



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Cuerpo sometido: La carga de lo femenino a través de la
expansión de la pintura

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Saco-Vertiz , Alessandra

Tutor/a: Claramunt Busó, Francisco Javier

Cotutor/a: Del Moral Sánchez, Alfonso

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023

RESUMEN

Este proyecto pretende producir una serie de piezas, entendidas como soporte pictórico, escultórico y corporal que buscan aludir a la representación del desnudo femenino, sometido a fuerzas, pesos, cargas, expuesto, objetualizado y desde la perspectiva de una mirada situada y condicionada. Además se buscan establecer relaciones entre lo orgánico, desbordado e imperfecto de lo corporal, en contraposición a lo liso, sintético y constreñido.

Se busca una fusión entre cuerpo y pintura que permita la experimentación con los materiales y soportes, además del desarrollo de un proyecto de producción en serie. Como resultado se presenta un conjunto de obras que exploran posibilidades objetuales dentro del ámbito de la pintura, culminando su formalización en forma de proyecto instalativo y expositivo.

PALABRAS CLAVE:

cuerpo femenino, objeto, pintura, instalación

ABSTRACT

This project aims to produce a series of pieces, understood as pictorial, sculptural, and corporeal supports that seek to allude to the representation of the female nude, subjected to forces, weights, burdens, exposed, objectified, and from the perspective of a situated and conditioned gaze. Furthermore, we seek to establish relationships between the organic, overflowing, and imperfect nature of the corporeal, in contrast to the smooth, synthetic, and constrained side of it.

A fusion between body and painting is sought allowing the the experimentation with materials and supports, as well as the development of a serial production project. The desired outcome is to obtain a collection of pieces that explore objectual possibilities within the realm of painting, culminating with the presentation of the series as an installation project.

KEY WORDS:

female body, object, paint, instalation

A mi familia, por apoyarme e incentivar me siempre a seguir y conseguir mis metas, por haber creído en mí desde el inicio.

A mis tutores Javier Claramunt y Alfonso del Moral, por haber hecho de este trabajo un gusto, por la constante retroalimentación y confianza.

A Adri, por la disposición a escucharme, entenderme y darme ese punto de vista exterior, por darme la seguridad de siempre estar ahí y por el gran apoyo que es para mí.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	5
2. OBJETIVOS.....	6
3. METODOLOGÍA.....	7
4. MARCO CONCEPTUAL.....	8
4.1. REPRESENTACIÓN Y MIRADA SOBRE LO FEMENINO.....	9
4.2. MANIPULACIÓN Y CONSTRICCIÓN DE LA MIRADA.....	11
4.3 CUERPO-OBJETO.....	13
5. REFERENTES.....	15
5.1. LA OBJETUALIZACIÓN DE LA PINTURA.....	15
5.2 PROYECCIÓN DE LO CORPORAL EN LA PINTURA.....	16
5.3 LA IDEA DEL CUERPO FEMENINO EN LA PINTURA.....	17
6. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.....	18
6.1. ANTECEDENTES.....	18
6.2. CUESTIONES MATERIALES Y FORMALES.....	20
6.3. SERIES.....	22
7. PROYECTO EXPOSITIVO CUERPO SOMETIDO.....	28
7.1. DISEÑO Y MONTAJE EXPOSITIVO.....	28
7.2 DIFUSIÓN Y REPERCUSIÓN.....	31
8. CONCLUSIONES.....	33
9. REFERENCIAS.....	34
10. LISTADO DE IMÁGENES.....	37
11. ANEXOS.....	42
11.1. PRUEBAS CON EL PLÁSTICO.....	42
11.2. PRUEBAS CON LA ESPUMA.....	44
11.3. SIMULACIONES DIGITALES.....	44
11.4. OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE.....	45

1. INTRODUCCIÓN

La interacción entre el cuerpo (como presunta materia) e identidad (como género) determina nuestra forma de amoldar su figura a una idea, de esculpirlo y jerarquizarlo en función de lo establecido. En el caso del cuerpo femenino ¿qué o quiénes definen lo femenino? este se ha regido siempre por una construcción de ideas que continúa considerando a los cuerpos como objetos mejorables. Podríamos decir que esta forma de representación reductiva ve al cuerpo principalmente como objeto estético y sexual. Lo interpreta como mercancía y busca ajustar su corporalidad a un modelo imposible, relacionando lo femenino con lo artificial y finalmente, convirtiendo el cuerpo natural de una mujer en una imagen artificial de sí misma. El *cuerpo mercancía*¹ que se convierte a su vez en cuerpo consumidor, es la evidencia del deseo femenino sometido a su propia imagen, en constante proceso de adaptación a una estructura irreal. La cosificación del cuerpo femenino funciona como molde a estándares establecidos, resultando en la noción de una imagen femenina “mejorable”.

Esta producción busca establecer relaciones y jerarquías, entre lo orgánico, desbordado e imperfecto, en contraposición a lo liso, sintético y constreñido. Realizando así, alusiones a lo natural y corporal con el uso de la espuma, y a una representación artificial del cuerpo con el uso del plástico, creando piezas en proceso de amoldarse (o no).

Tras la introducción, se continúa con los objetivos generales y específicos, las metodologías utilizadas, la contextualización y el desarrollo de las líneas conceptuales de la obra, para así explicar cuáles han sido las influencias plásticas y conceptuales, así como recursos y estrategias. Para el marco conceptual analizando los autores y artistas, hemos decidido partir de una serie de palabras clave como serían lo corporal, lo femenino, la pintura como soporte y como cuerpo sujeto y sometido a tensiones y constricciones. Ya definidas estas cuestiones a abordar, se estructuran los referentes teniendo en cuenta su relación con la obra, en este caso la objetualización de la pintura, la corporalidad de la pintura y la idea del cuerpo femenino en la pintura. Además, basándonos en los antecedentes se explicará cuál ha sido el proceso de desarrollo de la idea y las fases del proyecto, analizando también la subdivisión de la producción en fases o subseries, para después mostrar las obras que se han realizado para el proyecto expositivo. Finalmente, en el apartado de conclusiones, se analizará el recorrido y resultados del trabajo y lo que ha supuesto su realización.

¹*cuerpo mercancía*: término utilizado para referirse al cuerpo como instrumento de producción en las economías de trabajo, el cuerpo disciplinado por el deporte o la dieta, así como el cuerpo anoréxico o el cuerpo pornográfico (Meri Torras, 2007)

2. OBJETIVOS

Los objetivos descritos a continuación abordan de manera general los propósitos de esta producción artística, teniendo en cuenta que son un punto de partida para desarrollar una propuesta final, y que durante el proceso podrían variar en función de los resultados obtenidos a medida que vayan avanzando. Estos objetivos se centran principalmente en el desarrollo de la producción artística y el aprendizaje que conlleva, la acotación y profundización en los aspectos discursivos y el diseño y realización de un proyecto expositivo.

OBJETIVOS GENERALES:

- Realizar una producción artística donde se encuentren relaciones de lo pictórico y matérico con lo corporal, aludiendo al cuerpo femenino entendido como soporte sometido a fuerzas, tensiones y pesos.
- Diseñar y realizar un proyecto expositivo para mostrar la producción realizada.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Experimentar con los materiales, volúmenes y gamas cromáticas en la búsqueda de relaciones entre lo orgánico, lo desbordado e imperfecto, en contraposición a lo liso, sintético y constreñido.
- Potenciar las características formales que puedan aludir a los rasgos cromáticos y físicos de lo corporal (color, volumen, peso, gravedad, tensión, turgencia, morbidez)
- Favorecer la hibridación entre lo pictórico y lo escultórico, dotando de tridimensionalidad a la pintura, en la búsqueda de una referencia a lo somático.
- Explorar las posibilidades instalativas en la interactividad entre las distintas piezas y el espacio expositivo.
- Diseñar, gestionar y realizar un proyecto expositivo con la obra producida y seleccionada para tal fin, y con la realización de los requisitos necesarios (dossier, cartel, flyer, hoja de sala....) (*Cuerpo Sometido*, Espai Llimera)

3. METODOLOGÍA

El trabajo se ha desarrollado simultáneamente en tres ámbitos: la experimentación y creación en el taller, la búsqueda, asimilación y estudio de referentes que puedan acompañar y favorecer la evolución del proyecto, y el estudio de textos que han permitido delimitar y definir sus líneas discursivas. Dicha simultaneidad se ha producido en la búsqueda de la optimización de su interacción y retroalimentación y la adecuación entre el ámbito discursivo y formal.

Entre las estrategias planteadas para desarrollar y direccionar, podemos destacar el empleo habitual de la lluvia de ideas para configurar diferentes listas, diagramas o mapas mentales. Las propuestas incluidas son la conocida lista de Roukes y la llamada metodología del fracaso.

En el caso de las listas, nos ha interesado enfocarnos en la enumeración de los posibles materiales y en la creación de diferentes acciones a los que podrían someterse, intentando potenciar las posibilidades plásticas y expresivas durante la experimentación. Para ello, hemos tenido como referentes a Bruno Munari (1983, 12) y a Nicolas Roukes (Jose Fuentes y Concha Sáez, 2012). También se tuvo en consideración *la metodología del fracaso* usada por Guillermo Mora, donde se busca una reutilización de los materiales, restos o errores para generar nuevas posibilidades y significados. (Oscar García, 2012)

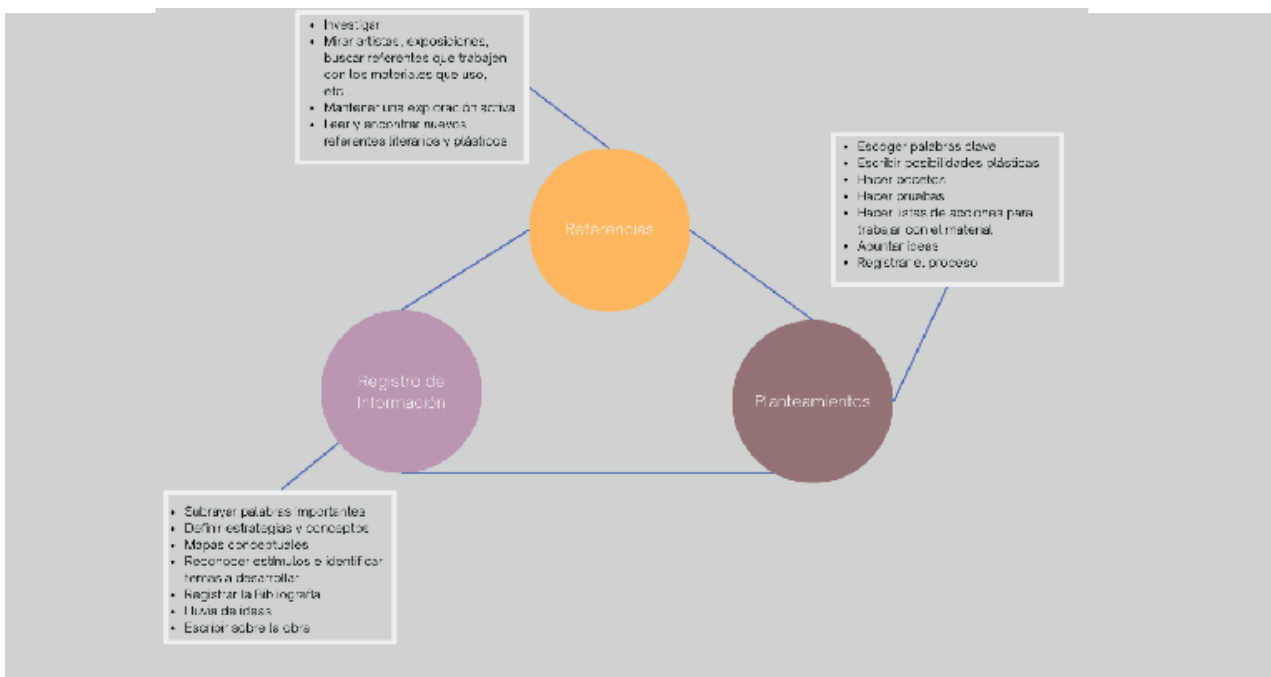


Fig. 1: Metodología utilizada

4. MARCO CONCEPTUAL

Las obras buscan aludir a la representación de algunas características del desnudo femenino y sus adjudicaciones en el proceso de definirse. Sin hacer alusiones explícitas, se intenta hacer reflexionar sobre el cuerpo femenino como algo terrenal, carnal, físico, pesado, donde las piezas y el cuerpo humano se alejan de las analogías anatómicas y buscan un nuevo significado dentro de su potencial expresivo y plástico, mediante la fisicidad de la pintura tridimensional, volumétrica y en estado de expansión y modelación.

De este modo, estas reflexiones sobre el cuerpo femenino en su interacción con la identidad y con las adjudicaciones que implica su adscripción a los modelos de representación dominantes, se constituyen como marco discursivo fundamental en este proyecto. Por ello, hemos querido abordar algunas cuestiones que permiten definirlo, de un modo amplio, en los siguientes subcapítulos.

Los capítulos se han dividido en tres. Se empieza con la representación y mirada de lo femenino, ya que consideramos que es esencial entender que partimos de una mirada condicionada, continuamos con la manipulación de la misma, ya que además ha ido cambiando y sometiéndose a diferentes cargas a lo largo de la historia, y finalizamos con el cuerpo-objeto, término que utilizamos para referirnos al cuerpo femenino convertido en un elemento mejorable y reducido a mercancía.

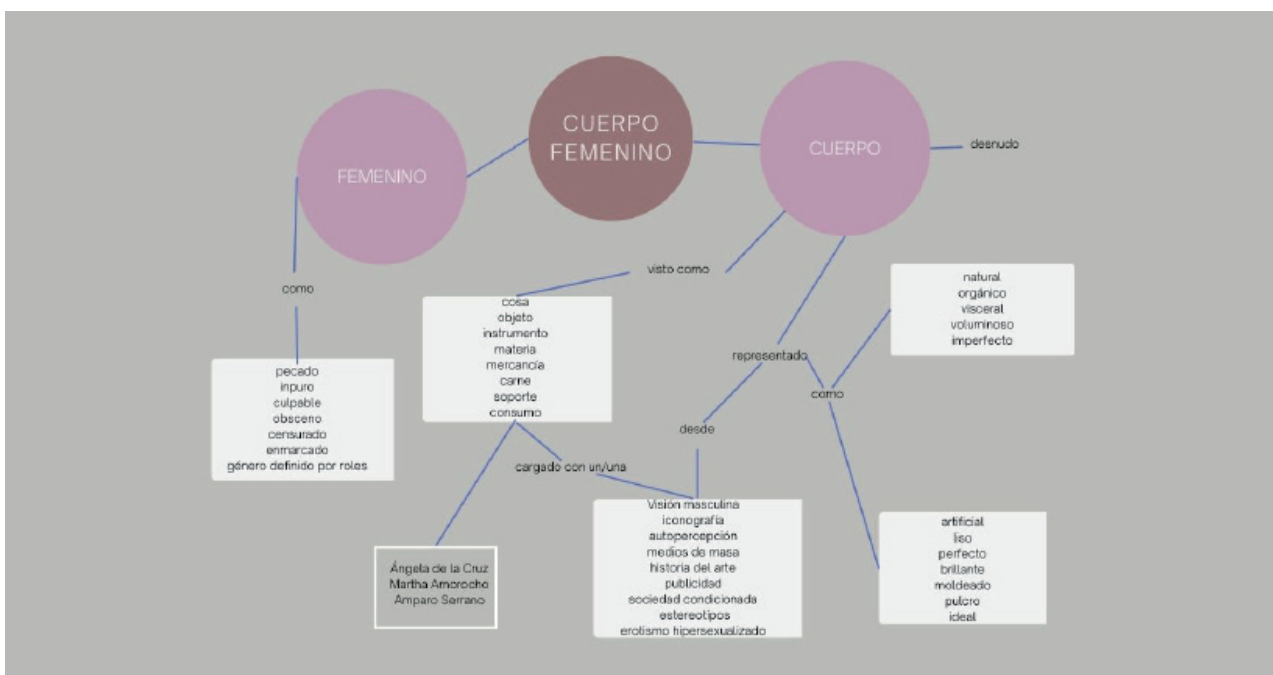


Fig. 2: Marco conceptual



Fig. 3: Giorgione. *La venus dormida*, 1508, óleo sobre lienzo.

4.1. REPRESENTACIÓN Y MIRADA SOBRE LO FEMENINO

La representación conlleva el desarrollo o ejercicio de una mirada que proyecta sobre lo representado un conjunto de valores, ideas y conceptualizaciones. En el caso de lo femenino o el cuerpo de la mujer, la imagen tradicional de la representación femenina en el arte, ha sido, hegemónicamente, el desnudo. Un desnudo donde la iconografía y la mirada ejercida en su representación ha sido especialmente elocuente. Históricamente, de esta representación femenina se ha encargado el hombre, creando así una mirada masculina sobre el cuerpo femenino y su forma de mostrarse, determinándolo con una jerarquía patriarcal. Esta mirada, entonces, nos muestra dos estereotipos claros y sus tipologías: la del hombre como sujeto activo, que mira y representa; y la de la mujer como objeto, bodegón, paisaje o modelo, buscando ser merecedora de esa mirada (Amparo Serrano de Haro (2007,3).

Laura Mulvey utiliza la noción freudiana para hablar del tema:

En un mundo ordenado por el desequilibrio sexual, el placer de mirar se ha dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida y conveniencia. En su tradicional papel objeto de exhibición, las mujeres son contempladas y mostradas simultáneamente con una apariencia codificada para producir un impacto visual y erótico tan fuerte, que puede decirse de ellas que connotan *to-be-looked-at-ness*. (1975, 4)



Fig. 4: Pablo Picasso. *El Sueño*, 1932, óleo sobre lienzo.

Podemos tomar como ejemplo el género de las mujeres-paisaje¹ y mujeres-bodegón a *La venus dormida* de Giorgione (Fig. 3), donde la mirada activa del espectador está en contraposición con la de Venus, quien se muestra con los ojos cerrados, expuesta y en ofrecimiento. En este tipo de representaciones es más importante la carne que la posible personalidad y expresión, la mujer evade la mirada en signo de sumisión y la postura es pasiva, asociando su propio cuerpo a un objeto de consumo, o de apetito. Incluso más adelante, se sigue usando este tipo de representación tradicional, como podemos ver en la Fig. 4 con *Sueño* de Picasso.

¹ mujer-paisaje: esta palabra es introducida por Amparo Serrano (2007, 13) para hablar de un género pictórico recurrente en la representación de la mujer en la pintura tradicional, desnuda, en donde el cuerpo tiene más importancia que la cabeza y se ofrece como un paisaje, comida o presa.



Fig. 5: Edouard Manet. *Olimpia*, 1863, óleo sobre lienzo.

Como fractura de esta mirada o modelo de representación, fue evidente el escándalo y la desaprobación, cuando la conducta varió en su representación pictórica. Por ejemplo, en *La Maja desnuda* de Goya u *Olimpia* de Manet (Fig. 5), en la que la mujer ya no se ofrece sin resistencia a la mirada activa del espectador. Como explicó Amparo Serrano “se genera una conciencia, y por lo tanto, vergüenza” (2007, 7). La respuesta de las protagonistas, en su mirada, ya no evasiva, pasiva y sumisa, sino cómplice o desafiante, es tomada como trasgresora y obscenas, por lo que la Iglesia, baluarte del conservadurismo moral, las ha considerado pecaminosas y ha buscado censurarlas.

Podríamos decir que esta mirada se ha desarrollado a partir de las tradicionales historias bíblicas y mitológicas, donde lo femenino ha sido percibido como una naturaleza pecaminosa que requiere redención. Irene Ballester (2010, 98) desarrolla el tema desde la religión católica, en la cual muchas veces se buscó la purificación a través de estrategias de supresión de este estigma mediante prácticas ascéticas, anorexia. Principalmente en nombre de la pureza y la liberación del cuerpo, que fue considerado como una prisión para el alma. Estas prácticas buscaron suprimir la voluptuosidad del cuerpo, para evitar ser atractivas y deshacerse de la feminidad. Encontramos aquí una forma de sometimiento, opresión y constricción del cuerpo a una idea, a una mirada, que agrede incluso su naturaleza carnal y su salud.



Fig. 6: Aubrey Beardsley. *The dancer's reward*, 1894, tinta sobre papel

Así, desde este punto de vista, eminentemente católico, identificar la representación de lo femenino con la del cuerpo de la mujer, así expuesto pasiva y sumisamente a la mirada masculina, la emparenta directamente con la lujuria, lascivia y otros pecados y, por tanto, con la culpa. Esto está presente en uno de los estereotipos de gran arraigo: la mujer *femme fatale*, este tema estudiado por Erika Bornay, representa lo femenino como una encarnación viva del pecado y la culpa (1990, 16). Bornay identifica cómo se ha ido situando lo femenino dentro del exhibicionismo e impureza, en la Fig. 6, se puede apreciar a una de las más famosas *femme fatale*. Salomé fue conocida por su participación en el asesinato de Juan Bautista, y tras eso pasó a ser considerada como una personificación del deseo y pecado, encarnando la “amenaza femenina” tan característica de las *femme fatale*, en contraposición con la figura santa de Juan Bautista.



Fig. 7: Frida Kahlo. *La columna rota*, 1944, óleo sobre tela.

4.2. MANIPULACIÓN Y CONSTRICCIÓN DE LA MIRADA

Dependiendo de épocas y contextos, el cuerpo y su representación ha estado sujeto a diversas formas de regulación, estableciendo distinciones entre áreas restringidas y permitidas, de acuerdo a las normas morales, religiosas y sociales de cada periodo.

Los medios de masas, además, juegan un papel importante en la reducción social de lo femenino al invisibilizar el resto de sus dimensiones. A esto se refiere Pierre Bourdieu (2000, 5) cuando habla de violencia simbólica, que es la forma de usar símbolos sociales que se basan en estereotipos que reducen, ocultan, menosprecian o distorsionan la realidad del conjunto femenino.

¿Pero qué o quién define lo femenino? El cuerpo femenino, regido siempre por normas, ha sido una construcción de identidad que ha sufrido muchos procesos a lo largo de la historia. La manipulación sobre la autoimagen e identidad femenina ha estado presente incluso desde las primeras representaciones de lo femenino en el arte.

Cuando aparecieron las primeras mujeres reconocidas como artistas, su principal tema fue el autorretrato, ya que buscaban una nueva manera de retratarse al no sentirse identificadas con las antiguas representaciones. Había una iconografía hecha por hombres que decidían e imponían el ideal, uno muy interiorizado que se repite y se mantiene dependiente. La exhibición para la mirada activa y controladora del artista hombre sobre las mujeres, ha sido evidente durante todo este proceso. Así, Amparo Serrano (2007,4) señala los autorretratos de Frida Kahlo como un nuevo modelo de la mujer artista y de feminidad (Fig. 7). Y como se puede ver en la Fig. 8 muchos años después, Mira Dancy continúa creando arte para la mirada femenina, reflexionando sobre la división entre dos identidades: la propia y la impuesta.



Fig. 8: Mira Dancy, *Red Garden I*, 2016, acrílico sobre tela.

Muchos escritores y filósofos han reflexionado sobre los patrones y conductas impuestas por una sociedad patriarcal, que utiliza los medios de comunicación para manipular la imagen de lo femenino, como por ejemplo, Carmen Valls-Llovet. Ella sostiene que las definiciones de masculino y femenino por parte de la ideología siguen anclados a un cuerpo dependiente de la mirada del otro, uno que espera que se cumplan ciertos roles, y culpa a los que no los cumplen (2009, 237).

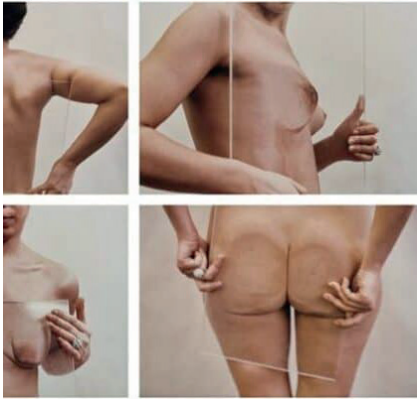


Fig. 9: Ana Mendieta, *Glass on body imprints*, 1972, fotografía.

Por otro lado, Michel Foucault (2002, 135) habla de una disciplinación y regulación de los cuerpos (y la forma de mirarlos), desde una interconexión de discursos más antiguos y tradicionales: la psicología, la anatomía, la sociología, la filosofía, la religión, el arte. Él desarrolla el concepto de disciplinación describiéndola como “mecánica de poder”, donde define cómo se puede apresar al cuerpo del otro, para manipular sus acciones y formas de operar. Aquí demuestra cómo la disciplina fabrica cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos “dóciles”.

Meri Torras (2007, 21) también habla de la modelación corporal desde un punto de vista muy parecido al visto previamente.

Existe un reconocimiento ligado a una modelación y disciplinamiento sobre los cuerpos y sus actuaciones sociales, que los esculpe y los jerarquiza en función de un cuerpo ideal para cada identidad establecida. El cuerpo se relaciona bidireccionalmente con el entorno sociocultural; lo constituye pero a la vez es constituido por él.

Finalmente, también analizamos la obra de Laura Mulvey (1975, 4), quien reconoce este tipo de manipulación como la búsqueda de un sentido de control activo, introduciendo la relación de controlar y mirar. Habla de un tipo de mirada que encuentra placer en reconocer a la otra persona como objeto, como un otro objetualizado. Este proceso implica además una separación de la identidad erótica del sujeto, en donde se convierte en un objeto en la pantalla.



Fig. 10: Lucía C. Pino, *Full Fantom Five*, 2020, hierro, telas y plástico.

Como se ve en las figuras 9 y 10, Ana Mendieta (Fig. 9) fue una artista que reafirmó la idea de la manipulación existente a comienzos de los años setenta, demostrando que su físico era una herramienta que podía retar la tradición masculina de idealizar la desnudez femenina. También ponemos como ejemplo la obra de Lucía C. Pino (Fig. 10), quien reflexiona sobre el cuerpo y el género en su obra, sometiendo los materiales a pesos y tensiones para aludir a la capacidad que tenemos de modificar los cuerpos para ajustarlos a moldes.



Fig. 11: Alexis Granwell, *Cambrian*, 2018, papel, madera y cemento.

4.3. CUERPO-OBJETO

Llevándolo a la actualidad, hoy son los sistemas publicitarios los que demuestran cómo se continúa considerando a las mujeres como objetos mejorables. “Los hombres son seres y las mujeres cosas” (Carmen Valls-Llovet, 247) .

¿Y por qué se habla de un cuerpo femenino? La respuesta parece estar ligada a que la idea de cuerpo-objeto casi siempre nace de la representación de lo femenino. Entonces, ¿dónde está la marca de feminidad? ¿Es el cuerpo la única evidencia de lo femenino?. Estas formas de representación reductivas ven al cuerpo sólo como objeto estético y sexual. Finalmente el cuerpo es algo que “gira en torno a la percepción del sujeto y lo interpreta como mercancía” (Ana Dolores Verdú, 2018, 3).

Analizando a los diferentes autores, nos damos cuenta de que aun argumentando desde diferentes puntos de vista, el cuerpo-objeto es algo reconocido en la representación de lo femenino, mostrado sometido a una modelación y reducción donde el cuerpo (como presunta materia) interactúa con la identidad (como género).

Ana Dolores Verdú habla del esto en “Feminismos 31”, aborda el tema desde una perspectiva consumista y aparece la mujer como capital erótico². Dentro de la exhibición y la imagen que se tiene en la sociedad actual del cuerpo femenino, se sitúa el cuerpo cosificado, el cuerpo-objeto. “La carga sexual de la feminidad se ha contemplado incluso como un activo explotable en términos económicos”. (2018, 169)

Freud (1905, 105), por otro lado, asocia la escoptofilia³ a una forma de reducción del cuerpo como objeto sexual, donde en casos extremos se identifica con la acción de tomar a otras personas como objetos, sometiéndolas a una mirada controladora. Podríamos relacionar con este concepto a la pornografía y la forma que tienen los medios de comunicación de masas para convertirse en emisores de la cosificación femenina. El cuerpo se presenta como un objeto para consumir, poseer, usar y disponer.



Fig. 12: Hannah Wilke, *Agreeable Object*, 1972, látex y plástico.

² Según María Isabel Menéndez (2015, 3), Catherine Hakim defiende el término “capital erótico” como parte de la retórica postfeminista. Sin embargo, Menéndez sostiene que esta concepción oculta en realidad una perspectiva patriarcal poderosa.

³ La escoptofilia es un término que se utiliza para describir un patrón en el cual se experimenta excitación y placer al observar a otras personas de forma sexual, sin su consentimiento.



Fig. 13: Rebecca Horn, *Unicorn*, 1970, madera tela y metal.

En las figuras 11 y 12, Hanna Wilke (Fig. 12) aborda el tema adoptando íconos históricos de feminidad, reproduciéndolos de forma irónica y crítica con la intención de demostrar la reducción de lo femenino en forma de órgano sexual. Mientras Alexis Granwell (Fig. 11) evoca lo corporal como algo fragmentado, objetualizado y en proceso de transformación o desaparición. Al igual que Wilke, fusiona el objeto y el cuerpo a través del uso del papel y su forma de absorber los movimientos.

En conclusión, podemos decir que lo femenino se encuentra siempre sometido a la mirada del otro. Con una imperfección interiorizada que ve como verdad lo que dicen los medios, y está en constante búsqueda de aprobación. Estos sistemas siguen edificando la manera de mirar. Podemos entonces identificar cómo la imagen corporal ha movilizó a toda una industria de la manipulación, consiguiendo crear una dependencia hacia la misma. De ésta obsesión con el cuerpo imperfecto tenemos como referente a Rebecca Horn (Fig.13), quien con la pieza *Unicorn* desarrolla esta problemática adaptando su apariencia para remitir a la pureza, la castidad y la inocencia. Usando correas casi idénticas a las que vemos en el cuadro *Columna rota* de Frida Kahlo.

Como ya hemos hablado de las dependencias en esta búsqueda de configuración corporal sometida a los cánones, se busca ajustar el cuerpo a un modelo imposible, someterlo y constreñirlo a la fuerza, a presión, violentando incluso su naturaleza para adscribirla a lo artificial, aspectos que han orientado la materialización de las piezas de nuestro proyecto. Estas operaciones convierten finalmente el cuerpo natural de una mujer en una imagen irreal de sí misma, pues a través de su objetualización, el cuerpo pasa a ser un objeto mejorable que no escapa a las influencias.

Objetualización de los sujetos: las personas, pasan a ser objetos de mercado para ser poseídas/dos y manipuladas/dos, a través de los cosméticos, la cirugía, la industria de la moda y medicalizaciones varias. Estos estereotipos han sesgado todas las ciencias, y las ciencias de la salud (Carmen Valls-Llobet, 2009, 24).



Fig. 14: Sarah Lucas, *Nuds*, 2012, medias, textiles.

La imagen sintética que se pone de objetivo es una identidad construida por acumulación de la belleza física del cuerpo-objeto para ser mirado y disfrutado, buscando la satisfacción visual y el reconocimiento de otros. El *cuerpo mercancía* que deviene a su vez cuerpo consumidor, es la evidencia del deseo femenino sometido a su propia imagen, teniendo como resultado una imagen pasiva de perfección visual.



Fig. 15: Guillermo Mora. *[sh][elf]*, 2011, acrílico.

5. REFERENTES

Para organizar los referentes, los dividimos en tres aspectos fundamentales. El primer apartado aborda la objetualización de la pintura, un enfoque que desafía los límites convencionales del lienzo y la superficie plana. En el segundo apartado, la corporalidad de la pintura, nos interesa enfatizar la fusión entre pintura y cuerpo, mencionando artistas que consiguen en sus piezas una cualidad táctil y orgánica, evocando la presencia física del cuerpo. Y para finalizar, nos adentraremos en la idea del cuerpo femenino en la pintura, referenciando a artistas que aluden a la representación y reinterpretación el cuerpo femenino, abordando su propia corporalidad.

A lo largo de estos apartados, exploraremos las diversas perspectivas y enfoques que han enriquecido el trabajo plástico y teórico.

5.1. LA OBJETUALIZACIÓN DE LA PINTURA

Como referente referente fundamental en la idea de tratar la pintura como objeto tridimensional y jugar con sus posibilidades objetuales debemos citar a **Guillermo Mora**, quien nos resulta interesante por su tipo de trabajo con la materia pictórica y su manera de conceder a ésta una fisicidad y corporalidad. Además, desarrolla la idea de separar la materia del soporte bidimensional u objeto, cuestionando los procesos pictóricos tradicionales. También trabaja sobre la reutilización de los errores y descartes como metodología, con la idea de generar nuevos significados (Maria Von Touceda, 2021), cuestión que, como ya hemos mencionado, nos ha sido relevante como estrategia metodológica en nuestro proceso creativo.

En general, la idea de tratar a la pintura como objeto tridimensional, y jugar con sus posibilidades objetuales es de lo que más puede servir de referencia a este trabajo.

De **Carlos Bunga**, nos resulta interesante la manera de llevar la pintura a lo instalativo e inmersivo. Interrelacionando los conceptos de cuerpo y el espacio que ocupan. También nos ha interesado cómo gestiona su proceso creativo y la adecuación a los site-specifics para otorgarle un sentido objetual a la pintura, transformando el espacio a partir de la fisicidad de la obra. De este modo, presenta la pintura como un lugar o como un objeto, e incluso invita a participar de su espacio dentro de la sala. Tomamos de referencia, sobre todo la manera tridimensional de tratar el color y lo mático de sus objetos (Carlos Garzán, 2023).



Fig. 16: Carlos Bunga, *Habitar el color*, 2023, instalación de pintura.



Fig. 17: Angela de la Cruz, *Ripped*, 1999

5.2. LA PROYECCIÓN DE LO CORPORAL EN LA PINTURA

Otra artista que trabaja con lo corporal y lo pictórico es **Ángela de la Cruz**. Es interesante su manera de abordar la ruptura de la tradición pictórica usando como referente el propio cuerpo, rompiendo, deformando y torciendo la materia para hablar también de la pintura/escultura como objeto.

Hay una presencia física en toda su obra, y la somete a fuerzas, desgarres, golpes, roturas, y deformaciones. Con telas y bastidores, hace alusiones a su accidente y a un cuerpo dañado. Juega con la relación entre su propio cuerpo y la materia (Ianko Lopez, 2022).



Fig. 18: Magdalena Abakanowicz, *Embriology*, 1978, tela rellena

Magdalena Abakanowicz aborda el cuerpo femenino desde lo textil, haciendo también referencias a la opresión corporal. Es llamativa su manera de trabajar con formas orgánicas, ya que no necesariamente se ve un cuerpo, pero se intuye, además, remite a lo corporal a través de lo tridimensional y lo volumétrico. El uso de la paleta de color como alusión a la carne y la piel además es algo que nos interesa reflejar en la obra.

Las soluciones que encuentra para referir a lo pesado, las texturas del cuerpo, las superficies y lo amontonado son temas que nos generan interés sobre todo en la serie *Embriology*, donde juega también con la dualidad del cuerpo entre suave y duro. Otro punto que rescatamos de la artista son los temas que trata: la transformación inherente de lo femenino y la materialidad del cuerpo (Lucy Askew y Rachel Taylor, 2008).



Fig.19: Lynda Benglis, *Feminine Fork*, 2016, brillante y espuma sobre alambre.

Lynda Benglis también remite a lo femenino, sensual y corporal en su obra, usando materiales orgánicos como cera de abejas y poliuretano. Su proceso es importante para la obra ya que trata la materia como algo maleable y deja que tome su propia forma. Vierte y moldea a los materiales cuando están líquidos para poder obtener sensación de ligereza y suavidad cuando estén sólidos. Usamos de referencia sobre todo sus obras de espuma y látex vertido, en las cuales lo suave se vuelve duro y lo duro se vuelve suave, generando así un acercamiento al desnudo femenino.

Se trata de una obra que exhibe una doble dimensión tanto en lo visual como en lo conceptual. A través de la utilización de diversos materiales, se sugieren de manera indirecta alusiones a la piel y los poros. También, explora el concepto del alambre como representación simbólica de los huesos, mientras que lo orgánico busca asemejarse a la carne. Las relaciones entre la obra y la pared también resultan de especial interés (Federica Bueti, 2016).



Fig.20: Hannah Wilke, *San Antonio Rose*, 1966, cerámica.

5.3. LA IDEA DEL CUERPO FEMENINO EN LA PINTURA

Hanna Wilke desarrolla la posición de mujer sujeto frente a la de mujer objeto, y se asemeja a la obra sobre todo en el marco teórico de la serie. En su crítica representa también lo femenino como algo pecaminoso o como mero símbolo de fertilidad. Además, usa su propio cuerpo como soporte para convertirlo en el eje de su arte y principal herramienta de trabajo.

Wilke cuestiona desde la ironía y desde su cuerpo desnudo el rol social de la mujer y los estereotipos de belleza y feminidad. Escenifica la encarnación de la nueva mujer, liberada de toda opresión religiosa y social, a la vez que critica y resalta el papel de la mujer en la representación artística como objeto pasivo. Todos conceptos que nos interesa desarrollar (Kerry Cardoza, 2021).



Fig.21: Alessandra Saco-Vertiz, *Serie Blanco pecado*, gesso sobre bolsas de plástico, 100 x 81 cm, 2022

6. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

En este apartado, se muestra el proceso de producción cronológicamente, incluyendo sus antecedentes para poder contextualizarlo. Después se abordan una serie de cuestiones materiales y formales que, en general, son comunes a todas las obras realizadas. Para finalizar, se expondrán las diferentes series realizadas a lo largo del proceso creativo, con piezas seleccionadas para el proyecto expositivo, y otras que solo han constituido alternativas o ramificaciones del proceso de búsqueda. Todas ellas están resueltas, incluido lo que presentamos como antecedentes, de manera más o menos consciente, con el mismo denominador común ya descrito en el marco teórico sobre una presencia física del cuerpo de la mujer sometida a las tensiones ejercidas por diferentes fuerzas sociales, culturales y religiosas. Además, se incluye un anexo donde se mostrarán diferentes pruebas y experimentaciones con los materiales y diferentes soluciones.

6.1. ANTECEDENTES

Los primeros acercamientos a la línea discursiva de este proyecto se abordaron dividiéndose en subtemas por cada obra, como por ejemplo el autorretrato femenino, el cuerpo permitido, el cuerpo y el ascetismo, o lo religioso como compresión del cuerpo, entre otros.

La serie que situamos como antecedente a este proyecto es Blanco Pecado, realizada en la asignatura Estrategias de Creación pictórica. Nació de un proceso donde nos fue de interés explorar las características objetuales del soporte pictórico y la producción en serie. Cuya conclusión derivó hacia lo objetual y un marco discursivo similar al de este proyecto.

Se hicieron muchas pruebas con plásticos (bolsas siempre pintadas de blanco), y lo plastificado. Se aplicó gesso para buscar una tridimensionalidad y una mayor corporeidad en lo pictórico, estas bolsas sujetas a la pared intentaban expresar su tensión, gravedad y peso



Fig.22: Alessandra Saco-Vertiz, *Serie Blanco pecado*, gesso sobre bolsas de plástico, 90 x 81 cm, 2022

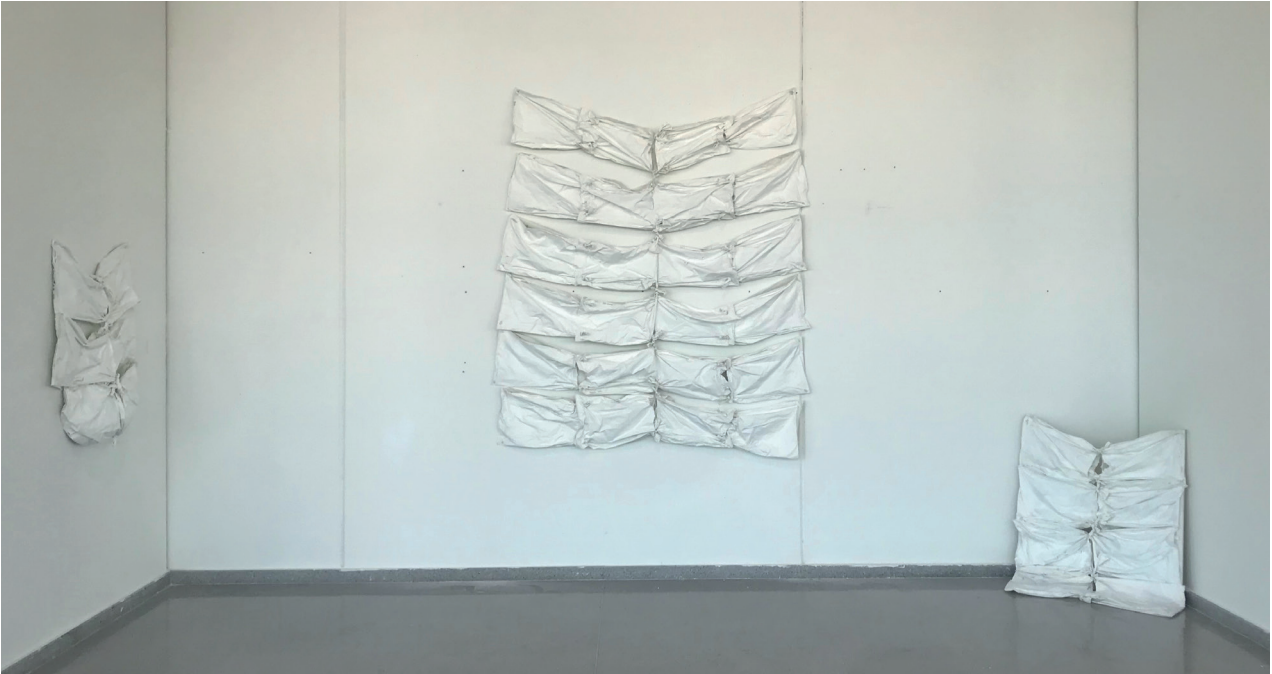


Fig. 23: Alessandra Saco-Vertiz,
Serie Blanco pecado, 2022

Esta producción nos acercó a la idea de aludir al cuerpo entendido como soporte, usando la acumulación de bolsas y sometiéndolas a fuerzas, desgastes, tensiones, pesos. La intención era que se intuyera tanto la fisicidad como la cosificación del soporte pictórico entendido como cuerpo.

También se desarrolló brevemente la referencia a lo corporal desde una mirada condicionada por una carga cultural: la de un peso ligado al pecado, un peso que sostiene, sin romperse ni aflojar los nudos. Algo expuesto pero que a la vez busca ocultarse. El uso del blanco tuvo como objetivo hacer alusión a la pureza del cuerpo como presunto templo sagrado en el catolicismo.

Finalmente, la serie concluyó con una puesta en común grupal en el espacio multidisciplinar T4 de la facultad a modo de resumen de la asignatura, se generaron conclusiones y un punto de partida para lo que sería más adelante el desarrollo de este TFG (Fig. 21 a 23)



Fig.24: Alessandra Saco-Vertiz, Pruebas de paleta cromática, Procreate, 2023

6.2. CUESTIONES MATERIALES Y FORMALES

En el momento de empezar la producción, se decidió continuar por el camino ya planteado como antecedente, probando las características físicas y adecuación de los diferentes tipos de plásticos a nuestra propuesta.

Las primeras pruebas fueron con diferentes grosores de placas de poliestireno (vidrioplástico), en las cuales se jugó con las posibilidades de moldearlo aplicando calor con una pistola para lograr una volumetría y tridimensionalidad. Primero se hicieron pruebas con planchas pequeñas, y después con planchas de 100 cm x 70 cm, algunas veces modelando primero y otras pintando primero y modelando después. Así, finalmente se consiguió doblar el plástico de 1,5mm.

Para decidir con qué materiales abordar la pintura, se probó con resultado satisfactorio primero con la aplicación de acrílico por un sólo lado, dejando como resultado dos caras: una mate y una brillante. Se experimentó también con plásticos más delgados y flexibles, para conseguir con más facilidad volúmenes y doblados, manteniendo el efecto brillante y artificial del plástico.

Llegamos entonces a las planchas finas de plástico (tipo mantel) más fáciles de modelar, donde al tener dos superficies (la mate, donde se pinta, porosa y con textura, versus la brillante, el lado que no se ha pintado y tiene un acabado casi plastificado) se reconoció esa doble posibilidad del material. Nos ofreció la opción de aludir a la contraposición de lo natural, orgánico y terrenal del cuerpo, versus lo artificial, pulcro e ideal de lo plastificado.

Y fue justo esa idea de contraposición entre lo somático y lo sintético, lo que nos llevó a ver como posibilidad el uso de la espuma de poliuretano. Así, como material poroso, orgánico y moldeable, nos ofreció la fisicidad que buscábamos para poder contrarrestar lo sintético y artificial de lo plastificado.



Fig.25: Alessandra Saco-Vertiz,
Modelado de piezas con tensión,
2023

Ya introducida la espuma como posibilidad de material, continuamos con la fase de experimentación. Se hicieron muchas pruebas para poder modelarla, ya que al ser un material expansivo costó su adaptación a un molde. Las primeras pruebas de moldes fueron con bolsas de plástico, su forma y grosor fueron idóneas.

Durante este proceso, se reconocieron variables en el modelado, secado y vaciado. Como por ejemplo: el tiempo de secado y la exposición o cobertura que tuviera la pieza. Las pequeñas modificaciones entre unos y otros nos dieron resultados diferentes en la textura y cuerpo de las piezas.

Ya que la idea era aludir a lo constreñido y sometido se modeló siempre sometiendo las piezas a presión. Para ello se probaron diferentes sistemas: cintas, bolsas e incluso gomas elásticas. Se usaron también estructuras como bastidores para evitar que se movieran las piezas y así poder percibir los pesos y la gravedad. Finalmente, con este tipo de sistemas logramos conseguir formas orgánicas, que remitiesen a lo natural, pero que a su vez muestren un volumen corporal ceñido y sujeto a fuerzas.

Estas piezas de poliuretano se pintaron primero con pintura vinílica y luego con acrílica, idónea por sus brillos e impermeabilidad.



Fig.26: Alessandra Saco-Vertiz,
Pieza ya vaciada y lista para pintar,
2023

Para la paleta, se hizo un estudio de colores que remitiesen a lo corporal, a lo carnal, a lo terrenal. Se buscó unificar la idea de cuerpo como múltiples masas con variaciones de tonalidades mínimas que en conjunto crearán una formación de cuerpo o cuerpos. También se optó por jugar con colores pesados (saturados), que aludan a la carga y al peso corporal que lleva el mismo en las obras. Los colores resultantes de dicha variación tonal quedaron delimitados en una paleta cromática que se puede observar en la Fig. 24

6.3. SERIES

Los resultados de la producción artística se han clasificado en 5 series distintas. Esta agrupación se decidió en base a un periodo de tiempo específico y a características plásticas compartidas entre las obras. Por ejemplo, algunas se caracterizan por el uso de materiales particulares que se introdujeron, o por la presencia recurrente de ciertos conceptos. Para la producción en serie de las piezas, se llevaron a cabo pruebas físicas con los materiales, así como bocetos y simulaciones que proporcionaron pistas para continuar con las siguientes. Estos procesos facilitaron la selección de la paleta de colores y la elección de los moldes utilizados para los vaciados.

Las series están expuestas en orden cronológico, empezando por la serie *Retratos*, resultado de las primeras pruebas que se hicieron. La serie *Artificial* fue hecha en paralelo y surgió en contraposición a la idea de lo natural y lo voluminoso de la serie anterior. Más adelante, se muestran las series *Constricción* y *Reducción*, en las cuales éstos dos conceptos (al igual que los materiales) se fusionan y entrelazan entre sí, para cohabitar dentro de la misma pieza. Finalmente, *Ballestrinque* sigue la línea de las series anteriores para seguir aludiendo a un elemento comprimido y en estado de adaptación a una forma.

Estas series plantean una dinámica entre los dos materiales, en la cual muchas veces sólo interactúan el uno con el otro, sin mostrar jerarquías muy claras, pero otras veces se puede ver un sentido de dominancia. Como se puede ver en *Ballestrinque*, es el plástico el que modela, ciñe y somete a la espuma; El uso de estos materiales y sus dinámicas buscan aludir a las relaciones entre lo somático, corporal y voluminoso de la espuma, versus lo artificial y sintético del plástico, y cómo es finalmente uno el que cede ante las constricciones y restricciones del otro.

Cada pieza ha involucrado un proceso de experimentación con las formas y materiales y una reflexión sobre los conceptos englobados. Se buscó que cada pieza aludiera a palabras clave que fueron desarrolladas en el marco teórico. Finalmente, después de hacer muchas pruebas se seleccionaron 15 piezas entre todas las obtenidas en el proceso aquí descrito: Las que se reúnen en el proyecto expositivo titulado *Cuerpo Sometido*. Las piezas pueden verse en las Figs. 27 a 45.

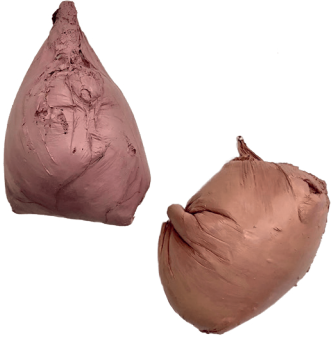


Fig. 27: Alessandra Saco-Vertiz, *Modelación y Disciplinamiento*, acrílico sobre espuma de poliuretano 50 x 30 x 25 cm y 35 x 40 x 20 cm, 2022



Fig. 28: Alessandra Saco-Vertiz, *Autorretrato*, acrílico sobre espuma de poliuretano y acrílico sobre plástico, 75 x 25 x 15 cm, 2022



Fig. 29: Alessandra Saco-Vertiz, *Cuerpo-Objeto*, acrílico sobre espuma de poliuretano, 100 x 81 x 30 cm, 2022

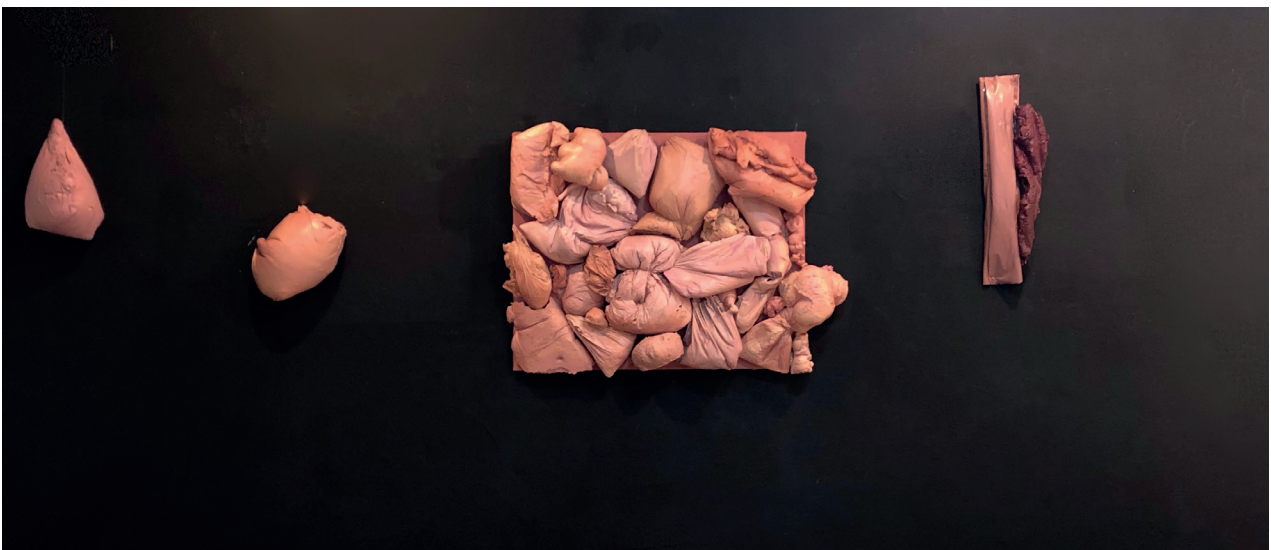


Fig. 30: Alessandra Saco-Vertiz, *Serie Retratos*, 2023.



Fig. 31: Alessandra Saco-Vertiz, *Artificial 3*, acrílico sobre plancha de poliestireno, 70 x 75 x 3 cm, 2022



Fig. 32: Alessandra Saco-Vertiz, *Artificial 2*, acrílico sobre plancha de poliestireno, 150 x 50 x 5 cm, 2022



Fig. 33: Alessandra Saco-Vertiz, *Artificial 1*, acrílico sobre plancha de poliestireno, 90 x 60 x 10 cm, 2022



Fig. 34: Alessandra Saco-Vertiz, *Serie Artificial*, 2023



Fig. 35: Alessandra Saco-Vertiz, *Constricción II*, acrílico sobre espuma de poliuretano y acrílico sobre plástico, 80 x 75 x 50 cm, 2023



Fig. 36: Alessandra Saco-Vertiz, *Constricción III*, acrílico sobre espuma de poliuretano y acrílico sobre plástico, 70 x 45 x 20 cm, 2023



Fig. 37: Alessandra Saco-Vertiz, *Constricción*, acrílico sobre espuma de poliuretano y acrílico sobre plástico, 90 x 75 x 50 cm, 2023



Fig. 38: Alessandra Saco-Vertiz, Serie *Constricción*, 2023.



Fig. 39: Alessandra Saco-Vertiz, *Reducción*, acrílico sobre espuma de poliuretano y madera, 60 x 55 x 10 cm, 2023

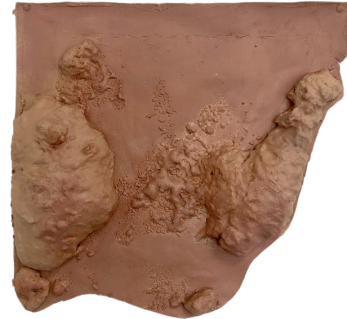


Fig. 40: Alessandra Saco-Vertiz, *Reducción II*, acrílico sobre espuma de poliuretano y tela, 30 x 25 x 5 cm, 2023



Fig. 41: Alessandra Saco-Vertiz, Serie *Reducción*, 2023.



Fig. 42: Alessandra Saco-Vertiz, *Ballestrinque*, acrílico sobre plástico y espuma de poliuretano, 46 x 36 x 15 cm, 2023



Fig. 43: Alessandra Saco-Vertiz, *Ballestrinque II*, acrílico sobre plástico y espuma de poliuretano, 136 x 74 x 10 cm, 2023



Fig. 44: Alessandra Saco-Vertiz, *Ballestrinque III*, acrílico sobre plástico y espuma de poliuretano, 13 x 100 x 8 cm, 2023



Fig. 45: Alessandra Saco-Vertiz, Serie *Ballestrinque*, 2023.

7. PROYECTO EXPOSITIVO

7.1. DISEÑO Y MONTAJE EXPOSITIVO

Para el proyecto expositivo contactamos con el espacio cultural Espai Llimera de Valencia, quienes escucharon la propuesta y nos mostraron el espacio. El planteamiento fue exponer el proyecto *Cuerpo Sometido*, para el cual explicamos la temática de la obra, y mostramos la producción hasta el momento. Ya con unas fechas concedidas, se organizó el resto de la exposición.

Para el enfoque del espacio, hicimos un plano, donde el espacio verde era el sitio disponible, y el negro elementos fijos del espacio, como: puerta, bancos, columnas y un estrado pequeño. Decidimos que la pared principal, donde iría la pieza más grande, sería la de 9 metros, ya que además es la primera que se ve al entrar por la puerta. La pared de 8 metros se reservó para el resto de piezas de tamaño más mediano, dejando la esquina de la pared de 2 metros para la pieza de suelo y su conjunto. Tras algún boceto y simulaciones del espacio, se fue a montar con una idea de lo que sería la disposición. Se tuvo en cuenta que las luces y el sistema de colgado de las obras delimitaban un poco las posibilidades de la distribución, pero finalmente se consiguió que cada obra tuviera su protagonismo y espacio.

El proceso de montaje no fue muy complicado, pero se tuvo que hacer alguna modificación en las piezas para que se pudieran colgar.



Fig. 46: Alessandra Saco-Vertiz,
Plano de Espai Llimera, 2023



Fig. 47: Alessandra Saco-Vertiz,
Foto 1 de la exposición, 2023



Fig. 48: Alessandra Saco-Vertiz,
Foto 2 de la exposición, 2023



Fig. 49: Alessandra Saco-Vertiz,
Foto 3 de la exposición, 2023

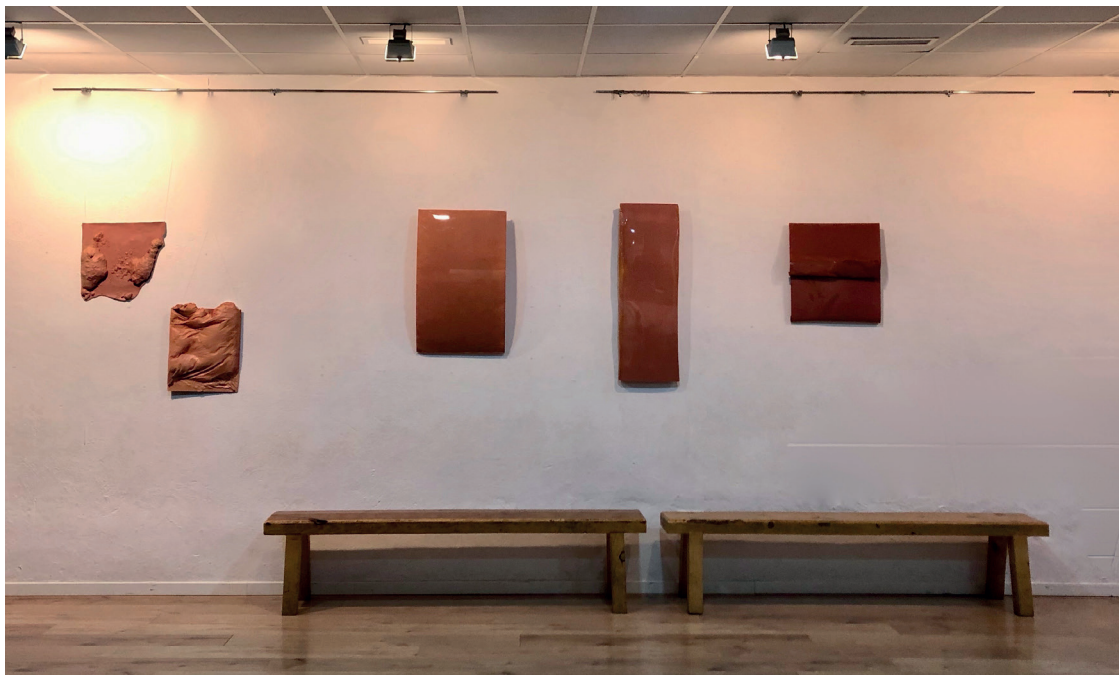


Fig. 50: Alessandra Saco-Vertiz,
Foto 4 de la exposición, 2023

7.2 DIFUSIÓN Y REPERCUSIÓN

Cuerpo Sometido se inauguró el 20 de abril a las 20:00h y estuvo expuesta durante un mes. Para la difusión de la exposición se diseñó, redactó y realizó un cartel, una hoja de sala, y se publicaron notas de prensa.

Por último se realizó un catálogo digital de la exposición:

https://issuu.com/alessandrasacovertiz/docs/cat_logo_cuerpo_sometido_espai_llimera

Y un video de la exposición:

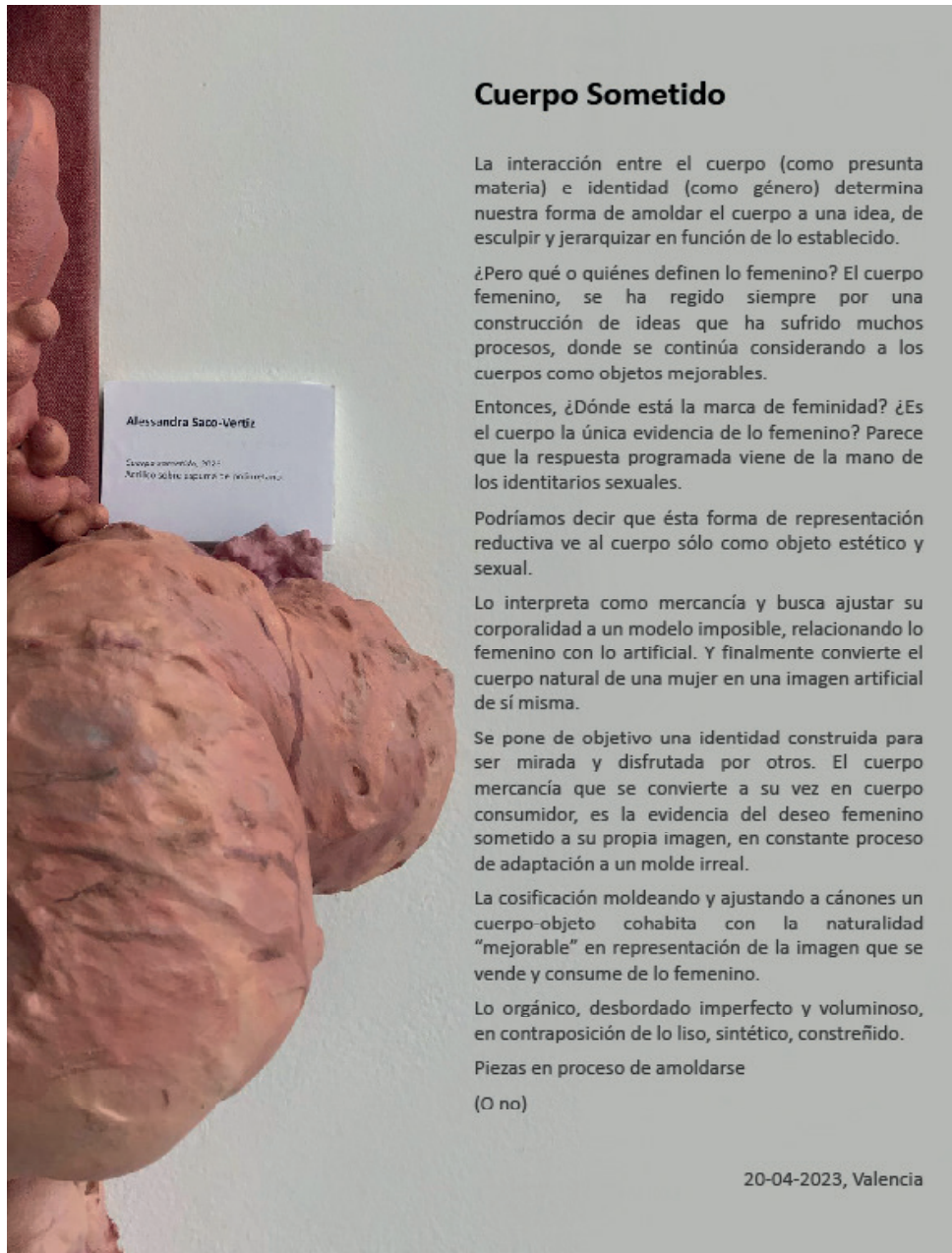
<https://vimeo.com/manage/videos/831171157>



Fig. 51: Alessandra Saco-Vertiz, cartel de la exposición *Cuerpo Sometido*, 2023



Fig. 52: Captura de pantalla de la nota de prensa publicada por la revista Sinergias, 2023



Cuerpo Sometido

La interacción entre el cuerpo (como presunta materia) e identidad (como género) determina nuestra forma de amoldar el cuerpo a una idea, de esculpir y jerarquizar en función de lo establecido.

¿Pero qué o quiénes definen lo femenino? El cuerpo femenino, se ha regido siempre por una construcción de ideas que ha sufrido muchos procesos, donde se continúa considerando a los cuerpos como objetos mejorables.

Entonces, ¿Dónde está la marca de feminidad? ¿Es el cuerpo la única evidencia de lo femenino? Parece que la respuesta programada viene de la mano de los identitarios sexuales.

Podríamos decir que ésta forma de representación reductiva ve al cuerpo sólo como objeto estético y sexual.

Lo interpreta como mercancía y busca ajustar su corporalidad a un modelo imposible, relacionando lo femenino con lo artificial. Y finalmente convierte el cuerpo natural de una mujer en una imagen artificial de sí misma.

Se pone de objetivo una identidad construida para ser mirada y disfrutada por otros. El cuerpo mercancía que se convierte a su vez en cuerpo consumidor, es la evidencia del deseo femenino sometido a su propia imagen, en constante proceso de adaptación a un molde irreal.

La cosificación moldeando y ajustando a cánones un cuerpo-objeto cohabita con la naturalidad "mejorable" en representación de la imagen que se vende y consume de lo femenino.

Lo orgánico, desbordado imperfecto y voluminoso, en contraposición de lo liso, sintético, constreñido.

Piezas en proceso de amoldarse

(O no)

20-04-2023, Valencia

Fig. 53: Alessandra Saco-Vertiz, hoja de sala, 2023.

8. CONCLUSIONES

En conclusión, consideramos que se han logrado alcanzar los principales objetivos propuestos en este trabajo. Se pudo realizar una producción en serie y llevar a cabo una reflexión sobre los conceptos teóricos abordados. El trabajo escrito fue fundamental para estructurar la relación entre la teoría y la práctica artística, y reconocer la importancia de la exploración conceptual para dotar al proyecto de una base teórica sólida y hacerlo crecer.

La realización del proyecto expositivo finalmente fue uno de los mayores desafíos. Organizar mi primera exposición individual y ver mi obra en un contexto profesional fue una experiencia que aportó mucho. En general, considero que tanto la obra presentada como el proceso en sí han sido muy enriquecedores ya que me ha dado una visión clara de mis intereses. Mi intención es continuar por este camino, ampliando mi producción artística y desarrollar la investigación teórica.

Además, personalmente ha sido una experiencia muy gratificante, ya que me ha permitido concluir con esta serie una idea que he venido desarrollando desde hace tiempo. También puedo decir que ha supuesto para mí una reflexión, en parte autocrítica de lo que supone la manipulación que vivimos todos los días a través de la publicidad y redes sociales. En la cual he sentido una búsqueda más consciente de mis propias definiciones y puntos de vista sobre los cánones corporales, entorno, cuerpo. Creo que este proyecto me ha ayudado a construir una mirada de artista sobre estos temas. Implicarme en este proyecto finalmente fue un trabajo y aprendizaje que afronté con muchas ganas.

9. REFERENCIAS

ALARIO, Maria Teresa (2008): *Arte y Feminismo*. Editorial Nerea.

APPLIN, Jo (2020): <https://hessewilke.acquavellagalleries.com/essays/wilke> (Consultado el 1-07-2023)

BALLESTER, Irene (2010): *El cuerpo abierto: representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Tesis doctoral de la Universidad de Valencia.

BOURDIEU, Pierre (2000): *La Dominación Masculina*. Editorial Anagrama.

BORNAY, Erika (1990): *Las hijas de Lilith*. Madrid, Editorial Cátedra.

BUETI, Federica (2016) : https://www.thomasdanegallery.com/usr/documents/press/download_url/1106/2016_dec_bomb_lb.pdf (Consultado el 3-04-2023)

BURNS, Emily Carol (2023): <https://www.maakemagazine.com/alexis-granwell> (Consultado el 1-07-2023)

CABRUJA, Teresa (2001): *Estudios sobre sexualidad femenina: Una mirada crítica desde la psicología de género*. Editorial octaedro.

CARDOZA, Kerry (2021) : <https://art.newcity.com/2021/11/01/subject-and-object-rethinking-feminist-icon-hannah-wilke/>(Consultado el 1-07-2023)

FOUCAULT, Michel (2002): *Vigiliar y castigar, nacimiento de la prisión*. Editorial Siglo veintiuno.

FREUD, Sigmund (1905): *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Editorial El País.

FUENTES, Jose (2012): <https://docplayer.es/32446832-La-lista-de-roukes-y-la-estimulacion-del-pensamiento-creador.html> (Consultado el 31-06-2023)

GARCÍA, Oscar (2012): <https://arcobloggers.wordpress.com/2012/12/31/entrevista-a-guillermo-mora/> (Consultado el 29-03-2023)

GARZÁN, Carlos (2023): <https://valenciaplaza.com/bombas-gens-busca-refugio-en-los-paisajes-de-carlos-bunga> (Consultado el 29-03-23)

GASTEIZ, Vitoria (2006) : http://www.geifco.org/actionart/actionart01/nmP/_cuerpoImagen/hWilke/HannaWilke.htm (Consultado el 30-03-2023)

LATORRE, Amparo (2015): *La utilización del cuerpo abyecto. De la mujer real y virtual en el arte*, Sapienza Università di Roma.

LÓPEZ, Ianko (2022): <https://smoda.elpais.com/placeres/la-epopeya-de-angela-de-la-cruz-la-artista-que-quiso-convertir-el-negro-en-un-color-erotico/> (Consultado el 1-07-2023)

LÓPEZ F. CAO, Marián (2000): *El cuerpo imaginado*. Revista Complutense de Educación, Universidad Complutense.

MENENDEZ, María Isabel (2015): *Alianzas conceptuales entre patriarcado y postfeminismo: a propósito de capital erótico*. Universidad de Burgos.

MULVEY, Laura (1975): *Placer visual y cine narrativo*. Revista Screen: Otoño 1975, volumen 16, no 3, University of Wisconsin, Madison.

MUNARI, Bruno (1983): *Cómo nacen los objetos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A.

NUSSBAUM, Martha (2007): *Las fronteras de la justicia: consideraciones sobre la exclusión*. Editorial Paidós.

PINEDA, Ayla (2020): *Simbología Erótica, Erotización y Deserotización del cuerpo femenino*. Universitat Politècnica de Valencia.

SAEZ, Concha (2012): <https://docplayer.es/32446832-La-lista-de-roukes-y-la-estimulacion-del-pensamiento-creador.html> (Consultado el 31-06-2023)

SERRANO DE HARO, Amparo (2007): *Imágenes de lo femenino en el arte: atisbos y atavismos*. Polis, Revista Latinoamericana.

TORRAS, Meri (2007): *Cuerpo e Identidad, Estudios de género y sexualidad 1*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.

VALLS-LLOBET, Carmen (2009): *Mujeres, salud y poder, Feminismos 102*. Editorial digital Titivillus.

VERDÚ, Ana Dolores (2018): *El sufrimiento de la mujer objeto, consecuencias de la cosificación sexual de las mujeres en los medios de comunicación*. Feminismos 31.

VON TOUCEDA, María (2021): <https://elemental.com/2021/01/07/entrevista-guillermo-mora/> (Consultado el 1-07-2023)<https://pelaires.com/artista/rebecca-horn> (Consultado el 1-07-2023)

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/abakanowicz-embryology-t12958>
(Consultado el 29-03-2023)

<https://www.marlboroughgallerylondon.com/exhibition/corporeal-materiality> (Consultado el 30-03-2023)

<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/carlos-bunga>
(Consultado el 29-03-2023)

<https://www.composition.gallery/ES/artista/lynda-benglis/>
(Consultado el 30-03-2023)

<https://www.eitb.eus/es/television/programas/eitb-kultura/videos/detalle/8857233/video-lucia-c-pino-expone-doble-ele-en-artiatx/>
(Consultado el 1-07-2023)

10. LISTADO DE IMÁGENES

Fig.1: Metodología de trabajo utilizada

Fig.2: Definición de marco conceptual

Fig.3:<http://aldapetarte.blogspot.com/2009/09/la-venus-dormida-de-giorgione-pintado.html>
(Consultado el 16-05-22)

Fig.4:<https://www.elmundo.es/elmundo/2013/03/26/cultura/1364320190.html>
(Consultado el 16-04-23)

Fig.5:<https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/avant-garde-france/realism/a/manet-olympia>
(Consultado el 16-04-2023)

Fig.6:https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Aubrey_Beadsley_-_The_Dancer%27s_Reward.jpg
(Consultado el 11-05-23)

Fig.7:<https://heraldodemexico.com.mx/cultura/2022/7/6/frida-kahlo-las-obras-mas-importantes-de-la-pintora-mexicana-419520.html>
(Consultado el 17-05-23)

Fig.8: <https://www.nightgallery.ca/artists/mira-dancy>
(Consultado el 17-05-23)

Fig.9:<https://www.wikiart.org/es/ana-mendieta/ana-mendieta-6-600x408-1972>
(Consultado el 20-05-23)

Fig.10: <https://www.dilalica.com/cuerpo-y-ficcion>
(Consultado el 24-05-23)

Fig.11:<https://www.alexisgranwell.com/sculpture/2017/5/13/op8thg3dm9pf5mttst2rkwsdvteyze>
(Consultado el 20-05-23)

Fig.12: <https://hessewilke.acquavellagalleries.com/essays/wilke>
(Consultado el 20-05-23)

Fig.13: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-unicorn-t07842>
(Consultado el 20-05-23)

Fig. 14: <https://www.kurimanzutto.com/es/artistas/sarah-lucas#tab:slideshow;slide:12>
(Consultado el 17-05-22)

Fig. 15: <http://www.guillermomora.com/ESP/obra.html>
(Consultado el 17-05-22)

Fig.16: <https://valenciaplaza.com/bombas-gens-busca-refugio-en-los-paisajes-de-carlos-bunga>
(Consultado el 29-03-23)

Fig.17: <https://www.arteshot.page/blog/angela-de-la-cruz>
(Consultado el 17-05-22)

Fig.18: <https://www.flickr.com/photos/helensanders/31434471811>
(Consultado el 29-03-23)

Fig19: https://www.thomasdanegallery.com/usr/documents/press/download_url/1106/2016_dec_bomb_lb.pdf
(Consultado el 03-04-2023)

Fig.20: <http://www.hannahwilke.com/id2.html>
(Consultado el 30-03-23)

Fig.21: Alessandra Saco-Vertiz, Serie Blanco pecado, gesso sobre bolsas de plástico, 100 x 81 cm, 2022

Fig.22: Alessandra Saco-Vertiz, Serie Blanco pecado, gesso sobre bolsas de plástico, 90 x 81 cm, 2022

Fig. 23: Alessandra Saco-Vertiz, Serie Blanco pecado, 2022

Fig.24: Alessandra Saco-Vertiz, Pruebas de paleta cromática, Procreate, 2023

Fig.25: Alessandra Saco-Vertiz, Modelado de piezas con tensión, 2023

Fig.26: Alessandra Saco-Vertiz, Pieza ya vaciada y lista para pintar, 2023
poliuretano, 100 x 81 x 30 cm, 2022

Fig. 27: Alessandra Saco-Vertiz, Modelación y Disciplinamiento, acrílico sobre espuma de poliuretano 50 x 30 x 25 cm y 35 x 40 x 20 cm, 2022

Fig. 28: Alessandra Saco-Vertiz, Autorretrato, acrílico sobre espuma de poliuretano y acrílico sobre plástico, 75 x 25 x 15 cm, 2022

Fig. 29: Alessandra Saco-Vertiz, Cuerpo-Objeto, acrílico sobre espuma de poliuretano, 100 x 81 x 30 cm, 2022

Fig. 30: Alessandra Saco-Vertiz, Serie Retratos, 2023

Fig. 31: Alessandra Saco-Vertiz, Artificial 3, acrílico sobre plancha de poliestireno, 70 x 75 x 3 cm, 2022

Fig. 32: Alessandra Saco-Vertiz, Artificial 2, acrílico sobre plancha de poliestireno, 150 x 50 x 5 cm, 2022

Fig. 33: Alessandra Saco-Vertiz, Artificial 1, acrílico sobre plancha de poliestireno, 90 x 60 x 10 cm, 2022

Fig. 34: Alessandra Saco-Vertiz, Serie Artificial, 2023

Fig. 35: Alessandra Saco-Vertiz, Constricción II, acrílico sobre espuma de poliuretano y acrílico sobre plástico, 80 x 75 x 50 cm, 2023

Fig. 36: Alessandra Saco-Vertiz, Constricción III, acrílico sobre espuma de poliuretano y acrílico sobre plástico, 70 x 45 x 20 cm, 2023

Fig. 37: Alessandra Saco-Vertiz, Constricción, acrílico sobre espuma de poliuretano y acrílico sobre plástico, 90 x 75 x 50 cm, 2023

Fig. 38: Alessandra Saco-Vertiz, Serie Constricción, 2023

Fig. 39: Alessandra Saco-Vertiz, Reducción, acrílico sobre espuma de poliuretano y madera, 60 x 55 x 10 cm, 2023

Fig. 40: Alessandra Saco-Vertiz, Reducción II, acrílico sobre espuma de poliuretano y tela, 30 x 25 x 5 cm, 2023

Fig. 41: Alessandra Saco-Vertiz, Serie Reducción, 2023

Fig. 42: Alessandra Saco-Vertiz, Ballestrinque, acrílico sobre plástico y espuma de poliuretano, 46 x 36 x 15 cm, 2023

Fig. 43: Alessandra Saco-Vertiz, Ballestrique II, acrílico sobre plástico y espuma de poliuretano, 136 x 74 x 10 cm, 2023

Fig. 44: Alessandra Saco-Vertiz, Ballestrinque III, acrílico sobre plástico y espuma de poliuretano, 13 x 100 x 8 cm, 2023

Fig. 45: Alessandra Saco-Vertiz, Serie Ballestrinque, 2023.

Fig. 46: Alessandra Saco-Vertiz, Plano de Espai Llimera, 2023

Fig. 47: Alessandra Saco-Vertiz, Foto 1 de la exposición, 2023

Fig. 48: Alessandra Saco-Vertiz, Foto 2 de la exposición, 2023

Fig. 49: Alessandra Saco-Vertiz, Foto 3 de la exposición, 2023

Fig. 50: Alessandra Saco-Vertiz, Foto 4 de la exposición, 2023

Fig. 51: Alessandra Saco-Vertiz, cartel de la exposición Cuerpo Sometido, 2023

Fig. 52: Captura de pantalla de la nota de prensa publicada por la revista Sinergias, 2023

Fig. 53: Alessandra Saco-Vertiz, hoja de sala, 2023.

Fig. 54: Alessandra Saco-Vertiz, Prueba de plástico 1, plástico derretido, 2022

Fig. 55: Alessandra Saco-Vertiz, Prueba de plástico 2, acrílico sobre plástico derretido, 2022

Fig. 56: Alessandra Saco-Vertiz, Prueba de plástico 3, acrílico sobre plástico derretido 2022

Fig. 57: Alessandra Saco-Vertiz, Prueba de plástico 4, acrílico sobre plástico derretido, 2022

Fig. 58: Alessandra Saco-Vertiz, Prueba de plástico 5, plástico derretido, 2022

Fig. 59: Alessandra Saco-Vertiz, Prueba de plástico 6, acrílico sobre plástico derretido, 2022

Fig. 60: Alessandra Saco-Vertiz, Prueba de plástico 7, acrílico sobre plástico derretido, 2022

Fig. 61: Alessandra Saco-Vertiz, Prueba de plástico 8, acrílico sobre plástico derretido, 2022

Fig. 62: Alessandra Saco-Vertiz, Prueba de plástico 9, acrílico sobre plástico derretido, 2022

Fig. 63: Alessandra Saco-Vertiz, Prueba de plástico 10, acrílico sobre plástico derretido, 2022

Fig. 64: Alessandra Saco-Vertiz, Prueba de paleta, 2022

Fig. 65: Alessandra Saco-Vertiz, Pruebas con espuma y acrílicos, 2022

Fig. 66: Alessandra Saco-Vertiz, Simulaciones digitales, Procreate, 2023

11. ANEXOS

11.1. PRUEBAS CON EL PLÁSTICO



Fig. 54: Alessandra Saco-Vertiz, *Prueba de plástico 1*, plástico derretido, 2022



Fig. 55: Alessandra Saco-Vertiz, *Prueba de plástico 2*, acrílico sobre plástico derretido, 2022



Fig. 56: Alessandra Saco-Vertiz, *Prueba de plástico 3*, acrílico sobre plástico derretido 2022



Fig. 57: Alessandra Saco-Vertiz, *Prueba de plástico 4*, acrílico sobre plástico derretido, 2022



Fig. 58: Alessandra Saco-Vertiz, *Prueba de plástico 5*, plástico derretido, 2022



Fig. 59: Alessandra Saco-Vertiz, *Prueba de plástico 6*, acrílico sobre plástico derretido, 2022



Fig. 60: Alessandra Saco-Vertiz, *Prueba de plástico 7*, acrílico sobre plástico derretido, 2022



Fig. 61: Alessandra Saco-Vertiz, *Prueba de plástico 8*, acrílico sobre plástico derretido, 2022



Fig. 62: Alessandra Saco-Vertiz, *Prueba de plástico 9*, acrílico sobre plástico derretido, 2022



Fig. 63: Alessandra Saco-Vertiz, *Prueba de plástico 10*, acrílico sobre plástico derretido, 2022

11.2. PRUEBAS CON LA ESPUMA



Fig. 64: Alessandra Saco-Vertiz, Prueba de paleta, 2022



Fig. 65: Alessandra Saco-Vertiz, Pruebas con espuma y acrílicos, 2022

11.3. SIMULACIONES DIGITALES

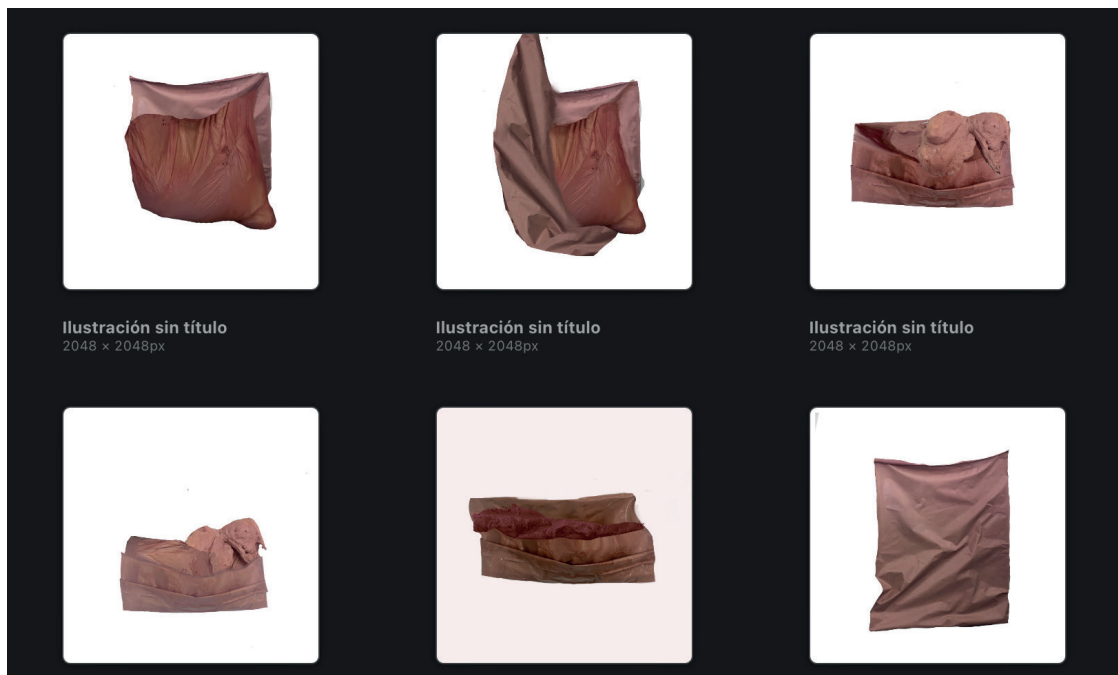


Fig. 66: Alessandra Saco-Vertiz, Simulaciones digitales, Procreate, 2023



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CAR

11.4. OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE (ODS)

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

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

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

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

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

ODS 5. Igualdad de género.

La ODS 5, que se centra en la igualdad de género, está estrechamente relacionada con el Trabajo de Fin de Máster, ya que aborda el tema de la representación del cuerpo femenino desde una mirada masculina. El objetivo principal de este trabajo es visibilizar la problemática de las jerarquías y condicionamientos en la representación de lo femenino, y abordarla de manera crítica y reflexiva.

En este contexto, se busca cuestionar los estereotipos de género y exponer cómo están arraigados en la historia y la sociedad actual. A través de la propuesta de nuevas formas de representación de lo femenino y el rechazo de los estereotipos establecidos, se busca promover la igualdad de género y desafiar los roles y expectativas impuestas a las mujeres en la sociedad.

Además, otro objetivo fundamental de este trabajo es identificar el estereotipo del cuerpo como un objeto sujeto a mejoras y examinar la representación de lo femenino desde esta perspectiva. Se pretende fomentar un sentido de identidad positiva, promoviendo la aceptación y la seguridad del cuerpo natural y diverso de cada individuo.

ODS 3. Salud y bienestar.

Al partir del rechazo de la búsqueda obsesiva de la perfección física y estética en los cuerpos, se promueve el valor de la salud y se cuestiona la artificialidad impuesta por el consumismo de productos diseñados para perfeccionar la apariencia corporal. En lugar de enfocarse en la apariencia idealizada y superficial, se alienta a valorar el bienestar integral, tanto físico como emocional, y a aceptar la diversidad y autenticidad de los cuerpos. Esta postura busca contrarrestar los estándares irreales y excluyentes de belleza que perpetúan desigualdades y discriminación de género, y en su lugar, aboga por una igualdad de género basada en la inclusión, la diversidad y la aceptación de la individualidad de cada persona.