

TFG

ESO PESA MUCHO

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN TORNO AL AJUAR

Presentado por Irene Linares Antolinos

Tutora: María Pilar Crespo Ricart

Cotutor: Antonio Cucala Félix

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2018-2019



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

RESUMEN

Este Trabajo de Fin de Grado es el resultado de una toma de conciencia a través de la práctica artística en la que nos hemos preguntado por qué nos sentimos identificadas con el ajuar heredado y qué lugar ocupa en nuestro imaginario.

El resultado ha sido una instalación en mi habitación. Así, esta se convierte en un espacio de actuación, donde los objetos cotidianos cohabitan con los que han sido elaborados para este proyecto, teniendo en cuenta los materiales y sus cualidades como significantes para la búsqueda de un lenguaje propio.

El espacio doméstico, tradicionalmente relegado al ámbito de *lo privado*, nos ofrece un campo de reflexión donde también puede intervenir *lo político* para pensar nuestro entorno y los entramados que lo construyen.

Estas inquietudes han motivado una intrusión teórica al campo de la construcción de la subjetividad y los procesos de identificación que recogemos en una memoria junto con el desarrollo y resultado del trabajo.

PALABRAS CLAVE: instalación, cotidianidad, multidisciplinar, subjetividad, ajuar.

ABSTRACT

This Final Degree Project is the result of an awareness through artistic practice in which we have asked ourselves why we have felt identified with the inherited trousseau and what place it occupies in our imagination.

The result has been an installation in my room, which becomes a space for action, where everyday objects cohabit with those that have been developed for this work, taking into account the materials and their qualities as signifiers for the search for a language own.

The domestic space, traditionally relegated to the private sphere, gives us a field of reflection where the political can also intervene to think about our environment and the frameworks that build it.

These concerns have led to a theoretical intrusion into the field of the construction of subjectivity and identification processes that we collect in a memory together with the development and result of the work.

KEYWORDS: installation, everyday, multidisciplinary, subjectability, trousseau.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	5
2.OBJETIVOS.....	7
2.1. OBJETIVOS GENERALES.....	7
2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	7
3.METODOLOGÍA.....	8
4. MARCO TEÓRICO.....	9
4.1. CONTEXTO SOCIOCULTURAL: UNA TOMA DE CONCIENCIA.....	9
4.1.1. El cuerpo como campo de batalla.....	10
4.1.2. Con el cuerpo, a la psique.....	11
4.2. PRODUCCIÓN DE SUBJETIVIDAD.....	12
4.2.2. Lo personal es político.....	13
4.2.2.1. El ajuar: una materialización de los cuidados.....	14
4.2.3. Nueva Subjetividad: procesos de identificación y construcción de identidad.....	16
4.2.3.1. Chantal Mouffe: por unas prácticas artísticas contrahegemónicas.....	16
4.2.3.2. Mari Luz Esteban: el Pensamiento Amoroso.....	17
5.REFERENTES ARTÍSTICOS.....	19
5.1. ÁNGELES MARCO.....	19
5.2. LUCY MCKENZIE.....	20
5.3.WOMANHOUSE.....	21
6. MARCO PRÁCTICO.....	23
6.1. ANTECEDENTES.....	23
6.1.1. Las cosas bonitas esconden las cosas feas.....	23
6.1.3. Tú de mí y yo de ti.....	24
6.2. ESO PESA MUCHO.....	25
6.2.1. El primer intento.....	25
6.2.2. El espacio: la habitación.....	27
6.2.3. Resultado final (por ahora).....	29
6.2.3.1. El video.....	30
6.2.3.2. La cama.....	31
6.2.3.3. Las iniciales.....	32
6.2.4. Otros formatos de Eso pesa mucho.....	34
7.CONCLUSIONES.....	36
8.BIBLIOGRAFÍA.....	37
9. ÍNDICE DE FIGURAS.....	39
ANEXO I: EL PRIMER INTENTO.....	40
ANEXO II: ESO PESA MUCHO.....	45
ANEXO III: FOTOLIBRO.....	61

Después de todo, nadie sobrevive sin ser interpelado; nadie sobrevive para contar su historia sin ser iniciado antes en el lenguaje cuando se le llama, se le ofrecen algunos relatos y se le incorpora al mundo discursivo de la narración. Solo después puede uno encontrar su camino en el lenguaje, luego de que éste, ya impuesto, ha producido una red de relaciones en que la afectividad alcanza alguna forma de articulación.

Judith Butler

1. INTRODUCCIÓN

Nadie sobrevive para contar su historia sin ser iniciado antes en el lenguaje cuando se le llama, dice Judith Butler¹; nadie crece ajeno a los relatos que le cuentan y de los que pasa a formar parte. Nos construimos a partir de nuestra relación con *lo otro*. Una de las vías para subvertir estos relatos y buscar otros lenguajes es la apropiación subjetiva de estos, pensar las condiciones en las que los hemos recibido e interpretado de un determinado modo.

La motivación para llevar a cabo este Trabajo de Fin de Grado (de ahora en adelante TFG) surgió durante una conversación mantenida con mi madre sobre su ajuar y el uso que ella le ha dado desde el momento en que lo recibió, ya que, desde que me mudé a Valencia hace cuatro años, ella suele darme parte de este ajuar con el fin de ayudarme a acomodarme en el piso donde vivo. Tras esta primera conversación, mantenemos una videollamada en la que le pido que me entregue más sábanas y toallas, ya con la idea de generar un proyecto.

El ajuar que me entregó constaba de dos sábanas bordadas para cama individual, cuatro sábanas para cama de matrimonio, tres fundas de almohada y cinco toallas grandes.



A partir de este momento empezamos a interesarnos por el ajuar heredado, un conjunto de objetos que forman parte de nuestro imaginario personal y, sin embargo, consideramos que son la materialización de un conjunto de tradiciones, expectativas, responsabilidades, legado y relato. Las sábanas y las toallas, suaves y livianas, hablan de cuidados, y por esa misma razón también hablan de política, son pesadas.

Para saber dónde vamos hay que saber de dónde venimos. No queremos olvidar la historia de estas sábanas, la de mi abuela trabajando duro para confeccionarlas y la de mi madre buscándole un sitio en su hogar. Sin embargo, es necesario crear nuevas *formas* de ajuar y para ello, el primer paso es cuestionar lo recibido, hacer una toma de conciencia de nuestro entorno y de aquello que lo configura, porque construye nuestra subjetividad, nuestra forma de percibir lo otro.

Cabe destacar que, al tratarse de un proyecto que parte de lo autobiográfico, hemos sido conscientes del papel de los afectos en estas reflexiones. Hemos sido vulnerables hacia ellos y los hemos asumido como parte de esta toma de conciencia.



Fig. 1-2. Imágene del ajuar.

1 BUTLER, Judith. 2009. *Dar cuenta de sí mismo. Violencia, ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu. ISBN 978-950-518-723-2, p. 90.

Somos conscientes de la apariencia *intimista* que puede suscitar este posicionamiento; sin embargo, nos gustaría entender esta intimidad —como recoge Josep María Esquirol en *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad*— como *cercano* y no como *interior*, ya que este indica un dentro, una separación. Una cercanía en la que nos dejamos ser afectadas por el entorno y por *lo otro*. La vulnerabilidad como posición desde la que conocer nuestro contexto.

A lo largo de esta memoria trataremos los diversos apartados que componen nuestro TFG. En primer lugar, apuntaremos los objetivos y la metodología que han guiado nuestro modo de hacer durante el desarrollo del trabajo.

Continuaremos realizando una aproximación teórica a los temas tratados en la instalación abordando la cuestión del sujeto y la construcción de identidad. Consideramos que el desarrollo de este marco teórico nos ha ayudado, entre otras vías, a encontrar la motivación de nuestra práctica artística. Con todo, esta búsqueda se ha alimentado del trabajo práctico, de sus variaciones conforme adquiriría un corpus sólido y ha ido respondiendo a las diferentes cuestiones que se generaban.

Por otra parte, describiremos el desarrollo de nuestro proceso creativo. Primero, contextualizaremos el proyecto actual haciendo alusión a los proyectos artísticos que lo han precedido, nuestros antecedentes artísticos. Después, presentaremos la instalación que hemos realizado atendiendo a las diferentes fases del proyecto y, finalmente, expondremos el resultado final junto con las conclusiones que se han generado una vez hemos podido revisar el trabajo en su conjunto.

Para la redacción de esta memoria hemos usado la norma de citación ISO-690:2013 mediante su método de notas continuas y las pautas indicadas en la *Guía y manual de estilo para la elaboración del TFG en los grados de Bellas Artes, Conservación y restauración de Bienes Culturales y Diseño y Tecnologías creativas* aprobada por la Comisión Académica en 2019.

2. OBJETIVOS

Con el fin de trazar una suerte de hoja de ruta para la consecución de nuestro TFG, hemos fijado una serie de objetivos, generales y específicos.

2.1. OBJETIVOS GENERALES

- Abordar la práctica artística desde el site-specific. Atender a las características del espacio, incluirlo como un elemento significativo y ser sensibles hacia su potencial a la hora de elaborar nuestro discurso.
- Entender qué lugar ocupa el ajuar en nuestro imaginario. Hacer una toma de conciencia crítica hacia el mismo y lo que representa.
- Apoyar la práctica artística con la búsqueda de referentes tanto teóricos como prácticos que nos ayuden a ampliar nuestros conocimientos.
- Recoger los resultados en una memoria que nos ayude a estructurar y entender el proceso creativo.

2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Realizar una instalación en mi habitación con el ajuar de mi madre; una serie de objetos heredados que forman parte de mi cotidianeidad.
- Imaginar y materializar un espacio vivenciado con una serie de piezas que hemos elaborado para que nos ayuden a transminir los conceptos planteados.
- Tener en cuenta los elementos cotidianos del espacio doméstico que cohabitarán con los elaborados para la instalación, encontrar la relación entre ellos y articularlos de forma coherente.
- Utilizar el recurso de la apropiación de objetos con el fin de entender su carga significativa en el imaginario colectivo prestando atención a sus cualidades materiales.
- Entender la práctica artística como series abiertas. Dispuestas a ser complementadas con nuevas estrategias y procedimientos. Una práctica que se nutre de lo pensado y hecho.
- Enriquecer la práctica artística con las posibilidades de la cerámica y aprender sus procesos.
- Mejorar las técnicas aprendidas durante el grado respecto al uso de la madera.
- Generar obra gráfica partir de la instalación mediante la elaboración de un fotolibro.

3.METODOLOGÍA

La metodología de este TFG se ha desarrollado en dos núcleos que, aunque han requerido diferentes procesos, se han retroalimentado.

Por una parte, hemos buscado referentes tanto teóricos como prácticos que nos han ayudado a afianzar las motivaciones del proyecto. Respecto a las fuentes utilizadas para desarrollar la fundamentación teórica, hemos recurrido a la bibliografía sobre los temas clave abordados en las asignaturas impartidas durante el grado, aunque también se han consultado artículos académicos publicados en internet. Para la búsqueda de información de los referentes artísticos hemos recurrido tanto a catálogos de exposiciones, artículos sobre las artistas, entrevistas y charlas impartidas por las artistas a las que hemos accedido a través de internet. Cabe destacar que la práctica artística desencadenó el interés por la elaboración de un marco teórico.

El otro núcleo corresponde a la parte práctica del proyecto. Esta se ha abordado como un campo siempre abierto al replanteamiento de lo hecho, asumiendo que la elaboración de las piezas se nutre de lo pensado y puede estar sujeto a nuevas soluciones. Por ello, a efectos cronológicos, esta parte puede dividirse en varias fases en las que el proyecto ha ido evolucionando hasta obtener resultados que respondieran a los objetivos planteados.

En primer lugar, realizamos un primer acercamiento instalando los diferentes *objetos encontrados* que recibimos tras la conversación con mi madre en una project-room de la universidad. Este ejercicio supuso un acierto en cuanto a focalización de nuestros intereses pero un error en las formas.

A partir de esta experiencia, descartamos las soluciones que no nos parecieron acertadas y nos centramos en la búsqueda de materiales y texturas que nos resultaran sugerentes para después utilizarlas en la elaboración de piezas pensadas a partir del ajuar recibido. En esta segunda fase decidimos que la instalación iba a llevarse a cabo en mi habitación, por lo tanto, las piezas se pensaron en función de dicho espacio. La instalación estuvo montada una semana, durante este periodo de tiempo pudimos probar diferentes soluciones en cuanto a la disposición de las piezas en el espacio hasta finalmente encontrar la que consideramos que materializara con mayor honestidad y coherencia la motivación del proyecto.

Una vez realizada la instalación procedimos a su documentación mediante fotografías y videos, material que nos sirvió posteriormente para realizar un fotolibro que sirviera como una primera aproximación ante la cuestión de plantear *Eso pesa mucho* en un espacio expositivo convencional.

4. MARCO TEÓRICO

El siguiente marco teórico parte de nuestro interés por cuestionar las prácticas que establecen nuestra cotidianeidad, condicionan nuestro modo de hacer y responden a una serie de convenciones que se han ido asumiendo como ciertas a lo largo de la historia de occidente. Dichas prácticas pueden recogerse bajo el término *legado* entendido como aquello que se nos ha transmitido, hemos asimilado y reproducimos inconscientemente.

Este punto de inicio ha motivado la intrusión en una serie de planteamientos en torno a la relación entre el sujeto y las diversas formas de poder y cómo esta relación construye nuestra identidad; pues entendemos que dicha relación forma parte de un entramado mucho más amplio que estructura el comportamiento de una sociedad.

Así, en primer lugar, situaremos esta cuestión en su contexto sociocultural, atendiendo a «cómo lo político también se produce en toda una serie de esferas que hasta finales de los años sesenta habían sido excluidas por su supuesta y exclusiva pertenencia al ámbito privado»². En segundo lugar, abordaremos los planteamientos que han influido en mayor medida nuestra práctica artística: los procesos mediante los que el sujeto va construyendo su identidad.

Cabe destacar la importancia de los conocimientos adquiridos en las asignaturas *Micropolíticas y radicalidades artísticas* impartida por Juan Vicente Aliaga durante el segundo cuatrimestre de tercer curso y *Estética y cultura visual en la era digital* impartida por Miguel Corella Lacasa durante el primer cuatrimestre de cuarto. El temario de estas asignaturas nos ha ayudado a enriquecer y ampliar nuestros planteamientos, así como a estructurar los diferentes apartados presentes en la conceptualización.

4.1. CONTEXTO SOCIOCULTURAL: UNA TOMA DE CONCIENCIA³

A principios de la década de los sesenta tuvieron lugar una serie de acontecimientos sociales que trazarían los ejes de las nuevas líneas de pensamiento desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad.

2 SUBTRAMAS y MUSEO NACIONAL Y CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, *Abecedario anagramático* [en línea]. Disponible en: <http://subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama/micropoliticas> [Consulta: 11.04.2019].

3 Nos apropiamos aquí de aquello por lo que abogaban Foucault y Deleuze: su preocupación por hacer de la teoría una práctica de lucha por una toma de conciencia, politizar la teoría. FOUCAULT, Michel y DELEUZE, Gilles, 2016. Un diálogo sobre el poder. En FOUCAULT, Michel. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. 3ªed., Madrid: Alianza Editorial, ISBN 978-84-206-0852-5.



Fig. 3 (arriba). Grupo de manifestantes en las revueltas de Stonewall, 1969.

Fig. 4 (abajo). *La beauté est dans la rue* (la belleza está en las calles), proclama durante las manifestaciones del Mayo Francés, 1969.

Esta escena se caracterizó por oleadas de protestas protagonizadas, principalmente, por sectores politizados de la juventud de Europa y Estados Unidos: la lucha por los derechos civiles y contra la guerra de Vietnam en las universidades norteamericanas en 1964, el Mayo francés, el movimiento feminista contra el *Miss American Contest* en 1968 o las revueltas en pro de los derechos LGTB en Stonewall en 1969. Aunque también sucedieron en otras ubicaciones del globo como México, con las revueltas de la Plaza de las Tres Culturas en 1968 o la Guerra de Liberación de Argelia entre 1954 y 1962.

Estas luchas tuvieron un nexo en común: «el rechazo al poder patriarcal y colonial, el poder con mayúsculas, la vida alienante marcada por el consumismo, por el culto a la productividad y la tendencia a la uniformización y la segregación de lo diferente»⁴. Las minorías se enfretaron al discurso único generado por las esferas de poder hegemónicas desde la crítica a lo cotidiano, la intimidad y las relaciones personales.

Las revueltas en las calles, como ya hemos señalado, sacudieron también la creación de pensamiento, apostando por planteamientos basados en la relación del sujeto con esferas que hasta el momento no se habían planteado desde una perspectiva política: las relaciones familiares, sexuales, institucionales, laborales, etc. En los siguientes párrafos trataremos someramente los puntos clave que nos han llevado a las conclusiones de nuestro marco teórico, que desarrollamos en el epígrafe *producción de subjetividad*.

4.1.1. El cuerpo como campo de batalla

Las luchas sociales de la segunda mitad del siglo XX supusieron una respuesta a las formas de gobierno de las sociedades disciplinarias surgidas hacia mediados del siglo XVIII y que se habían desarrollado hasta la modernidad. Estas sociedades se incluyen en la investigación de Michel Foucault por su relación con «el cuerpo como objeto y blanco del poder»⁵, con la biopolítica.

Foucault vincula el origen del control del cuerpo con las formas de poder de la Edad Media, donde el soberano tenía el poder de *hacer morir o dejar vivir*. Este poder absolutista dejó una noción de *docilidad*, de cuerpo que puede ser sometido, transformado y perfeccionado mediante coacciones y obligaciones. Así, emergió un poder centrado en lo biológico, lo corporal y, concre-

4 ALIAGA, Juan Vicente, 2003. La reivindicación de la experiencia ¿Hay espacio para lo pequeño en el mundo global? En: ALIAGA, Juan Vicente, CORTÉS, Jose Miguel G., CORRAL, María de, Comunidad Valenciana Generalitat y Espai d'Art Contemporani de Castelló. *Micropolíticas: arte y cotidianidad (2001-1968) = art and everyday life (2001-1968)*. Valencia: Generalitat Valenciana. ISBN 8448234197, p. 29.

5 FOUCAULT, Michel, 2000. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. 12ª ed., Madrid: Siglo XXI, ISBN 987-98701-4-X, p. 140.



Fig. 5. En 1968, el movimiento feminista se manifestó en el paseo marítimo de Atlantic City contra el Concurso de Belleza Miss America. Arrojaron sujetadores, fajas y otros objetos que consideraron instrumentos que ejercían violencia en un contenedor de la libertad.

tamente —con el auge de la producción industrial—, en aumentar la eficacia y los beneficios del cuerpo individual y social, pues la disciplina del cuerpo incrementa sus fuerzas en términos económicos de utilidad y las disminuye en términos políticos de resistencia.

La biopolítica entendió a la población como una masa de producción y reproducción que se tenía que disciplinar mediante un código de normas, preceptos y prohibiciones basados en un control negativo ejercido desde fuera por el poder hacia el sujeto sometido. Estos *mecanismos de control* resultaron ser individualizadores y totalizadores, pues los sujetos que no encajaban en la norma dominante eran víctimas de discriminación y vigilancia. «Esta forma de poder se ejerce sobre la vida cotidiana inmediata que clasifica a los individuos en categorías, los designa por su propia individualidad, los ata a su propia identidad, les impone una ley de verdad que deben reconocer y que los otros deben reconocer en ellos»⁶.

Seguido de la docilidad de los cuerpos, se halla su adoctrinamiento, ejercido, según Foucault, por instituciones como el colegio, el hospital, la cárcel y la fábrica. Todos ellos circuitos cerrados donde cada sujeto ocupa su lugar e invierte su tiempo en un ejercicio: «el cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone»⁷.

4.1.2. Con el cuerpo, a la psique

Siguiendo la estela de Foucault, Deleuze advirtió el surgimiento de las «sociedades de control, que ya no funcionan mediante el encierro sino mediante un control continuo y una comunicación instantánea»⁸. Dicho filósofo situó esta transición durante la primera mitad del siglo XX, precipitándose la crisis de las disciplinas tras la Segunda Guerra Mundial.

Los mecanismos basados en el miedo y la disciplina apenas crean espacio para su desarrollo, pues siempre deberán estar vigilados por el gobernante en entornos e instalaciones de reclusión para garantizar su cumplimiento. Sin embargo, si el poder se ajusta a la *psique* en lugar de someterla, si se *seduce* al sujeto hacia la voluntad del poder, nos sumergimos en un circuito de autocontrol y autoexplotación continuo. Asimismo, es más sencillo *conducir* a un sujeto hacia un lugar determinado si se han establecido mecanismos que lo

6 FOUCAULT, Michel, 2001. El sujeto y el poder. En: DREYFUS L., Hubert y RABINOW, Paul. *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, p. 7.

7 FOUCAULT, Michel. *Op.cit.*, p. 141.

8 DELEUZE, Gilles, 1996. Post-criptum sobre las sociedades de control. En: DELEUZE, Gilles. *Conversaciones, 1972-1990*. 2ª ed., Valencia: Pre-Textos, pp. 277-281. ISBN 84-8191-021-X., p. 278.

hayan convertido en dócil, si ya lo ha asumido como un proceso *normalizado*. Así, siguiendo las ideas de Deleuze en *Post-scriptum sobre las sociedades de control*, tratadas por Byung-Chul Han en *Psicopolíticas*, si el régimen disciplinario se organizaba como un *cuerpo*, el nuevo sistema de control, el régimen neoliberal, se constituye como *alma*.

4.2. PRODUCCIÓN DE SUBJETIVIDAD

Hasta ahora nos hemos centrado en cómo se ha ido formando y legitimando la relación entre el sujeto y el poder en el contexto de la sociedad capitalista occidental basándonos, principalmente, en la crítica hacia los mecanismos de dominación, pues entendemos que estos fueron los pilares sobre los que ahora se sigue construyendo esta relación, *de aquellos polvos estos lodos*. Sin embargo, los movimientos surgidos tras las revueltas de 1968 nos mostraron que las prácticas y estrategias contra el poder hegemónico debía formularse desde una posición transversal.

Siguiendo esta iniciativa, Félix Guattari y Suely Rolnik advirtieron de los «sistemas de conexión entre las grandes máquinas productivas, las grandes máquinas de control social y las instancias psíquicas que definen la manera de percibir el mundo»⁹, del mismo modo que, unos años más tarde, Chantal Mouffe incidiría en «la importancia de concebir el agente social como construido dentro de discursos específicos que corresponden a la multiplicidad de relaciones en las que está inscrito»¹⁰.

Aunque existen diferencias entre ambos planteamientos, los dos parten de un interés común: hacer una toma de conciencia de nuestro entorno para reflexionar sobre cómo incide en nuestra subjetividad.

Nuestra particular toma de conciencia ha consistido en preguntarnos por qué nos hemos sentido identificadas con el ajuar heredado y qué lugar ocupa en nuestro imaginario. Así como en relacionar estas preguntas con las vivencias del espacio doméstico. En los siguientes apartados abordaremos los planteamientos que nos han ayudado a responder las cuestiones citadas anteriormente cuyas conclusiones hemos materializado en nuestra práctica artística que, consecuentemente, trataremos en el siguiente capítulo, dedicado al desarrollo práctico del TFG.

9 GUATTARI, Félix, y ROLNIK, Suely, 2006. *Micropolítica: cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños, ISBN 978-84-964-5305-0, p. 41.

10 MOUFFE, Chantal, 2018. *Por un populismo de izquierdas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina. ISBN 978-987-629-870-4, p. 89.

4.2.1. Formar parte del discurso

Si hemos tratado los mecanismos disciplinarios hacia los cuerpos es porque, siguiendo a Foucault, estos, junto los mecanismos de control y fijación de reglas asumieron un papel clave en los procesos por los que un cuerpo llega a visibilizarse o a ser marginado y, con ello, llega a ser legitimado por el discurso hegemónico o no.

El discurso es entendido por Foucault como una posición desde la que se ejercen poderes hacia el sujeto de manera privilegiada; el autor hace hincapié en las regiones de la sexualidad y la política como esferas donde se produce esta acción¹¹. Por ello, incidió en la necesidad de pensar en los modos en los que el poder y el saber se interrelacionan, pues estos dan lugar a distintas formas de subjetividad. Cabe mencionar que la intención de Foucault no es rechazar los conocimientos adquiridos, sino pensar en las condiciones por las que el sujeto tiene la posibilidad tanto de ser interpretado como de interpretar de un determinado modo en una experiencia concreta.

Puesto que el sujeto se ha construido en base al discurso hegemónico, asumiendo conductas, hábitos, maneras y códigos mediante los que ha exteriorizado las normas sociales, deshacer esta red entraña una gran dificultad ya que la resistencia debe ejercerse desde dentro del poder. Ante esta coyuntura, Foucault plantea la necesidad de descubrir los efectos de la penetración del poder en la construcción de subjetividad.

4.2.2. Lo personal es político

Soy artista. Soy mujer. Soy esposa. Soy madre (orden aleatorio). No paro de lavar, limpiar, cocinar, apoyar, preservar, etc. Además, (hasta ahora por separado "hago" arte¹²).

Debemos al movimiento feminista de las décadas de los sesenta y setenta, entre otras muchas cosas, la incorporación de las exploraciones biográficas desde una perspectiva política, es decir, como un asunto que pudiera servir para revelar y comprender los acontecimientos de la vida social, tomar conciencia de la posición de cada cual respecto a las historias que nos atraviesa y poder generar marcos culturales alternativos a los dominantes —a la cultura patriarcal, blanca, eurocéntrica—, espacios donde pudiera llegar a vincularse de forma creciente y en continuo diálogo otras energías sociales y políticas.

11 FOUCAULT, Michel, 2005. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Fabula Tusquets. ISBN 950-9779-69-3, p. 15.

12 LADERMAN UKELES, Mierle, 1969. Manifiesto para un arte de mantenimiento [en línea] En: *Arnolfini* Disponible en: https://www.arnolfini.org.uk/blog/manifiesto-for-maintenance-art-1969/Ukeles_MANIFESTO.pdf [consulta: 18.04.2019].



De esta manera, *lo personal es político*, se convirtió en uno de los reclamos que caracterizó el movimiento feminista de esta época por dar voz a situaciones y problemas diarios que no se ceñían a las esferas políticas tradicionales. Sin embargo, no debemos entender “lo personal” como una mera experiencia individual, al contrario, se trató de crear una conciencia colectiva sobre temas como la sexualidad, el cuerpo, el hogar, etc., a través de experiencias personales de mujeres. Como explicaría Carol Hanisch en un artículo publicado en 1969 cuyo título da nombre a este epígrafe, se trató de hacer una *terapia política* para buscar soluciones colectivas.

Estas reivindicaciones tomaron como uno de sus objetivos borrar las fronteras tradicionales de lo público y lo privado, de esta manera, también pusieron de manifiesto las relaciones de poder que se producen en el espacio doméstico. Como lúcidamente representó Martha Rosler en sus collages o en *Semiotics of the Kitchen*, la cotidianidad se presenta como un campo de lucha, un espacio que la cultura patriarcal ha relacionado tradicionalmente con la mujer.



Fig. 6 (arriba). Mierle Ladermans Ukele: *Washing/ Tracks/ Maitenance: Outside*, 1973. Documentación de la performance realizada por la artista.

Fig. 7 (abajo). Martha Rosler: *Red Striped Kitchen*, de la serie *House Beautiful: Bringing the War Home*, 1967-72. Fotomontaje impreso como fotografía a color.

4.2.2.1. El ajuar: una materialización de los cuidados

No es el objetivo de este proyecto realizar un estudio historiográfico del matrimonio, la dote o el ajuar ya que, por muy interesante que nos resulte, consideramos que excede los límites del asunto que nos ocupa. Sin embargo, hemos creído conveniente realizar una somera contextualización del ajuar y su relación con las formas de poder ejercidas en el ámbito familiar, así como la impronta que estas han dejado en la actualidad, tomando como caso de estudio nuestra experiencia personal.

Por otra parte, cabe destacar que el acercamiento a este campo no ha sido inocente; somos conscientes de las formas de violencia que se han ejercido hacia las mujeres justificándolas bajo el basto y cuestionado ámbito de *los cuidados*, y por ello lo abordamos desde una perspectiva crítica, realizando una lectura feminista.

La dote consiste en los «diferentes bienes que la familia de la futura esposa aportaba como ayuda para el sostenimiento de las cargas matrimoniales»¹³, entre ellos se encontraba el ajuar, formado principalmente por enseres, ropa para el hogar y, en ocasiones, también por algunas joyas.

Las investigaciones a las que hemos recurrido sitúan la dote en las sociedades de la Edad Moderna como símbolo de pacto entre familias y con un grupo

13 ROSADO CALATAYUD, Luis M, 2011. Entre sedas y algodones. La evolución del ajuar en la dote de las novias a lo largo del siglo XVIII. *Estudis. Revista de Historia Moderna*. Valencia: Universidad de Valencia, nº 37, pp. 429-446, ISSN: 0210-9093., p. 429.

social determinado. Un ejercicio de autoridad familiar en los procesos matrimoniales, pues la dote simbolizaba «la capacidad de poder intercambiar, bienes de naturaleza diversa, unas veces materiales, otras inmateriales, pero que alimentaban el imaginario de honor de estas clases sociales y su posicionamiento en las redes de influencia»¹⁴.

De este escenario, determinamos que el ajuar representa la entrega del mantenimiento del buen clima doméstico, del mimo al cuidado de la vida y la salud a las mujeres. Una entrega que, paradójicamente, esconde la restricción al resto de bienes en pro de una “causa mayor”: el aumento de poder del núcleo familiar. Volvemos a Foucault, los cuidados son una de aquellas esferas excluidas del debate público por su supuesta pertenencia al ámbito privado donde se inserta al individuo en un círculo de control mediante una serie de mecanismos.

Para concluir este epígrafe, haremos un salto al presente para hacer una referencia autobiográfica que consideramos oportuna. El ajuar del que partimos en nuestro proyecto, el entregado por mi madre, no fue una preparación para el matrimonio, tampoco para afianzar el honor de mi familia; lo entendemos como una muestra de apoyo y cariño circunscripta a una situación muy circunstancial: mi madre me dio parte de su ajuar porque entendió que me sería útil en mi mudanza a Valencia. Sin embargo, no debemos olvidar que todo acto y su discurso revisten un carácter histórico ineludible, y que es la apropiación subjetiva donde se encuentra la posibilidad de subversión.

La dote y el ajuar —entre otras prácticas— y las condiciones en las que estaban inscritos legitimaron el confinamiento de las mujeres en el ámbito doméstico y le asignaron lo que «feministas, políticos y científicos están denominando los cuidados»¹⁵, creando, así, una asociación entre estos y “lo femenino”. En palabras de la antropóloga Nancy Scheper-Hughes, una *poética de la maternidad*¹⁶ que se ha legitimado instrumentalizando el amor de una madre a su criatura.

Resulta evidente la importancia de los afectos y las emociones en la atención a los demás, pero nos sumaremos a los planteamiento de Mari Luz Esteban al subrayar que «el hecho de que las mujeres seamos consideradas seres emo-

14 FARGAS PEÑARROCHA, Mariela, 2010. Hacia la autoridad contestada: Conflictividad por la dote y familia en Barcelona (ss. XVI-XVII). En: *Investigaciones históricas. Época moderna y contemporánea* [en línea] Valladolid: Universidad de Valladolid, nº 37, pp. 99-118 [consulta: 23.04.2019]ISSN: 0210-9425. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3327359.pdf>, p. 103.

15 ESTEBAN, Mari Luz, 2011. *Crítica del pensamiento amoroso*. Barcelona: Edicions Bellaterra. ISBN 978-84-7290-549-8., p. 61.

16 SCHEPER-HUGHES, Nancy, 1997. *La muerte sin llanto. Violencia y vida cotidiana en Brasil*, Barcelona: Ariel Antropología, p. 329

cionales en mayor medida que los hombres (y en consecuencia —no lo olvidemos— más capaces para cuidar), es una construcción social y a la vez uno de los principales instrumentos de subordinación social, puesto que diferencia y jerarquiza las aportaciones y los espacios ocupados por unas y otros»¹⁷.

De esta forma, recogemos la voluntad de apoyo de un acto como el sucedido, considerándolo una vía hacia nuevos posibles significados del ajuar. Pero precisamente este hecho nos ha motivado a pensar estas suaves telas desde lo político.

4.2.3. Nueva Subjetividad: procesos de identificación y construcción de identidad

En los anteriores apartados hemos tratado de matizar los aspectos conceptuales clave que han motivado el desarrollo de nuestra práctica artística del mismo modo que nos han ayudado a entender lo que estábamos haciendo. De estos planteamientos, hemos concluido que lo afectivo ha supuesto una puntada significativa en la toma de conciencia que hemos mencionado al inicio del epígrafe.

Con la intención de incidir en estos aspectos, hemos abordado el papel de los afectos en la construcción de la subjetividad y cómo pueden las prácticas artísticas desempeñar un papel decisivo en la construcción de nuevas formas de subjetividad a través de los planteamientos de Chantal Mouffe y la ya citada Mari Luz Esteban.

4.2.3.1. Chantal Mouffe: por unas prácticas artísticas contrahegemónicas

Mouffe recoge los postulados del psicoanálisis para determinar que «los “individuos” son identidades referenciales, resultado de la articulación entre posiciones subjetivas localizadas»¹⁸. Es decir, no existe una *esencia* de la identidad, si no que esta se construye mediante procesos de identificación que vinculan, según la politóloga, palabras, acciones y, principalmente, afectos «que yacen por fuera de la conciencia y la racionalidad del sujeto»¹⁹.

Así, de la misma forma que Deleuze y Han determinarían que el sis-

17 ABASOLO, Olga, 2010. DIÁLOGO: Mari Luz Esteban e Isabel Otxoa. El debate feminista en torno al concepto de cuidados. En: *Boletín ECOS* [en línea] Madrid: FUHEM Ecosocial, nº10, pp. 1-9 [consulta: 23.04.2019]. ISSN 1989-8495. Disponible en: <https://www.fuhem.es/media/ecosocial/file/Boletin%20ECOS/Boletin%2010/DIALOGO%20Esteban-Otxoa.pdf>

18 MOUFFE, Chantal. *Op.Cit.*, p. 97.

19 MOUFFE, Chantal. *Idem*.

tema neoliberal se centra en el control de la psique, Chantal Mouffe matizará que, «para mantener su hegemonía, el sistema neoliberal necesita movilizar de manera constante los deseos de las personas y moldear sus identidades»²⁰, por lo que una práctica discursiva²¹ contrahegemónica —por la cual aboga— debe involucrarse en el campo de los afectos a fin de fomentar otras formas de subjetividad que abarquen una voluntad colectiva.

Mouffe señala las prácticas culturales y artísticas como cruciales para ofrecer espacios de resistencia que socaven ese imaginario identitario que ha generado el sistema neoliberal, para ofrecer otras formas de subjetividad ya que «mediante la utilización de recursos que inducen respuestas emocionales, logran llegar a los humanos en el nivel afectivo»²². Las prácticas artísticas pueden ofrecer una oportunidad para que la sociedad reflexione desde lo común sobre las referencias de las que depende su autocomprensión.

4.2.3.2. Mari Luz Esteban: el Pensamiento Amoroso

Nos resulta oportuno incluir en este apartado el enfoque de Mari Luz Esteban por su matización en torno al papel de las emociones en la construcción de la identidad.

La antropóloga denominará *Pensamiento Amoroso* a esta movilización de los deseos por parte del sistema hegemónico de la que trata Mouffe, un modelo emocional dominante en Occidente que ha influido directamente en «la producción de símbolos, representaciones, normas y leyes y orienta la conformación de las identidades sociales e institucionales»²³.

El *Pensamiento Amoroso* pretende mostrar cómo las emociones, y particularmente el amor, han sido el instrumento para *naturalizar* una determinada organización cultural, social, familiar y de parentesco —a saber, occidental, heterosexual, monógama y consanguínea—, convirtiéndola en una forma dominante de representar *lo humano* y que se aplica de distintas maneras a mujeres y hombres.

Por ello, su propósito es mostrar que el abordaje de estos aspectos nos puede hacer reflexionar en torno a las relaciones de género, clase, etnia, poder,

20 CHANTAL, Mouffe. *Op.cit.*, p.103.

21 Como la propia Chantal Mouffe matiza, al referirse a práctica discursiva no alude a una práctica relacionada con el lenguaje o con la escritura de manera exclusiva, sino a prácticas significativas en las cuales el significado y la acción, los componentes lingüísticos y los afectivos, no pueden separarse. CHANTAL, Mouffe. *Op.cit.*, p. 98.

22 *Op.cit.*, p. 102.

23 ESTEBAN, Mari Luz. *Op.cit.*, p. 47.

edad y sexualidad. En definitiva, a las relaciones que nos envuelven y atraviesan como individuos, las que construyen nuestra subjetividad.

A modo de conclusión, incluiremos la siguiente cita de Mari Luz Esteban pues consideramos que puede arrojar luz a las ideas que hemos trazado.

Que alguien te ame, madre, padre, hermana, amiga, amante, vecina... aunque sea una sola persona a lo largo de toda una vida, aunque sea un amor ausente, virtual (¿es que hay otros?), aunque sea incompleto (¿cuál no lo es?), aunque se acabe... es una ofrenda que no tiene comparación con nada y te permite, además, sentir que tienes un lugar en el mundo. Pero no es el único camino, ni para tener un lugar en el mundo ni para sentirte viva²⁴.

5. REFERENTES ARTÍSTICOS

A lo largo de nuestra formación académica ha habido artistas, eventos, exposiciones, movimientos artísticos, etc., que de una forma u otra nos han abierto puertas a nuevos lenguajes, técnicas, metodologías y, así, han influenciado nuestra producción artística.

A continuación, haremos un repaso de aquellas artistas en las que encontramos una relación directa con la instalación que presentamos como TFG.

5.1. ÁNGELES MARCO

Tuvimos la oportunidad de visitar la exposición antológica que el IVAM dedicó a Ángeles Marco (Valencia, 1947-2008) el pasado año. En ella se presentó una selección de esculturas, dibujos y material de archivo inédito tanto de sus inicios como de su última etapa de producción. Gracias a ello, pudimos conocer de primera mano aquellos aspectos que nos interesaban de su producción.

En la exposición la obra de la artista se presentó en series, de acuerdo con su manera de trabajar. Ángeles Marco concebía su producción como series abiertas susceptibles de ser complementadas posteriormente con nuevas piezas o variaciones de las mismas. Esta metodología nos ayudó a comprender la importancia del proceso, a elaborar un discurso que se nutre de lo pensado y hecho para estar siempre sujeto a nuevas variantes.

Por otra parte, —respecto a las propias obras— de Ángeles Marco se han destacado los materiales que emplea, pues son altamente significativos. La artista ha generado un lenguaje a partir de materiales industriales y del ambiente del taller que son portadores y generadores de sentido que emerge desde nuestra memoria y que ella incorpora en el repertorio iconográfico de su época y, al disponerlos en el espacio se incorporan, irremediabilmente, nuevos significados. Así, *Entre lo real y lo ilusorio* es un conjunto de elementos cotidianos que se metamorfosean mediante el uso de materiales industriales como el zinc. Nos interesa de este aspecto el ejercicio de redescubrir imágenes, entender sus connotaciones y la relación individual que tenemos con ellas para luego traducirlas al lenguaje de la escultura y transformarlas en un relato compartido.

El último punto que nos gustaría destacar de la obra de Ángeles Marco es el papel del espectador. La visita a la exposición dedicada a la artista en el IVAM resultó ser un verdadero rompecabezas, cuando recorremos el espacio y las



Fig. 8. Ángeles Marco: *Obertura*, 1988.
Fotografía de la exposición *Vértigo* dedicada a la artista en el IVAM.

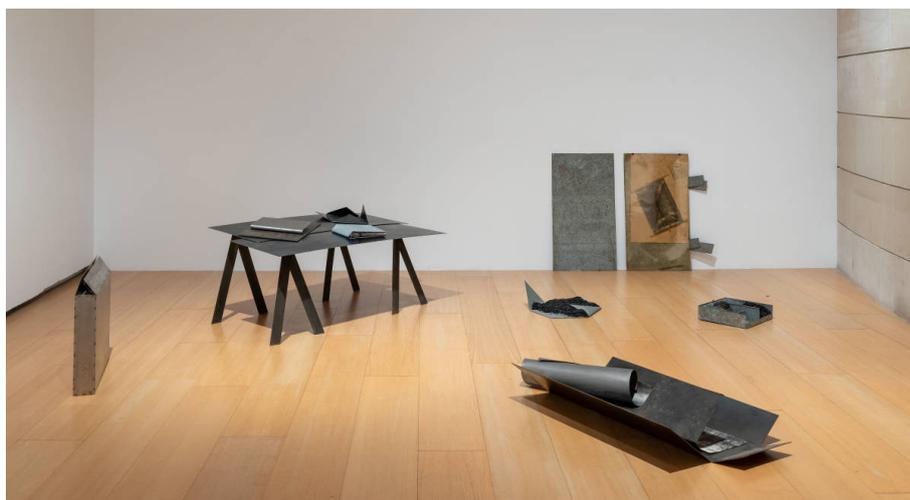


Fig. 9. Ángeles Marco: Serie *Entre lo real y lo ilusorio*, 1986 – 1987. Fotografía de la exposición *Vértigo* dedicada a la artista en el IVAM.

piezas que nos propone la artista entendemos que son lugares de actuación, como es el caso de *Espacios ambiguos*, un conjunto de obras cuyo propósito era activar la visión de un espectador que ella consideraba había sido domesticada.

5.2. LUCY MCKENZIE

La historia de la arquitectura, el diseño y la decoración belga tiene una gran influencia en el trabajo de Lucy McKenzie (Escocia, 1977). Dentro de la producción de la artista, nos gustaría destacar como referente de nuestro proyecto sus instalaciones, ya que la forma de incorporar e interpretar los interiores domésticos nos resulta cercana a la que planteamos.

Entendiendo lo personal como político, la decoración de un espacio es para la artista objeto de estudio ya que escenifica la identidad y las convenciones de una época, la estructura de una sociedad. Así, en *Inspired by Atlas of Leprosy*, Lucy McKenzie simula una vivienda privada en la que una serie de objetos, materiales y habitaciones nos dan las claves para que completemos el espacio al imaginar la posible protagonista de la escena.

Como punto de partida para sus obras, Lucy McKenzie dirige una lúcida mirada hacia los tiempos de la artesanía y el Art Nouveau belga para rescatar una iconografía que, aunque con otros filtros, ha perdurado hasta nuestros días²⁵. Sin embargo, su apropiación de este lenguaje no connota nostalgia o admiración, sino que nos advierte de las formas del poder cultural que han establecido una estética dominante con sesgo de género, clase y etnia. Para ello, en sus instalaciones utiliza técnicas como el trampantojo²⁶ para imitar superficies marmóreas que aplica a muebles que ella misma ha diseñado inspi-

25 La artista menciona su relación con el diseño contemporáneo y su interés por el Art Nouveau en una entrevista concedida para *Conceptual Fine Arts*. ANDERSEN, Henry, 2015. 'I have zero interest in being part of good taste culture': an interview with Lucy McKenzie. En: *Conceptual Fine Arts* [en línea] Disponible en: <https://www.conceptualfinearts.com/cfa/it/2015/12/09/i-have-zero-interest-in-being-part-of-good-taste-culture-an-interview-with-lucy-mckenzie/> [consulta: 07.04.2019].

26 Lucy McKenzie estudió pintura decorativa en el Institut Supérieur de Peinture Van Der Kelen Logelainen Bruselas con el fin de mejorar su técnica.

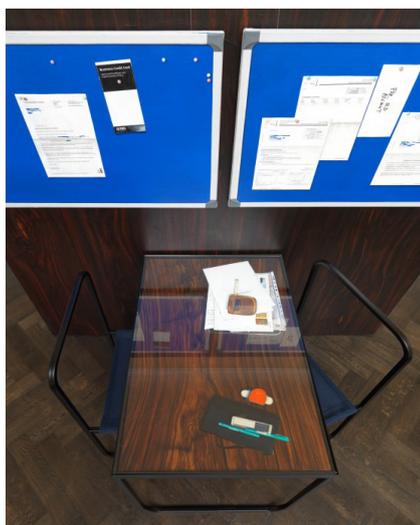


Fig. 10 (izquierda). Lucy McKenzie: *Quodlibet LIX (Secretary's Desk)*, pieza de la instalación *Inspired by an Atlas of Leprosy*, 2015. Galería Buchholz.



Fig. 11 (derecha). Lucy McKenzie: vista de la instalación *Inspired by an Atlas of Leprosy*, 2015. Galería Buchholz.

rándose en arquitectos como Adolf Loos, o incorpora *quodlibets* en los que aparecen revistas de interiorismo, folletos de sus exposiciones, correos electrónicos, etc. Todos estos recursos parten de una misma intención: entender la identidad de un individuo como una suma de objetos y preferencias; por lo que le rodea más que por lo que aparenta.

De Lucy McKenzie recogemos la puesta en escena y su forma de cuestionar el imaginario heredado apropiándose de aquellos elementos que lo representan. Al traducirlos al lenguaje de la instalación, nos ofrece una *escena del crimen* donde el trampantojo nos advierte de que lo que vemos es la construcción de un relato cultural que hemos asumido como válido.

5.3. WOMANHOUSE

Womanhouse fue un proyecto realizado dentro del marco del programa feminista dirigido por Judy Chicago y Miriam Schapiro en el Instituto de las Artes de California (CalArts).

El objetivo principal del programa fue ayudar a las estudiantes a construir una identidad fuerte, a desarrollar sin trabas sus ambiciones personales y a liberarse de las definiciones estereotipadas de *lo femenino*, reivindicando la importancia de la experiencia personal como punto de partida de la creación artística. Fue una comunidad experimental y transfronteriza desde el punto de vista cultural y disciplinar.

Womanhouse consistió en un gran *environment* colectivo realizado en una casa abandonada en Los Ángeles que fue acondicionada por las estudiantes del programa. Se trató de un lugar en el que mujeres artistas encontraron un espacio seguro, que les ofrecía la libertad suficiente para cuestionarse «el confinamiento tradicional de las mujeres al ámbito doméstico y reproductivo»²⁷.

27 MAYAYO, PATRICIA, 2003. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra. ISBN 84-376-2064-3, pp. 98-99.

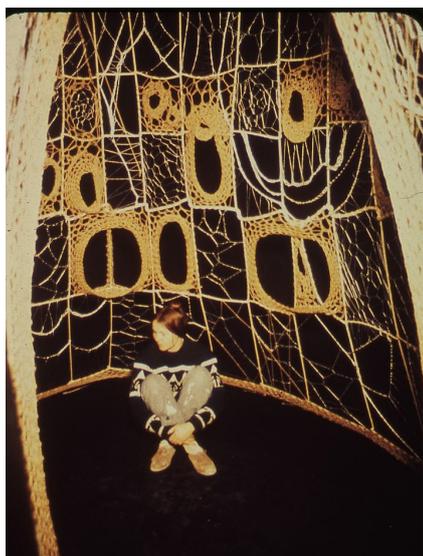


Fig. 12 (arriba). Janice Lester: *Personal Space*, 1972. Fotografía de la habitación intervenida en *Womanhouse*.

Fig. 13 (abajo). Faith Wilding: *Crocheted environment*, 1972/1995. Hilo acrílico Sweetheart de Woolworth y cuerda de sisal. 274x274x274 cm.



Durante el tiempo que duró el proyecto cada estudiante llevó a cabo intervenciones, performances y talleres tanto individuales como colectivos donde intervinieron en las habitaciones de la casa haciendo uso de elementos como ventanas, armarios, mobiliario, etc. Las diversas obras presentadas abordaban desde una perspectiva feminista cuestiones que atravesaban a las artistas como mujeres como es el caso de *Personal Space* de Janice Lester que intervino en uno de los dormitorios o *Crocheted environment* de Faith Wilding.

Añadimos *Womanhouse* a la lista de nuestros referentes ya que las artistas que participaron estuvieron inmersas en un continuo proceso de aprendizaje, cada una de ellas volcó en ese espacio su propio testimonio, compartiéndolo con el resto, generando una red de colaboradoras comprometida y específica con la voluntad de crear un marco orgánico y estructural instituyente. Además, de *Womanhouse* recogemos la reformulación de la línea entre lo público y lo privado: el espacio expositivo era el espacio doméstico, lo que supuso la reflexión y generación de una espacialidad crítica.

6. MARCO PRÁCTICO

En el siguiente capítulo explicaremos de forma cronológica el desarrollo de nuestra práctica artística. En primer lugar, partiremos de proyectos que, aunque no se relacionan directamente con nuestro TFG, consideramos antecedentes de este. En segundo lugar, describiremos el proceso creativo del proyecto que presentamos junto con esta memoria y, finalmente, concluiremos con el resultado de dicho proceso.

6.1. ANTECEDENTES

Durante la formación en el grado hemos realizado una serie de ejercicios desarrollados dentro del marco de algunas asignaturas que nos han ayudado a llegar hasta la propuesta que presentamos en esta memoria. Los entendemos como *ejercicios* ya que se enmarcan en un proceso de aprendizaje en que el nos hallamos inmersas—del que esperamos no alejarnos nunca— en el que tanto los errores como los aciertos nos han servido para evolucionar. Por esta razón, más que obras finales, supusieron un punto de partida.

A continuación, analizaremos algunos de estos ejercicios en lo que podemos advertir ciertos intereses y preocupaciones que se relacionan con aquellos planteados en nuestro TFG.

6.1.1. *Las cosas bonitas esconden las cosas feas*

Las cosas bonitas esconden las cosas feas es un libro de artista elaborado en el marco de la asignatura *Libro de artista, grabado y tipografía móvil* impartida durante el segundo cuatrimestre de tercero por Antonio Alcaraz Mira y Alejandro León Rodríguez.

Partimos del formato tradicional del libro ya que nos interesaba la dicotomía que ofrece la página al tener que recorrer su anverso y su reverso para descifrar su contenido. Bajo esta premisa, utilizamos papel de regalo en formato A5 como pliegos. Este papel nos ofrecía *a priori* una cara que debe mostrarse, el anverso, y otra que debe ocultarse, su reverso. Sin embargo, debido a las características del papel de regalo que escogimos las barreras entre lo que se muestra y lo que se esconde se difuminan, ya que algunos papeles eran transparentes, en otros el gramaje era tan pequeño que dejaba ver el papel que le seguía, etc.



Fig. 14-15. Irene Linares Antolinos: *Las cosas bonitas esconden las cosas feas*. 2018. Cartulina Canson y papel de regalo. Encuadernación manual a seis puntos. 22x13 cm.

Nos resultaba interesante jugar con el término “esconder”, pues el hecho de *esconder* algo también conlleva una selección de lo que se *muestra* y se

basa en una serie de intereses propios. Además, mediante el uso del papel de regalo se hace referencia implícita al acto de regalar, entendido como una convención social que puede implicar ciertos intereses por parte del sujeto que regala. Siguiendo este planteamiento, el papel de regalo está socialmente aceptado como un elemento decorativo, un ornamento *bonito* que se asocia actividades muy concretas; al utilizarlo fuera de ese contexto y emplearlo como material principal en la obra, se cuestiona su función.

Consideramos que en este ejercicio puede advertirse nuestro interés por entender aquellas relaciones de poder que pueden pasar desapercibidas bajo el velo de la cotidianidad, concretamente en este libro de artista, poniendo el foco en un material determinado.

6.1.3. Tú de mí y yo de ti

Tú de mí y yo de ti es el resultado de un proyecto elaborado junto con Elena Rocamora Sotos en el que nos marcamos dos premisas. La primera, recopilar objetos que nos recordasen a la otra. Estos objetos fueron de diversa índole: una toalla, un mapa de Elche, pendientes, libros, ropa, documentación de acciones, etc. Todos ellos eran objetos de nuestro entorno más cercano y cotidiano. La segunda, partir del concepto de *recipiente* para elaborar una pieza de barro con total libertad respecto a la forma, tamaño, etc.

Estos objetos encontrados y creados formaron parte de dos composiciones que dispusimos una junto a la otra sobre una *cama* de goma eva y relleno de cojín. Al finalizar la búsqueda de los objetos cada una escribió una carta a la otra.

Lo que presentamos fue la culminación de un proceso de conocimiento *de* y reconocimiento *en* la otra. Una muestra de apoyo y afecto reivindicando la amistad como la capacidad de dejarte afectar por *lo otro* y aprender de todo aquello que te puede aportar.



Figs. 16-17. Irene Linares Antolinos y Elena Rocamora Sotos: *Tú de mí y yo de ti*, 2019.
Dimensiones variables.

6.2. ESO PESA MUCHO

*La relación de una persona con su entorno es una preocupación continua; puede ser fortuita o premeditada, simple o elaborada, sutil o franca, dolorosa o placentera, y, sobre todo, real o imaginaria*²⁸.



Fig. 18. Bodegón que consideramos fue desencadenante de la instalación.

En los siguientes epígrafes abordaremos las diferentes fases del proceso creativo que nos han llevado a los resultados que presentamos como TFG. Cabe destacar que el camino hasta llegar a estas conclusiones ha tenido etapas de dudas y revisión de las motivaciones de este proyecto que asumimos como parte natural en la búsqueda de un lenguaje propio.

Guiliana Bruno, en *La arquitectura del espacio vivido*²⁹, hablaba de *arquitextura* para referirse a cómo la obra de Louis Bourgeois dibuja un mapa sensorial de lo habitable, al tiempo que plantea la relación mujer-casa. Nos gustaría recoger este término y atender a su sentido más literal para incidir en la importancia que han tenido las características materiales de las piezas y objetos que incluimos en la instalación y las connotaciones que adquieren al relacionarse entre ellos.

Dada la naturaleza y motivación de este proyecto, vinculados al campo de la experiencia vital, en muchas ocasiones ha sido la intuición la que nos ha guiado en la toma de decisiones y posteriormente hemos reflexionado sobre ello. Nos hemos guiado por nuestras ideas preestablecidas hacia los objetos, las texturas, los materiales y las formas para así entender su relación con nuestra práctica artística.

Al abordar este proyecto desde el *site-specific*, hemos tenido en cuenta la especificidad de los diversos lugares en los que instalamos nuestras piezas, las «características sociales, políticas e identitarias que definen el lugar de trabajo»³⁰.

6.2.1. El primer intento

(En el Anexo I adjuntamos imágenes de la instalación con mayor detalle).

El primer acercamiento a este proyecto fue dentro del marco de la asignatura *Instalaciones*, impartida por Emilio José Martínez Arroyo durante el primer cuatrimestre de cuarto.

28 BOURGEOISE, Louise, 2002. *Destrucción del padre/reconstrucción del padre. Escritos y entrevistas 1923-1997*. Madrid: Síntesis, ISBN 8477389888, p. 123.

29 BRUNO, Guiliana. La arquitectura del espacio vivido. En: CORTÉS, José Miguel G. *Contra la arquitectura: la urgencia de (re)pensar la ciudad*. Valencia: Generalitat Valenciana. ISBN 8448224043, pp. 146-78.

30 SZMULEWICZ R., Ignacio, 2012. *Fuera del cubo blanco. Lecturas sobre arte público contemporáneo*. Santiago de Chile: Ediciones / metales pesados. ISBN 978-956-9843-25-9, p. 34.



Utilizamos una *Project Room* para disponer las sábanas y las toallas en el espacio. Tanto la disposición de los elementos en el espacio como la selección de aquellos que formarían parte de la instalación tienen un carácter cronológico, ya que, por una parte, presentamos la documentación de la acción que desencadenó la instalación: la grabación de una videollamada con mi madre en la que mantenemos una conversación a propósito de las sábanas y toallas que forman parte de su ajuar. A su lado, disponemos un pequeño bodegón realizado con objetos de mi habitación en los que incluyo un paño del ajuar que consideramos fue el primer boceto del trabajo que presentamos (Fig.18).



Figs. 19-20 (derecha). Irene Linares Antolinos: vista de la primera versión de *Eso pesa mucho*, instalada en una *Project-Room* de la UPV, 2018.

Por otra parte, presentamos las consecuencias de esta primera toma de contacto: la mochila en la que mi madre entregó el ajuar incluyendo unos paños en los que aparecen dibujados los días de la semana y un texto impreso en el que organizamos las tareas realizadas para la instalación en cada día de la semana (Fig.21). Y, finalmente, disponemos las sábanas en el espacio (Figs.19-20).

Este *primer intento*, visto con la perspectiva que nos ofrece el tiempo, resultó ser una suerte de mapa conceptual en el que presentamos los aspectos principales que queríamos incluir en este proyecto; a saber, la conexión con nuestra realidad (a través de la videollamada), la relación de los elementos con el espacio que ocupan (a través de la instalación como medio de expresión) y el ajuar como elemento significativo. Sin embargo, tanto la articulación entre ellos como nuestro compromiso con la obra carecía de cohesión.

Llegadas a estas conclusiones, rescatamos los elementos que consideramos acertados, la videollamada y el lenguaje de la instalación, y concluimos que era conveniente replantear el resto de aspectos para un acercamiento más sincero a nuestra práctica artística. Ante todo, determinamos huir de ese *cubo blanco* al que hace referencia Brian O'Doherty, huir de un espacio en el que el «mundo exterior no penetra [...] ni el tiempo ni sus vicisitudes afectan a sus inmaculadas superficies»³¹.



Fig. 21 (izquierda). Irene Linares Antolinos: vista de la primera versión de *Eso pesa mucho*, instalada en una *Project-Room* de la UPV, 2018.

31 O'DOHERTY, Brian y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, 2011. *Dentro del cubo blanco: la ideología del espacio expositivo*. Murcia: Cendeac. ISBN 978-84-96898-7-7, p. 21.



Fig. 22. Irene Linares Antolinos: *Eso pesa mucho*, 2019. Detalle cama.



Fig. 23. Irene Linares Antolinos: Vista de la instalación *Eso pesa mucho*, 2019.

6.2.2. El espacio: la habitación

Al revisar este *primer intento* con el propósito de buscar posibles soluciones a las dudas que surgieron, concluimos que el espacio escogido no era el conveniente para plantear la instalación. Los elementos dispuestos —el ajuar y la grabación— necesitaban de un contexto, un entorno que interactuara con ellos y activara su interpretación por parte del usuario³². Así, fácilmente relacionamos el uso convencional del ajuar con el dormitorio de una casa, particularmente, la propia.

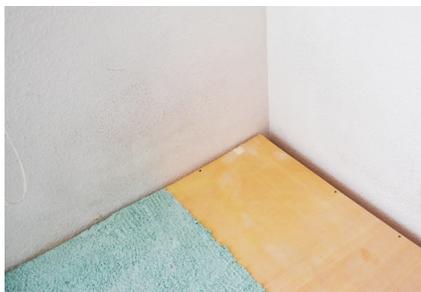
«Un espacio que no sólo sirve de soporte a la obra, o la enmarca, sino que es parte fundamental de ella»³³. Sin ningún tipo de pretensión, consideramos que lo expuesto por Josu Larrañaga en *Instalaciones*, puede representar con bastante precisión nuestro enfoque respecto al espacio surgido a partir de la experiencia en la Project Room.

Al entrar en un espacio vivencial —como es el doméstico— el espacio que antes era expositivo pasa a ser un lugar que se recorre, nos podemos relacionar con los objetos y usarlos de diferente manera. Así, el espacio se activa y se muestra como relación.

A la hora de imaginarnos las sábanas y las toallas ocupando un espacio, nos venía a la cabeza la imagen de todas ellas bien dobladas y ordenadas. Apiladas en los cajones de los armarios, haciendo coincidir los bordes y con una pastilla de Heno de Pravia impregnando con su aroma las telas. Manteniendo este orden construido a partir de nuestro imaginario vivencial, organizamos la habitación siendo conscientes de todos los objetos que se encontraban en ella, destacando aquellos que consideramos significativos. Ordenar el espacio a la hora de realizar cualquier actividad que requiera de cierta concentración o atención no nos resulta ajeno a nuestra cotidianeidad, de forma casi inconsciente ponemos *cada cosa en su lugar* a partir de unas ideas preestablecidas para disponer de una visión general del espacio y lo que lo compone.

32 Nos sumamos aquí al término utilizado por Josu Larrañaga en *Instalaciones* para referirse al espectador de una instalación, siguiendo la terminología habitual empleada en las instalaciones industriales y urbanas, por al alteración en su relación con la obra y sobre todo su inclusión en el proceso artístico.

33 LARRAÑAGA, Josu, 2001. *Instalaciones*. Hondarribia: Nerea. ISBN 978-84-415-0425-18., p. 38.



6.2.2.1. La relación con el público

Quien realiza una instalación pone a disposición del usuario una serie de elementos y mecanismos para que éste los utilice, los ponga en funcionamiento. Es decir, propone un lugar de intercambio en el que la relación significativa puede estar abierta a un juego semántico solamente vehiculado, enmarcado por una cierta estructura poética, pero no determinada³⁴.



Figs. 24-25. Irene Linares Antolinos: Vista de la instalación *Eso pesa mucho*, 2019.

Fue a finales de los sesenta y principios de los setenta, cuando artistas como Bruce Nauman o Valie Export tuvieron la intención de relacionar arte y vida, *buscar la playa bajo los adoquines*, cuestionar la figura del espectador entregado a la contemplación modelado por la neutralización del museo moderno y apostar por un arte participativo y comprometido³⁵. Naturalmente, aporta Josu Larrañaga, «la propuesta puede ser más o menos abierta y, por tanto, la participación del espectador en el proceso representativo no siempre tendrá la misma “intensidad”»³⁶.

La instalación que presentamos se plantea como un espacio abierto a interpretación en el que dejarse afectar por *el otro*. Debido al contexto en el que se incluye la instalación, nuestra casa, se genera una situación peculiar: resulta inevitable no coincidir con la/el usuaria/o. De esta forma se genera una comunicación directa que, a nuestro parecer, enriquece el proceso creativo. La usuaria/o no se muestra como *voyeur* o como intrusa/o, adquiere un rol activo en la configuración del discurso.



Figs. 26. Irene Linares Antolinos: Vista de la instalación *Eso pesa mucho*, 2019.

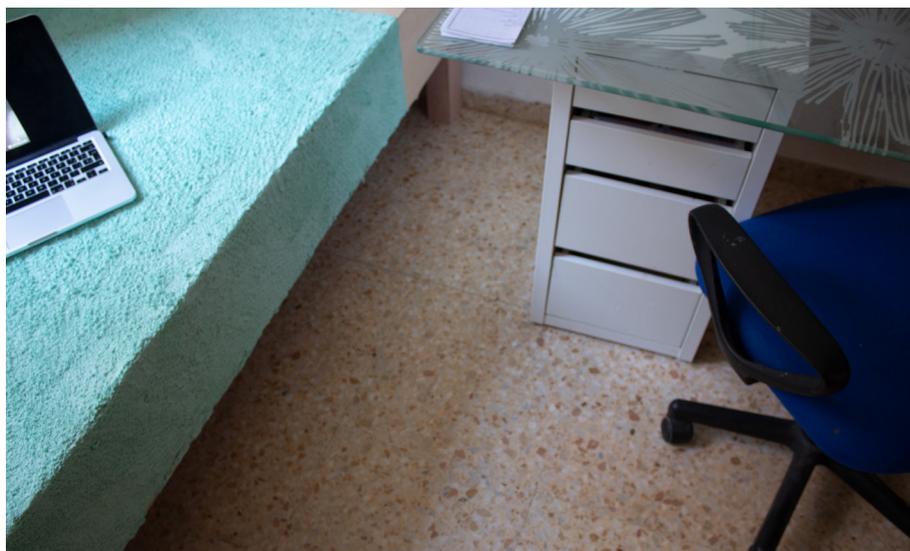
34 LARRAÑAGA, Josu. *Op.cit.*, p. 35.

35 FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora, 2012. Ver a distancia. En: VV.AA. *Lecturas para un espectador inquieto: arte actual*. Madrid: C2M Centro de Arte Dos de Mayo. ISBN 978-84-451-3443-6., pp. 35-67.

36 LARRAÑAGA, Josu. *Ibid.*, p. 38.



Figs. 27-28. Irene Linares Antolinos: Vista de la instalación *Eso pesa mucho*, 2019.



6.2.3. Resultado final (por ahora)

Adjuntamos a continuación el enlace a un video descriptivo de la instalación: <https://youtu.be/sosJjRFafw> (En caso de que el hipervínculo no funcione, copiar el enlace en la barra superior de cualquier navegador).

Además, hemos añadido un anexo (Anexo II) donde presentamos las imágenes de la instalación con mayor detalle.

La instalación se ubica en mi habitación, al final del pasillo a mano derecha. Al entrar, lo primero que percibimos es que aquello que, por sus dimensiones y forma, debiera ser una cama, se ha reemplazado por una pieza de rectas aristas hecha de madera, su tacto es áspero y rugoso. Sobre esta pieza descansa un portátil donde se reproduce una grabación de una conversación, las voces de estas dos mujeres llenan el espacio y nos hacen partícipe de él.

Al girarnos, vemos el escritorio, en cuya esquina hay un montoncito de papeles doblados por la mitad, al fijarnos, descubrimos que es la transcripción de la conversación. Finalmente, nos encontramos con un gran armario empotrado de madera clara que ocupa toda la pared. Los anillos de crecimiento de este objeto, que fue un árbol, dibujan una textura sinuosa en su superficie. Dos de sus puertas están abiertas de par en par, cada una de ellas tiene un espejo colgado, por lo que nos vemos reflejadas. Al acercarnos veremos que sobre las cajoneras del armario descansan unas sábanas y toallas bordadas. Están plegadas y apiladas con unas letras de cerámica encima de ellas, su peso recae en las telas, alterando su forma.

Si, una vez en la puerta, dando por acabada la visita, nos girásemos para hacer un recorrido final con la mirada, veremos las sábanas y las toallas reflejadas en el espejo del armario, esa sería la imagen con la que abandonaríamos la estancia.

A continuación, destacaremos los elementos que consideramos clave para la comprensión y articulación de nuestra instalación. Atenderemos al proceso de elaboración de las piezas, la intencionalidad discursiva de cada una de ellas y su descripción en el espacio.

6.2.3.1. El vídeo

Enlace al vídeo que se incluye en la instalación: <https://youtu.be/acbAlOaXSh4> (En caso de que el hipervínculo no funcione, copiar el enlace en la barra superior de cualquier navegador).

Como hemos apuntado anteriormente, el vídeo ha sido, en cierto sentido, el desencadenante de la instalación y consideramos que es un elemento significativo en su articulación. Consiste en una conversación que mantengo con mi madre a través de una videollamada. Lo que empieza siendo una explicación de las sábanas que me va a dar deriva —como suele pasar en este tipo de conversaciones— en otros asuntos, como anécdotas sobre ese ajuar o consejos “propios de una madre”.

Consideramos esta conversación como un fragmento de una cotidianeidad, que no es pertinente tratar como nada más allá de eso. Sin embargo, puede entenderse como una conversación que escenifica un punto de encuentro entre dos posiciones, más o menos superficial, dependiendo de la perspectiva con la que se interprete. Se han mantenido otras conversaciones alrededor de este tema, pero hemos decidido incluir esta en la instalación porque fue la primera que mantuvimos al respecto. De ella hemos extraído el título de la instalación: “eso pesa mucho”, frase que pronuncia mi madre al sorprenderse ante la cantidad de sábanas que se le piden. Aunque ella hacía referencia a que las sábanas pesarían mucho para transportarlas, esta frase nos resultó significativa ya que puede dar pie a diversas interpretaciones. Además, en ese momento nos encontrábamos realizando las iniciales en cemento.

Respecto al montaje del vídeo, la conversación se documentó a través de una aplicación que grabó la pantalla del móvil mientras realizábamos la videollamada. Después, adaptamos el formato del vídeo teniendo en cuenta que iba

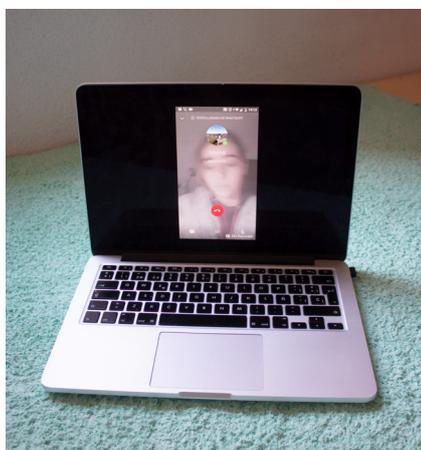


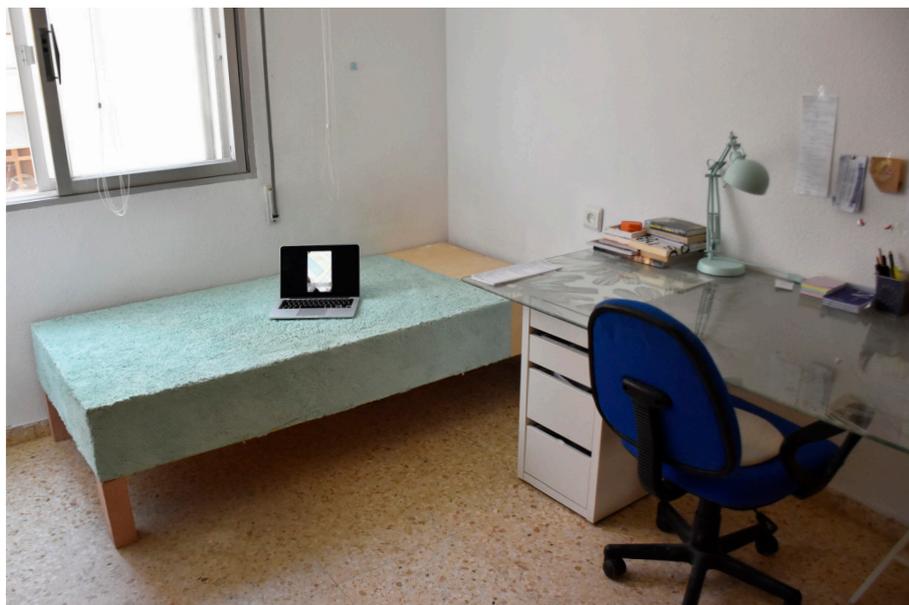
Fig.27. Fragmento de la transcripción de la conversación.

Fig. 28. Irene Linares Antolinos: Vista de la instalación *Eso pesa mucho*, 2019. Detalle ordenador.

L: Ya, por eso, porque estoy oscura, es
 I: Ah, vale.
 L: Ya llego al sitio.
 L: Vamos a ver, yo te puedo llevar si qu
 tera donde se vea todo el bordado y de
 I: Sí, vale.
 L: Y luego, puedo ponerte las almohada
 el bordado y el dibujo y son más peque
 I: Vale pues, si quieres ponme eh...com
 ósea, tres, tres sábanas
 L: ¿Tres?
 I: ¿Qué?
 L: Eso pesa un montón, Irene.
 I: ¿Pesa mucho?
 L: eso pesa mucho.
 corte
 L: Esta, ¿Ves esta?



Fig. 29-30. Irene Linares Antolinos:
Eso pesa mucho, 2019



a ser reproducido en la pantalla de un ordenador mediante el programa de edición de vídeo Adobe Premiere Pro CC, por lo que modificamos su formato vertical original para convertirlo en horizontal.

La grabación se presenta en la pantalla del portátil repitiéndose en bucle sobre la cama. Hemos elegido este lugar por su relación con el propio vídeo, mi madre enseña las sábanas y las toallas sobre la cama de la habitación.

Al vídeo le acompaña una transcripción del mismo que hemos impreso y disponemos sobre el escritorio de la habitación. Esta transcripción se realizó en un primer momento para facilitar la comprensión de la conversación, sin embargo, supuso un ejercicio en el que atendíamos a cada detalle del diálogo, hecho que reafirmó nuestro interés por incluirlo en la instalación.

6.2.3.2. La cama

Como hemos mencionado anteriormente, hemos sido sensibles a las características materiales de los objetos con los que hemos trabajado, así, la textura de la toalla ha sido un interés constante durante el desarrollo del proyecto.

En primer lugar, hicimos algunas pruebas imitando la textura de la toalla con papel higiénico mojado, alkyl concentrado y gesso. Desmenuzábamos el papel y lo mezclábamos con el resto de los ingredientes para obtener una pasta que aplicábamos sobre papel basik 100x70 de 350gr imitando la textura de la toalla con la ayuda de un cepillo con la característica de que, al secarse, la mezcla se endurecía y obteníamos un tacto áspero y rugoso. Esta textura nos resultó sugerente y decidimos incluirla en el proyecto.

Una cama puede estar impregnada de muchas historias, así nos lo hacen ver Tracey Emin en *My Bed*, un retrato orgánico de la artista en un momento determinado de su vida, o Guillermo Kuitca en sus colchones-mapa, en esta obra el colchón se convierte en documento viviente.



Fig.30-32. Proceso de construcción de la cama.

Como hemos señalado anteriormente, en el vídeo podemos observar cómo mi madre enseña las sábanas y las toallas sobre la cama, convirtiéndola en una especie de soporte en el que aquello que debería *vestir* la cama descansa sobre la misma, así, esta se convierte en cómplice de este relato. Por consiguiente, en el momento de escoger aquellos elementos que articularían la instalación, concluimos que la cama sería uno de ellos.

Por otra parte, resulta inevitable advertir la presencia humana a la que alude la cama, un objeto destinado para el descanso, la reflexión, la lectura, acciones que implican al sujeto. Por ello, hemos querido destacarla como un objeto mediante el que podamos hacer referencia a los planteamientos del proyecto. Nuestra cama está hecha de madera, un material duro, y revestida con una fina capa de pasta de papel en su superficie, dejando una franja descubierta en la que se puede advertir su estructura. Las patas están hechas de cerámica sin esmaltar, utilizando gres CH como pasta y cocidas a baja temperatura. Todos estos materiales destacan por su dureza, en contraste con lo asociado convencionalmente a una cama.

Respecto al proceso de construcción, en primer lugar, construimos la estructura interna con listones para después revestirla con tableros de contrachapado en acabado color crudo. Finalmente aplicamos la capa de pasta de papel sobre la madera.

6.2.3.3. Las iniciales

La intención de estas piezas fue traducir las iniciales bordadas en las sábanas del ajuar al lenguaje escultórico. Este ejercicio responde a nuestra atracción por los bordados tan característicos de las sábanas y toallas que durante tantos años hemos encontrado en las casas de familiares.

La aguja atraviesa los hilos de la sábana para intervenir sobre ella, la modifica. Cuando se trata de un nombre o de unas iniciales, se le está dotando de una importancia a esos objetos. Después de bordarlas con las iniciales de la



Fig.33 (arriba izquierda). Iniciales de cerámica en proceso de producción.

Figs. 34 (arriba centro). Irene Linares Antolinos: Iniciales, 2018. Cemento.

Fig. 35 (arriba derecha). Encofrado para realizar las piezas de cemento.

Fig. 35 (abajo izquierda). Irene Linares Antolinos: *Eso pesa mucho*, 2019. Detalle iniciales en el armario.

Figs.36-37(abajo derecha). Irene Linares Antolinos: *iniciales*, 2019.

propietaria, ya no se trata de una sábana corriente, se le ha inscrito en una tradición. Ahora, esa tela es más pesada, no solo en términos físicos. Nuestro propósito ha sido representar ese peso a través de materiales que tuvieran esta característica.

Las primeras piezas se hicieron con cemento, mediante el sistema de encofrado. En nuestro caso hicimos las paredes con láminas de acetato, ya que, al ser un material flexible, nos permitía moldear el acetato hasta conseguir la forma de las iniciales. En primer lugar, dibujábamos el contorno de las iniciales en una lámina de acetato y sobre esta pegábamos con silicona caliente otras láminas de acetato siguiendo el contorno. Una vez ensambladas todas las paredes del molde, vertíamos el cemento líquido mezclado con fibra de vidrio³⁷ para reforzar la pieza. Una vez seca, procedíamos a la retirada del acetato.

La textura superficial obtenida resultó muy interesante, el cemento adquiría un tacto liso y brillante en las zonas donde tenía contacto con el acetato. En cambio, en el plano por donde vertíamos el cemento se generó una textura rugosa y orgánica. Sin embargo, la dificultad a la hora de controlar la forma del molde y de intervenir en el cemento húmedo nos animó a buscar otros materiales.

Al disponer de hornos gracias a la asignatura de *Cerámica y creación interdisciplinar* impartida por Daniel Tomás Marquina, pudimos explorar las diferentes soluciones que nos brindaba la cerámica, específicamente el gres CH y el gres CH-3 cocidos a baja temperatura. El gres CH-3, con chamota de 1 a 3 mm de grosor, nos atrajo en un primer momento por su textura rugosa. Nos obstante, la chamota era demasiado gruesa para el tamaño de nuestras

37 Más tarde nos informamos de que este material es altamente contaminante, por lo que desde ese momento procuramos evitarlo.



Figs.38-39. Irene Linares Antolinos: *Eso pesa mucho*, 2019. Vista de la instalación.



iniciales, por lo que se rompieron al hornearlas. Por tanto, nos decidimos por el gres CH, con chamota de 0,1 a 1 mm de grosor. Al ser una pasta maleable, pudimos modelar las sinuosas formas de las iniciales con gran precisión, atendiendo a los detalles.

En la instalación las iniciales de cerámica descansan sobre las sábanas y las toallas apiladas, el peso recae sobre ellas. Por otra parte, jugamos de nuevo con el contraste entre lo suave y fino de los bordados en las telas y su representación dura y rugosa de cerámica sin esmaltar.

6.2.4. Otros formatos de *Eso pesa mucho*

(En el Anexo III adjuntamos imágenes del fotolibro con mayor detalle)

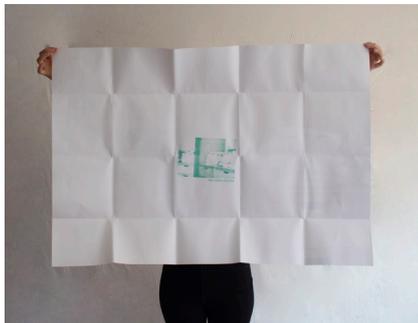
Como apuntábamos en los objetivos de nuestro TFG, en todo momento hemos planteado este proyecto como una práctica sensible a posibles variaciones, como una pregunta siempre abierta.

Tras realizar la instalación en espacios *vivenciales*, como diría George Perec, replanteamos aquello que descartamos al principio por su falta de articulación con lo que nos requería el proyecto en ese momento: nos propusimos buscar posibles soluciones a la hora de presentar nuestro proyecto en espacios expositivos convencionales.

Consideramos que ahora, tras haber realizado la instalación en el espacio doméstico y haber creado la vinculación de este con las piezas, presentar la documentación de la instalación puede ser una opción a la hora de enfrentarnos a espacios directamente asociados al espacio público y las instituciones.

Así, junto con el resultado final, presentamos un fotolibro que podría formar parte de una posible instalación en la que la espectadora o el espectador pudiera reflexionar sobre el espacio de lo privado desde un lugar público, haciendo notable la fina línea —si es que la hay— entre ambos.

El fotolibro se compone de una caja y de dos pliegos sin coser. La caja, hecha a mano con la misma textura que hemos utilizado para la cama, contiene un pliego y un póster plegados en acordeón. El póster está serigrafiado por su parte trasera. La apariencia del plegado nos recuerda a la de unas sábanas dobladas y apiladas, tal y como se muestra nuestro ajuar en la instalación.



Figs.34-37. Irene Linares Antolinos: imágenes del fotolibro de la instalación *Eso pesa mucho*, 2019.



7.CONCLUSIONES

Haciendo una revisión de todo el recorrido de este TFG, podemos decir que estamos satisfechas con el trabajo realizado. Consideramos que hemos cumplido con los objetivos marcados gracias al uso de la metodología que hemos creído conveniente para este tipo de proyecto.

Como hemos apuntado en esta memoria, hemos concebido nuestro proceder como una pregunta siempre abierta a nuevos matices, escenarios y recursos. Así, más que como el fin de una etapa, entendemos este trabajo como una motivación para continuar nuestro camino, pensando nuevos formatos, piezas o lugares.

Los imprevistos, errores o modificaciones que se han ido sucediendo nos han ayudado a comprender que no se trata de la *elaboración* de una serie de piezas y su posterior descripción y conceptualización en una memoria; sino de un *aprendizaje* de técnicas, recursos y conceptos que hemos ido ampliando durante el grado y han pasado a formar parte de nuestro bagaje artístico y vital. De esta forma, la inmersión en los procesos de la madera y la cerámica nos han ayudado a ampliar nuestro lenguaje y a dominar estos materiales con mayor precisión que al inicio del proyecto.

Llevar a cabo esta toma de conciencia que hemos sostenido durante todo el proceso nos ha servido para abordar la práctica artística con sinceridad y honestidad, manteniendo un diálogo continuo con el propósito del proyecto. Quizás haya supuesto una constante a la que sujetarnos cuando la inseguridad llamaba a la puerta.

Esta posición ha supuesto un hecho remarcable a la hora de pensar nuestros proyectos venideros. Consideramos este TFG como el punto de partida para concebir nuestra práctica artística desde una perspectiva más colaborativa. Un camino en el que dejarnos ser afectadas por el entorno, ya que, para bien o para mal, no dejaremos de pertenecer a alguno.

Llegados a este punto, una pregunta resuena en nuestra cabeza ¿qué ajuar queremos dejar nosotras? Nos gustaría aportar nuestro pequeño *hilo* para construir un ajuar consciente, que sirva para tejer puentes y crear un relato común. Un ajuar compuesto de retales en el que conocernos y reconocernos.

8. BIBLIOGRAFÍA

- ALIAGA, Juan Vicente, CORTÉS, Jose Miguel G., CORRAL, María de, Comunidad Valenciana Generalitat, & Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2003. *Micropolíticas: arte y cotidianidad (2001-1968) = art and everyday life (2001-1968)*. Valencia: Generalitat Valenciana. ISBN 8448234197.
- ALIAGA, Juan Vicente; AZNAR ALMAZÁN, Sagrario; MARTÍNEZ, Pablo, 2012. *Lecturas para un espectador inquieto: arte actual*. Madrid: C2M Centro de Arte Dos de Mayo. ISBN 978-84-451-3443-6.
- BOURGEOISE, Louise, 2002. *Destrucción del padre, reconstrucción del padre. Escritos y entrevistas 1923-1997*. Madrid: Síntesis. ISBN 8477389888.
- BRUNO, Guiliana, 2000. La arquitectura del espacio vivido. En: CORTÉS, José Miguel G. *Contra la arquitectura: la urgencia de (re)pensar la ciudad*. Valencia: Generalitat Valenciana. ISBN 8448224043.
- BUTLER, Judith, 2009. *Dar cuenta de sí mismo. Violencia, ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu. ISBN 978-950-518-723-2.
- CALLE, Román de la, 2013. *Memorias y diálogos de taller: la trayectoria escultórica de Ángeles Marco (1947-2008)*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València. ISBN 9788490481523.
- DELEUZE, Gilles, 1996. Post-criptum sobre las sociedades de control. En: DELEUZE, Gilles. *Conversaciones, 1972-1990*. 2ª ed., Valencia: Pre-Textos, pp. 277-281. ISBN 84-8191-021-X.
- ESQUIROL, Josep María, 2018. *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad*. 10ª ed., Barcelona: Acanalado. ISBN 978-84-16011-44-5.
- ESTEBAN, Mari Luz, 2011. *Crítica del pensamiento amoroso*. Barcelona: Edicions Bellaterra. ISBN 978-84-7290-549-8.
- FOUCAULT, Michel, 2016. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. 3ª ed., Madrid: Alianza Editorial. ISBN 978-84-206-0852-5
- FOUCAULT, Michel, 2000. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* 12ª ed., Madrid: Siglo XXI. ISBN 987-98701-4-X
- FOUCAULT, Michel, 2005. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Fabula Tusquets. ISBN 950-9779-69-3.
- FOUCAULT, Michel, 2001. *El sujeto y el poder*. En DREYFUS L., Hubert y RABINOW, Paul. *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- GUATTARI, Félix, y ROLNIK, Suely, 2006. *Micropolítica: cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños, ISBN 978-84-964-5305-0.
- HAN, Byung-Chul, 2017. *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Barcelona: Herder. ISBN 978-84-254-3399-3.
- LARRAÑAGA, Josu, 2001. *Instalaciones*. Hondarribia: Nerea. ISBN 978-84-415-0425-18.
- MARCO, Ángeles e IVAM CENTRE DEL CARME, 1988. *Modos de ver. Angeles*

- Marco: [Catálogo de la Exposición IVAM Centre del Carme, diciembre 88/enero 89]. Valencia: IVAM. Centre del Carme.
- MARCO, Ángeles y UNIVERSITAT DE VALÈNCIA, 1988. *Ángeles Marco: entre lo real y lo ilusorio: [exposición] abril-mayo 1988, Sala de exposiciones, Vice-rectorat d'Extensió Universitària, Universitat de Valencia*. Valencia: Universitat de València.
- MAYAYO, Patricia, 2003. *Historia de mujeres, historia de arte*. Madrid: Cátedra. ISBN 978-84-376-2064-3.
- MOUFFE, Chantal, 2018. *Por un populismo de izquierdas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina. ISBN 978-987-629-870-4.
- O'DOHERTY, Brian y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, 2011. *Dentro del cubo blanco: la ideología del espacio expositivo*. Murcia: Cendeac. ISBN 978-84-96898-7-7
- PEREC, Georges, 2004. *Especies de espacios*. 4ª ed., Barcelona: Montesinos. ISBN 84-95776-07-3.
- SZMULEWICZ R., Ignacio, 2012. *Fuera del cubo blanco. Lecturas sobre arte público contemporáneo*. Santiago de Chile: Ediciones / metales pesados. ISBN 978-956-9843-25-9.

ARTÍCULOS

- ABASOLO, Olga, 2010. DIÁLOGO: Mari Luz Esteban e Isabel Otxoa. El debate feminista en torno al concepto de cuidados. En: *Boletín ECOS* [en línea] Madrid: FUHEM Ecosocial, nº10, pp. 1-9 [consulta: 23.04.2019]. ISSN 1989-8495. Disponible en: <https://www.fuhem.es/media/ecosocial/file/Boletin%20ECOS/Boletin%2010/DIALOGO%20Esteban-Otxoa.pdf>
- FARGAS PEÑARROCHA, Mariela, 2010. Hacia la autoridad contestada: Conflictividad por la dote y familia en Barcelona (ss. XVI-XVII). En: *Investigaciones históricas. Época moderna y contemporánea* [en línea] Valladolid: Universidad de Valladolid, nº 37, pp. 99-118 [consulta: 23.04.2019] ISSN: 0210-9425. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3327359.pdf>
- ROSADO CALATAYUD, Luis M, 2011. Entre sedas y algodones. La evolución del ajuar en la dote de las novias a lo largo del siglo XVIII. *Estudis. Revista de Historia Moderna*. Valencia: Universidad de Valencia, nº 37, pp. 429-446, ISSN: 0210-9093.

WEBGRAFÍA

- ANDERSEN, Henry, 2015. 'I have zero interest in being part of good taste culture': an interview with Lucy McKenzie. En: *CONCEPTUAL FINE ARTS* [en línea] Disponible en: <https://www.conceptualfinearts.com/cfa/it/2015/12/09/i-ha->

[ve-zero-interest-in-being-part-of-good-taste-culture-an-interview-with-lucy-mckenzie/](#) [consulta: 07.04.2019].

MCKENZIE, Lucy, 2015. Lucy Mckenzie - Art and the interior. En: *Youtube* [vídeo en línea]. Publicado el 16 de octubre de 2015 [consulta 07.04.2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=E52Rng56B3Y>.

SUBTRAMAS y MUSEO NACIONAL Y CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, *Abecedario anagramático* [en línea]. Disponible en: <http://subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama/micropoliticas> [Consulta: 11.04.2019].

Texto curatorial de la exposición *Inspired by an Atlas of Leprosy* de Lucy McKencie, [consulta: 07.04.2019]. Disponible en: <https://www.galeriebuchholz.de/exhibitions/lucy-mckenzie-berlin-2015/>.

WOMANHOUSE, [consulta: 20.04.2019]. Disponible en: <https://www.galeriebuchholz.de/exhibitions/lucy-mckenzie-new-york-2016/>.

9. ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1-2. Imágenes del ajuar.

Fig. 3. Grupo de manifestantes en las revueltas de Stonewall, 1969.

Fig. 4. *La beauté est dans la rue* (la belleza está en las calles), proclama durante las manifestaciones del Mayo Francés, 1969.

Fig. 5. En 1968, el movimiento feminista se manifestó en el paseo marítimo de Atlantic City contra el Concurso de Belleza Miss America. Arrojaron sujetadores, fajas y otros objetos que consideraron instrumentos que ejercían violencia en un *contenedor de la libertad*.

Fig. 6. Mierle Ladermans Ukele: *Washing/ Tracks/ Maitenance: Outside*, 1973. Documentación de la performance realizada por la artista.

Fig. 7. Martha Rosler: *Red Striped Kitchen*, de la serie *House Beautiful: Bringing the War Home*, 1967-72. Fotomontaje impreso como fotografía a color.

Fig. 8. Ángeles Marco: *Obertura*, 1988. Fotografía de la exposición *Vértigo* dedicada a la artista en el IVAM.

Fig. 9. Ángeles Marco: Serie *Entre lo real y lo ilusorio*, 1986 – 1987. Fotografía de la exposición *Vértigo* dedicada a la artista en el IVAM.

Fig. 10. Lucy McKenzie: *Quodlibet LIX (Secretary's Desk)*, pieza de la instalación *Inspired by an Atlas of Leprosy*, 2015. Galería Buchholz.

Fig. 11. Lucy McKenzie: vista de la instalación *Inspired by an Atlas of Leprosy*, 2015. Galería Buchholz.

Fig. 12. Janice Lester: *Personal Space*, 1972. Fotografía de la habitación intervenida en *Womanhouse*.

- Fig. 13. Faith Wilding: *Crocheted environment*, 1972/1995. Hilo acrílico Sweetheart de Woolworth y cuerda de sisal. 274x274x274 cm.
- Fig. 14-15. Irene Linares Antolinos: *Las cosas bonitas esconden las cosas feas*. 2018. Cartulina Canson y papel de regalo. Encuadernación manual a seis puntos. 22x13 cm.
- Figs. 16-17. Irene Linares Antolinos y Elena Rocamora Sotos: *Tú de mí y yo de ti*, 2019. Dimensiones variables.
- Fig. 18. Bodegón que consideramos fue desencadenante de la instalación.
- Figs. 19-20. Irene Linares Antolinos: vista de la primera versión de *Eso pesa mucho*, instalada en una Proyect-Room de la UPV, 2018.
- Fig. 21. Irene Linares Antolinos: vista de la primera versión de *Eso pesa mucho*, instalada en una Proyect-Room de la UPV, 2018.
- Fig.22. Irene Linares Antolinos: *Eso pesa mucho*, 2019. Detalle cama.
- Fig. 23. Irene Linares Antolinos: Vista de la instalación *Eso pesa mucho*, 2019.
- Figs. 24-25. Irene Linares Antolinos: Vista de la instalación *Eso pesa mucho*, 2019.
- Figs. 26. Irene Linares Antolinos: Vista de la instalación *Eso pesa mucho*, 2019.
- Figs. 27-28. Irene Linares Antolinos: Vista de la instalación *Eso pesa mucho*, 2019.
- Fig.27. Fragmento de la transcripción de la conversación.
- Fig. 28. Irene Linares Antolinos: Vista de la instalación *Eso pesa mucho*, 2019. Detalle ordenador.
- Fig. 29-30. Irene Linares Antolinos: *Eso pesa mucho*, 2019
- Fig. 30-32. Proceso de construcción de la cama.
- Fig. 33. Iniciales de cerámica en proceso de producción.
- Figs. 34. Irene Linares Antolinos: Iniciales, 2018. Cemento.
- Fig. 35. Encofrado para realizar las piezas de cemento.
- Fig. 35. Irene Linares Antolinos: *Eso pesa mucho*, 2019. Detalle iniciales en el armario.
- Figs.36-37. Irene Linares Antolinos: *iniciales*, 2019.
- Figs.38-39. Irene Linares Antolinos: *Eso pesa mucho*, 2019. Vista de la instalación.
- Figs.34-37. Irene Linares Antolinos: imágenes del fotolibro de la instalación *Eso pesa mucho*, 2019.
- Fig. Anexo I 1. Irene Linares Antolinos: *El primer intento*, 2018.
- Fig. Anexo I 2. Documento incluido en la instalación *El primer intento*, 2018
- Fig. Anexo I 3-4. Irene Linares Antolinos: *El primer intento*, 2018.
- Fig. Anexo I 5. Irene Linares Antolinos: *El primer intento*, 2018.
- Fig. Anexo II 1. *Eso pesa mucho*. Instalación, 2019. Armario y ajuar.
- Fig. Anexo II 2. *Eso pesa mucho*. Instalación, 2019. Techo.
- Fig. Anexo II 3. *Eso pesa mucho*. Instalación, 2019. Vista general.
- Fig. Anexo II 4- 5. *Eso pesa mucho*. Instalación, 2019. Vista general.
- Fig. Anexo II 6. *Eso pesa mucho*. Instalación, 2019. Detalle cama.
- Fig. Anexo II 7. *Eso pesa mucho*. Instalación, 2019. Detalle iniciales.
- Fig. Anexo II 8. *Eso pesa mucho*. Instalación, 2019. Armario y puerta.
- Fig. Anexo II 9. *Eso pesa mucho*. Instalación, 2019. Armario y ajuar.
- Fig. Anexo II 10. *Eso pesa mucho*. Instalación, 2019. Portátil.

- Fig. Anexo II 11-12. *Eso pesa mucho*. Instalación, 2019. Bordados.
- Fig. Anexo II 13. *Eso pesa mucho*. Instalación, 2019. Iniciales.
- Fig. Anexo II 14. *Eso pesa mucho*. Instalación, 2019. Detalle ajuar.
- Fig. Anexo II 15 -16. *Eso pesa mucho*. Instalación, 2019. Detalle cama.
- Fig. Anexo II 17-19. *Eso pesa mucho*. Instalación, 2019. Armario y ajuar.
- Fig. Anexo II 20. *Eso pesa mucho*. Instalación, 2019. Espejo.
- Fig. Anexo II 21. *Eso pesa mucho*. Instalación, 2019. Detalle puerta.
- Fig. Anexo II 22. *Eso pesa mucho*. Instalación, 2019. Escritorio.
- Fig. Anexo II 23. Transcripción de la videollamada mantenida con mi madre.
- Fig. Anexo II 24. Transcripción de la videollamada mantenida con mi madre.
- Fig. Anexo II 25-27. Fotogramas de la videollamada mantenida con mi madre.
- Fig. Anexo III 1. Fotolibro de la instalación *Eso pesa mucho*, 2019.
- Fig. Anexo III 2-3. Fotolibro de la instalación *Eso pesa mucho*, 2019.
- Fig. Anexo III 4-5. Fotolibro de la instalación *Eso pesa mucho*, 2019.
- Fig. Anexo III 6. Fotolibro de la instalación *Eso pesa mucho*, 2019.
- Fig. Anexo III 7. Fotolibro de la instalación *Eso pesa mucho*, 2019.
- Fig. Anexo III 8-9. Fotolibro de la instalación *Eso pesa mucho*, 2019.

ANEXO I: EL PRIMER INTENTO

Enlace al vídeo que se incluye en la instalación: <https://youtu.be/acbAIOaXSh4>

(En caso de que el hipervínculo no funcione, copiar el enlace en la barra superior de cualquier navegador).

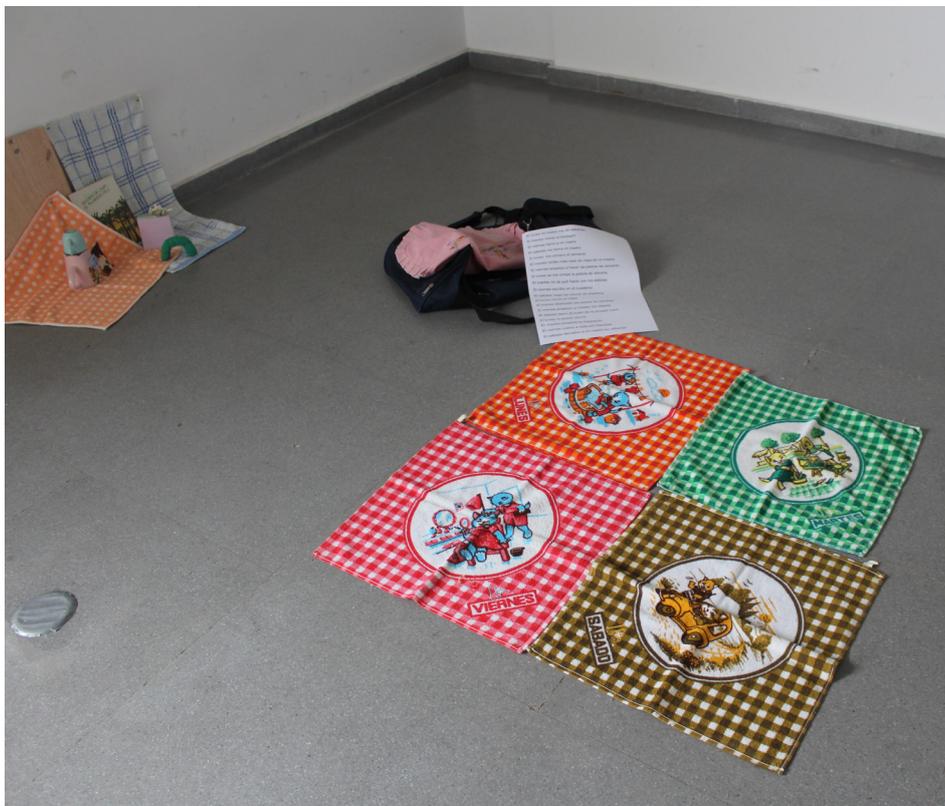


Fig. Anexo I 1. Irene Linares Antolinos: *El primer intento*, 2018.

El lunes mi madre me da sábanas
El martes monto el bodegón
El viernes llamo a mi madre
El sábado me llama mi madre
El lunes me compro el cemento
El martes recibo más ropa de capa de mi madre
El viernes empiezo a hacer las piezas de cemento
El lunes se me rompe la pistola de silicona
El martes no sé qué hacer con los estores
El viernes escribo en el cuaderno
El sábado hago las piezas de plastilina
El lunes monto el video
El martes desmoldo las piezas de cemento
El viernes empiezo a instalar los objetos
El sábado barro el suelo de la proyect room
El lunes no puedo dormir
El martes presento la instalación
El viernes vuelvo a casa por Navidad
El sábado devuelvo a mi madre las sábanas

Fig. Anexo I 2. Documento incluido en la instalación *El primer intento*, 2018

Fig. Anexo I 3-4. Irene Linares Antolinos: *El primer intento*, 2018.





Fig. Anexo I 5. Irene Linares Antolinos: *El primer intento*, 2018.

ANEXO II: *ESO PESA MUCHO*

Enlace al video descriptivo de la instalación:

<https://youtu.be/sosJrJFafw>

Enlace al vídeo incluido en la instalación¹:

<https://youtu.be/acbAlOaXSh4>

(En caso de que el hipervínculo no funcione, copiar el enlace en la barra superior de cualquier navegador).

¹ El video incluido en *Eso pesa mucho* es el mismo que el incluido en *El primer intento*. Por lo que si ya se ha visto el anexo I no es necesario volver a abrir este enlace.



Fig. Anexo II 1. *Eso pesa mucho*. Instalación, 2019. Armario y ajuar.

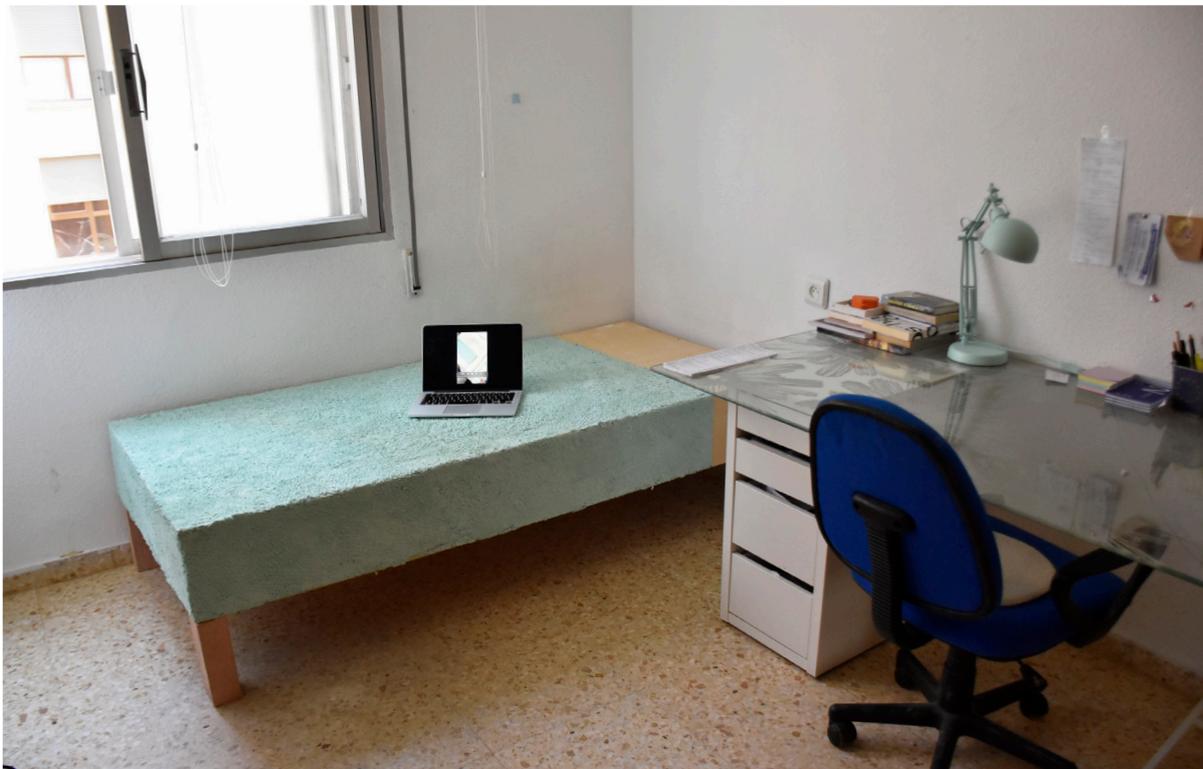


Fig. Anexo II 2. *Eso pesa mucho*. Instalación, 2019. Techo.
Fig. Anexo II 3. *Eso pesa mucho*. Instalación, 2019. Vista general.



Fig. Anexo II 4 y fig. Anexo II 5. *Eso pesa mucho*. Instalación, 2019. Vista general.



Fig. Anexo II 6. *Eso pesa mucho*. Instalación, 2019. Detalle cama.
Fig. Anexo II 7. *Eso pesa mucho*. Instalación, 2019. Detalle iniciales.



Fig. Anexo II 8. *Eso pesa mucho*. Instalación, 2019. Armario y puerta.

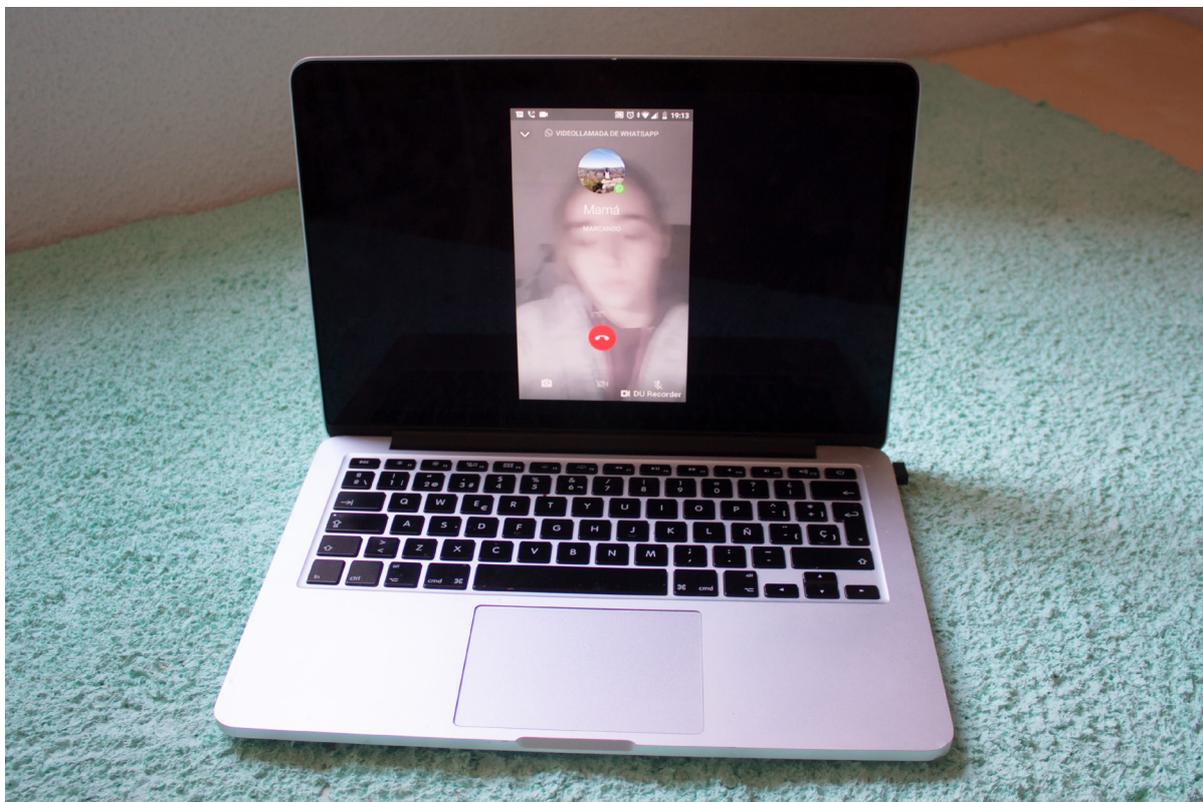


Fig. Anexo II 9. *Eso pesa mucho*. Instalación, 2019. Armario y ajuar.
Fig. Anexo II 10. *Eso pesa mucho*. Instalación, 2019. Portátil.

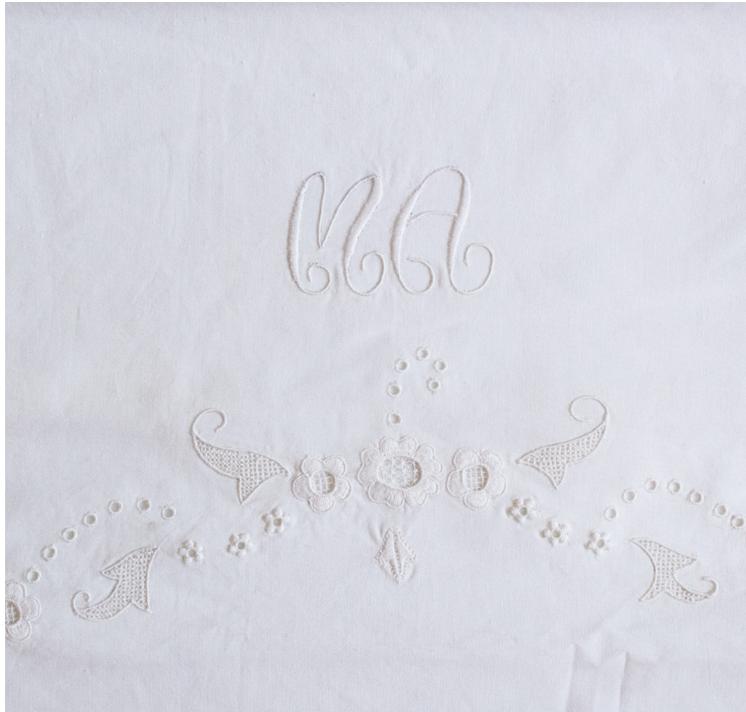


Fig. Anexo II 11 y fig. Anexo II 12. *Eso pesa mucho*. Instalación, 2019. Bordados.



Fig. Anexo II 13. *Eso pesa mucho*. Instalación, 2019. Iniciales.

Fig. Anexo II 14. *Eso pesa mucho*. Instalación, 2019. Detalle ajuar.



Fig. Anexo II 15 y fig. Anexo II 16. *Eso pesa mucho*. Instalación, 2019. Detalle cama.

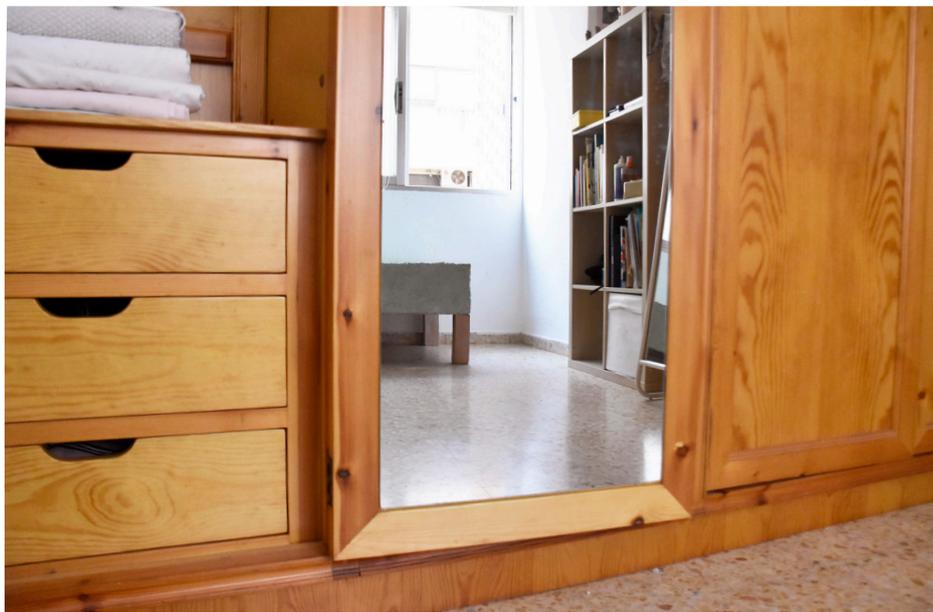


Fig. Anexo II 17-19. *Eso pesa mucho*. Instalación, 2019. Armario y ajuar.



Fig. Anexo II 20. *Eso pesa mucho*. Instalación, 2019. Espejo.

Fig. Anexo II 21. *Eso pesa mucho*. Instalación, 2019. Detalle puerta.
Fig. Anexo II 22. *Eso pesa mucho*. Instalación, 2019. Escritorio.



Transcripción de la videollamada realizada el 2 de diciembre de 2018 a las 19:04H que forma parte de la instalación *Eso pesa mucho*

(tono de llamada)

Loli: Dime.

Irene: Vale, a ver, dime .

L: Voy para allá.

I: Vale.

L: Voy a darle la vuelta.

I: Se ve oscuro.

L: Ya, por eso, porque estoy oscura, espera.

I: Ah, vale.

L: Ya llego al sitio.

L: Vamos a ver, yo te puedo llevar si quieres una sábana entera donde se vea todo el bordado y demás, ¿vale?

I: Sí, vale.

L: Y luego, puedo ponerte las almohadas que también llevan el bordado y el dibujo y son más pequeñas.

I: Vale pues, si quieres ponme eh...como tres sábanas...ósea, tres, tres sábanas

L: ¿Tres?

I: ¿Qué?

L: Eso pesa un montón, Irene.

I: ¿Pesa mucho?

L: eso pesa mucho.

corte

L: Esta, ¿Ves esta?

I: Sí

L: ¿Ves esta que lleva blanca y el bordadito azul?

I: Sí.

L: Y Esta que es blanca.

I: ¿Y de colores no tienes?

L: Tengo una rosa, ¿Quieres una rosa?

I: Sí. **M:** Vale porque las que tengo azules, son...eh, no me gustan. Si quieres te las enseño pero no me gustan nada, mira esto

I: Bueno, si no te gustan no.

L: Escucha yo te lo enseño, pero no... Ahora te lo enseño. Esta por ejemplo es como si fuera un mantel, que es de puntilla de esta de ganchillo, ¿la ves?

I: Ah, sí.

L: ¿La ves?

I: Sí, sí. Sí, pero... Ah vale, eso es una sábana.

L: Eso es como una especie de mantel...de...de mantel-

I: Ah, eso, eso no...

L: Pero mira, también tengo esta funda de almohada que es de un juego blanco y lleva esa puntilla. Lo digo por si te gusta esa puntilla. Pero luego, espera. Luego tengo unas que no las he sacado porque están pues más gastadas y demás. Aquí por ejemplo, esta es puntilla blanca, ¿ves? Que es una puntilla muy grande, eh. Esta es una súper puntilla grande.

I: Hmm

LV: Muy grande y aquí en medio lleva, lo ves mira esta es, ves lleva todo eso y lleva el nombre MA, ¿lo ves?

I: Sí, sisi.

L: Esta es blanca. Pero lleva una puntilla muy grande. Si quieres esta a pues esta. Y luego... luego sí que había, mira, este mantelico, que es un mantelico de estos que también tiene el nombre y todo, que son individuales, para... que lleva, este está muy bonito.

I: Ah, si.

L: Porque mira, este es un mantel individual para...

I: Ah, qué chulo.

L: ¿Vale? Este lleva aquí la servilleta ¿ves? que se pasa por... Este también ahí.

I: (risas)

L: Y estos paños, no son tan bonitos, porque son un poco escandalosos, pero no tengo otros mejores, ¿vale?

I: Sí, esos están chulos.

L: El lunes, la gatita y la niña gatita tendiendo la ropa el lunes. En el martes, la gatita y la niña gatita ¡bueno, no! Parece que es un gato no estoy segura eh.

I: No sale, no sale, enfócalo. Ah. ¿Está como yendo a comprar, no? A ver, enséñame.

L: Sí, ese a comparar. Ah, este va a la peluquería, el viernes va a la peluquería.

I: Ah, sí.

L: Y el sábado se va toda la familia eh, ves la familia.

I: (risas) pero enfócalo bien mamá

L: ¡No! parece que se vaya ¡espérate! Parece que se vaya el gato y la madre no sé dónde se queda (risas) ¿o también se va?

I: La madre se queda a limpiar. (risas, tono irónico)

L: La madre se va también. (risas)

I: Pues eso espero que se vaya también la mujer la pobre, ha estado toda la semana haciendo cosas.

L: Parece que sí (risas) toda la semana haciendo cosas. Bueno, y luego está... ¿esto quieres alguno?

I: Sí, esos todos.

L: Esos te los pongo todos, vale. Sí, luego hay un mantel de navidad pequeñito, ese, que no lleva mis iniciales... ¿Te estás tocando el grano ese que te lo estoy viendo desde aquí?

I: (risas) noo, me estoy poniendo la crema. Está mejor.

L: Pues échate, te lo digo de verdad. Me cago en la leche que te dieron.

I: Pero que estaba así ya...

L: ¿Estaba así ya? Bueno, pues tú ponte ahí y luego te pones.

I: bueno...

L: te veo ahí escarbando, seguro. Para sacar petróleo por lo menos.

I: (risas)

L: Y ahora mira. Los pañuelos, pues no son muy bonitos (risas) está este de rayas... Tú no te apoyes la cara ahí. Osea la... la. Ah estos son blancos.

I: Pero mamá si no pasa... bueno, venga.

L: ¿El qué? ¿que pasa qué?

I: Nada. Que ya ves tú, que va a hacer que me apoye yo la cara en el grano. ¿Va a hacer que sea más grande?

L: Sí, te tapa. Lo afixias, lo afixias ahí. (risas)

I: (risas)

L: los pañuelos están bastante feos eh. Ya te digo. ¡Ah, buen-

Transcripción de la videollamada realizada el 2 de diciembre de 2018 a las 19:04H que forma parte de la instalación *Eso pesa mucho*

I: no! Sí. están feos.

L: ¿Qué pañuelos?

L: ¿No lo ves? Son muy feos, yo tenía antes unos muy bonitos míos pero se me fueron perdiendo, bordadicos, monísimos. Mira a lo mejor paso... si nos vamos a marruecos ahí lo mismo me traigo alguno.

I: (risas)

L: Eran monísimos. Pañuelos de limpiarse los mocos con bordadicos. Eran muy bonicos...ale pues. Pues entonces, una blanca, perdón, la rosa, esta...

I: La rosa, la blanca, los paños individuales.

L: ¿Cómo?

I: Los paños individuales también hemos dicho.

L: Sí los manteles individuales.

I: Las toallas.

L: La toalla las dos dices.

I: Sí.

L: Y los paños de cocina.

L: ¡Ah! Escucha, no te había enseñado.

I: ¿Qué?

L: no que aquí hay una azul, espera que te enseñela puntilla y la... esa no me gusta nada, esto sí que lo compró la mamá, la abuelita

I: Sí, es un poco raro. ¿Y todo eso te lo compró la abuelita? ¿todo lo que me has enseñado?

L: Sí, la puntilla esta la compró ella y eso lo hacen... la ponen... eso es una puntilla que la compra y la bordadora la pone ahí.

I: Ya, ya, ya.

L: ¿Entiendes?

I: Sí, sí, sí.

L: Bueno, ale pues ya está

I: Vale.

L: Cúdate, cúdate la cara cariño, cúdate la cara y cúdate todo.

I: Vale.

L: Bien, bebe agua, todas esas cosas. Que si no luego tienes un aspecto, como si estuvieras enferma, hombre.

(risas)

I: ¿Me ves enferma?

L: No, te veo bien.

I: Es que ahora, he estado todo el día haciendo cosas.

L: Aquí también sale una cara que no veas, ahí en videoconferencia... no veas, tienes unos labios preciosos.

I: La perspectiva.

L: Tienes unos labios preciosos y unos ojos preciosos.

(risas)

I: (risas) Bueno, pues nada.

L: Ale, venga.

I: Me cuido.

L: Venga, ánimo.

I: Venga ,un besito.

L: que queda poco para Navidad, un besico, mua.

I: Hasta luego, un beso, os quiero.

(tono de colgar)



Fig. Anexo II 24. Transcripción de la videollamada mantenida con mi madre.

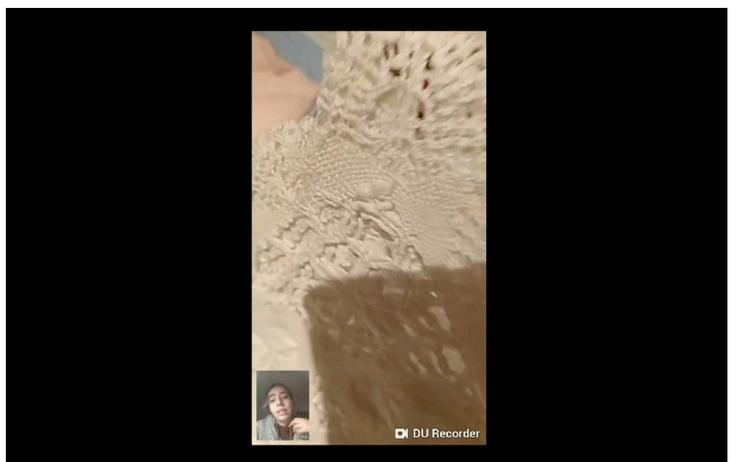
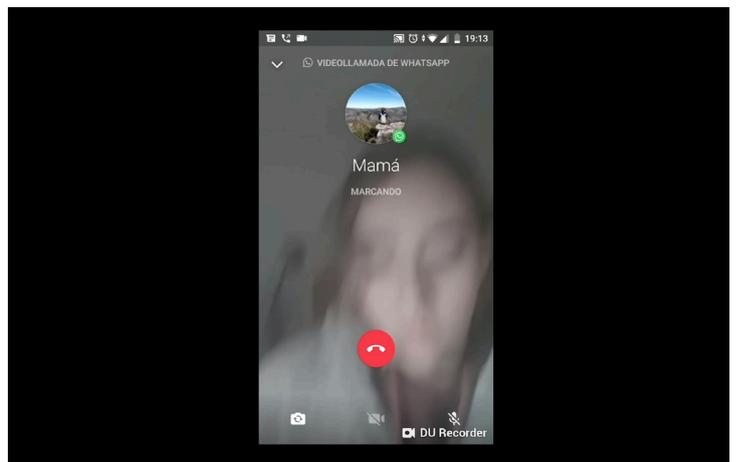


Fig. Anexo II 25-27. Fotogramas de la videollamada mantenida con mi madre.

Enlace al vídeo: <https://youtu.be/acbAIOaXSh4>

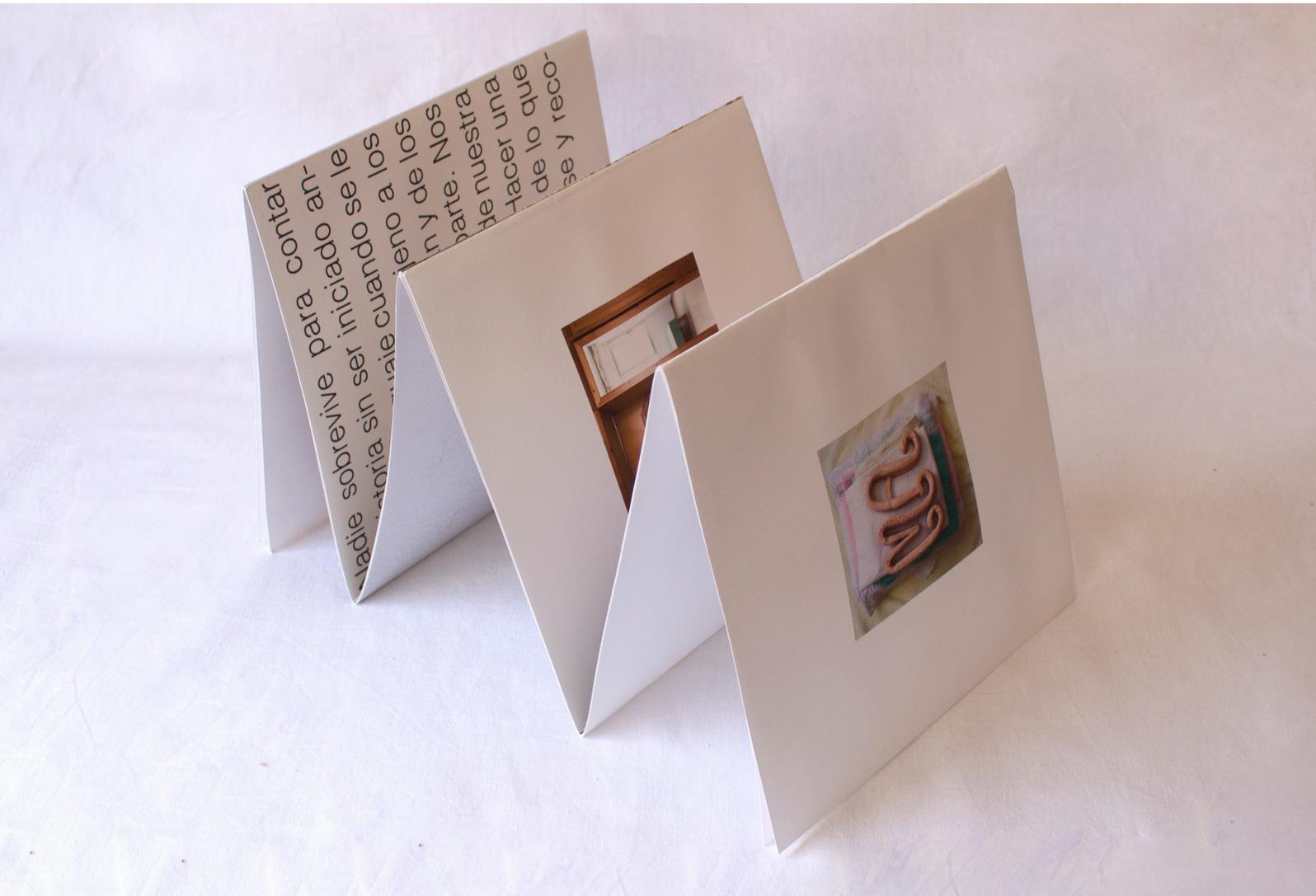
(En caso de que el hipervínculo no funcione, copiar el enlace en la barra superior de cualquier navegador).

ANEXO III: FOTOLIBRO



Fig. Anexo III 1. Fotolibro de la instalación *Eso pesa mucho*, 2019.

Fig. Anexo III 2-3. Fotolibro de la instalación *Eso pesa mucho*, 2019.



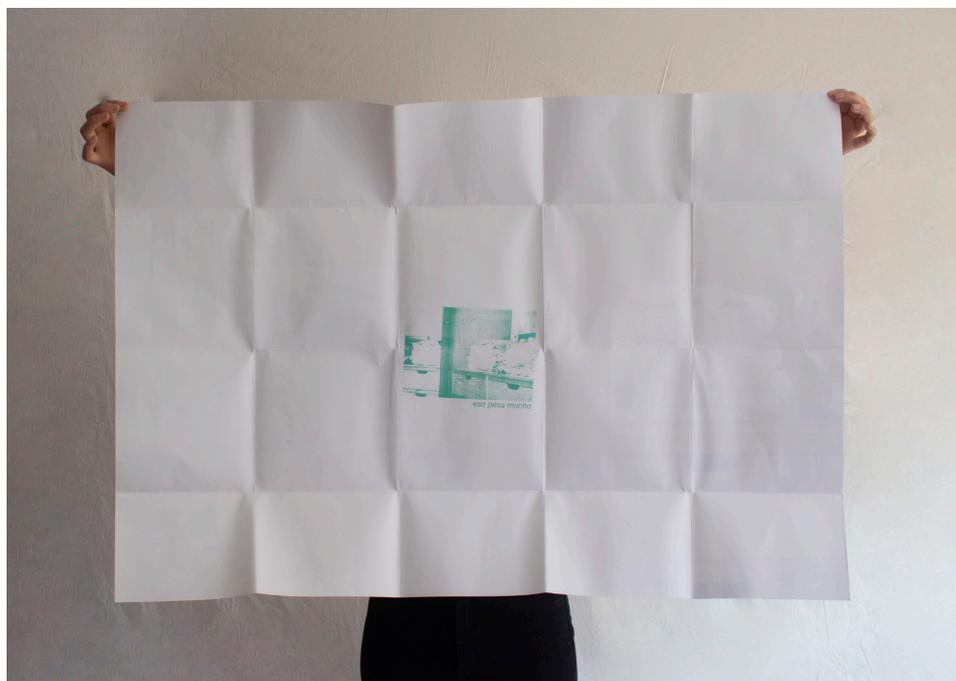


Fig. Anexo III 4-5. Fotolibro de la instalación *Eso pesa mucho*, 2019.



Fig. Anexo III 6. Fotolibro de la instalación *Eso pesa mucho*, 2019.



Fig. Anexo III 7. Fotolibro de la instalación *Eso pesa mucho*, 2019.

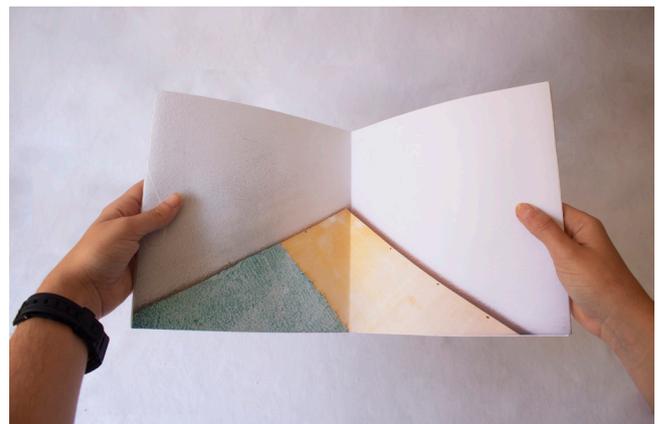


Fig. Anexo III 8-9. Fotolibro de la instalación
Eso pesa mucho, 2019.