



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Módulo para la experimentación de la feminidad: una
habitación propia

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Sánchez Poveda, Celia

Tutor/a: Martínez Arroyo, Emilio José

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

TFG

**MÓDULO PARA LA EXPERIMENTACIÓN
DE LA FEMINIDAD: UNA HABITACIÓN
PROPIA.**

**Presentado por: Celia Sánchez Poveda
Tutor: Emilio Martínez Arroyo**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2021-2022**



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**FACULTAD
DE
BELLAS ARTES**

AGRADECIMIENTOS

A mi círculo cercano de mujeres y amigas que me han hecho comprender la vida de una forma diferente y han propiciado los cambios en mí y en mi manera de relacionarme. A todas las personas que se han involucrado para que este proyecto sea posible, familia, pareja, amigas, tutor y profesorado de la UGR.

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

Módulo para la experimentación de la feminidad: Una habitación propia es una obra de arte expandido basada en un trabajo de carácter teórico-práctico e instalativo. Nace de la necesidad de comunicar en clave estética la *periferia* identitaria y existencial de las realidades alternativas a la hegemónica, siendo esta última patriarcal, heterosexualizada y masculina. Partiendo de la experiencia vital de personas voluntarias al proyecto así como de recolección de testimonios literarios, se materializa un espacio para la documentación, la visibilización y la simbiosis con el espectador, generando un módulo para la transmisión de la experiencia de *lo femenino* y los modos de existencia marcados por el género femenino. El proyecto nace a partir de la investigación de *lo femenino* como sujeto social, prestando atención a los términos que históricamente se han relacionado de forma estrecha con dicho constructo, como la vulnerabilidad, los afectos, el cuidado, el trabajo doméstico, la hiperatención, la castración de privacidad, y en general el condicionamiento en el proceso de construcción de la identidad. Paralelamente, se trazan nuevas relaciones que van más allá de la definición preponderante de mujer, desplazándose hacia líneas de pensamiento queer y post-estructuralistas, que toman *lo femenino* como una experiencia vital subjetiva pero compartida.

Palabras clave: transfeminismo; habitación; arte expandido; instalación; muje

ABSTRACT AND KEYWORDS

Module for the experimentation of femininity: A room of one's own it's an art expanded work, also theoretical-practical and installative. It arises from the need to communicate in an aesthetic key the identity and existential periphery of alternative realities to the hegemonic one, the latter being patriarchal, heterosexualized and masculine. Starting from the life experience of volunteers to the project as well as the collection of literary testimonies, a space for documentation, visibility and symbiosis with the viewer is materialized. Generating a module for the transmission of the experience of the feminine and the ways of existence marked by the female gender.

The project is born from the investigation of the feminine as a social subject, paying attention to the terms that have historically been closely related to this construct, such as vulnerability, affection, care, domestic work, hyper attention and in a summary, conditioning in the process of identity construction. At the same time, new relationships are drawn that go beyond the prevailing definition of woman, moving towards queer and post-structuralist lines of thought, which take the feminine as a subjective but shared life experience.

Keywords: transfeminism; room; art expanded; installation; woman.

RESUM Y PARAULES CLAU

Mòdul per a l'experimentació de la feminitat: una habitació pròpia és una obra d'art expandida, basada en un treball de caràcter teòric-pràctic e instal·latiu. Naix de la necessitat de comunicar en clau estètica la perifèria identitària i existencial de les realitats alternatives a l'hegemònica, sent aquesta última patriarcal, heterosexualitzada i masculina. Partint de l'experiència vital de persones voluntàries al projecte així com de recollida de testimonis literaris, es materialitza un espai per a la documentació, la visibilització i la simbiosi amb l'espectador, generant un mòdul per a la transmissió de l'experiència del femení i les maneres d'existència marcats pel gènere femení.

El projecte naix a partir de la investigació del femení com a subjecte social, parant atenció als termes que històricament s'han relacionat de manera estreta amb aquest constructe, com la vulnerabilitat, els afectes, la cura, el treball domèstic, la hiperatenció, i en conjunt, el condicionament en el procés de construcció de la identitat. Paral·lelament, es tracen noves relacions que van més enllà de la definició preponderant de dona, desplaçant-se cap a línies de pensament queer i post-estructuralistes, que prenen el femení com una experiència vital subjectiva però compartida.

Paraules clau: transfeminisme; habitació; art expandit; instal·lació; dona.

1. INTRODUCCIÓN

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1. OBJETIVOS

2.2. METODOLOGÍA

3. CUERPO DE LA MEMORIA

3.1. MARCO CONCEPTUAL

3.1.1. La construcción de *lo femenino*

3.1.2. La experiencia estética y el reparto de lo sensible

3.1.3. Romper la frontera

3.2. MARCO REFERENCIAL

3.2.1. Referentes plásticos

3.2.1.1. *Louise Bourgeois*

3.2.1.2. *Bruce Nauman*

3.2.1.3. *Sharon Hayes*

3.2.1.4. *La instalación como generador de espacios*

3.3. PROYECTO PERSONAL ARTÍSTICO

3.3.1. Producción previa y precursora

3.3.1.1. *Experimentaciones plásticas*

3.3.2. Desarrollo del proyecto

3.3.2.1. *Una habitación propia*

4. CONCLUSIONES

5. BIBLIOGRAFÍA

6. ÍNDICE DE FIGURAS

De esta suerte, he renacido, libre de las fábulas e impresiones materiales que oscurecen el entendimiento de los niños. Y si, durante mucho tiempo, me pregunté si se trataba aún de un sueño, ahora ya sé distinguir el sueño de la vigilia. Y llego a la conclusión, provisto de pruebas, de que no puede tratarse de un sueño. Pero lo que se suele creer comúnmente como realidad es más bien ficción, y lo contrario.

Espéculo de la otra mujer,
Irigaray (2007, p.173).

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de este trabajo teórico-práctico se desarrolla la idea del arte como herramienta para la reestructuración del sistema social en cuanto a lo sensible y su importancia a la hora de atravesar las sombras de la invisibilización de colectivos vulnerables tales como el compuesto por personas a las que les atraviesa la experiencia de *lo femenino*, mediante el fenómeno de la experiencia estética. Mediante la obra y su defensa teórica, se busca alcanzar el cuestionamiento del género y su constructo, siguiendo unas bases de pensamiento feministas enmarcadas en el transfeminismo de estos últimos años.

El proyecto se desarrolla en tres secciones diferenciadas y consecutivas. El marco conceptual donde se expone el planteamiento filosófico transfeminista del cual parte la obra matérica y su sustentación filosófica: *La construcción de lo femenino; La experiencia estética y el ajuste de lo sensible*. Seguidamente *Romper la frontera* constituye el marco referencial donde se mencionan las y los artistas referentes para el proyecto incluyendo artistas instalativas que abordaron la temática del género como Louise Bourgeois o , así como Bruce Nauman, referente plástico por el uso de la cera como material poético y comunicativo. Y por último, *Módulo para la experimentación de la feminidad: un habitación propia*, donde se enmarca tanto la propia obra final como la explicación del proceso creativo y constructivo.

Partiendo de referentes feministas como Judith Butler, Virginia Woolf, Luce Irigaray o Monique Wittig, se realiza una lectura de tipo transfeminista en torno a la concepción de lo femenino como una experiencia condicionante en el desarrollo vital de especialmente, mujeres marcadas socialmente por el género femenino desde su nacimiento, pero extrapolable y elevable a la condición humana universal en un proceso de experienciación a través de herramientas artísticas, tales como la que se desarrolla en este trabajo de final de grado. La intención de esta obra no es otra que la de trasladar las vivencias y las

condicionantes femeninas a un lenguaje poético-visual con el afán de atravesar cuerpos no marcados para así agudizar la comprensión y la interiorización del sufrimiento infligido por el patriarcado. La obra se enmarca dentro de la disciplina de arte expandido o instalación, partiendo de *Una habitación propia* de V. Woolf que sirve de fuente de inspiración para la simulación de un habitáculo donde quedan contenidas las metáforas de la experiencia femenina.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Los objetivos principales de este proyecto consisten en la visibilización de realidades alternativas a la hegemónica así como la elaboración de un objeto artístico que propicie la transmisión de relatos subjetivos desde el sujeto que los experimenta hasta el espectador que los percibe, haciendo uso de una comunicación sensible basada en la integración de la vivencia ajena como propia mediante la sensorialidad y la emotividad. Se podrían resumir en:

- Confección de una pieza artística de arte expandido como lugar para la documentación del entorno donde se construye -y en el cual es emplazado- el sujeto femenino
- Conocer y reflexionar sobre el sujeto femenino, su visión de la realidad y la experiencia de vida
- Profundizar en dicho universo de *lo femenino* desde un punto de vista artístico, recategorizando objetos cotidianos y materiales históricamente no artísticos como elemento

poéticos, transmisores de la sensibilidad y la naturaleza de la condición femenina

- Apelar al espectador y a su sensibilidad estética
- Revertir los esquemas generales y dominantes de lo sensible mediante la experiencia estética

Para *Módulo para la experimentación de la feminidad: Una habitación propia* se desarrolla una metodología de enfoque cualitativo que parte de una selección de información basada en experiencias vitales y subjetivas afines a *lo femenino* y la experimentación de la *feminidad*. El objetivo de esta metodología es el de comprender el mundo en su forma compleja, contraria a un posicionamiento más objetivo y datificado. Para ello, el trabajo se apoya en estudios teóricos desarrollados por diferentes feministas recopilados en obras como *El género en disputa* de J. Butler o *El pensamiento heterosexual* de M. Wittig, que aportaron un conocimiento esencial para la formulación de este proyecto en cuanto a una recopilación de un ideario y pensamiento común y corroborable con la realidad experimentada. Paralelamente, el estudio de la artista Louise Bourgeois ha impregnado gran parte de este proyecto, siendo una clara referente en cuanto a la producción artística estrechamente vinculada al sufrimiento físico y mental propio donde subyace una raíz de condición de género. Otras artistas que también han influenciado este trabajo son Sylvia Plath o Susan Sontag en el terreno de lo literario, y Sharon Hayes, Ana Medieta o Eva Hesse en el ámbito de lo plástico.

3. CUERPO DE LA MEMORIA

3.1. MARCO CONCEPTUAL

3.1.1. *La construcción de lo femenino.*

La-mujer se erige como un concepto inasequible, *inconquistable*. Una esencia que aún a día de hoy, pese a las peyorativas y las críticas que la tradición platónica ha recibido, continúa ejerciendo un peso sobre los cuerpos sociales moldeando sus formas de relación y de existencia. La vigencia de estas nociones en torno a la definición última de mujer siguen vigentes porque hay un sistema que lo sustenta. Definido por varias autoras feministas mediante diferentes términos, podemos hallarlo como patriarcado; mientras que otras referentes como Wittig (2017) lo nombran pensamiento heterosexual, re-definiendo el marco constitutivo y sistémico en el que se construye la identidad de los sujetos y las relaciones que se establecen entre ellos. Este pensamiento relacional se sustenta en un contrato social no firmado, el cual, conceptualizado primeramente por Rosseau (1762, como se citó en Wittig, 2017, p.59) se entiende como un pacto entre los individuos adscritos a la sociedad mediante el cual se genera un orden social, presuponiendo que por voluntad propia, cada uno de los miembros admite la moral colectiva. El contrato social se constituye a través de esta base común y sobre el pensamiento de que es necesario para que la sociedad se organice en torno al orden y no el caos, no dejando lugar a otras alternativas relacionales.

En torno a los cuerpos leídos como mujeres, este contrato se materializa en el fenómeno de sexuación. La sexuación es una forma de violencia social ejercida a muchos niveles, basada en la asunción de que las mujeres como grupo

social han de ejercer la disponibilidad total a la hora de acarrear determinadas tareas, que podríamos englobar en los cuidados (físicos y emocionales); término que ha ido ganando espacio a partir de la posmodernidad. Hablar de este entramado que se nos presenta como dado e incuestionable, pero que no encontramos resumido formalmente en ninguna declaración, se siente para muchas personas como hablar con espíritus, o iniciar un diálogo de locos. El acto de descubrimiento de lo que parecía estar oculto y de poner en tela de juicio aquello innombrable ha sido la tarea de las feministas durante años, tomando sus palabras como si fuesen las de un enfermo el cual su sufrimiento invalida sus testimonios; y es a causa de este desacuerdo y esta puesta en escena que han surgido diferentes enfoques filosóficos y políticos en torno a la cuestión del *ser femenino*. Para Wittig (2017), el género femenino existe a consecuencia de una opresión. A priori, todos los humanos parten de una libertad de carácter presocial que los hace iguales. Es a raíz de una relación de abuso que se genera una oposición entre géneros que busca su justificación en el *naturalismo*, es decir, la diferenciación biológica sexual. El opresor se sitúa en el colectivo masculino mientras que las mujeres como grupo social se ubica en el lugar del oprimido. Es entonces que el opresor se *apropia* de lo femenino y de la mujer. El hombre se constituye como sujeto universal y la mujer pasa a ser su reflejo, el Otro, el objeto. La mujer, según Butler (1999) en sus análisis a la teoría defendida por Luce Irigaray, no se puede definir según el modelo de un sujeto en el seno de los sistemas de representación habituales de la cultura occidental, (pp.38-41) por lo que se convertiría entonces en un fetiche, en un *espéculo*, como define Irigaray (2007). La mujer se metamorfosea en lo no representable y en cambio es el centro de discusión en torno al sentido de su existencia, su formalidad y sus límites. La mujer es por lo tanto un término subordinado al lenguaje, el cual proyecta haces de realidad sobre el cuerpo y lo moldea violentamente. Siendo así, nace la idea de *la-mujer* como el ser marcado: el único con género, condicionado por un marco relacional que la sitúa y la moldea, apropiándose pública y privadamente de su existencia y su libertad. Esta línea de pensamiento está reforzada por autoras como Beauvoir (2017) o la ya mencionada Wittig (2017). “Considérese también el argumento de Wittig

respecto a que la categoría de sexo, en las condiciones de heterosexualidad obligatoria, siempre es femenina (mientras que la masculina no está marcada y, por tanto, es sinónimo de lo 'universal')" (Butler, 2007, p.73). Otras autoras desarrollan que el hombre es el poseedor del género y posiciona a la mujer en su reflejo, cuando realmente se la empuja a existir por detrás de este espejo que pretende proyectar una ilusión del Uno sobre el Otro, construyendo un ideal. La mujer es de nuevo lo no representable, ubicándose en un limbo, en un agujero oscuro, metaforizándose en una especie de negativo fotográfico, y por ende, negro (Irigaray, 2007) y sólo como aquello que puede existir únicamente en un sistema binario, donde no puede llegar a ser Uno, universal y completo, sustancial. En sendos casos, lo que está en juego es la definición del individuo.

Sobre *la-mujer* se deposita un concepto y se exige que adopte dicho estado. Un concepto fruto de una consecuencia: una relación para con el hombre, o una especie de reflejo opositor al gusto del sujeto. "Así, pues, la mujer no habrá tenido todavía (un) lugar" (Irigaray, 2007, p.207). Se produce una mujer, *la-mujer*, y constituye un mito, un ser ficticio, una formación imaginaria, fruto de un poder articulado que ha vertido durante siglos un conjunto de ideas que tratan de erigirse como identitarios pero que actualmente tiemblan bajo unos cimientos que se dinamitan socialmente. Y sin embargo hay cuerpos, receptáculos, en los que se pretende que habite esta abstracción. Y los cuerpos experimentan, sienten, sufren y viven. Y se encuentra una con experiencias -vivas y venidas a contar- y entiende que existe otra mujer que no es *la-mujer*, que esta sí que ocupa un espacio físico y habita lugares señalables y fronterizos. Que su experiencia se materializa y es somática, y el concepto cae de golpe contra el suelo. Desde el materialismo histórico se les ha negado a los oprimidos su cualidad de sujeto, ejecutando su existencia lejos de esencias, sustancias y sentires metafísicos que hicieran de éste un ser pleno y alineado. Pero si de nuevo lo experimentado -como la experiencia personal- nos brinda la capacidad de señalar, distinguir y articular aquello oculto entre las sombras de un sistema, si tanto en la performatividad del género como en la visión que obtenemos al vernos enclavadas en un sistema del cual formamos parte de su economía como

un eslabón del cual se requiere que realice su función, obtenemos una imagen clara de nuestra condición, entonces no hay falta de cordura en nuestras argumentaciones. Si la esencia se reconoce en la emoción que me traspasa convirtiéndose en sentimiento, aprehendiendo e incorporándose, quizás entonces la experiencia podría ser la prueba fehaciente de ciertas cuestiones en torno al género y su construcción, y consecuentemente, del poder desigualitario que lo hace existente. *Lo femenino* constituirá aquí como este fenómeno de la experimentación subjetiva de las consecuencias de una ubicación social de los individuos ligados a la idea de mujer, su función y su opresión. Objetando diferencias biológicas y esencialistas, bebiendo de algunos postulados de teorías transfeministas.

3.1.2. La experiencia estética y el reparto de lo sensible

La poesía es indispensable, pero me gustaría saber para qué.

Cocteau (1913, como se citó en Fischer, 1985, p.5)

La estética y su lenguaje se inscriben en el interior de aquello que llamamos el mundo de lo sensible y lo afectivo. Comprobamos la existencia de este idioma cada vez que nos aproximamos a una obra artística que no nos habla mediante el lenguaje común y se presenta como una fractura hipotética entre lo objetivo y lo extraño, "dificultoso". Ejemplo de ello es cuando el lenguaje se torna herramienta expresiva rebasando su carácter utilitario, así como cuando la comprensión va más allá de una explicación objetiva sino que se aprehende por el receptor mediante una percepción que apela a sus sentimientos y por tanto, se unifica como parte de su lenguaje (Dufrenne, 1983). Este lenguaje se construye en una categoría ontológica que hemos mencionado como *lo sensible*, y que posee la cualidad de construir el mundo de lo visible y lo decible, donde se distribuyen aquellos a los que se ve y poseen voz, y aquellos que no son vistos y no poseen voz ni palabra (Rancière, 1996, p.36). Este sistema catalogado como el reparto de lo sensible es una metáfora del sistema de dominación que de nuevo visibiliza y oculta sujetos según diferentes categorías discriminatorias construidas en el marco social, y en concreto, en el campo de la representación. Existe entonces un grupo de personas con el poder de utilizar la palabra y el consecuente reconocimiento de los conceptos que con su uso, transmiten. Y sin embargo, sobre el grupo de los invisibles, se deposita una palabra en pos de

otorgar homenaje: son sujetos de debate pero no sujetos por sí mismos -"¿Os dais cuenta de que sois quizás el animal más discutido del universo?" (Woolf, 2016, p.39). A día de hoy, quizás estos conceptos nos pueden sonar anticuados e inverosímiles si pensamos en los métodos de inclusión de los diferentes colectivos que conforman la sociedad, sin embargo, la dinámica de la representación se sigue construyendo bajo los mismos preceptos del Uno frente al Otro, de lo visto y por tanto existente, reconocido, y de lo oculto, que pasaría a ser inexistente o invisible, dotando de realidad al ser que no simplemente posee la capacidad de ser visible y percibido sino que en tanto que es visto por los demás y por lo tanto se concede esta equitatividad entre ambos cuerpos (Dufrenne, 1983). Extrapolado a la problemática en torno a las mujeres y lo femenino, Irigaray (2007) concluye acerca del sujeto femenino que es el sostén sobre el cual se abocan las especulaciones del hombre, rico en su conocimiento de lo que él cree que es la realidad, dejando para ella un espacio oscuro, detrás de los bastidores del escenario de la representación, asomando a sus espaldas y a su vez, subido a sus cuevas. Y si *la-mujer* es a quien se le aboca un logos, la persona sin capacidad de representarse a sí misma, es pues el hombre (y el sistema que lo respalda y que ejecuta el modelo a través del cual conocemos el mundo *tal y como se nos presenta*) quien posee la capacidad de hablar, asentando que es el hombre el eje en torno al cual se bascula "la realidad".

De regreso al ámbito del arte, tenemos que la estética habla en clave de lo sensible y se construye mediante un modelo dinámico: el objeto artístico es significativo por sí mismo porque contiene un mundo en su interior, pero se despliega en el cuerpo del espectador. El arte se hace existente como un mundo completo y aparte desde el instante en el que cualquiera puede introducirse en él (Rancière, 1996). Se genera así un lenguaje absoluto entre el espectador y la obra, producto de la expresión del artista y a su vez hija de sí misma, y mediante el cual se puede ver, es decir, se nos revela en clave de emoción un conocimiento que parecía oculto pero inherente en el ser humano. Se dice entonces que el arte y la Experiencia Estética que genera y de la cual es partícipe, posee una función noética. Este lenguaje de la emoción nos hace conocer una expresión, y

esta expresión a su vez revela un sujeto, tanto oculto bajo la firma del artista, como un sujeto per sé, que encierra un mundo, comunica, y que da lugar a un signo: se convierte en un lenguaje para la veracidad. Es coherente pues defender el arte como un medio para la comunicación dado que apela a un sistema para la interiorización del conocimiento a niveles profundos y diferentes, de una manera vívida y emocional, *experimental*. La intencionalidad de este fenómeno no es el de un objetivo de, sino el de una participación en, traspasando entonces la frontera de la empatía adentrándose en un entorno de simbiosis. Basándonos en la explicación de simbiosis aportada por Despret (2004, como se citó en Torres, 2019, p.11):

Poner énfasis en la sintonización en lugar de en la empatía. La sintonización es una concordancia de ritmos o sonidos. La empatía es «parte de una relación sujeto-objeto en la que el sujeto (quien siente empatía) es transformado, pero se trata de una transformación muy local, al no dar al objeto la oportunidad de activarse como sujeto (...). Quien siente empatía, al pretender ser habitado (o localmente transformado) por el otro, lo que hace en realidad es *okupar* al otro. La empatía nos permite hablar sobre cómo es ser (como) el otro, pero no dice nada sobre 'cómo es estar *con* el otro.' La empatía tiene más que ver con 'llenarse a uno mismo' que con tener en cuenta la sintonización».

Esta simbiosis permite la coexistencia del Otro y del Uno, requiriendo de cierta disponibilidad del espectador para no ya sólo ser atravesado por la Experiencia Estética, no únicamente para incorporar la obra y su sentido en sí mismo, sino también para co-crear un *espacio*. Un espacio interactivo, como recientemente se viene nombrando al arte apelativo y participativo. En un lugar

donde las funciones del Uno y del Otro pueden ser intercambiados, donde el espejo y el sujeto se reconocen mutuamente liberándose de sus formas, se concede re-conocimiento y crédito a otra estructura para la existencia que conlleva otra realidad y que quizás, pueda ser común y compartida siempre que se experimente.

3.1.3. Romper la frontera

No se sabe lo que ocurrirá cuando el ser mujer
ya no sea una ocupación.

Una habitación propia,
(Woolf, 2017, p.57)

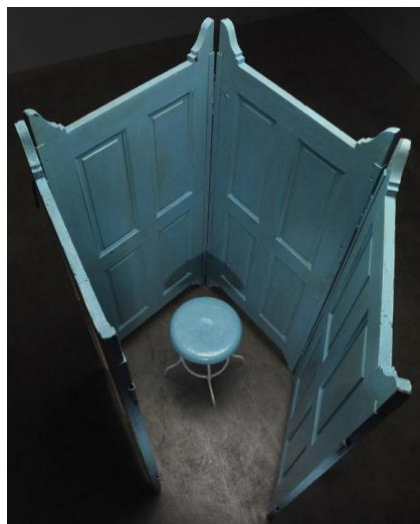
De vuelta a la estética y al fenómeno de *aestesis* o Experiencia Estética, tenemos que Rancière (1996, pp. 41-43) nos presenta la política como el campo donde revertir la partición de lo sensible, siendo este el espacio de debate, donde se puede poner de manifiesto la disonancia de la esfera de la representación hegemónica e intentar romper la configuración de lo sensible. A su vez, hablar de la representación y lo sensible -y afectivo- es hablar del arte. Y encontramos aquí pues una justificación de por qué el arte no en tanto que es político, sino que juega un papel en la política de la sociedad. Si seguimos con la línea de pensamiento de Rancière, además encontraríamos dos regímenes diferenciables dentro de la estética: el régimen de lo representativo y el régimen de lo estético, siendo el régimen de la representación un soporte que conserva el orden establecido y ejerce una función de consenso, mientras que el de lo estético se opone generando un disenso y revirtiendo el orden. Siendo el conflicto lo que genera el término conocido como política, es a su vez el que genera las partes (la partición) mediante las relaciones y las distancias que se establecen. Hablamos entonces de una constante performatividad que puede ser virada en todo instante mediante la estética.

El objetivo de *Módulo para la experimentación de la feminidad: Una habitación propia* no es otro que el de generar una pieza que con el uso apelativo de la estética revierta las estructuras de lo sensible, convirtiéndose en espacio

político. Que cuando la expresión sea interpretada por el sentimiento, ya no descifre una apariencia, sino que comprenda, y aprehenda el sentido de la obra y el mundo interior que narra, interiorizándolo en el cuerpo. Que digerida la sensibilidad y la experiencia, pasen a formar parte de la narrativa propia de lo *vivido*. La frontera la sitúo entre lo ajeno y lo propio, entre lo contado y lo experimentado. Que le sea propio lo ajeno al “espectador”, haciéndole partícipe de un suceso, y no me refiero únicamente a la Experiencia Estética. *Lo femenino*, descrito anteriormente, es una experiencia que a mi parecer, se sale del género -aunque se exalte en el género. Comunicar esta experiencia de manera que sea extrapolable e inferible a otros cuerpos, adherida por éstos, aproxima la comprensión de la condición de género y su violencia. Establecer una *simbiosis* es romper la frontera. Diluir los límites entre lo que me corresponde haber vivido y lo que, si puedo nombrarlo, entonces identifico en mi imaginario experiencial. Generar una fractura en la esfera de la representación normativa, (datificada, objetivista y científicista) es la finalidad de la que bebe este proyecto y muchos otros situados entre el arte y la política. Tal como menciona Paul B. Preciado: “Ellos dicen representación. Nosotros decimos experimentación. Dicen identidad. Decimos multitud. [...] Dicen integración. Decimos: ¿No veis que vuestro aparato de producción de verdad ya no funciona?” (Preciado, 2013, como se citó en Torres, 2019, p.7).

Por el contrario, no se puede hablar de fractura sin hablar de lenguaje, por ello cabe preguntarse en qué clave de lenguaje dirigirse y apelar al espectador de tal manera que se sienta parte de la comunión obra-sujeto analizado-espectador. Hay diferentes claves del lenguaje que se han empleado para propiciar dicho despertar emocional en el espectador, probablemente el de la violencia y el sufrimiento haya sido uno de los más empleados a lo largo de la historia del arte clásico occidental. Pero la representación del sufrimiento de una manera explícita, casi fotográfica, nos deja en el lugar de mirones, a no ser que dispongamos de las herramientas suficientes como para aliviar dicho dolor y las representaciones visuales del padecimiento ajeno nos sean pertinentes para curarles (Sontag, 2020). Otro uso del lenguaje estético es el que habla de

lo íntimo, donde entra lo cotidiano, lo familiar y lo privado entre otros escenarios. La apertura hacia el Otro de detalles relacionados con lo personal nos enciende las alertas de lo sensible, que provoca en el espectador una alteración de lo sensible. Esta apertura de lo privado contiene símbolos comunes y culturales así como subjetivos, y es en el despliegue de las formas que se genera una relación de los objetos y sus significancias de manera sutil y delicada, donde el espectador juega un papel de intruso que lee con delicadeza las improntas dejadas por el sujeto. Si además este escenario de muestras lo encerramos en un habitáculo, el escenario es más que vivo. La generación de escenarios es una técnica artística bastante empleada en la posmodernidad que permite delinear un espacio de acción, permitiendo proyectar la intimidad sobre objetos corrientes, habitaciones, imágenes que se funden con el recuerdo personal e histórico colectivo. Se comienza a proyectar una película en la mente del espectador donde él es el director que otorga diferentes papeles a cada objeto olvidado en la sala, incluyéndolo de forma activa en la obra. El espacio, concretamente el doméstico, deja de ser un repliegue sobre uno mismo para pasar a ser un apertura donde se puede asentar la confrontación y la política entre los complejos escenarios sociales y la singularidad del individuo. (Bourriaud, 2007). La intimidad, tan sutil que casi se me pasa desapercibida, es la sustancia que contiene dentro *Módulo para la experimentación de la feminidad: Una habitación propia*. Pese a ser una obra que trata de no ser un sumatorio infinito de unidades independientes de mujeres, parte de una idea de recopilación de anécdotas, metáforas y formas en relación a lo femenino y sin embargo, es apelando a la intimidad de lo cotidiano donde se haya un espacio sensible donde el espectador puede entender sensiblemente la obra y en consecuencia, *lo femenino*. Consiste entonces en un emplazamiento de *lo femenino*, una ubicación politizada de la-mujer y de nuevo, un juego en torno a la visibilización partiendo de una puesta en escena que hable en un lenguaje estético y sensible, históricamente denostado a excepción de cuando el foco masculino lo elevaba a la categoría de digno de digno de escucha.



3.2. MARCO REFERENCIAL

3.2.1. Referentes plásticos.

3.2.1.1. Louise Bourgeois

Louise Bourgeois desarrolló a lo largo de su prolífica carrera toda una semántica en torno a la experiencia propia con uno de los centros situados en el cuerpo. Especialmente para este trabajo quise centrarme en *Estructuras de la Existencia: Las Celdas*, una serie de piezas que inspiraron este proyecto matérica y conceptualmente en dos sentidos: el diseño constructivo de la habitación propia como elemento arquitectónico que divide un espacio en dos, y la dialéctica subyacente entre lo privado y lo público, lo íntimo y lo ajeno; y el intento por definir una experiencia emplazada en un cuerpo y transmitida a través de metáforas plásticas. Encontramos que el origen del desarrollo de *Las Celdas* comienza con la obra *Guarida articulada (Articulated Lair)* en 1986 (Lorz, 2016, p. 19). Sin embargo, en este mismo libro la autora señala como antecesor y precursor de toda una narrativa intimista a la obra *Sin título* realizada en 1943 donde se puede ver dibujada la cabeza de una mujer instalada en el interior de una campana de cristal. Como si se tratase de una ilustración para *The bell jar* (La campana de cristal), de Sylvia Plath, la desmembración del cuerpo parece aludir a un estado de paz y psicótica serenidad. El desprendimiento de lo que nos adolece cuando se trata de algo físico y el señalamiento de dónde se halla la herida emocional en el cuerpo es la poética recurrente en Louise Bourgeois y Sylvia Plath, ambas grandes reveladores de la experiencia femenina en claves diferentes. Se pone aquí pues el eje de articulación de sus obras en la interrelación de los objetos en el espacio y los diálogos que surgen entre los elementos en base a su composición, así como también el significado intrínseco de las piezas individualmente, el peso del significado que poseen históricamente y a causa de un lenguaje común compartido. Basándonos en las definiciones aportadas por Ilya Kabakov acerca de la instalación, encontraríamos que converge en mayor grado con un sentido de “colección de objetos” de los cuales



Fig.1., 2., 3. y 4.- Bourgeois, L. (1986). *Articulated Lair* (Guarida Articulada). [Acero pintado, goma y taburete]. MoMA, Nueva York.

se compone un objeto mayor (Kabakov, 1999, p.63). Como si de la construcción de un nuevo cuerpo y un nuevo significado, recogiendo los trozos esparcidos por el espacio, surge el proyecto *Módulo para la experimentación de la feminidad: Una habitación propia*; como la constante metáfora de la parte por el todo cuando tratamos de dialogar y transmitir mediante elementos ideas complejas y amplias recogidas en una habitación que como cuerpo contiene en su interior todo este mundo desplegado. Toda una imaginería biomórfica que trata de aproximar la experiencia personal y conjunta de la condición femenina.

Paralelamente a la obra de Bourgeois, la cual nos habla sobre lo doméstico, lo no contado y lo silenciado, *Módulo para la experimentación de la feminidad* se sitúa en un entorno familiar acallado, una habitación del silencio desde donde no sale ningún ruido sino que todo queda encerrado en él. Quedan los vestigios de una expresión, un cuerpo que ha decidido expresar los límites impuestas que le condicionan a través de los objetos cercanos, aprovechando el simbolismo de los objetos para dejar mensajes cifrados que serán desplegados en el habitáculo y en la comprensión del espectador. Es por ello que la instalación se erige con puertas, siendo estas el elemento limítrofe entre el exterior y el interior, pero también entre un espacio conocido y uno nuevo. Límite que al cruzarlo denota una invasión, un permiso, una apertura a un nuevo lugar solícitamente o de forma irruptiva. Por otro lado, *Las Celdas* también me sirvieron como apoyo referencial en cuanto a la toma de conciencia del arte expandido y del sentido de la instalación confluyente con la escenografía y la creación de ambientes, concretamente con el emplazamiento metafórico de una identidad. La incorporación de textos, imágenes, partes atenuadas al cuerpo y la importancia del espacio interior creado son elementos resonantes de *Las Celdas* incorporadas en mi desarrollo del proyecto final.



Fig.5.- Bourgeois, L. (c.1991). *Cell VI* (Celda VI). [Madera pintada y metal]. Museo Guggenheim, Bilbao.

3.2.1.2. Bruce Nauman



Fig.6.- Nauman, B. (1996). *Wax Impressions of the Knees of Five Famous Artists* (Impresiones en Cera de las Rodillas de Cinco Artistas Famosos). [Fibra de vidrio y resina de poliéster]. MoMA, Nueva York.

Otro elemento fundamental de este proyecto es la cera. La cera funciona como material poético. Si la habitación es el todo que engloba en sí la totalidad de la pieza, la cera son las pequeñas partes que metaforizan el conjunto. En este proyecto, la cera es empleada como soporte necesario e irremplazable para la realización de registros tridimensionales de partes del cuerpo, debido a su poética cultural occidental pero también personal. La cera se presenta como un material que nos habla en términos de volubilidad, maleabilidad y derretimiento. Con unas características visuales y táctiles que remiten a la viscosidad, la suavidad, pero también lo resistente y adaptable, nos adentra en una esfera de significados que personalmente he vinculado a *lo femenino*. Bruce Nauman es un artista reconocido a altos niveles en particular por su uso de la cera como material artístico-plástico. En su obra *Wax impressions of the knees of five famous artists* (1996), el artista estadounidense emplea la cera como soporte para generar el registro en hueco de las rodillas de cinco artistas considerados famosos. La reminiscencia hacia esta obra es claramente notable en cuanto a ejecución, y quizás no tanto en cuanto a origen conceptual. La fragmentación del cuerpo a la hora de efectuar un registro, escogiendo las rodillas como parte representativa de todo el conjunto, denota una semántica sensible a la hora de representar. Las rodillas son símbolo de sumisión, sometimiento, entrega e imploración de clemencia, por lo que la reducción de los cinco artistas a la impronta de esta parte de sus cuerpos construye toda una narrativa en torno al límite emocional y físico de los retratados. La articulación de la rodilla grabada sobre la placa de cera gruesa y ambarina refleja la capacidad humana de disponibilidad, adaptabilidad y deformación del ser y su cuerpo en pos de una demanda exterior y/o interior, que a su vez confluye con el dolor y la carga, el aguante.

La deformación, deconstrucción y reformulación siempre plantean una fisura en el sistema de representación hegemónico planteando una deriva en el pensamiento conceptual y no tanto en el literal. La diseminación del cuerpo en



Fig.7.- Nauman, B. (1967). *From hand to mouth* (De la mano a la boca). [Cera sobre lienzo].MoMA, Nueva York.

sus partes atenuadas al dolor y la funcionalidad dentro de un determinado sistema constituye una alteración en el sistema de representación tradicional, y B. Nauman se caracteriza por ello en muchas de sus obras. En la pieza *From hand to mouth* (1967), la relación entre las partes y su función, y la poética que habita en este espacio donde se teje la metáfora, es más que evidente. La escultura realizada en cera apela al dicho “living from hand to mouth” que traducido viene a señalar la precariedad de vivir con el dinero justo para comer. Lo destacable de esta pieza es que saca a la luz nuevas interpretaciones del cuerpo y nuevas lecturas para una re-interpretación diferente del ser humano prestando atención a las condiciones de su entorno y su relación íntima y su percepción subjetiva del cuerpo. La cera de nuevo es el material irremplazable para esta pieza, ocupando el espacio que va desde la mano a la boca, siendo el fluido que rellena el vacío que une ambos elementos, donde como hemos mencionado anteriormente, se da el espacio propicio para una deriva en torno a la construcción de términos y definiciones que no son más que las relaciones establecidas entre proposiciones abstractas.

Bruce Nauman empleó la cera no sólo como material artístico a causa de su poética sino también por su asequibilidad a la hora de abordar el hueco como elemento plástico y visual. El arquitecto Mark Jensen aportó una definición del espacio negativo como “el vacío que queda entre el área definida mediante objetos sólidos, es el hueco en la palma de tu mano, el interior de un vaso vacío, las calles sin gente entre edificios” (SFMoMa, 2018, 1m54s) . En la pieza que estaba siendo comentada podemos observar con claridad este espacio negativo como algo consistente y pesado, digno de dejar una huella profunda sobre una base de cera. Es en el no-espacio, no-lugar, donde puede germinar una nueva forma de significación. Por otro lado, destacar la antítesis visual desarrollada entre la ligereza y el peso de los materiales. Aquí la cera es ligera siendo un espacio mullido como un colchón donde se clava la invisible rodilla con todo el peso del cuerpo, hundiéndose en la materia. El hueco habla de un peso que ya no vemos pero que es latente, común a todos nosotros a causa de nuestra experiencia física en este mundo. Este juego del espacio negativo de forma apelativa y provocativa es la corriente de la que parte mi

sostén conceptual: el peso del vacío y lo que en él tiene lugar, la aparente ligereza de una matriz y el peso que el entorno inflige en ella, deformándola y obligándole a fabricar una sistema de soporte, aguante y resistencia.

3.2.1.3. Sharon Hayes

Si hablamos de arte, feminismo y re-interpretación de la realidad, cabe mencionar a la artista visual, performer, multimedia y activista Sharon Hayes y sus proyectos de acercamiento a la visión del mundo desde puntos de vista no hegemónicos, reconocida por sus obras de carácter feminista, trans-feminista y relativas al colectivo LGTBI+. *The Interpreter Project* (2001) nace con el propósito de revertir el conocido “testimonio histórico”, transmitido entre generaciones construyendo una historia que se asienta como la real y únicamente válida. Algunas de las vías de transmisión de este relato reiterativo suceden mediante los guías turísticos que muestran los monumentos y lugares de interés de una localidad y se apoyan en los sucesos históricos para dotar de relevancia unos espacios sobre otros. Es sabido que en la construcción de la memoria histórica tiene lugar un alto grado de discriminación hacia diversos colectivos, especialmente mujeres y colectivos LGTBI+. En *The Interpreter Project* (2001) tenemos acceso a una experiencia distinta a la dominante, donde una guía turística nos enseña un recorrido distinto por Norteamérica, poniendo el foco de interés cultural en las vidas de personajes como Eleanor Roosevelt, Clara Barton o Mary McLeod Bethune, con el objetivo de desvelar y rescatar las particularidades de la experiencia femenina implementadas en la historia. Por otro lado, tratándose de una pieza de video y sonido grabada en cinta que se repite de manera continua allá donde sea expuesta, la artista recurre a la repetición como herramienta que acentúa las singularidades, incidiendo en la conciencia del espectador de una manera profunda.

La propagación de historias no tradicionales ni dominantes da lugar a la comunicación y la comprensión de otras experiencias que histórica y

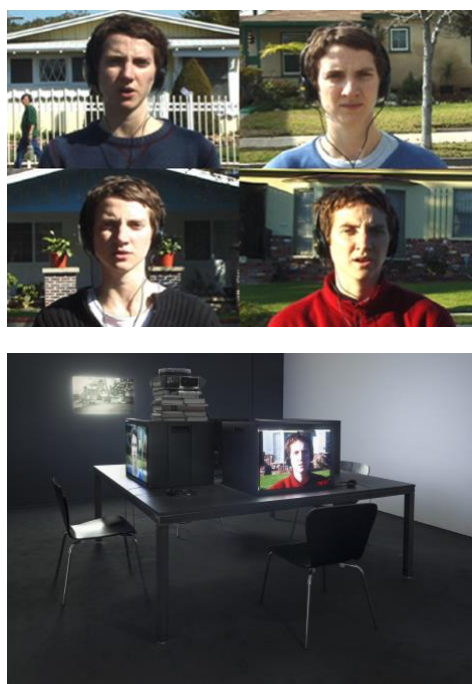


Fig.8. y 9. - Hayes, S. (2001). *The interpreter project* (El proyecto de la intérprete). [vídeo de 4 canales, ochenta y una diapositivas en color de 35 mm y tabla]. studio@shaze.info.

políticamente no se tienen en cuenta, pero que a nivel personal pueden haber sido vividas por diferentes personas adheridas en mayor o menor grado a colectivo o por otro lado, pueden sentirse re-conocidos, desvelados y reflejados mediante metáforas, elemento antropológico fundamental para la construcción de la identidad. Si en la elaboración de metáforas e imaginario colectivo se crean espacios de ambigüedad y de mayor grado de libertad en la interpretación, se promueve entonces la ayuda hacia el espectador en el proceso de la construcción de su identidad, a pesar de suponer ciertos riesgos para los colectivos discriminados o en situación de vulnerabilidad por la entrada de nuevos integrantes más ajenos a dicha experiencia de vida y desarrollo. Sin embargo, a su vez y como todo, la paradoja reside en que en esta apertura al reconocimiento y el acercamiento de la experiencia mediante su transmisión también reside el potencial de mejorar la empatía entre individuos.

My memory translates everything into something else (2012)

es un claro ejemplo de esta abstracción de la experiencia, llevándola de lo particular a lo colectivo. La consideración hacia lo subjetivo ha sido desde el Impresionismo, un pilar fundamental en el desarrollo del arte como vehículo para la expresión del Ser y su concepción particular del mundo. Admitir que la memoria transforma las cosas en algo totalmente distinto es declarar que nuestra subjetividad modifica lo real. Pero en cuanto que aquí abordamos la realidad como algo susceptible a la interpretación y no algo fijo, la subjetividad cobra un peso significativo. Además, teniendo en cuenta la línea de trabajo de S. Hayes, generadora de arte protesta, la obra *My memory translates everything into something else* puede estar sujeta a una reivindicación de la subjetividad por encima de los patrones dictados de construcción de lo real, así como a su vez un grito de vulnerabilidad y de humanidad que nos devuelve a la sensación de saber colectivamente que la interpretación de los actos y sucesos es altamente susceptible a nuestra situación.

Por otro lado, Hayes destaca también por la introducción de texto, disciplina artística que se incluyó en la obra de tesis presentada hacia el final de la producción de la obra debido a motivos expresivos. Cuando trataba de

recrear el enclave metafórico de lo femenino a través de *Una habitación propia*, no paraban de resonar frases extraídas de los libros teóricos feministas que leí previamente, que aportan un enfoque esclarecedor y un sentido conceptual de la obra, además de ser una huella más en todo este vestigio conformado por las piezas colectivamente. Posteriormente, algunas de las frases fueron bordadas en hilo sobre tela por ser una técnica asociada con ciertos aspectos de la feminidad tales como la repetición, el ralentizamiento del tiempo y el perfeccionismo.



Fig.10.- Hayes, S. (2012). *My memory translates everything into something else* (Mi memoria transforma todo en algo diferente). [Acrílico sobre muselina]. studio@shaze.info.

3.2.1.4. *La instalación como generador de espacios*

Hablar de instalación es hablar de espacios. El espacio en extensas ocasiones, es generado por el límite. Esto es una proposición amplia y ambigua ya que a día de hoy una gran parte del arte producido aborda la problemática del límite. De regreso a Bourgeois, gran experta en el manejo de esta barrera semipermeable, observamos que trabajó el espacio y su límite en cuanto a sus obras de arte expandido sobre la dialéctica entre lo íntimo y el exterior. Mediante la construcción de *Las Celdas* (1991) vemos la creación de estas instalaciones, que no son más que la división de un sub-espacio en otro, o lo que llamaríamos interespacios, mediante una serie de paneles de diferentes materiales pero que siempre permiten la visibilidad, ya sea entre las oquedades de las puertas que bien hacen de pared, o entre los huecos de las rejas de paneles rescatados de una fábrica de colchones abandonada. Siendo reconocido que *Las Celdas* son metáforas de la individualidad y la experiencia de la artista, se establece pues que el carácter entreabierto de las obras es común al carácter entreabierto del humano. El ser humano se establece como un ser permeable, accesible, “puesto que se mantiene en el constante vaivén que oscila de su interioridad al contorno.” (Bacherald, 1999, como se citó en Frías, 2012, p.306)). Se da, en cualquier objeto que ocupe un espacio, una relación entre interior-exterior, siendo más notable en la arquitectura y ámbitos tridimensionales tales como la instalación, el arte expandido o la escenografía. Desde la Celda I hasta la VI -inclusive- están constituidas por puertas. La puerta se afianza como elemento limítrofe accesible, entreabierto, por su capacidad de abrir y cerrar, de permitirnos acceder o prohibirnos el paso. “Mundo cerrado cuyos límites veo y puedo controlar”, (Bourgeois, como se citó en Lorz, 2016, p. 122). Abordamos entonces el espacio definido por *Las Celdas* como una indeterminación espacial en cierto grado, y si continuamos por la misma senda conceptual, nos aboca a la obra de Cristina Iglesias y sus *Pabellones suspendidos* (2005), por su carácter entreabierto. Los *Pabellones suspendidos* se erigen como estructuras metálicas que remiten a las celosías en cuanto a su composición interlineada, dejando



Fig.11.-Iglesias, C. (2006). *Tres corredores suspendidos*. [Acero]. Centro Botín, Santander.

visible el espacio interior a su vez que separa el entorno en dos partes. La dicotomía entre el refugio y la exposición de la intimidad se hace presente de nuevo en las obras de la artista española. La entrevisión se ve acrecentada de manera más explícita mientras que la sensación de invadir una intimidad y un espacio sagrado personal no es tan latente como en la obra de Bourgeois, sin embargo, en ambos casos la instalación como interespacio produce un juego de entrada-salida, de atravesamiento, y una creación de mundos diferentes enclavados en un mismo lugar. “El muro señala el ámbito de lo privado y el espacio del individuo” (Hernández-León, 2012, p.38), por ello que la división de espacios mediante paneles más opacos o menos, nos traslada a esta idea antropológica de intimidad y ámbito privado.

Por otro lado encontramos pertinente decir que la instalación nace, como toda obra de arte, en este caso por la necesidad de generar un espacio determinado. *Una habitación propia*, tal y como mencionó Woolf (2017), es necesaria para poder escribir novelas, o extrapolándolo a cualquier acción vital, es necesaria para el desarrollo y la expresividad. La necesidad de crear y/o recrear espacios es vital desde puntos funcionales de la vida como podría serlo para la arquitectura, hasta en un sentido artístico. La división de espacios y la creación de entornos cerrados o semi-cerrados es requerido para narrar historias y puntos de vista. Para generar un clima propicio y un habitáculo limpio de interferencias que permita determinar conceptos, situaciones y emociones concretas. Según las pautas de Kabokov (1999) existen tres definiciones para tres tipos de instalaciones. En este caso, el arte expandido o el carácter instalativo de las obras de Cristina Iglesias, Louise Bourgeois o la expuesta en esta tesis, se situarían en una definición de la instalación como generadora de espacios.



Fig.12.-Iglesias, C. (2006). *Tres corredores suspendidos*. [Acero]. Centro Botín, Santander.

3.1. PROYECTO PERSONAL ARTÍSTICO

3.1.1. Producción previa y precursora

3.3.1.1. Experimentaciones plásticas



Fig.13. y 14. -Sánchez, C. (2020). *Molde de una mano*. [Cera de abeja, parafina y resina de colofonia]. Valencia.

El Trabajo Final de Grado tiene su punto de partida en un proyecto de investigación y experimentación previo en torno a la cera, realizado a lo largo de la asignatura de Taller Interdisciplinar de Materiales, ofertada en la Facultad de Bellas Artes UPV. Durante cuatro meses, se debía de abordar una investigación en torno a un material tradicionalmente no artístico. Personalmente, se optó por la cera como dicho material susceptible a investigación. Primeramente se realizaba una búsqueda de referentes tanto artísticos como de otros ámbitos de trabajo que empleasen dicho material, y una enumeración de propiedades diversas del material, para después pasar a una exploración poética y semántica tanto personal como colectiva, y finalmente una serie de intervenciones matéricas que podrían abocar a un proyecto mayor o una línea de investigación. Es a partir de aquí donde surge la idea de la cera como medio transmisor de la experiencia y la narrativa de lo femenino debido a sus peculiaridades físicas, táctiles y visuales: la capacidad de amoldamiento en su estado fluido como metáfora de la disponibilidad recurrente que se les exige a las personas leídas como mujeres, la fluidez y viscosidad visual, remitente a la pureza a su vez que al contrapuesto sentido de la deshonra y la corrupción, o la capacidad de registro y de generar formas azarosas representando el papel vinculado a las personas estrechamente vinculadas *lo femenino* en torno a la narración de sucesos y experiencias de manera implícita y nunca evidente, a la herencia de responsabilidades, cuidados y atenciones familiares, y la expresión de la identidad en clave de incógnita y misterio. En resumen, la cera se convirtió en una segunda piel como si una piel prostética de maquillaje para efectos especiales se tratase. Y haciendo uso de sus propiedades, se construyeron moldes negativos de manos, pies y dedos en cera hecha a base de 70% de cera vírgen de abeja, 20% de parafina y 10% de resina de colofonia.

Cabe mencionar que a causa de valores éticos personales, investigué otras ceras de origen vegetal que sustituyeran a una cera de origen animal. La cera de carnauba, la de soja y la de candelilla fueron probadas y finalmente rechazadas por ser especialmente menos elásticas y menos asequibles para el presupuesto original. Sin embargo, actualmente no rechazo el desarrollo del trabajo partiendo de la cera vegetal. Por otro lado, veo necesario mencionar algunos de los referentes que también han utilizado la cera como material en su producción artística o bien otros materiales intervenidos de una forma similar a ésta, entre ellas A. F. Vandervorst, Jelka Quintelier o Sue Beveridge.

3.1.1. Proyecto personal

3.3.2.1. Una habitación propia

Módulo para la experimentación de la feminidad: Una habitación propia cuenta con diferentes conjuntos de piezas ensambladas en un espacio común. La pieza principal que delimita la obra es un conjunto de cuatro puertas dispuestas en posición vertical que se cierran en ángulo creando un habitáculo entreabierto. Por otro lado, hay obras de menor tamaño y de elaboración propia: positivos en cera de diferentes partes del cuerpo (explicados en el apartado anterior), fragmentos de texto bordados a mano y escritos a máquina, y fotografías transferidas a tela realizadas con la técnica Marrón Van Dyke. En último lugar, elementos de uso doméstico adquiridos, algunos de ellos intervenidos y colocados en el espacio, con la finalidad de generar extrañamiento en el espectador con la intención de generar un cuestionamiento de los significados entre objeto y la relación de género producida.

Así como las piezas de cera tienen su origen en una semiótica del material, el proyecto instalativo de *Una habitación propia* comienza a partir de un boceto de pieza artística y a su vez de intervención social, con una idea fijada en el concepto de un habitáculo instalado en el espacio público. Este esbozo de pieza artística poseía todo su potencial contenido en la *interioridad*. La idea de que al

generar un muro o límite se genera un espacio y en dicho espacio crece una interioridad capaz de desarrollarse en diferentes formas y hacia diferentes vías de posibilidad.

La idea de interioridad se ha mantenido presente durante todo el tiempo, siendo posiblemente el eje central del proyecto. Artistas como Siah Armajani dan un claro ejemplo mediante sus obras de cómo la interioridad pasa a ser un espacio de expresión que contiene en todo un mundo que se despliega hasta donde sus paredes alcanzan. Es por ello que el hecho de crear un espacio singular se vuelve pertinente y necesario como en cualquier obra de arte. A partir de esta idea se comienza con el desarrollo de bocetos para la instalación que parte materialmente de la premisa de reciclar materiales encontrados en la calle y que puedan servir de utilidad. Este TFG se ha desarrollado a lo largo de mi estancia de movilidad SICUE en la ciudad de Granada, por lo que es allí donde se llevó la recolección de material, donde se encontraron especialmente gran cantidad de puertas antiguas que habían sido desechadas a los contenedores próximos a mi vivienda. Tras un proceso de recolección de material, contando con un total de unas 10 puertas, se hizo una selección de aquellas que eran estéticamente más acertadas. Se limpiaron y trataron, y fueron transportadas hasta la Facultad de Bellas Artes Alonso Cano, a unos 2km de mi vivienda, con la ayuda de familiares y compañeros que se prestaron a transportar el material en sus vehículos.



Fig.15.-Sánchez, C. (2022).Proceso de montaje de *Módulo para la experimentación de la feminidad: Una habitación propia*. [Puertas de madera]. Granada.

Una vez en la Facultad se comenzó con la construcción de la obra propiamente dicha. Cabe mencionar que debido a las dificultades técnicas, el trabajo de montaje no se podía realizar a manos de una sola persona, es por ello que conté con la ayuda de Patryckja Komudzñinska, compañera de vida y ayudante en este trabajo. Entre ambas dispusimos las puertas en varias composiciones buscando esta generación de espacio íntimo e interior a su vez que estético y funcional. Buscamos la disposición de las puertas más práctica para así aprovechar los pernios de algunas puertas que encajaban entre sí. Pero en la mayoría de los casos se tuvieron que atornillar bisagras de librilla en los

largueros verticales o bien en el grueso de la hoja, anclándolas con tornillo de cabeza estrellada o Phillips.

Paralelamente al montaje de la obra, se desarrollaba la organización interior de la pieza. Se elaboraron algunos bocetos y se fue redefiniendo la pieza, prestando atención al conjunto de símbolos y al significado general de la obra. A lo largo de este proceso de materialización se decidió prestar mayor consideración a la ambientación de carácter doméstico que emitían algunos de los elementos, acercando el universo de significados a un lenguaje más figurativo que abstracto. Dado que no es una pieza de carácter figurativo en su totalidad, pero contiene piezas con mucho grado de figuración y simbología colectiva, como las puertas, las formas de manos y pies en cera, los fragmentos de texto y las adquisiciones de uso doméstico tales como tazas y platos, se plantearon varios emplazamientos y formas que los elementos podían tomar para alimentar esta sensación de extrañamiento para con la cotidianeidad. Algunas intervenciones sobre los objetos se realizaron previamente, como romper uno de los platos o crear una maceta llena de tierra. Sin embargo, tratándose de una obra con un carácter en cierto grado instalativo, algunas de las composiciones e intervenciones finales no se podían decidir hasta ver la obra montada.



Fig.16.-Sánchez, C. (2022).Proceso de montaje de *Módulo para la experimentación de la feminidad: Una habitación propia*. [Puertas de madera]. Granada.

Las obras emplazadas en el interior del habitáculo son de naturaleza diversa que se adquirieron, diseñaron o intervinieron con el fin de generar una amalgama de metáforas que señalen la experiencia de lo femenino desde la fractura en la representación tradicional y hegemónica. Para ello se recurre al extrañamiento, es decir, jugar con el cuestionamiento de los símbolos y la carga significativa y heredada de cada material.

-La cera y los registros negativos de de diferentes partes del cuerpo con los cuales se busca una expresión fragmentaria del cuerpo a cual le atraviesa la experiencia de lo femenino. En dicho cuerpo hay extremidades que se relacionan con el peso y el aguante como las rodillas, o las manos simbolizando la dedicación, el cuidado y la abnegación. Sin embargo, la ductilidad y la maleabilidad se enfocan hacia una expresión cada vez más abstracta de otras



Fig.17.-Sánchez, C. (2022). *El lenguaje proyecta haces de realidad sobre el cuerpo social, y lo moldea violentamente.* [Bordado de hilo egipcio sobre tela de algodón]. Granada.

partes del cuerpo, como las costillas y el esternón, partes del cuerpo relacionadas con el constreñimiento y la contención toman una apariencia de alas, que simbolizan la apertura, el movimiento, la ligereza y la liberación.

-Las citas célebres extraídas de libros de referencia y de conversaciones abordadas con amigas que se ofrecieron voluntarias para hablar sobre la feminidad, que fueron escritas a máquina sobre papel vegetal y papel de dibujo tamaño A4. Algunas de ellas también bordadas a mano sobre tela de algodón con la intención de hacer confluir la tradición con la crudeza de la realidad expresada en los escritos. En la tela, se emplea tanto una caligrafía limpia como una escritura bordada que se va ensuciando para trazar visualmente un recorrido hacia el enfado. En la escritura a máquina, se juega con la ordenación visual de las palabras para construir estructuras de significación acorde con lo escrito.

-La fotografía impresa por contacto sobre tela mediante la técnica Marrón Van Dyke. En ellas se ven partes del cuerpo que mediante zoom, se desfiguran, para así mostrar un acercamiento distinto al cuerpo.

-Los utensilios domésticos, instalados para acrecentar la ambientación doméstica, son emplazados de tal manera que produzcan extrañamiento en el espectador con el fin de crear nuevas significaciones a raíz de las nuevas relaciones, para así no caer en significados hegemónicos de la-mujer.



Fig.18.-Sánchez, C. (2022). *S/N.* [Fotografía sobre tela de algodón mediante técnica Marrón Van Dyke]. Granada.



Fig.19.-Sánchez, C. (2022). *Módulo para la experimentación de la feminidad: Una habitación propia.* [Instalación]. Granada.

4. CONCLUSIONES

A lo largo del presente proyecto han habido diferentes fases de desarrollo que han ido aportando conocimiento y evolución en diferentes aspectos formales. La fase que situé en un estadio previo al desarrollo matérico fue la de investigación y documentación teórica sobre feminismo, más concretamente, transfeminismo. Esta fase del proyecto es esencial ya que la pieza consta de bastante peso conceptual y filosófico detrás, y es por ello que me encuentro agradecida de haber investigado en torno a la materia por todo el conocimiento nuevo y específico que he ido adquiriendo y que sin duda, marca una fuerte influencia no sólo en mi desarrollo de un arte más politizado y concienciado -que siempre me interesó- sino también en mi manera de relacionarme con el mundo.

En cuanto al ámbito práctico, concluir esta obra ha comportado una satisfacción a nivel personal, ya que al materializar un proyecto vemos, palpamos y disfrutamos de una idea que lleva en nuestra imaginación mucho tiempo. En mi caso, la idea de realizar una pieza de arte expandido de estas características llevaba rondando por mi mente desde 2019. Pese a ello hay partes que perfeccionaría, como el emplazamiento de la instalación en un formato de cubo blanco en una sala expositiva además de añadir más puertas para que la pieza sea de mayor tamaño.

En términos generales, mi proyecto de fin de grado es una documentación artística en formato visual y tridimensional que es el resultado de una investigación formal del fenómeno de la feminidad y el condicionamiento social de la imposición del género como sistema estructural de la vida.

5. BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

Beauvoir, S. D. (2017). *El segundo sexo* (1.^a ed.). Ediciones Cátedra.

Bourriaud, N., & Lebenglik, F. (2007). *Postproducción/ Postproduction* (1.^a ed.). Adriana Hidalgo Editora.

Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Ediciones Paidós.

Dufrenne, M. (1983). *Fenomenología de la Experiencia Estética. Volumen II. La percepción estética*. Ediciones Fernando-Torres.

Fischer, E. (1985). *La necesidad del arte*. Ediciones Nexos.

Gurméndez, C. (1993). *Teoría de los sentimientos*. CFE Fondo de cultura económica.

Hernández-León, J. M. (1990). *La casa de un solo muro*. Nerea.

Irigaray, L. (2007). *Espéculo de la otra mujer* (Tra ed.). Ediciones Akal.

Lorz, J. (2016). *Estructuras de la Existencia: las Celdas*. Catálogo de la Exposición en el Museo Guggenheim de Bilbao. La Fábrica Editorial en asociación con Museo Guggenheim de Bilbao.

Ptqk, M. & Galerie nationale du Jeu de paume. (2019). *Especies del Chthuluceno. Gabinete Sycorax*.

Sontag, S. (2020). *Ante el dolor de los demás* (1.^a ed.). Penguin Random House Grupo Editorial.

Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Ediciones Nueva Visión SAIC.

Torres, H. (2019). *Especies del Chthuluceno*. Ediciones Belleza Infinita.

Wittig, M. (2016). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (3.^a ed.). Ediciones Alejandría S.A de C.V, mx books, EDS8N.

Woolf, V. (2017). *Una habitación propia*. Austral México.

CONSULTAS EN LÍNEA

Frías, L. G. (2012). *Lugar/No-Lugar/Lugar en la Arquitectura Contemporánea*. (Doctoral dissertation, Universidad Politécnica de Madrid).

75 Reasons to Live: Mark Jensen on Bruce Nauman's Wax Impressions of the Knees of Five Famous Artists. (2018, 27 noviembre). SFMOMA. <https://www.sfmoma.org/watch/75-reasons-to-live-mark-jensen-on-bruce-naumans-wax-impressions-of-the-knees-of-five-famous-artists/>

Kabakov, I., Tupitsyn, M., & Tupitsyn, V. (1999). About Installation. *Art Journal*, 58(4), 62. <https://doi.org/10.2307/777912>

Oltre il 15 ottobre: il nodo dell'autonomia dei movimenti. (2013, 26 enero). UniNomade. <http://archivio-uninomade-effimera.euronomade.info/we-say-revolution-uninomade/>

6. ÍNDICE DE FIGURAS

- Fig.1., 2., 3. y 4. - Bourgeois, L. (1986). *Articulated Lair* (Guarida Articulada). [Acero pintado, goma y taburete]. MoMA, Nueva York. p. 22
- Fig.5.- Bourgeois, L. (c.1991). *Cell VI* (Celda VI). [Madera pintada y metal]. Museo Guggenheim, Bilbao. p. 23
- Fig.6.- Nauman, B. (1996). *Wax Impressions of the Knees of Five Famous Artists* (Impresiones en Cera de las Rodillas de Cinco Artistas Famosos). [Fibra de vidrio y resina de poliéster]. MoMA, Nueva York. p. 24
- Fig.7.- Nauman, B. (1967). *From hand to mouth* (De la mano a la boca). [Cera sobre lienzo]. MoMA, Nueva York. p.25
- Fig.8. y 9. - Hayes, S. (2001). *The interpreter project* (El proyecto de la intérprete). [vídeo de 4 canales, ochenta y una diapositivas en color de 35mm]. studio@shaze.info. p.26
- Fig.10.- Hayes, S. (2012). *My memory translates everything into something else* (Mi memoria transforma todo en algo diferente). [Acrílico sobre muselina]. studio@shaze.info. p.28
- Fig.11. y 12. -Iglesias, C. (2006). *Tres corredores suspendidos*. [Acero]. Centro Botín, Santander. p.30
- Fig.13. y 14. -Sánchez, C. (2022). *Molde de una mano*. [Cera de abeja, parafina y resina de colofonia]. Valencia. p.31
- Fig.15. -Sánchez, C. (2022).Proceso de montaje de *Módulo para la experimentación de la feminidad: Una habitación propia*. [Puertas de madera]. Granada. p.33
- Fig.16. -Sánchez, C. (2022).Proceso de montaje de *Módulo para la experimentación de la feminidad: Una habitación propia*. [Puertas de madera]. Granada. p.34
- Fig.17. -Sánchez, C. (2022). *El lenguaje proyecta haces de realidad sobre el cuerpo social, y lo moldea violentamente*. [Bordado de hilo egipcio sobre tela de algodón]. Granada. P. 35
- Fig. 18. -Sánchez, C. (2022). *S/N*. [Fotografía sobre tela en técnica Van Dyke]. P.35
- Fig. 19. -Sánchez, C. (2022) *Módulo para la experimentación de la feminidad: Una habitación propia*. [Instalación]. P. 36