

En el año 2009, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid organiza una retrospectiva de sus obras,

Fig. 14. “Envases, culto a la madre”, Eulàlia Valldosera. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid). Instalación. Envases, libros y proyectores de luz, 1996.



en una exposición titulada *Dependencias*. En ella se realiza un recopilatorio de obras creadas desde sus inicios hasta el año 2009, en las que se observa la importancia de la relación de las piezas con el espectador y nuevamente ese vínculo con los elementos cotidianos. Esta muestra está conformada por una serie de instalaciones lumínicas con las que el público puede interactuar y de las que, por tanto, forma parte (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009).

*Envases, culto a la madre* es una pieza que forma parte de esta exposición, y que fue creada por la artista en 1996. Se genera a través de envases de limpieza de uso cotidiano, situados entre los proyectores de luz y la pared, generando sombras que se proyectan sobre la superficie del muro y en la que se dibuja una figura femenina en gran escala (Valldosera, S,f). Esta obra hace referencia al elemento de la mujer - madre- recluida en la casa, vinculado con el papel tanto de cuidadora como de

ama de casa. El hecho de destacar a través de sus obras ese papel que habitualmente ejerce la mujer en el espacio privado e interior, nos hace establecerla como una referente importante a la hora de vincular la teoría con la práctica en este proyecto, convirtiéndose en una fuente de inspiración dentro del panorama actual del arte español.

Fig. 15. "Envases, culto a la madre", Eulàlia Valldosera. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid). Instalación. Envases, libros y proyectores de luz, 1996.



### 3. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

El presente proyecto tiene la intención principal de generar una aportación al feminismo contemporáneo desde el terreno artístico. Por este motivo, se elaboran una serie de obras a través de las cuales se materializan los conceptos que se abordan, que se centran en la toma de consciencia sobre la realidad opresora de la mujer en la sociedad y en concreto su relación con el ámbito doméstico. De esta forma, se genera una vinculación entre la teoría y la práctica que se convierte en el elemento central de esta investigación.

Acorde con la línea de trabajo desarrollada durante el Grado en Bellas Artes, se ha seleccionado la escultura y el volumen como método principal de representación, realizando un total de cuatro obras/

Fig. 16. Producción artística en el laboratorio de pintura A-4-1, 2024.



instalaciones escultóricas. Se destaca en este punto la importancia de la experimentación y el uso de diferentes procedimientos y materiales en un proyecto de producción perteneciente al ámbito de Bellas Artes, por lo que para las piezas que conforman este proyecto se hace uso de diversas técnicas como la fundición de metales, la cerámica, la litografía o el dibujo, siempre relacionadas con la representación tridimensional. En las piezas del proyecto, se recurre habitualmente a la figura femenina y al desnudo como elemento de representación, configurándose como un componente personal identificativo.

Como se ha mencionado, el proyecto está compuesto por un total de 4 obras/instalaciones escultóricas que se realizan a través de diferentes procedimientos. Hablaremos inicialmente sobre la pieza “En el interior del hogar”, realizada mediante la técnica de

fundición a la cera perdida en el laboratorio de Fundición Artística. En segundo lugar trataremos la instalación escultórica “Así te recuerdo”, conformada por un total de 17 piezas realizadas en tela a través de la estampación planográfica de la litografía. Posteriormente veremos la pieza “Silenciadas” generada a partir de la combinación entre el ensamblaje de madera y cerámica, creando un diálogo entre ambos materiales. Y finalmente describiremos la cuarta y última pieza que conforma este trabajo, “A través de mí”, realizada por medio de técnicas de experimentación del dibujo y la pintura sobre telas.

### 3.1. “En el interior del hogar”

La idea de esta obra parte de una reflexión sobre la opresión o manipulación ejercida sobre la mujer, vinculada con el concepto de la reclusión de ésta en el ámbito doméstico. El hogar se convierte en el límite que restringe su salida hacia el “mundo real”, quedando relegada a un espacio más íntimo e interno. A través de esta representación, se materializan conceptos como la represión o la asfixia que puede sentir la mujer en dichas situaciones.

Esta pieza se propone para ser realizada a través de una escultura en metal, mediante la técnica de la fundición a la cera perdida, teniendo ya conocimientos previos acerca de esta técnica y los procesos de elaboración. Así, se lleva a cabo en el marco de la asignatura “Creación en Fundición Artística” impartida durante el primer cuatrimestre del curso, por los docentes del

departamento de escultura Carmen Marcos Martínez y Alfredo Llorens García. A su vez, gran parte del proceso ha sido posible gracias a la ayuda del técnico de laboratorio Francisco Pérez Benavent.

#### 3.1.1. Propuesta

La propuesta parte de la elaboración de bocetos previos, en este caso en formato digital a través de la aplicación de dibujo Procreate. Esto nos permitió realizar un primer acercamiento a la forma de materialización de la obra y generar una serie de bocetos y garabatos previos. Habitualmente recorro al uso de la figuración en mis representaciones, concretamente a cuerpos femeninos desnudos. De esta forma y a través del uso de referencias fotográficas de autorretratos, se realiza el boceto inicial. Así, se plantea la realización de una pieza en la que se identifica un cuerpo femenino desnudo colgando desde la parte central de

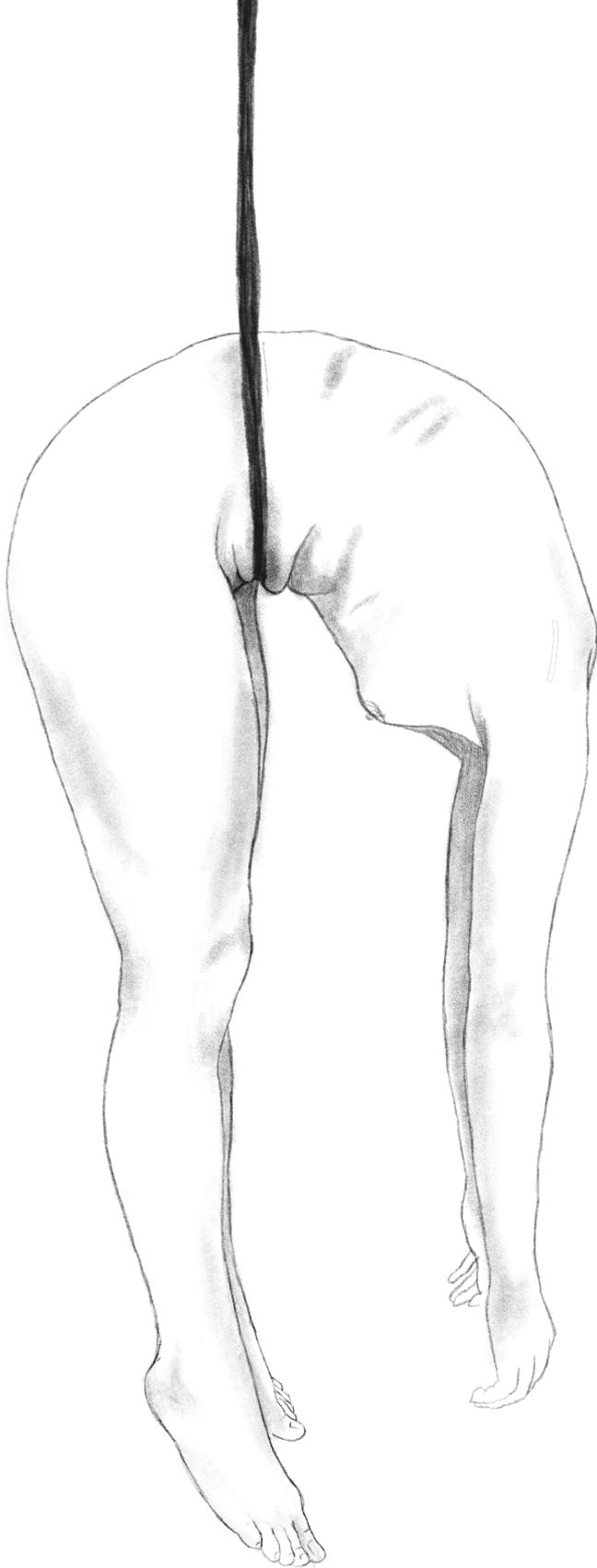


Fig. 17. Boceto digital, “En el interior del hogar”.

éste, vuelto hacia abajo. La deformidad de las extremidades y la espalda hacen que el cuerpo se extienda hasta el suelo, modificando y alargando la anatomía.

Se propone utilizar para esta pieza la técnica de la fundición artística debido al material inicial del proceso de trabajo; la cera de abeja. Esto es así dado que podemos decir que la cera es el material más parecido a la carne (Singüenza Martín, 2015, p. 697), por lo que los resultados que se pueden obtener se adecuarán mejor a lo que se quiere conseguir.

### 3.1.2. Proceso de elaboración

Para la elaboración de la pieza en metal, se va a utilizar la técnica de fundición a la cera perdida, en la que se hace uso tanto de la cera de abeja como de la cáscara cerámica como materiales de tránsito en el proceso de

producción. El material definitivo que se ha seleccionado ha sido el latón, debido a su facilidad para trabajarse y el bajo costo de éste. Los pasos a seguir en esta técnica tienen ciertas características que varían dependiendo de la morfología de cada pieza, por lo que en este caso en concreto nos vamos a centrar en hablar de forma general sobre la realización de esta pieza sin detallarlo en exceso, dado que los procesos de fundición son muy extensos. Destacamos aquí de forma previa la importancia de respetar los espacios de trabajo y seguir las normas de seguridad de cada uno de los laboratorios, sobre todo en técnicas como ésta.

El material inicial de la fundición es la cera de abeja, por lo que en este caso se recurrió al modelado directo de la pieza a través de pegotes de cera, aprovechando las cualidades plásticas y el nivel de textura para enriquecer el lenguaje artístico. De este modo, la pieza se elaboró en hueco y con un grosor bastante regular, imprescindible en todo proceso de fundición. Una vez el modelo



Fig. 18. Modelo en cera, “En el interior del hogar”.

está terminado, se procede a la elaboración del árbol de colada, que supone distribuir de forma correcta los bebederos o tubos de llenado por la superficie del modelo, para asegurarnos de que el posterior llenado de metal se produce regularmente por toda la forma. Se realiza un árbol de colada directa, uniendo una copa abierta al modelo a

través de estos tubos de llenado. Para evitar que el núcleo se quedara cerrado, se abrió una tapa al modelo que se situó en el propio árbol.



Fig. 19. Árbol de colada, “En el interior del hogar”.

Se procede entonces a dar capas sucesivas de barbotina y estuco o granulado cerámico sobre los árboles de colada, para configurar el molde de cáscara cerámica. Primero, se aplica con

una brocha goma laca (que hace que la barbotina se adhiera a la superficie), para posteriormente proceder a aplicar capas sucesivas de barbotina cerámica y estuco. Las capas varían de densidad y granulometría, y necesitan un tiempo de secado estimado de 3 horas entre capa y capa. En total se aplican 4 capas de “baño cerámico” y se da uno extra de fibra de vidrio antes del descere para evitar roturas del molde. Aun así, tras el descere se añade otra capa sólo de barbotina.



Fig. 20. Molde de cáscara cerámica, “En el interior del hogar”.

Antonella Ten Hoever

El proceso de colada del metal es el paso más importante de la fundición artística, ya que es el momento en el que nuestras piezas cobran vida.

Se trata de un paso peligroso en el que hay que tener mucha precaución y cumplir con las normas de seguridad. La colada se realiza siempre con los técnicos y docentes de la materia.

Para este acontecimiento, se calienta previamente el horno donde va el crisol en el que se funde el metal y se prepara en paralelo el lecho, en el que van a calentarse los moldes de las piezas esperando estar listos para recibir posteriormente el metal. Con la ayuda de la grúa, el crisol se introduce en el maneral y se vierte el metal del interior en los moldes de cáscara cerámica calientes.

Una vez finalizada la colada y cuando las piezas estén frías se procede a la limpieza de éstas: se retira el molde de cáscara cerámica con un cincel y un



Figs. 21 y 22. Proceso de colada del metal, "En el interior del hogar".

martillo o maza, y se corta la copa y los bebederos con ayuda de una radial.



Fig. 23. Proceso de limpieza del metal, “En el interior del hogar”.

También se trabaja el metal para poder conseguir una textura que se asemeje a la original, y se suelda la tapa realizada inicialmente con ayuda del técnico de laboratorio, para configurar la forma original.

Con la pieza completamente limpia de cáscara y bien repasada se inicia el proceso de patinado, que implica la aceleración de los procesos de oxidación del metal a través de la aplicación de calor y ácidos sobre la

superficie, en este caso del latón. Así, se realizó una pátina de color azul cobalto, que se aplicó con ayuda de un pulverizador.



Fig. 24. Realización de la pátina, “En el interior del hogar”.

Finalmente, se aplica cera Álex por toda la superficie del metal patinado, para de esta forma conservar el color de pátina azul que se ha realizado y darle un mejor nivel de acabado y tratamiento al metal.

### 3.1.3. Resultados



Antonella Ten Hoever  
"En el interior del hogar",  
2024  
Latón, 28 x 16 x 9 cm.







### 3.2. “Así te recuerdo”

El espacio privado, la casa, los trabajos domésticos, la crianza, los cuidados... son términos que, como hemos visto, han estado vinculados de forma habitual con la mujer y con la representación social de ésta. Esta pieza pretende, a través de mi perspectiva, generar una crítica al reclutamiento social de las mujeres en el ámbito doméstico y a su vez poner el valor la importancia de los cuidados como un elemento que se ha configurado durante siglos como exclusivamente femenino.

“Así te recuerdo” es una obra realizada a través del departamento de Gráfica en la asignatura de “Procesos experimentales de Litografía” impartida por la docente Miriam del Saz Barragán. Se trata de una pieza que consta de un total de 17 estampas hechas a través de la estampación planográfica de la litografía.

Para desarrollar esta obra, se hace uso de la recuperación de fotografía de archivo, centrándome en la selección de imágenes en las que la figura femenina

apareciera vinculada al cuidado o al ámbito doméstico. De esta forma se busca dar visibilidad a una realidad presente aun de forma actual.

#### 3.2.1. Propuesta

Para la materialización de la obra se presentan inicialmente una serie de bocetos en formato digital, de los que se acaba seleccionando una propuesta más bien vinculada con el volumen y la escultura, debido a la preferencia por este tipo de representación.

En este punto, surge el interés por la recuperación de fotografías de archivo familiar como forma de acercarnos al pasado desde un punto de vista personal. La investigación a través de la imagen es un recurso y a la vez un vehículo para conocer las historias del pasado. Las imágenes generadas por una cultura forman parte de su historia, y a través de ellas podemos observar y valorar las diferentes configuraciones sociales sobre el género y las desigualdades. Así, se selecciona este

medio como forma de dar constancia de los hechos producidos en relación a las desigualdades de género, poniendo en valor las actividades relacionadas con el cuidado, el mantenimiento y el acompañamiento por parte de las mujeres, a través de una revisión de las narrativas del pasado. Esos roles que han desempeñado las mujeres han sido siempre ignorados o desvalorizados, por lo que se propone rescatarlos para darles visibilidad y reconocimiento. Las fotografías que se han seleccionado hablan sobre el espacio que ocupaban las mujeres en la sociedad y su vínculo con el espacio privado, el ámbito doméstico y los cuidados.

Se decide entonces que la pieza se va a configurar como una especie de “columna infinita”, representada a través del uso de cojines apilados, recurriendo con ello nuevamente a elementos de la costura, la manufactura y el cuidado. En cada uno de los cojines se estampa una fotografía de las que han sido recuperadas, por lo que se considera que la gráfica y en concreto la litografía

es la técnica que mejor se adapta para esta pieza.

Fig. 25. Boceto digital, “Así te recuerdo”.



### 3.2.2. Antecedentes propios en la gráfica, pieza “Recluidas”

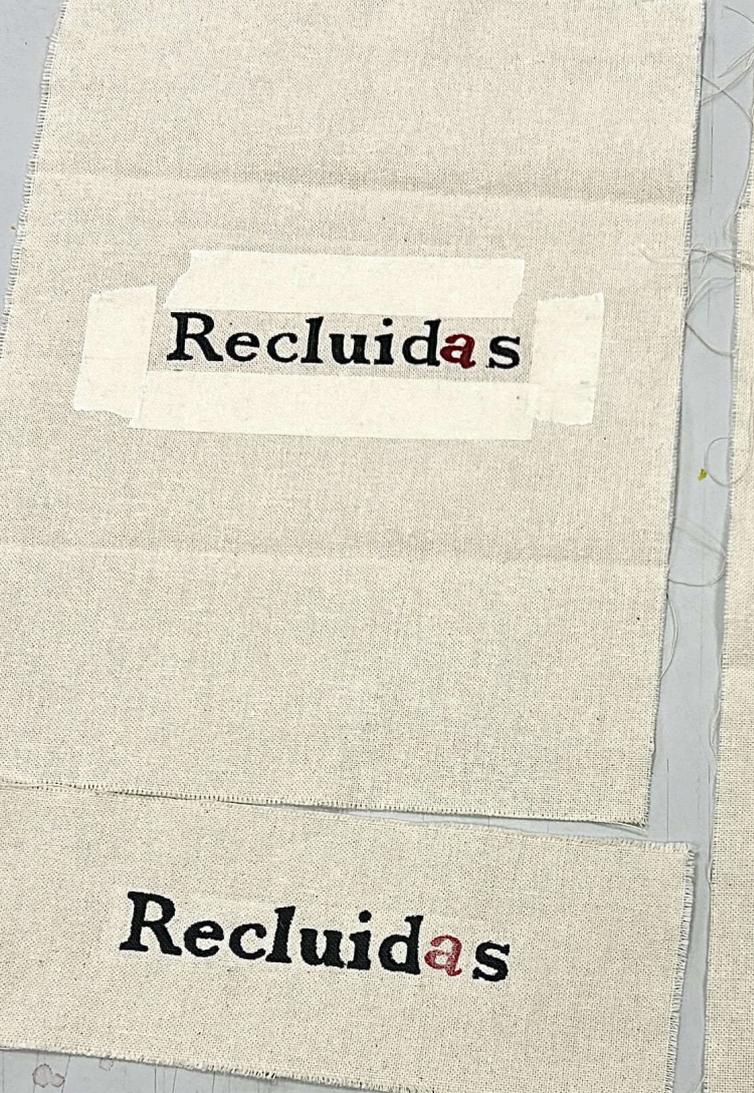
De forma previa a comenzar la pieza “Así te recuerdo”, cursé mi primera materia relacionada con el ámbito de la gráfica, la cual sirvió como una primera toma de contacto con los materiales y las técnicas de estampación, y sin la que no se hubiera podido realizar la obra en litografía de forma correcta. La asignatura “Procesos de Grabado: Calcografía y Xilografía”, impartida por el docente Fernando Evangelio Rodriguez fue un antecedente perfecto para poder comprender dichos procesos.

La propuesta consistía en la realización de un libro de artista que siguiera la línea de trabajo planteada, centrándonos mayormente en aprender sobre la técnica, los materiales y los procedimientos de la gráfica. Así el libro iría creciendo en función de la experimentación y el trabajo que se fuera realizando. Se utilizaron procesos de grabado relacionados tanto con la calcografía como con la xilografía, pero esta última en menor medida.



Fig. 26. Grabado calcográfico sobre acetato, “Recluidas”.

Para las páginas del libro, se hace uso del grabado calcográfico con punta seca sobre acetato, ya que de esta forma y dada la temporalidad del curso se podrían realizar un mayor número de estampas. Se crean entonces una gran multitud de grabados a modo de experimentación, combinando dobles tintas, estampaciones fantasmas y collages, aunque muchas fueron descartadas. Se consigue a través de la experimentación una mayor soltura con la técnica, así como una mayor calidad resolutiva.



Físicamente el libro está conformado por cinco estampas definitivas situadas en forma de acordeón, con las páginas cosidas entre ellas con un punto en cruz hecho a mano y encuadernado. Para la tapa frontal se estampó -mediante Xilografía con plancha de linóleo tallado con gubias- sobre tela de lino, y se forró toda la cubierta del libro, que también haría de contenedor del acordeón.

De esta forma y gracias a la realización de esta pieza, se obtienen unos conocimientos iniciales de las técnicas de gráfica que nos facilitará la posterior comprensión de los procedimientos de trabajo.

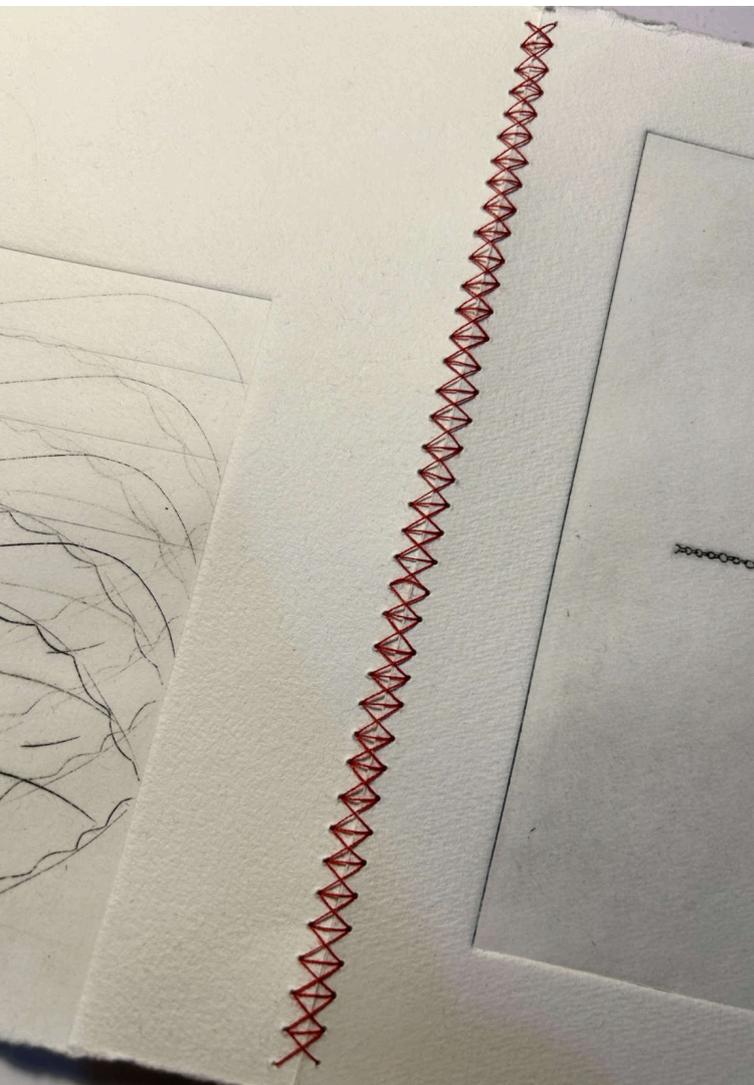
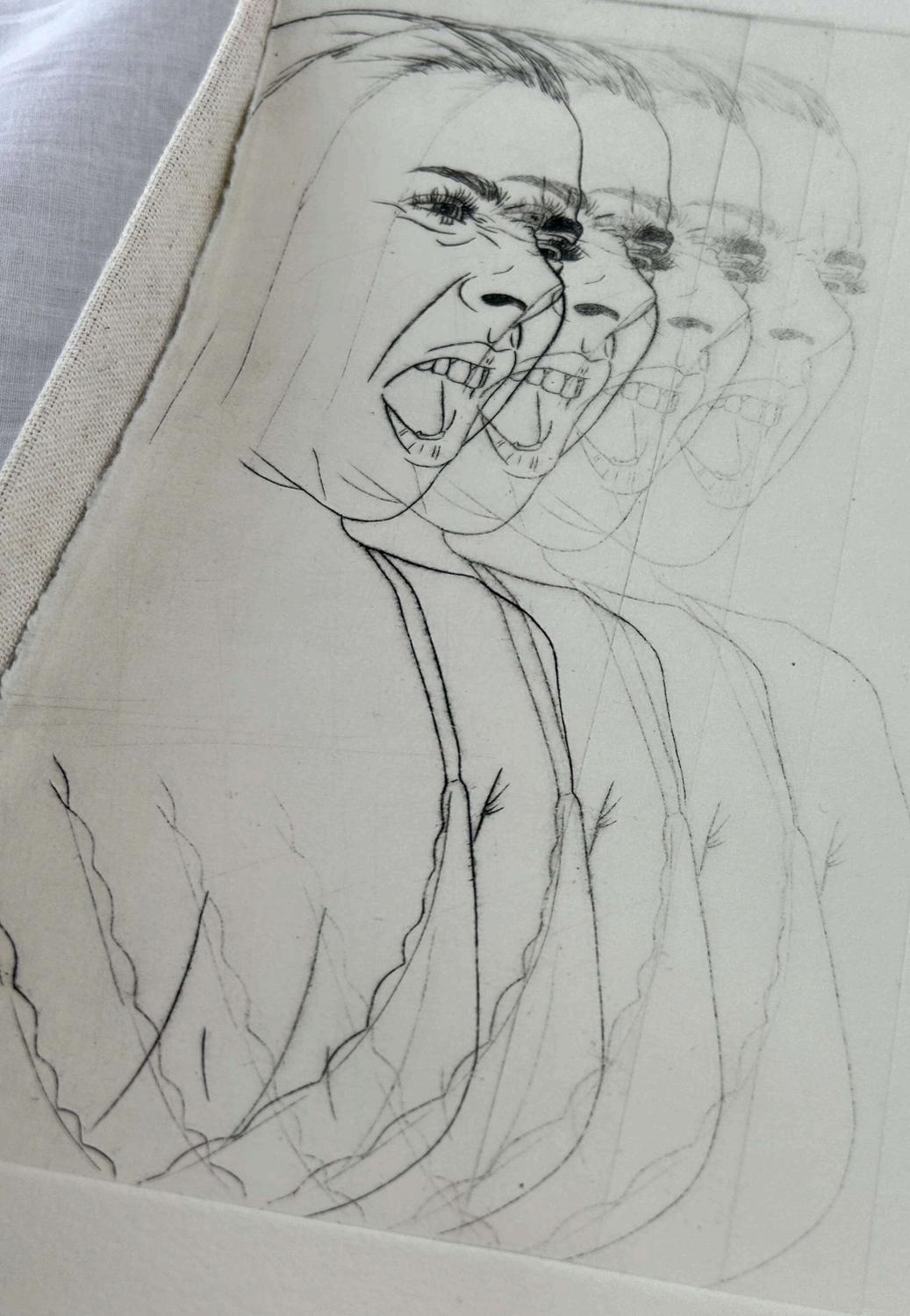
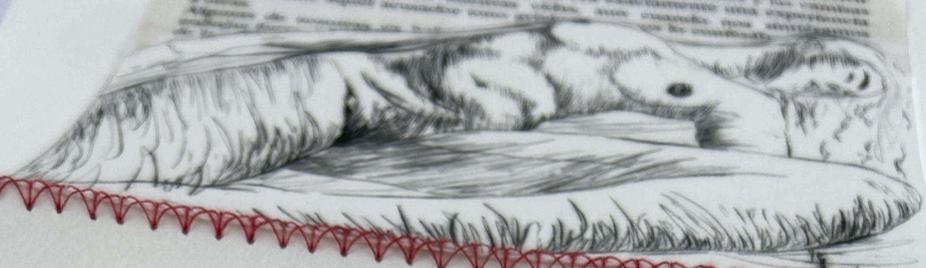


Fig. 27. Pruebas de grabado Xilográfico sobre tela, "Recluidas".

Fig. 28. Cosido con un tipo de punto en cruz, "Recluidas".

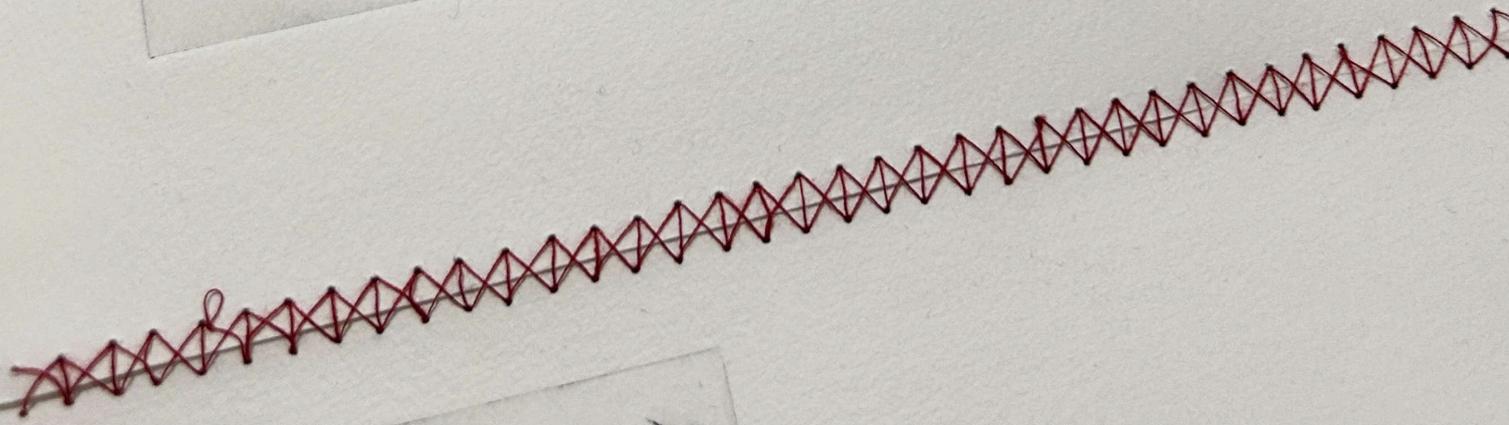
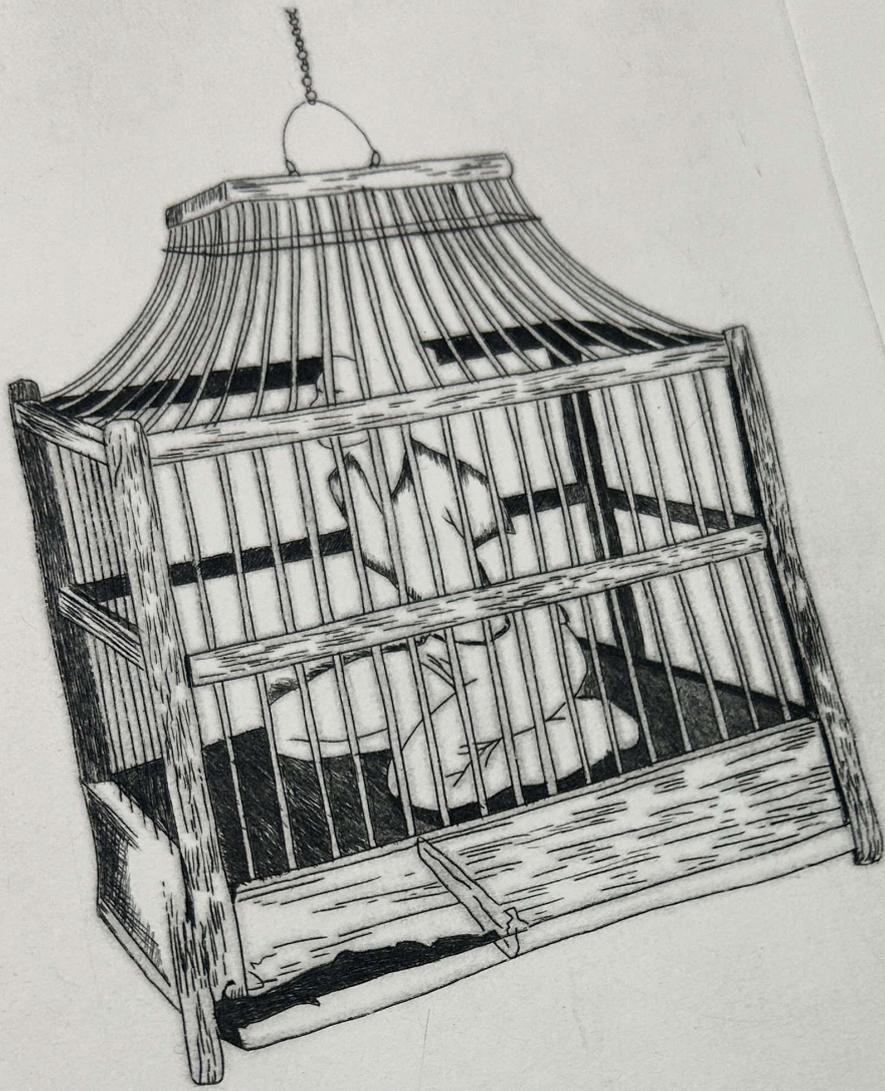
Recluidas

Antonella Ten Hoever Páez  
"Recluidas", 2024  
Libro de artista, grabado Calcográfico y Xilográfico  
27 x 20 x 3 cm.



Recluidas





### 3.2.2. Proceso de elaboración

La propuesta para la pieza “Así te recuerdo” se materializa a través de la técnica de grabado planográfico de la litografía. Como matrices, han sido utilizadas tanto las piedras de litografía como las planchas emulsionadas, y todas las estampas han sido realizadas a una sola tinta de color negro.

El recurso principal al que se accede para realizar este proyecto es la transferencia de imágenes sobre las matrices.

Para que las transferencias sobre piedras litográficas se realizaran de forma correcta, se hacía necesario que las fotografías estuvieran impresas sobre papel con tinta de tóner. Con ayuda de disolvente y la presión de la prensa se traspara la imagen a la superficie de la piedra y tras añadirle goma arábiga, ésta queda lista para ser estampada.



Fig. 29. Transferencia de imagen sobre piedra litográfica, “Así te recuerdo”.

Fig. 30. Fotolitos para las transferencias sobre plancha emulsionada, “Así te recuerdo”.

Fig. 31. Transferencia de imagen sobre plancha emulsionada, “Así te recuerdo”.

El traspaso de la imagen a la piedra litográfica resultó muy complicado y poco productivo para el número de estampas que precisaba el proyecto, por lo que se decidió recurrir a las transferencias a planchas emulsionadas. De esta forma nos aseguraríamos de la calidad de la imagen.

En este proceso se hace uso de unos fotolitos -imágenes impresas sobre papel de acetato- para las transferencias. La plancha emulsionada cuenta con un químico fotosensible, por lo que para hacerse las transferencias se tuvo que meter la plancha y los fotolitos en la insoladora, y posteriormente realizarse diferentes procesos de lavado de la plancha. El uso de este recurso aceleró el proceso de producción de la pieza de

forma considerable.

Con las matrices preparadas se realizaron pruebas de estampa en varios materiales: papel offset, canson edition y finalmente sobre tela de retorta; el material de trabajo definitivo. Cada uno de los cojines pasó por un proceso de recorte del patrón, lavado del tejido, planchado, estampado y confección del cojín, proceso que se repetiría con las 17 piezas que conforman este proyecto.

Para el montaje de la obra, cada uno de los cojines fue agujereado por la parte central, tras haberle realizado una costura de seguridad en forma de círculo de forma previa. Así, se sostendrían por una estructura central, una especie de pie con un peso en el final que sostendría estable todas las piezas.

Fig. 32. Pruebas de estampa, "Así te recuerdo".

Fig. 33. Costura de las telas, "Así te recuerdo".



### 3.2.3. Resultados

Antonella Ten Hoever  
“Así te recuerdo”, 2024  
Estampación litográfica sobre  
tela, 160 x 50 x 50 cm.









### 3.3. “Silenciadas”

A través de esta obra, se busca reflexionar nuevamente sobre la vinculación de la mujer con el ámbito doméstico, poniendo énfasis en representar ese acto de “empequeñecerse” ante una sociedad que la limita y “restringe” su salida hacia el exterior.

Se plantea el uso de elementos del mobiliario doméstico para hacer alusión al espacio interior a través de objetos de uso cotidiano.

“Silenciadas” es una pieza propuesta para la asignatura “Talleres de creación escultórica: madera, metal y cerámica” impartida durante el primer cuatrimestre por el docente del área de escultura Daniel Tomás Marquina. Así, se configura una obra en la que se combinan materiales relacionados con el ensamblaje de madera reciclada y el modelado en arcilla.

#### 3.4.1. Propuesta

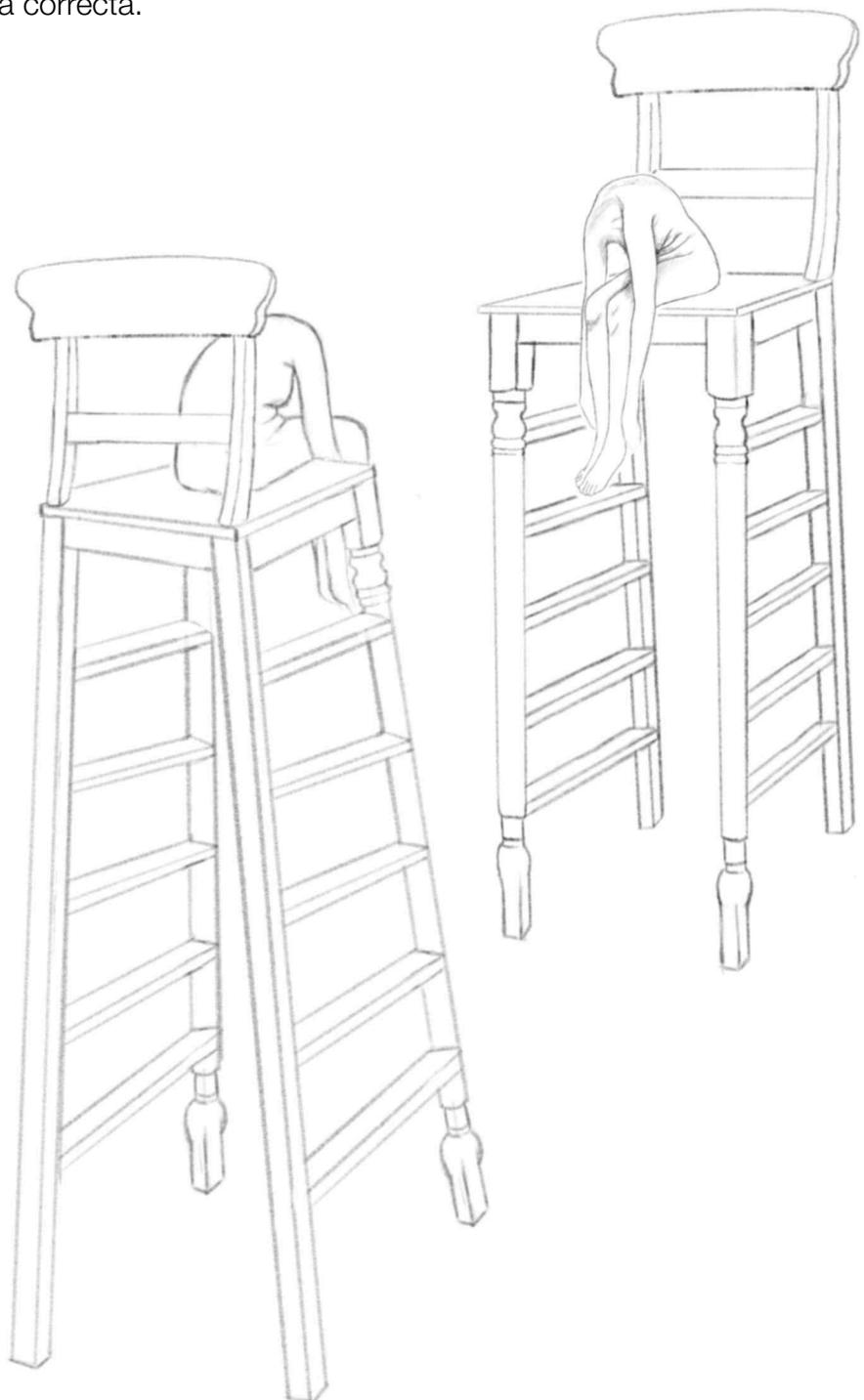
Para la materialización de la obra se proponen una serie de bocetos, de los que tras una sesión de exposición de ideas se termina seleccionando uno, dada la morfología de la pieza y las posibilidades de realización dentro del contexto de la asignatura.

Surge la idea de combinar el propio material escultórico con elementos relacionados con el mobiliario de la casa, recurriendo a la silla como un símbolo y elemento de poder. Por lo tanto, la propuesta está formada por dos sillas alargadas enfrentadas entre sí, en las que podemos ver un gran número de escalones para poder llegar a su parte superior. En ambas sillas y también enfrentadas se sitúan dos figuras aparentemente femeninas sin identidad, cuyos cuerpos en el borde del asiento se alargan y estiran hacia el suelo, simulando un gesto de cansancio o agotamiento.

En relación a los materiales planteados para la pieza, se propone el uso del

ensamblaje de maderas recicladas para generar ambas sillas, y la Arcilla Gres CT-Z de alta temperatura para modelar las piezas. Como recurso para realizar los cuerpos femeninos, se hace uso de la referencia a través de fotografías de autorretrato, sirviendo como punto de partida para una anatomía correcta.

Fig. 34. Boceto digital, "Silenciadas".



### 3.4.2. Proceso de elaboración

La elaboración de la pieza “Silenciadas” se va a dividir en dos partes, diferenciadas tanto por los materiales que van a utilizarse como por configurarse dentro de diferentes espacios de trabajo.

Por una parte, en el taller de cerámica se va a realizar el modelado de las piezas en arcilla y su posterior cocción hasta convertirse en cerámica. Por otro, en el laboratorio de madera se va a realizar la limpieza y preparación de las maderas, el diseño y corte de las piezas y el ensamblaje de los materiales que configuran las sillas. Es por ello que en cierto modo podríamos decir que el proceso de elaboración se puede dividir en dos. Es importante destacar en este punto la importancia de la seguridad en los laboratorios, sobre todo en los que tienen maquinaria peligrosa, y trabajar siempre bajo la supervisión de las docentes o técnicos de laboratorio.

Inicialmente se realizó el modelado de las piezas en arcilla, ya que ésta dependía de los tiempos de secado y de las



Fig. 35. Modelado en arcilla, “Silenciadas”.

hornadas que se pusieran en el taller. Se seleccionó una arcilla de alta temperatura de tipo Gres CT-Z (1280°C) con chamota gruesa, debido a las posibilidades de textura y color de ésta tras la cocción (blanco roto).

Para el modelado se fueron realizando ambas piezas al mismo tiempo. Una vez finalizado el modelado y cuando ambas piezas estuvieron en “dureza de cuero”, es decir, cuando la arcilla adopta un poco de consistencia, se procede a eliminar el interior. Vaciar los modelados de arcilla macizos antes de hornearlos y evitar los huecos cerrados es un paso



Fig. 36. Vaciado, "Silenciadas".

importante para lograr que las piezas no exploten en el interior del horno.

Así, se vacía el interior de ambos modelados dejando un tamaño de sección regular y adecuada para la cocción (aproximadamente medio centímetro), y se procede a dejarlas en el secadero. De esta forma, las piezas pierden el agua física.

Para la eliminación del agua química y la ceramización de la arcilla se hornean las piezas; en este caso se realiza por monococción en un horno eléctrico. Para ello se generó una curva de cocción cuyo programa duró un total de 10 horas

y 41 minutos, y su temperatura máxima fue de 1250°C.

Para la realización de las sillas de madera que conforman las piezas, se hizo uso de madera de palets reciclados.

Inicialmente se realizó el modelo de la silla, con las medidas exactas de cada una de las piezas de madera que la conformarían.



Fig. 37. Bizcochado de "Silenciadas".



Fig. 38. Tablas y listones limpios, "Silenciadas".

El desconocimiento tanto sobre los procesos de ensamblaje, como sobre el manejo de las máquinas estacionarias del laboratorio de madera, dificultaron un poco la ejecución de la pieza. Con la ayuda y las explicaciones del docente y varias pruebas y ensayos previos, se fue manejando cada vez con mayor soltura la maquinaria.

Poco a poco cada uno de los palets se separó, se limpiaron las tablas y listones de clavos y tornillos, y se repasó y cortó cada una de ellas en la medida necesaria para ambas sillas, siguiendo las guías de



Fig. 39. Montaje de las sillas, "Silenciadas".

medidas.

Con las maderas listas para el ensamblaje se comenzó el proceso de unir las, ayudándonos de cola de madera y clavos de diferentes tamaños, decidiendo qué partes se unían primero para no dificultar el resto del trabajo.

En este paso se volvió esencial la ayuda de las compañeras y el docente, ya que para poder anclar las partes, agarrar las piezas o ajustarlas, necesitaba más manos que sostuvieran las piezas que conformaban las sillas.



Fig. 40. Acabado superficial, "Silenciadas".

Para el acabado superficial de la madera, se aplicó un barniz colorante al agua por toda la superficie. De esta forma, se oscurecería el tono.

Finalmente se montaron ambas piezas de cerámica sobre las sillas y se situaron enfrentadas entre ellas como se planteo en los bocetos iniciales.

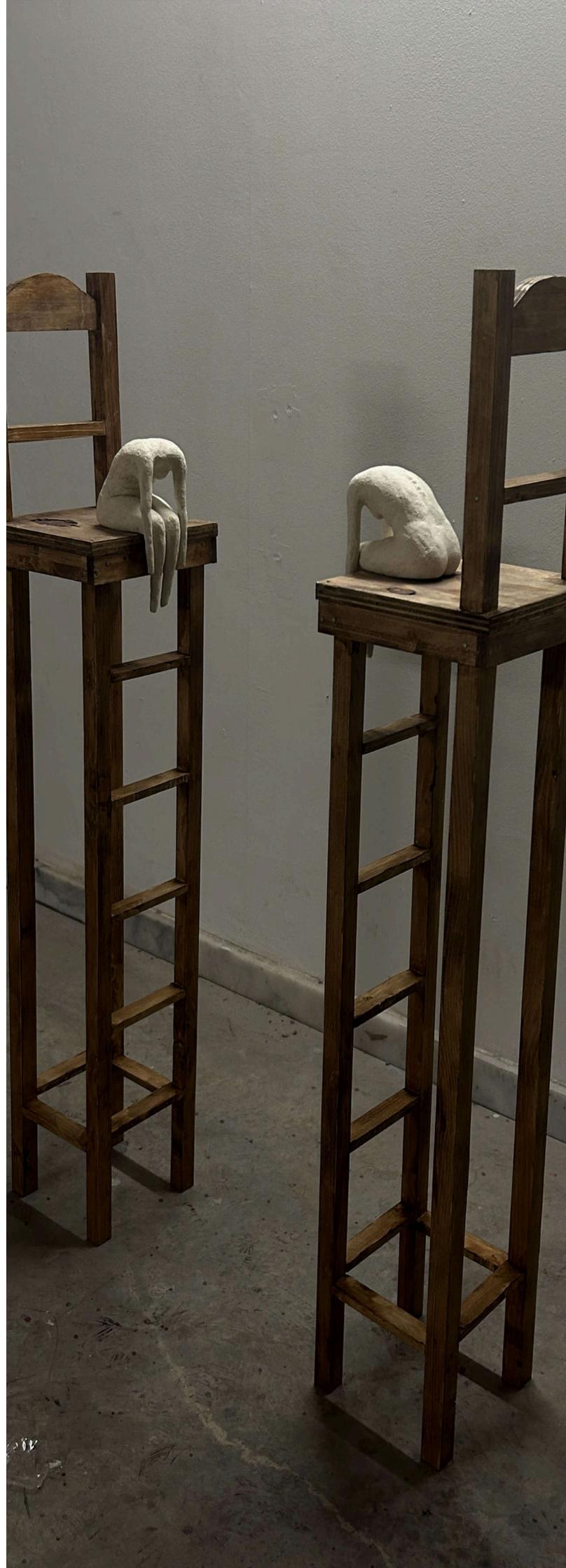


Fig. 41. Simulación de montaje, "Silenciadas".

3.4.3. Resultados



Antonella Ten Hoever  
"Silenciadas", 2024  
Madera y cerámica  
120 x 20 x 80 cm. (aprox.)







### 3.4. “A través de mí”

La idea de la pieza “A través de mí” parte de un interés por materializar el punto de origen de las reflexiones generadas en este proyecto. De esta forma, se constituye como una pieza en la que se recurre al uso del autorretrato como forma de representar el “yo” como mujer en la sociedad actual. De igual manera se pone énfasis en en la importancia de la mirada, utilizada como recurso expresivo.

Esta pieza parte de la libertad de recursos experimentales que se nos facilitaron en relación a la práctica pictórica, a través de la asignatura “Práctica pictórica: Concepto, Estructura y Soporte” impartida durante el segundo cuatrimestre por la docente del área de pintura Isabel Tristán. El interés por probar diferentes materiales y trabajar sobre diferentes soportes es lo que ha permitido la realización de esta pieza.

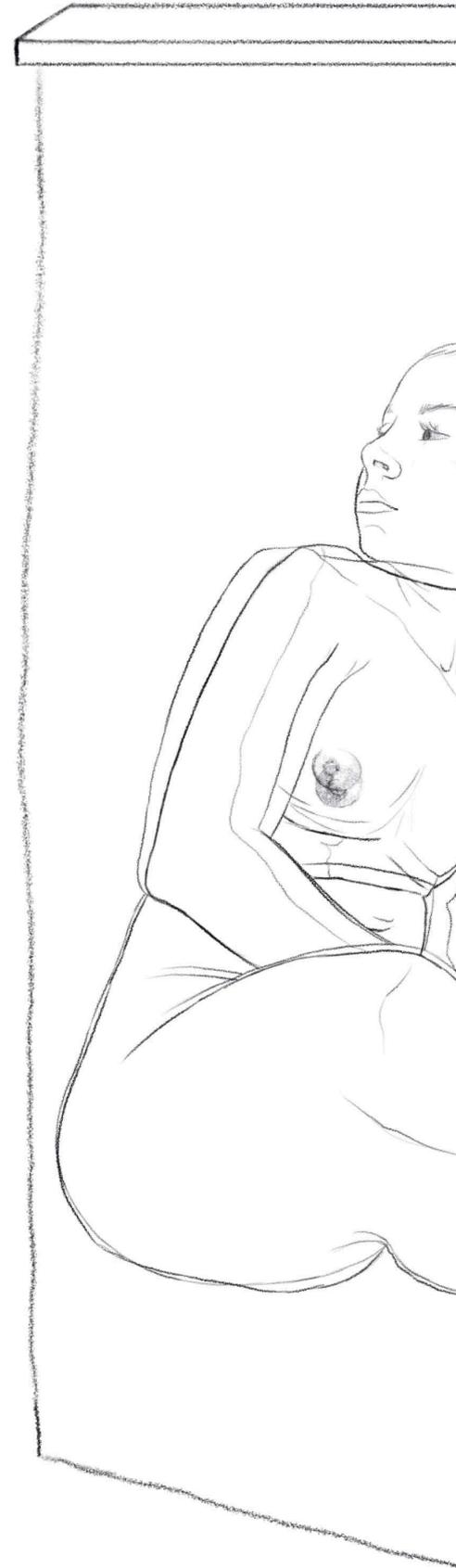
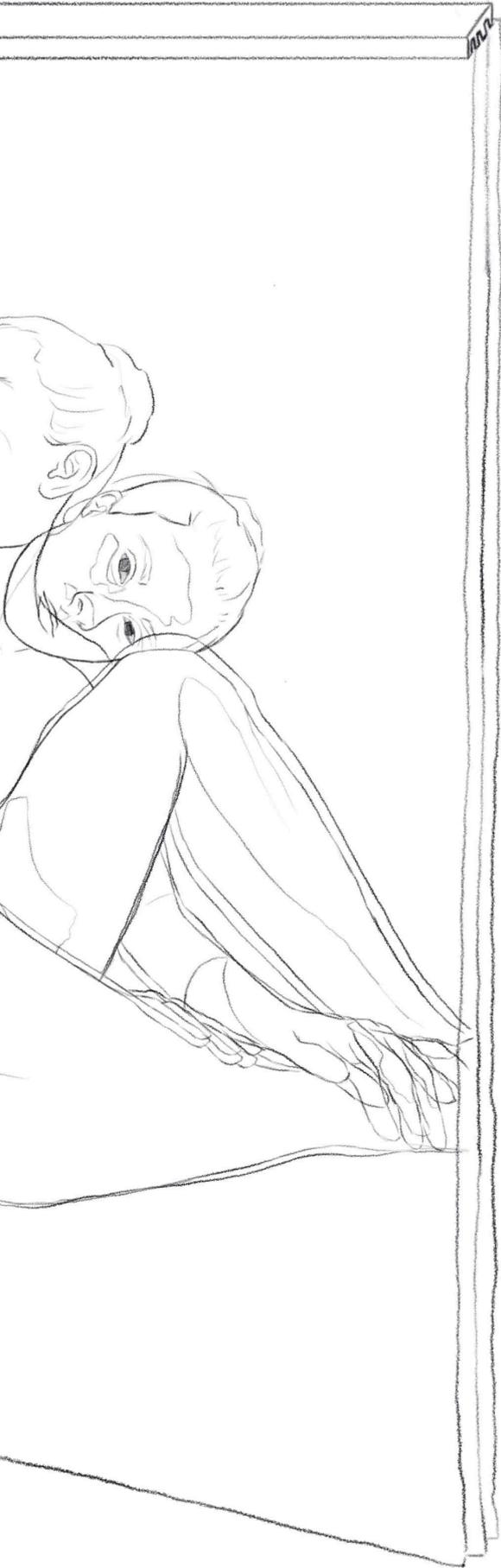


Fig. 42. Boceto digital, “A través de mí”.



### 3.4.1. Propuesta

Esta obra se inicia con la elaboración de bocetos previos, en este caso en formato digital a través de la aplicación de dibujo Procreate. Nos basamos aquí en fotografías de autorretratos tomadas previamente con las poses y la gesticulación facial deseada. La realización de esta pieza supone un nuevo planteamiento, debido a la preferencia personal por la escultura y/o la representación tridimensional. Por ello, el objetivo principal es la experimentación.

Se hace uso entonces del autorretrato y el desnudo femenino, y se inicia en este punto el interés por la superposición de imágenes en la representación y las transparencias de telas para realizar dicha superposición. Las telas intervenidas estarán sujetas por medio de dos listones de madera que se situarán anclados a la pared.

### 3.4.2. Proceso de elaboración

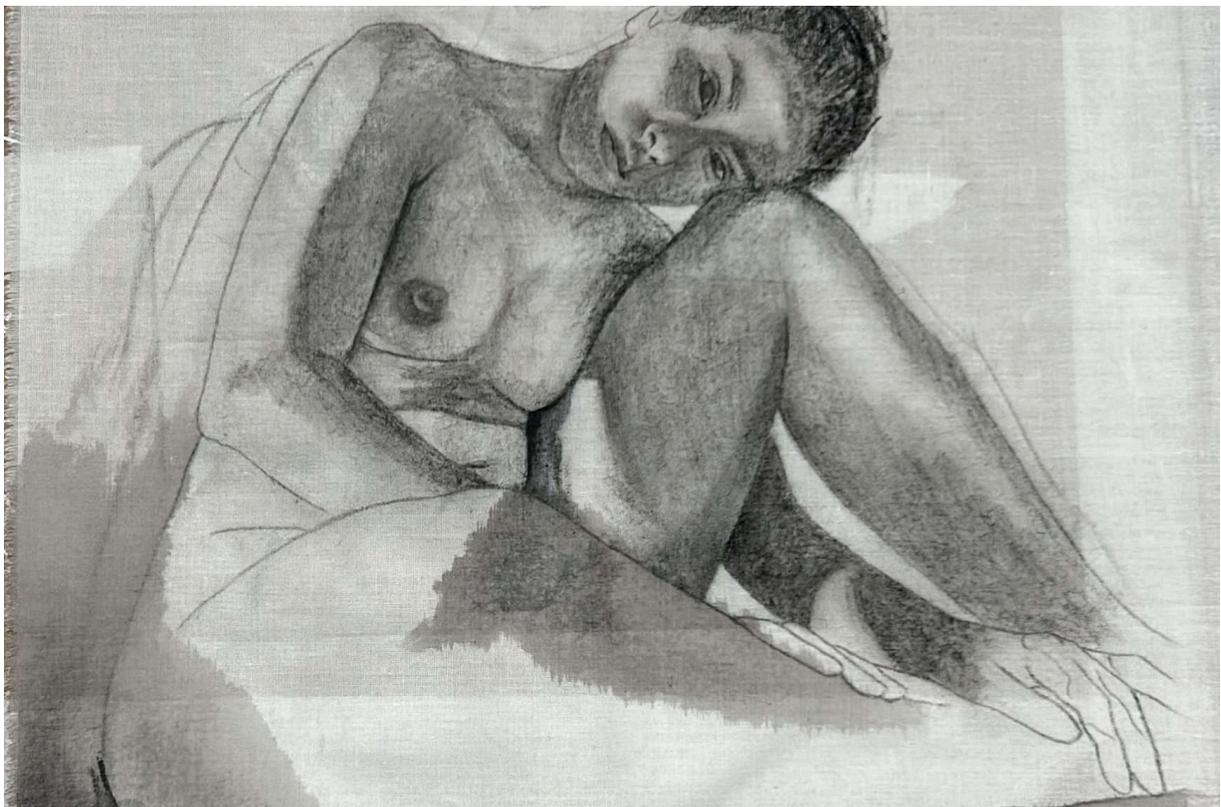
Para la obra se plantea el uso de dos telas finas superpuestas de 100 x 70 cm que permitan la transparencia, para que de esta forma se realice la superposición de imágenes nombrada con anterioridad.

Primero, se realizan pruebas sobre distintos retales de telas hasta hallar una que nos permita transparencia. Se realizaron pruebas sobre telas de tul sintético o tela de paño de entramado

abierto, escogiendo finalmente un tipo de tela de algodón con entramado cerrado pero transparente.

Una vez seleccionada, se realizaron pruebas de materiales para intervenir sobre el tejido y se observó que, al no estar la superficie tratada, las acuarelas y la pintura acrílica muy aguada se expandían. Así, se terminó trabajando con acrílico poco húmedo y lápiz de carbón.

Fig. 43. Pruebas previas, "A través de mí".



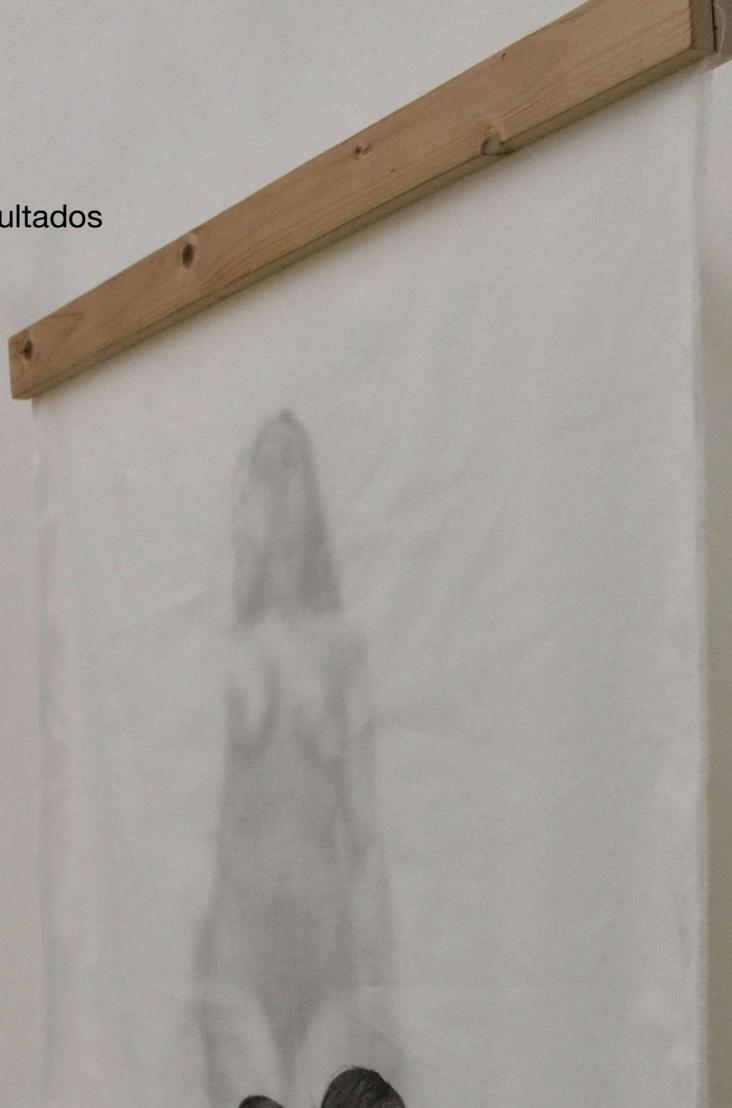
La intervención se realiza sobre ambas superficies de manera simultánea, por lo que se tensan sobre maderas para poder ser intervenidas. Posteriormente se destensan y se incorporan en la estructura de montaje de la obra, que se

hace mediante la unión de maderas con clavos y tornillos. Para que ambas telas se mantengan unidas, se hace uso de imanes en el interior de las maderas que sostienen ambas piezas a la vez.

Fig. 44. Proceso de realización, "A través de mí".

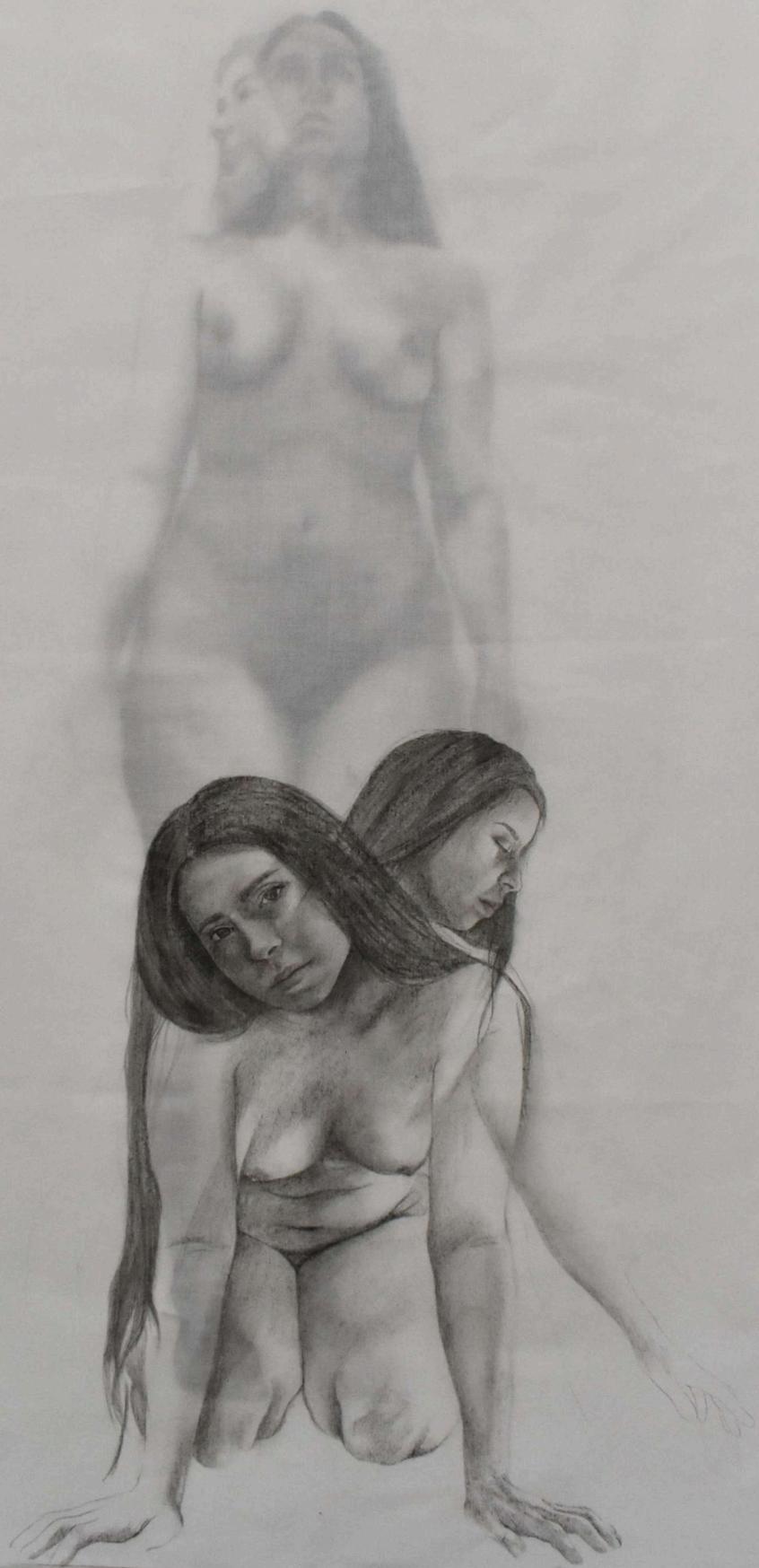


### 3.4.3. Resultados



Antonella Ten Hoever  
"A través de mí", 2024

Lápiz de carbón y acrílico sobre  
tela de algodón sin imprimir,  
100 x 70 cm. c/u.



Small red signature or mark in the bottom right corner.

## CONCLUSIONES

La elaboración del presente Trabajo Final de Máster ha servido como una forma de articular y mostrar un discurso que se posiciona en contra de las desigualdades sociales y los contextos de opresión que sitúan a la mujer en situaciones de discriminación social. A través del trabajo realizado durante el presente curso académico, se ha logrado el objetivo principal de profundizar en el tema que se aborda, para así lograr representar los elementos fundamentales que lo conforman y crear conciencia acerca de la temática. Así, se ha configurado un proyecto inédito de producción artística y se ha generado una aportación relevante acorde con el discurso.

Introducimos en las concepciones sobre la mujer, los constructos sociales, las situaciones de desigualdad, las luchas de los movimientos feministas o las bases de los contextos de opresión de las mujeres ha supuesto una toma de

consciencia aún mayor si cabe, sobre la situación actual de la mujer en nuestra sociedad. El estudio a través de los planteamientos y cuestionamientos generados por Simone de Beauvoir o Betty Friedan nos han hecho ver cómo los factores sociales conducen a un discurso determinado sobre las cuestiones de feminidad. De esta forma vemos como estos discursos dominantes mantienen al género femenino en términos de desigualdad social. Del mismo modo, la búsqueda de información sobre el concepto de la ética de los cuidados, teorizada por Carol Gilligan o Victoria Camps, han servido de gran ayuda para argumentar la vinculación de la mujer con el ámbito doméstico. En definitiva, vemos como la recopilación de información que se ha realizado busca por todas las vías generar un punto de reflexión por parte de la sociedad.

Sin pretender llevar a cabo un análisis exhaustivo desde el campo de la Filosofía o la Historia, se ha realizado un

recorrido general por los diferentes discursos de pensamiento y las prácticas artísticas que se acercan a la cuestión de la mujer, de los diferentes contextos de opresión y su vinculación con el ámbito doméstico. No era un objetivo de este proyecto abordar toda la información referida a la temática, ya que el tiempo y las características del trabajo no lo permiten. Aun así, los temas tratados y las referencias estudiadas en el trabajo, ponen de manifiesto la importancia de reflexionar sobre las situaciones de desigualdad social de las mujeres y los elementos que llevan al reclutamiento de ésta en el ámbito doméstico.

En la parte más técnica relacionada con la producción artística, creemos que se han cumplido los objetivos planteados de forma inicial. Por un lado, se han realizado diversas obras con un alto grado de experimentación, relacionadas con la producción escultórica y volumétrica. Las piezas han sido realizadas a través de técnicas como la talla, el modelado, la litografía o el dibujo,

siempre aprendiendo y disfrutando de la evolución y de los procesos de trabajo que esto supone. A través de las diferentes técnicas trabajadas, se ha demostrado la variedad de formas de representación de un mismo concepto. Los conocimientos adquiridos tanto durante el desarrollo de las obras como durante la presente investigación han dado lugar al crecimiento personal de la autora, obteniendo mayores conocimientos a nivel conceptual, técnico y formal en relación a la materialización de las obras. Los resultados obtenidos configuran un imaginario y un lenguaje propio en el que las ideas se transmiten de forma directa al espectador, generando un proyecto que se configura como una aportación desde el campo artístico al actual feminismo contemporáneo.

La formación obtenida durante el desarrollo del Máster de Producción Artística ha favorecido al crecimiento personal y profesional de la autora de este trabajo, aumentando la motivación

por continuar ampliando la investigación relacionada con la temática presentada, así como desarrollando obras de producción artística de una calidad y presencia aun mayores. De este modo, se plantea la posibilidad de seguir un camino profesional dedicado a la producción escultórica, así como de realizar en algún momento futuro una exposición con las piezas resultantes de este trabajo.

Así, finalizamos este proyecto con un conjunto de obras con un gran carácter experimental, que nos ha ayudado a ampliar nuestro pensamiento crítico y nos ha permitido a abrir nuevas líneas de investigación en las que seguir trabajando. Gracias a este Trabajo de Fin de Máster se ha logrado aportar nuestro granito de arena a la lucha por la reducción de las desigualdades sociales, en un camino largo de recorrer.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Amorós, C. (1997). *Tiempo de feminismo: sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*. Cátedra.
- Arnadis Carrasco, P. (2022). *El silencio de las mujeres. Acunando narraciones femeninas a través de la gráfica contemporánea* (TFG). Universitat Politècnica de València. <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/184278/Arnadis%20-%20El%20silencio%20de%20las%20mujeresAcunando%20narraciones%20femeninas%20a%20traves%20de%20la%20grafica%20contem....pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- Arrimada, M. (2021). *La Teoría de la Ética del Cuidado de Carol Gilligan (explicada y resumida)*. Portal Psicología y Mente. [Fecha de consulta: 14 de abril de 2024]. <https://psicologiymente.com/desarrollo/teoria-etica-cuidado-gilligan>
- Benería, L. (2021). Reproducción, producción y división sexual del trabajo. *Revista De Economía Crítica*, 2(28), 129–152. <https://revistaeconomiacritica.org/index.php/rec/article/view/245>
- Bourgeois, L. (1999). *Louise Bourgeois: [Exposición]*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 16 de Noviembre de 1999 - 14 de Febrero del 2000. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Bourgeois, L. (2002). *Deconstrucción del padre, reconstrucción del padre: escritos y entrevistas. 1923 - 1997*. Síntesis.
- Brooklyn Museum (S.f.). *Women Artists: 1550-1950*. Recuperado el 29 de mayo de 2024, de: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/950>
- Butler, J. (2013). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.

- Bovi, E. (2021). *Clase 6 Ana Mendieta* (Video). Recuperado de: [https://youtu.be/LtLYRvGNb-4?si=IY9c\\_uNVsEQblUPj](https://youtu.be/LtLYRvGNb-4?si=IY9c_uNVsEQblUPj)
- Camps, V. (2021). *Tiempo de cuidados: otra forma de estar en el mundo*. Arpa.
- Castañón, L. E. (2010). Simone de Beauvoir y la condición femenina. *Revista Melibea*, v4, pp.67-80. [https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/9505/articulo-3-castaon.pdf](https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/9505/articulo-3-castaon.pdf)
- Castillo, M. (2018). *The New York Times*. Recuperado el 28 de Enero del 2024, de <https://www.nytimes.com/es/2018/09/21/espanol/cultura/ana-mendieta-artista-obituario.html>
- Comas d'Argemir, D. (2000). Mujeres, familia y estado del bienestar, en: del Valle, T. (ed.) *Perspectivas feministas desde la antropología social*. Editorial: Ariel, pp. 187-204.
- Davies, C y Fer, B. (2022). *Louise Bourgeois: paintings*. Metropolitan Museum of Art
- De Beauvoir S. (2017). *El Segundo Sexo*. Ediciones Cátedra.
- Federici, S. (2013). *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Traficantes de Sueños.
- Ferrer Peraire, E. (2022). *Brechas en nuestra piel. Producción artística sobre el cuerpo y la sexualidad de la mujer* (TFM). Universitat Politècnica de València. <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/184413/Ferrer%20-%20Brechas%20en%20nuestra%20piel%20Produccion%20artistica%20sobre%20el%20cuerpo%20y%20la%20sexualidad%20de%20la%20mujer.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- Friedan B. (2017). *La Mística de La Feminidad*. Ediciones Cátedra.
- García Cuadrado, J. A. (2017). Alasdair MACINTYRE, Animales racionales y dependientes. Por qué los seres humanos necesitamos las virtudes. *Scripta Theologica*, 35(1), 258-259. <https://doi.org/10.15581/006.35.13056>
- García Martínez, A. (2013). *El pensamiento feminista de Simone de Beauvoir en El Segundo Sexo*. (TFG). Universitat Jaume I. [https://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/108219/TFG\\_2013\\_garciaA.pdf?sequence=](https://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/108219/TFG_2013_garciaA.pdf?sequence=)
- Gilligan, C. (2013). La ética del cuidado. *Cuadernos de la Fundació Victor Grifols i Lucas*. [https://www.revistaseden.org/boletin/files/6964\\_etica\\_del\\_cuidado\\_2013.pdf](https://www.revistaseden.org/boletin/files/6964_etica_del_cuidado_2013.pdf)
- Horsfield, K. y García-Ferraz, N. (Productoras) y Horsfield, K., Garcia-Ferraz, N y Miller, B. (Directoras). (1987). *Ana Mendieta: Fuego de Tierra* (Película). Estados Unidos.
- Instituto Nacional de Estadística. (2016). Total personas (de 18 y más años). *Actividades de cuidados y tareas del hogar. Niños que asisten a centros educativos y de cuidados. Hogares con personas dependientes*. (5.3). Eurofound.
- López de Briñas Muñoz, N. (2021). *No se nace mujer, se llega a serlo. Propuestas escultóricas en defensa de la mujer* (TFG). Universitat Politècnica de València. <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/170733/Lopez%20-%20NO%20SE%20NACE%20MUJER%20SE%20LLEGA%20A%20SERLO%20PROPUESTAS%20ESCULTORICAS%20EN%20DEFENSA%20DE%20LA%20MUJER.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- López Pardina, T. (1999). Simone de Beauvoir y el feminismo posterior. Polémicas en torno a “El segundo sexo”. *Arenal: Revista de historia de mujeres*, 6 (1), 135-163. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/arenal/article/download/16938/14667>

- Lozano, A. (2017) Conversación entre Eulàlia Valldosera y Amparo Lozano. *Sin objeto*, 00, 110-124. [https://revista.uclm.es/index.php/sinobjeto/article/download/sinobj\\_2017.00.07/1104](https://revista.uclm.es/index.php/sinobjeto/article/download/sinobj_2017.00.07/1104)
- Mayayo, P. (2002). *Louise Bourgeois*. Nerea.
- Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Cátedra.
- Monleón Pradas, E. E. (2019). #EqualWorkEqualRights. Arte participativo para el cambio social en torno a la división sexual del trabajo y la educación. *ITAMAR (Online)*. 1(5):414-431. <http://hdl.handle.net/10251/157766>
- Montero, R. (1996). *Historias de mujeres*. Alfaguara.
- Moure, G. (1996). *Ana Mendieta*. [Exposición Centro Galego de Arte Contemporanea, 23 julio-13 octubre 1996]. Polígrafa.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2009). *Eulàlia Valldosera. Dependencias*. Recuperado el 18 de mayo de 2024, de: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/eulalia-valldosera-dependencias>
- Nochlin, L. (2001). “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” (traducción al español: García Kobeh, A.M.), en Cordero, K. y Saenz, I (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Universidad Iberoamericana (Cdmx), Programa Universitario de Estudios de Género de la Unam, Conaculta-Fonca, Curare, pp. 17-44. [Traducido de: Nochlin, L. (1988) “Why Have There Been No Great Women Artists?”, en *Women, Art and Power and Other Essays*, Harper & Row Publishers, pp. 145-178. (Publicado originalmente en *Art News*, vol. 69, núm. 9, enero de 1971.)].
- Penadés Soler, E. (2022). *Imaginarios y exploraciones artísticas en torno a la piel* (TFM). Universitat Politècnica de València. <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/184512/Penades%20-%20Imaginarios%20y%20exploraciones%20artisticas%20en%20torno%20a%20la%20piel.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- Ruido, M. (2002). *Ana Mendieta*. Nerea.
  
- Sádaba Murguía, E. (2017) *Espacio doméstico, cuerpo domesticado. Una aproximación al ámbito doméstico desde la práctica artística feminista* (Tesis doctoral). Universidad del País Vasco. [https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/27152/TESIS\\_SADABA\\_MURGUIA\\_ESTIBALIZ.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/27152/TESIS_SADABA_MURGUIA_ESTIBALIZ.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
  
- Singüenza Martín, R. (2015). Escultura en cera, el barroco y Santa Teresa de Jesús. En Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.). *Santa Teresa y el mundo teresiano del barroco*, (pp. 695-710).
  
- Soto Solier, P.M. (2017). Relatos sublimes a través de objetos cotidianos. Identidad, poder y cotidianeidad en la obra de Eulália Valldosera. *Revista Estudio, artistas sobre otras obras*, 8,(20), 101-111. <https://scielo.pt/pdf/est/v8n20/v8n20a11.pdf>
  
- Valldosera, E. (S.f.). *Eullalia Valldosera*. Recuperado el 19 de mayo de 2024, de: <https://eulaliavalldosera.com/me-we/>
  
- Varela, N. (2018). *Feminismo para principiantes*. Ediciones B.

## ÍNDICE DE IMÁGENES:

- Fig. 1. “El segundo Sexo”, Simone de Beauvoir, 1949.....19  
De Beauvoir, S. (1949). El Segundo Sexo [Portada de libro]. Recuperado de:  
<https://alasprompicias.com/el-segundo-sexo/>
- Fig. 2. “La mística de la feminidad”, Betty Friedan, 1963.....23  
Friedan, B. (1963). La Mística de la Feminidad [Portada de libro].  
Recuperado de: <https://www.libreriamujeres.com/inicio/1783-la-mistica-de-la-feminidad-9788437636047.html>
- Fig. 3. Estudio del Instituto Nacional de Estadística.....29  
Instituto Nacional de Estadística. (2016). Total personas (de 18 y más años).  
Actividades de cuidados y tareas del hogar. Niños que asisten a centros  
educativos y de cuidados. Hogares con personas dependientes [Gráfico].  
Recuperado de: [https://www.ine.es/ss/Satellite?L=es\\_ES&c=INESeccion\\_C&cid=1259950772779&p=\&pagename=ProductosYServicios/PYSLayout&param1=PYSDetalle&param3=1259924822888](https://www.ine.es/ss/Satellite?L=es_ES&c=INESeccion_C&cid=1259950772779&p=\&pagename=ProductosYServicios/PYSLayout&param1=PYSDetalle&param3=1259924822888)
- Fig. 4. Exposición “Women Artist: 1550 - 1950“, Museo de Arte del condado  
de Los Ángeles (EEUU), 1976.....32  
Brooklyn Museum. (1977). Women Artists: 1550-1950, October 1, 1977  
through November 27, 1997 [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/950>
- Fig. 5. “¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el  
Metropolitan?”, Guerrilla Girls. Grabado, 28 x 71 cm, 1989.....34

Guerrilla Girls. (1989). DO WOMEN STILL HAVE TO BE NAKED TO GET INTO THE MET. MUSEUM? [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.guerrillagirls.com/naked-through-the-ages>

Fig. 6. “Hartford Wash: Washing/Tracks/Maintenance: Outside and Inside“, Mierle Laderman Ukeles. Performance, 1973.....36

Laderman Ukeles, M. (1973). Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance:Outside, 1973 performance at Wadsworth Atheneum, Hartford, CT, part of Maintenance Art Performance Series, 1973-74 [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.guernicamag.com/lifework-open-engagement-2014-may-16-18/>

Fig. 7. Proyecto “Womanhouse”, Judy Chicago y Miriam Schapiro (organizadoras). Campus de CalArts, 1971.....37

Womanhouse. (1971). Portada del catálogo “Womanhouse” [Portada]. Recuperada de: <https://theconversation.com/arte-y-feminismo-el-proyecto-de-la-womanhouse-177801>

Fig. 8. “Semiotics of the Kitchen“, Martha Rosler. Videoperformace, 1975....38

Rosler, M. (1943). *Semiotics of the Kitchen (Semiólicas de la cocina)* [Frame de vídeo]. Recuperado de: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/semiotics-kitchen-semioticas-cocina>

Fig. 9. “Femme Maison“, Louise Bourgeois. Tinta sobre papel, 25,6 x 11,2 cm., 1946-47.....40

Bourgeois, L. (1946/47). *Femme Maison, 1946-47* [Imagen]. Recuperado de: Davies, C y Fer, B. (2022). Louise Bourgeois: paintings. Metropolitan

Museum of Art

Fig. 10. "Femme Maison", Louise Bourgeois. Talla en mármol, 63,5 x 49 x 58,4 cm., 1983.....41

Bourgeois, L. (1982). *Femme Maison* [Fotografía]. Recuperado de: [https://www.moma.org/s/lb/collection\\_lb/objbydate/objbydate\\_beginyr-1980\\_sov\\_page-11.html](https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/objbydate/objbydate_beginyr-1980_sov_page-11.html)

Fig. 11. "Articulated Lair", Louise Bourgeois. Instalación; Metal pintado, caucho y taburete. Dimensiones variables, 1986.....42

Bourgeois, L. (1986). *Articulated Lair, 1986. Painted steel, rubber and stool, 281.9 x 655.3 x 490.2 cm (variable). Collection Museum of Modern Art, New York. Photo: Allan Finkelman* [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibition/guarida-articulada-1986>

Fig. 12. "Rape Scene", Ana Mendieta. Performance, 1973.....44

Mendieta, A. (1973). *Rape Scene, apartamento de Ana Mendieta, Iowa, 1973* [Fotografía]. Recuperado de: Moure, G. (1996). Ana Mendieta. [Exposición Centro Galego de Arte Contemporanea, 23 julio-13 octubre 1996]. Polígrafa. Página 36.

Fig. 13. "Body Tracks", Ana Mendieta. Action Painting, 1974.....45

Mendieta, A. (1974). *Body Tracks, University of Iowa, Iowa, 1974* [Fotografía]. Recuperado de: Moure, G. (1996). Ana Mendieta. [Exposición Centro Galego de Arte Contemporanea, 23 julio-13 octubre 1996]. Polígrafa. Página 58.

Fig. 14. “Envases, culto a la madre”, Eulàlia Valldosera. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid). Instalación. Envases, libros y proyectores de luz, 1996.....47

Valldosera, E. (1996). *#1 Mujer-semilla, 3 proyectores, 3 envases encima de libros, en Dependencias, Museo Reina Sofía, Madrid, 2009* [Fotografía]. Recuperado de: <https://eulaliavalldosera.com/obras-voces-y-visiones/instalaciones/5-envases-el-culto-a-la-madre/>

Fig. 15. “Envases, culto a la madre”, Eulàlia Valldosera. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid). Instalación. Envases, libros y proyectores de luz, 1996.....48

Valldosera, E. (1996). *#1 Mujer-semilla, 3 proyectores, 3 envases encima de libros, en Dependencias, Museo Reina Sofía, Madrid, 2009* [Fotografía]. Recuperado de: <https://eulaliavalldosera.com/obras-voces-y-visiones/instalaciones/5-envases-el-culto-a-la-madre/>

Fig. 16. Producción artística en el laboratorio de pintura A-4-1, 2024 (Imagen de autoría propia).....49

Fig. 17. Boceto digital, “En el interior del hogar” (Imagen de autoría propia)...52

Fig. 18. Modelo en cera, “En el interior del hogar” (Imagen de autoría propia...53

Fig. 19. Árbol de colada, “En el interior del hogar” (Imagen de autoría propia).....54

Fig. 20. Molde de cáscara cerámica, “En el interior del hogar” (Imagen de autoría propia).....54

Fig. 21. Proceso de colada del metal, “En el interior del hogar“ (Imagen de autoría propia).....	55
Fig. 22. Proceso de colada del metal, “En el interior del hogar“ (Imagen de autoría propia).....	55
Fig. 23. Proceso de limpieza del metal, “En el interior del hogar” (Imagen de autoría propia).....	56
Fig. 24. Realización de la pátina, “En el interior del hogar” (Imagen de autoría propia).....	56
Fig. 25. Boceto digital, “Así te recuerdo” (Imagen de autoría propia).....	62
Fig. 26. Grabado calcográfico sobre acetato, “Recluidas” (Imagen de autoría propia).....	63
Fig. 27. Pruebas de grabado Xilográfico sobre tela, “Recluidas” (Imagen de autoría propia).....	64
Fig. 28. Cosido con un tipo de punto en cruz, “Recluidas” (Imagen de autoría propia).....	64
Fig. 29. Transferencia de imagen sobre piedra litográfica, “Así te recuerdo” (Imagen de autoría propia).....	69
Fig. 30. Fotolitos para las transferencias sobre plancha emulsionada, “Así te recuerdo” (Imagen de autoría propia).....	69
Fig. 31. Transferencia de imagen sobre plancha emulsionada, “Así te recuerdo” (Imagen de autoría propia).....	69

Fig. 32. Pruebas de estampa, “Así te recuerdo” (Imagen de autoría propia)....	70
Fig. 33. Costura de las telas, “Así te recuerdo” (Imagen de autoría propia).....	70
Fig. 34. Boceto digital, “Silenciadas” (Imagen de autoría propia).....	76
Fig. 35. Modelado en arcilla, “Silenciadas” (Imagen de autoría propia).....	77
Fig. 36. Vaciado, “Silenciadas” (Imagen de autoría propia).....	78
Fig. 37. Bizcochado de “Silenciadas” (Imagen de autoría propia).....	78
Fig. 38. Tablas y listones limpios, “Silenciadas” (Imagen de autoría propia)....	79
Fig. 39. Montaje de las sillas, “Silenciadas” (Imagen de autoría propia).....	79
Fig. 40. Acabado superficial, “Silenciadas” (Imagen de autoría propia).....	80
Fig. 41. Simulación de montaje, “Silenciadas” (Imagen de autoría propia).....	80
Fig. 42. Boceto digital, “A través de mí” (Imagen de autoría propia).....	85
Fig. 43. Pruebas previas, “A través de mí” (Imagen de autoría propia).....	87
Fig. 44. Proceso de realización, “A través de mí” (Imagen de autoría propia)...	88

**ANEXO I.**  
**RELACIÓN DEL TRABAJO CON LOS OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE**  
**DE LA AGENDA 2030**

Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster: Relación del trabajo con los  
Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.

Grado de relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS).

Objetivos de Desarrollo Sostenible	Alto	Medio	Bajo	No procede
ODS 1. Fin de la pobreza.				X
ODS 2. Hambre cero.				X
ODS 3. Salud y bienestar.		X		
ODS 4. Educación de calidad.			X	
ODS 5. Igualdad de género.	X			
ODS 6. Agua limpia y saneamiento.				X
ODS 7. Energía asequible y no contaminante.				X
ODS 8. Trabajo decente y crecimiento económico.				X
ODS 9. Industria, innovación e infraestructuras.				X
ODS 10. Reducción de las desigualdades.	X			
ODS 11. Ciudades y comunidades sostenibles.				X
ODS 12. Producción y consumo responsables.				X
ODS 13. Acción por el clima.				X
ODS 14. Vida submarina.				X
ODS 15. Vida de ecosistemas terrestres.				X
ODS 16. Paz, justicia e instituciones sólidas.			X	
ODS 17. Alianzas para lograr objetivos.			X	

Descripción de la alineación del TFG/TFM con los ODS con un grado de relación más alto.

**Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster:  
Relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.**

Este Trabajo Final de Máster tiene relación directa con los ODS propuestos por la Agenda 2030, de manera que los podemos ver de forma clara a lo largo de todo el proceso de investigación y producción del trabajo. Pueden observarse tanto en los objetivos iniciales planteados para el desarrollo del proyecto en sí mismo, en la temática que se aborda, en la investigación realizada e incluso en la producción artística generada como finalización.

De esta forma, el presente trabajo contribuye en la reducción de las desigualdades de género (ODS 10) de nuestra sociedad, en tanto que genera una aportación que aboga por la igualdad social (ODS 5) y la visibilización de las desigualdades de la mujer para crear consciencia sobre ello, contribuyendo así en cierta medida al bienestar social (ODS 3). De esta forma, se convierten en los ejes fundamentales del trabajo.

En menor medida, se considera que el proyecto también contribuye con el objetivo relacionado con la educación de calidad (ODS 4), en tanto que apuesta por una educación más igualitaria y con reducción de las discriminaciones sociales. Del mismo modo, se vincula con la búsqueda de la paz y la justicia (ODS 16), en tanto que en él se tratan temas que afectan al conjunto de la sociedad. Finalmente, se plantea la idea de que juntas podremos lograr los objetivos planteados (ODS 17), contribuyendo con ello a la lucha feminista actual.