

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



Herencias visuales patriarcales.  
Estereotipos en la representación femenina y  
desavenencias artísticas

MÁSTER OFICIAL EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Tipología 4

Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica

Autora: María del Carmen Díez Muñoz

Director: Dr. Carlos Martínez Barragán

Valencia, Septiembre 2013



## RESUMEN

La presente investigación aborda aspectos referentes al género, en concreto el devenir de la mujer y su representación normalizada por la herencia patriarcal occidental. La finalidad de dicho trabajo trata de documentar de manera teórica la producción artística llevada a cabo a lo largo de los meses en los que se ha cursado este Máster, así mismo, se pretende ejercer una crítica social desde una perspectiva personal y subjetiva a través del medio visual.

Hemos seleccionado ciertos estereotipos femeninos que se repiten a lo largo de los siglos y que mantienen una posición negativa respecto con la mujer, a continuación, se ha realizado una comparativa con los medios de comunicación visual actual. Del mismo modo y como apoyo fundamental en esta investigación, hemos consultado las obras de una serie de mujeres artistas que han dirigido sus discursos como método de oposición a estos clichés, siendo clasificadas en diversos bloques según su relación con la estructura llevada a cabo durante todo el proceso de documentación

## PALABRAS CLAVE

Estereotipos, *fotoliticollage*, mujer, patriarcado, resignificación

## ABSTRACT

This current research focuses on gender-related aspects I work with gender problems. I focus on the condition of the woman and their outlook and how woman has been presented in the normalized setting inherited from the Western patriarchal society. The aim of this work is to offer a theatrical documentation of the artistic production that took place during the Master's Programme. The accent is to offer, through the visual medium, a social critique from a very personal and subjective approach.

We have selected certain female stereotypes that have persevered over the centuries and have served to keep women in a negative position. The next stage involved a comparative study of today's visual communication. Following on from this and as a vital part of the research, we have studied works by female artists who have sought to direct their discourses in opposition to these clichés; they are classified in various thematic blocks according to the structure of the whole documentation process

## KEY WORDS:

Stereotypes, *photolyte-collage*, woman, patriarchal system, (re)signification



Con especial agradecimiento a:

Mi familia y a Alberto por su apoyo incondicional y ánimos a lo largo de todo el proceso. A mis compañeros y amigos Carlos Durán, Ginna Guzmán y Enrique Ferré por las horas de trabajo y vivencias compartidas a lo largo de estos meses. Agradezco a Carlos Barragán, tutor de este trabajo, su guía y consejo en la elaboración de este proyecto. A los técnicos de laboratorio Vicente Biosca y Alfredo Pardillo, por su ayuda en los talleres de la facultad y su interés en el proceso de trabajo



*«Siempre se explica al individuo en función de su conexión con el pasado  
y no del futuro hacia el que se proyecta»*

*Simone de Beauvoir*





# ÍNDICE

<b>1</b>	<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>11</b>
1.1	Objetivos	14
1.2	Método de trabajo	14
<b>2</b>	<b>DESARROLLO TEÓRICO – CONCEPTUAL</b>	<b>17</b>
2.1	Contextualización: La estética del patriarcado	19
2.1.1	Herencias visuales: Los mitos y roles patriarcales	19
2.1.2	Clichés: Ídolo, impureza, placer, violencia, propiedad	22
2.2	Justificación: Adecuación actual de arquetipos	31
2.2.1	Repetición de estereotipos. Funciones negativas publicitarias	31
2.2.2	Testigos de las relaciones de poder desigual: La publicidad en televisión y prensa	33
2.2.3	Estadísticas de una mujer en el siglo XXI	38
<b>3</b>	<b>DESARROLLO TEÓRICO – CREATIVO</b>	<b>45</b>
3.1	Referentes: Resignificación artística desde el siglo XX	47
3.1.1	El poder visual de la representación en manos de mujeres artistas	47
3.1.2	Estrategias discursivas en la práctica artística	51
<b>4</b>	<b>PROPUESTA PERSONAL</b>	<b>55</b>
4.1	Offsetgrafía: <i>Mitos</i>	59
4.2	Xilografía: <i>Desavenencias</i>	81
4.3	Transferencias: <i>Binomio</i>	94
<b>5</b>	<b>CONCLUSIONES</b>	<b>99</b>
<b>6</b>	<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>103</b>
<b>7</b>	<b>ANEXO</b>	<b>109</b>
<b>8</b>	<b>LISTADO DE ILUSTRACIONES</b>	<b>171</b>



# 1. INTRODUCCIÓN



El presente Trabajo Final de Máster tiene como propósito justificar de forma teórica la creación artística elaborada a partir de ideas relacionadas con la autorepresentación y el hecho de pertenecer al género femenino. Se trata de debatir pues, si el concepto de mujer como objeto representado, con sus consiguientes clichés, sigue patente en nuestros días, y si en ello ha influido la herencia patriarcal y falocéntrica de nuestra cultura occidental.

La justificación y el interés de esta reflexión viene dada por el continuo bombardeo mediático al que estamos sometidos, el cual deja expuesto a las mujeres, utilizándolas como método persuasivo o de autodefinición para el consumo. De este modo, las nuevas tecnologías siguen adecuando aquellas representaciones pasadas que se han ido acomodando a lo largo del tiempo, constituyendo un repertorio de imágenes que muestran un claro desequilibrio entre los géneros.

El problema abarcado sigue remitiéndose en parte a la esfera de preguntas que comenzaron a hacerse las primeras feministas en los años sesenta respecto a la mujer y su representación. Actualmente podemos seguir cuestionándonos preguntas similares tales como: ¿Se sigue representando a la mujer de nuestros días con patrones visuales pasados?, ¿Estos patrones son reflejo de una repartición desigual de poderes?, ¿De verdad tenemos una conciencia crítica sobre los aspectos negativos de la sociedad?, ¿Hacemos algo para evitarlo?.

A lo largo de la investigación, realizaremos un marco teórico que englobe ciertos ejemplos significativos de mitos y roles sobre mujeres, cuyo reflejo sea muestra de una sociedad dominada por el hombre. Del mismo modo, aportaremos datos objetivos que apoyen nuestro discurso sobre su adaptación a los medios de comunicación actuales, los cuales utilizan estos modelos representativos para sus estrategias de consumo.

Para apoyar una visión opuesta a estas realidades, recopilaremos y clasificaremos según el desarrollo del estudio, obras de mujeres artistas que en el último siglo han dirigido sus discursos y obras en contra de la sociedad patriarcal.

La metodología de actuación para este proyecto consistirá en producir motivaciones visuales que difieran y reflejen un punto de vista contrario al sistema de representación actual. También con ello, apoyaremos el discurso a favor de una igualdad entre mujeres y hombres.

Este propósito se hace evidente mediante la obra realizada a lo largo de estos meses, la cual gira alrededor de cuestiones de género y sugiere una visión personal y subjetiva.

## 1. 1. Objetivos

Los estereotipos de género varían según las épocas y las culturas, pero algunos temas son constantes. El presente proyecto pretende analizar y examinar los mitos patriarcales más significativos que han provocado el imaginario visual occidental. Asimismo, desarrollaremos un listado con los estereotipos surgidos a partir de éste, contraponiéndolos con las visiones actuales publicitarias. Demostraremos con ello, cómo estos métodos infieren en una sociedad dividida, en la que la mujer sigue siendo relegada a un marco secundario en la toma y repartición de poderes.

Para apoyar el discurso, encontramos como uno de los objetivos específicos referenciar y homenajear a las mujeres artistas que trabajan en el campo de las artes temas de género, cuyas conclusiones determinan una postura que sitúa a la mujer como creadora y no como objeto de representación.

Al mismo tiempo, y como formalización de estos planteamientos teóricos, aportaremos diferentes obras como método de desacuerdo, intentando promover una reflexión crítica con nuestro entorno, y a su vez, una toma de conciencia con lo expuesto. Para ello, la práctica artística consistirá en varias series cuyo tema tenga que ver con las ideas planteadas en este proyecto.

## 1. 2. Método de trabajo

Para llegar a los objetivos que sugiere este proyecto, hemos pasado por diferentes fases que atienden a una estructura metodológica dividida en:

### I. Elaboración de la obra

Mientras realizábamos el desarrollo teórico de esta propuesta, hemos formalizado la obra en los talleres de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia, investigando y adecuando las posibilidades que ofrecen las técnicas de grabado, como son la *Offsetgrafía* y la *Xilografía*, así como las transferencias.

### II. Consulta de documentación sobre el tema

Hemos recopilado una serie de datos y referentes tanto literarios como visuales, que conllevan como resultado el marco teórico de esta investigación.

Dejar claro que hemos querido tener una perspectiva subjetiva propia desde las experiencias surgidas a raíz de considerarnos miembros de una sociedad dividida por géneros. Insistimos en la importancia de estudiarse uno a sí mismo

y expresarlo a través de parámetros con los que el mundo se siente identificado en su experiencia cotidiana.

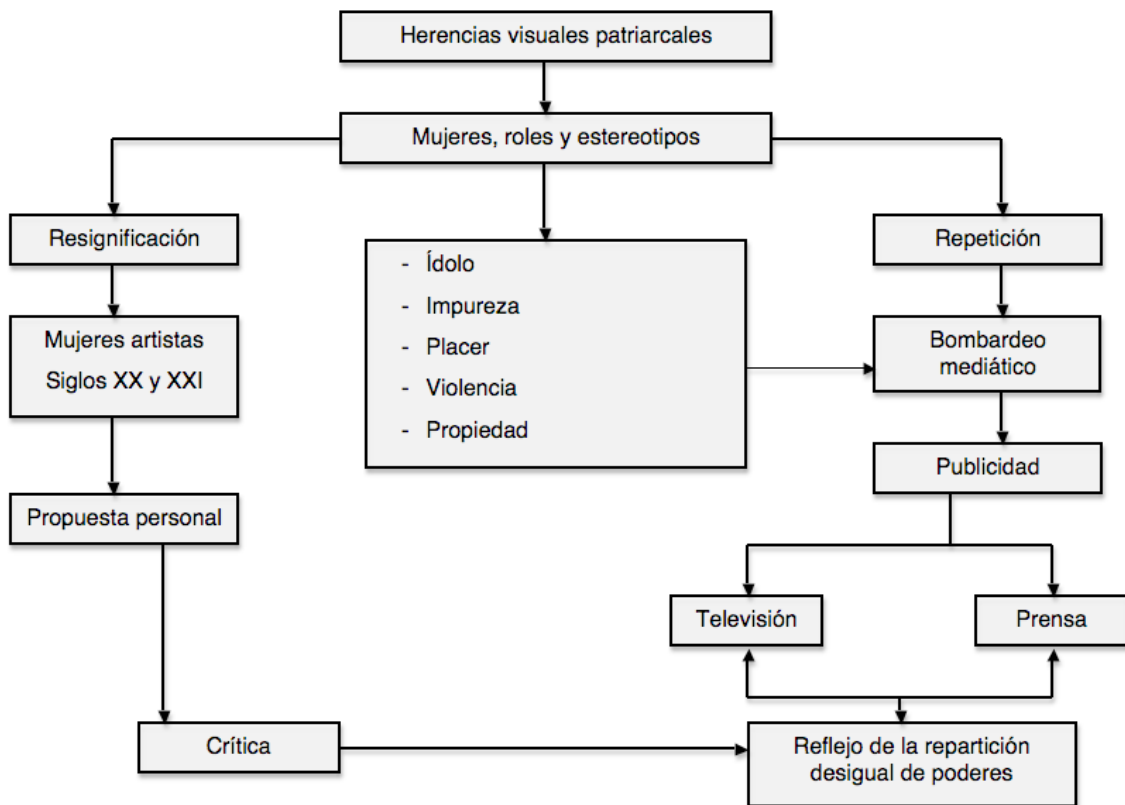
Por ello hemos examinado las fuentes del poder social, y sus métodos de representación como objeto explícito del estudio, generando a partir de ellos, relaciones e identificaciones con obras de arte contrarias a sus criterios.

### III. Recopilación de referentes visuales

Para clasificar la información acumulada, se creó un archivo que concretara y almacenase el amplio abanico de referentes encontrados, ya fuesen por medio de las asignaturas del Máster o por la investigación propia. De su totalidad, se hizo a su vez otra selección, la cual se ajustó a los planteamientos de los estereotipos propuestos para la investigación, por lo que intentamos relacionar la teoría con imágenes visuales que se identifiquen ya sea siguiendo el discurso u oponiéndose a él.

### IV. Clasificación y análisis de la información

A partir de ir obteniendo la información deseada, se dividió y ordenó en las diferentes partes que forman esta memoria. Para ello se creó un mapa conceptual del que surgiesen, a partir de los conceptos de mujer, rol y estereotipo, dos vertientes: una que resignificase estas representaciones, y otra que las repitiese y adaptara en el tiempo.



Una vez situadas las ideas principales y definidos los conceptos claves necesarios para abordar la investigación, se elaboró el índice y se empezaron a desarrollar sus partes de manera consecutiva.

#### V. Reflexión global y redacción de la memoria

Enfocado y redactado el proyecto, se ha estudiado su conjunto, reflexionando sobre lo expuesto y resumiendo los conocimientos recogidos.

La redacción ha recogido tanto los conceptos generales que se pretendían exponer, como las motivaciones necesarias para justificar la práctica artística elaborada.



## **2. DESARROLLO TEÓRICO – CONCEPTUAL**



## 2. 1. Contextualización. La estética del patriarcado

### 2. 1. 1. Herencias visuales: Los mitos y roles patriarcales

«Todo cuanto han escrito los hombres sobre las mujeres debe ser sospechoso, pues son a un tiempo juez y parte»

*Poulain de la Barre*<sup>1</sup>

Es un hecho que los dos géneros de nuestra especie nunca han compartido el mundo en igualdad de condiciones; incluso, en nuestros días, seguimos evolucionando no siempre al mismo ritmo. Se han producido importantes modificaciones en la conciencia de ambos, pero la herencia patriarcal de nuestra cultura occidental sigue patente en nuestros actos y representaciones. Muestra de ello son los códigos estéticos y sociales que se repiten desde hace ya siglos, códigos que intentan reprimir y controlar la experiencia vivida y la expresión cultural.

Por mucho que nos remontemos en el tiempo, las mujeres siempre han estado subordinadas al género masculino. Como podemos apreciar, el hombre ha descrito su experiencia a través de la Historia y, tanto en sus representaciones como en su existencia práctica, ha permanecido sobre todas las cosas el principio masculino. Debido a su fantasía, el cuerpo de la mujer ha sido interpretado, apropiado y definido según sus cánones y preferencias. La devaluación de la mujer se presenta, pues, como una etapa necesaria, en la cual los valores femeninos positivos derivados provenían de la debilidad y de la sumisión.

La noción de cultura como una estructura paterna es el resultado de la agrupación de los poderes concretos en un solo género, él; de este tipo de sociedad derivaron las leyes y todas las pretensiones ontológicas y morales, dando como resultado un sistema que mantiene a la mujer en un estado de dependencia, provocando que se conozca y elija, no en la medida en que existe para sí, sino tal y como se la define.

Entendemos aquí como patriarcado la noción más extendida, una toma de poder histórica por parte de los hombres sobre las mujeres, cuyo agente ocasional fue el orden biológico, elevado éste a la categoría política y económica. Esta opresión conlleva para la mujer asumir en el plano inconsciente la creencia de su propia inferioridad, una creencia de que por su propia naturaleza sólo se pueden desarrollar plenamente en la pasividad sexual, el sometimiento al varón y el cuidado de los hijos.<sup>2</sup>

Se ha debatido sobre si podría probarse que el orden paterno tuvo un inicio. La teoría feminista se ha interesado por ese origen, el por qué de la soberanía del

---

<sup>1</sup> (París 1647 – Ginebra 1725). Escritor, filósofo cartesiano y feminista. Uno de los primeros hombres literarios en defender teóricamente la igualdad entre los géneros

<sup>2</sup> Para más observaciones consultar: MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias de arte*. Madrid, Cátedra, 2011. pp. 50 – 84

hombre sobre todas las cosas, sus consiguientes repercusiones y su disolución en un futuro. A continuación se expondrán las hipótesis más extendidas entre los teóricos acerca de la condición de inferioridad de la mujer respecto al hombre:

I. Por una parte, nos encontramos con el discurso naturalista sobre las necesidades biológicas; un deseo sexual y de descendencia, por el cual el hombre dependería de la mujer, y por ello no la liberaría socialmente, dejándola en un plano social privado como objeto adquirido; convirtiéndola de esta forma en una compañera sexual, una reproductora y un objeto erótico.

De esta última deriva el principio de Alteridad <sup>3</sup>, definido según Paula Salvo y Mariela Infante como «*la referencia a un sujeto previo, el hombre, que históricamente se adjudica a sí mismo la esencia de la identidad humana y que al referirse a lo otro, la mujer, es entendida como aquello que no es sujeto*». <sup>4</sup>

II. Por otro lado, el discurso ampliamente defendido por los hombres *ilustres* acerca de la inferioridad natural de lo femenino, siendo las mujeres identificadas como seres disminuidos en todas sus acciones, necesitando la tutela de un hombre como guía para poder desarrollarse. De este modo, el término masculino siempre se ha asociado con las facultades mentales, creativas y racionales más elevadas; en cambio, las femeninas han sido asociadas con lo pasivo y lo biológico.

III. Otra de las teorías más aceptadas sobre la suerte del género femenino es la historia del surgimiento de la propiedad privada. Como indica Alicia Mirayes, «*el lugar de los hombres y mujeres en el espacio público ha estado determinado por las funciones sociales asignadas a cada sexo*» <sup>5</sup>, quedando de este modo el espacio público apropiado por el género masculino y relegando al femenino a uno oculto y privado, manteniéndola como si fuera parte del patrimonio.

IV. Encontramos en este punto también los discursos estéticos, en los que el arquetipo de mujer es representado como belleza, amor, pasión, deseo y perfección; y los religiosos, mostrando a la mujer como ser del que se debe desconfiar, lleno de prohibiciones e impurezas.

Las líneas sociales con las que hemos sido definidas y reguladas las mujeres, han supuesto una categorización acerca de lo que es normal y desviado o deseable y aborrecible, derivando en normas estéticas y sociales que han seguido transmitiéndose a través del sistema patriarcal.

Citando a Luce Irigaray, «*no hay ningún lugar posible para lo femenino, salvo aquel, tradicional, de lo reprimido, de lo censurado*». <sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Término acuñado por Simone de Beauvoir

<sup>4</sup> SALVO, Paula, IINFANTE, Mariela. *Mujeres: Derecho a tener Derechos*. Madrid, Iepala, Plataforma 2015 y más, 2010. p. 37

<sup>5</sup> MIRAYES, Alicia. *Democracia Feminista*. Madrid, Cátedra, 2003. p. 205

<sup>6</sup> IRIGARAY, Luce. *Ese sexo que no es uno*. Madrid, Akal, 2009. p. 51

A continuación, situados ahora en esta sociedad de hombres para hombres, revisaremos brevemente los frutos de su experiencia a través de la imaginaria visual.

En principio podemos decir que la Historia del Arte a través de la representación femenina, ha descrito el arquetipo de mujer y a su vez ha negado la condición de su ser. A través de sus más diversas construcciones y representaciones se ha asociado a la mujer con la naturaleza, como objeto sexual o como ser perverso entre otros; es decir, el arte ha sido testigo y reflejo de una cultura que devalúa, denigra e ignora al conjunto femenino.

La suma cantidad de obras existentes en gran medida han sido realizadas pensando en un supuesto espectador masculino, o desde una posición masculina. La virilidad heterosexual reflejo del patriarcado ha dejado su marca en esta rama cultural, entre otras, siendo a día de hoy muestra del legado de la humanidad tanto a nivel de enseñanza como de registro y valor.

En resumen, sacamos en claro que desde este punto de vista, los hombres han observado y moldeado sin escrúpulos a las mujeres, mientras que éstas han sido observadas a sí mismas mientras eran objeto de deleitación.

Si examinamos las teorías feministas desarrolladas por Irigaray, descubrimos que no se puede definir nunca a las mujeres según el modelo de representación habitual de la cultura occidental, justamente porque son el fetiche de la representación, y por lo tanto, lo no representable como tal. Son la relación de diferencia, lo excluido, mediante lo cual este dominio se distingue.<sup>7</sup>

Como aclara también Marián L. F. Cao cuando realiza sus estudios sobre la representación femenina, debemos situarnos cuando analizamos estos estereotipos femeninos, desde una posición adjudicada de partida, dado que al conceptualizar lo femenino, despegamos desde una posición no de sujeto de enunciación sino de sujeto enunciado<sup>8</sup>. Esta afirmación advierte que debemos analizar dichos estereotipos desde una perspectiva subjetiva y crítica, siendo conscientes de que el discurso artístico los ha normalizado como modelos habituales dentro de la representación.

Por lo tanto, si llevamos a cabo un análisis rápido de la presencia de las mujeres en las imágenes, tal como hemos sido imaginadas, representadas y desprestigiadas en el arte occidental, nos daremos cuenta una vez más de la desigualdad entre ambos géneros.

Siendo conscientes de esto, podemos acercarnos a un patrón visual que ha generado un múltiple abanico de mitos y roles femeninos, cuya continuidad se sigue dando hoy en día, ya que son términos heredados de una civilización que se repite y afirma a lo largo de los siglos.

---

<sup>7</sup> Contenido extraído desde: BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós, 2007. pp. 74 – 75

<sup>8</sup> Más información sobre representación femenina en: CAO, Marián L. F.. *La creación artística: un difícil sustantivo femenino*. En: *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Madrid, Narcea, 2000. pp. 28 - 29

## 2. 1. 2. Clichés: Ídolo, impureza, placer, violencia, propiedad

*«El problema de la feminidad les preocupa porque son ustedes hombres. Para las mujeres que se encuentran entre ustedes, no constituye problema alguno, porque son ellas mismas el enigma del que nosotros hablamos»*

*Sigmund Freud*

*«Nos conocemos a nosotras mismas a través de mujeres hechas por los hombres»*

*Sheila Rowbotham*<sup>9</sup>

Como hemos expuesto anteriormente, la noción de cultura como una estructura paterna queda patente desde las sociedades más antiguas.

En las siguientes páginas desarrollaremos lo que se ha considerado verdadero acerca de la categoría de las mujeres, y como ha influido esto en su imagen representada y su posterior identificación social.

Simone de Beauvoir defiende *«toda la historia de las mujeres ha sido realizada por los hombres (...) Ellos tuvieron siempre entre sus manos la suerte de las mujeres, sólo contaban con sus propios proyectos, temores y necesidades. Cuando reverenciaron a la diosa madre, fue porque les daba miedo la Naturaleza; cuando las herramientas de bronce les permitieron afirmarse contra ella, establecieron el patriarcado; la condición de la mujer se definió de acuerdo con el conflicto entre la familia y el Estado; el régimen social basado en la propiedad privada supuso la tutela de la mujer casada y la revolución técnica la liberó de la servidumbre de la maternidad. Las doctrinas que reclaman el advenimiento de la mujer en la medida en que es carne, vida, inmanencia, Alteridad, son ideologías masculinas que no expresan en modo alguno las reivindicaciones femeninas»*.<sup>10</sup>

Nos encontramos en un mundo creado y definido a partir de significados complejos cuyas imágenes reflejan y reproducen las condiciones de cada individuo. Las representaciones masculinas en general son identificadas con la moral, el virtuosismo, la razón o lo universal; mientras lo femenino encarna la debilidad, la emoción, la carnalidad y el sentimiento, el principio pasivo de la naturaleza.

La mujer que se mira a sí misma a través de estos mecanismos culturales se observa identificada y enmarcada por la abundancia de imágenes que definen la feminidad como algo dependiente, privado, natural o incluso infantil respecto a la sociedad que les rodea.

---

<sup>9</sup> (Leeds, Inglaterra, 1943). Teórica y escritora feminista socialista

<sup>10</sup> Notas extraídas de: BEAUVOIR, Simone. *El segundo sexo*. 3ª ed. Madrid, Cátedra, 2011. pp. 211 - 213

Por ello el imaginario artístico ha contribuido a catalogar determinados valores sociales y determinadas características como positivas o negativas, actuando como un mecanismo regulador mediante el cual se adoctrina a las mujeres sobre aquellos roles que deben representar, ya sea la virgen, la madre, la amante o la esposa; y aquellos que deben rechazar, como prostituta, bruja o mujer fatal. Del mismo modo es concebida como un objeto de consumo, cuyo fin a grandes rasgos es la deleitación visual.

Por lo tanto, podemos decir que los arquetipos de género han estado presentes en la cultura, en este caso la occidental, condicionando el papel de los hombres y de las mujeres, introduciéndose a modo de herencia en el subconsciente colectivo de forma decisiva y derivando los consiguientes roles.

Estos arquetipos, según define Ana Guil Bozal «son modelos en los que subyacen hechos históricos con fantasías, realidades con deseos, tragedias con miedos y temores; aglutinado todo ello con creencias religiosas, valores éticos y prescripciones morales sobre lo que se debe pensar, sentir y hacer». <sup>11</sup> Del mismo modo, María del Val González expone que «El itinerario de relaciones que la mujer mitológica perpetra, conduce a concluir que el mito ocupa una nítida posición intermedia entre la historia y la ficción». <sup>12</sup>

En la mayoría de los mitos patriarcales, encontramos mujeres llenas de artimañas, celos, envidias, sexualidad, que provocan la destrucción de *grandes* hombres. Por el contrario, la otra parte que no se reduce a esto, muestra a la mujer como casta y pura, modelo femenino fiable y domesticado.

Este posicionamiento de la mujer en la sombra es consecuencia de una historia escrita por el género masculino, cuyo primer objetivo es tener el control sobre todas las cosas. Sus estereotipos no son motivo de queja, ya que por el contrario del caso femenino, son en su medida favorables a su condición.

A continuación, hemos seleccionado algunos de los clichés femeninos creados a partir del imaginario social masculino para reforzar estas teorías a modo de ejemplos: ya sea la mujer como diosa madre, la impureza propia de lo femenino, su visión como objeto de placer, la violencia que provoca su control o su afinamiento en la propiedad privada como parte de patrimonio. <sup>13</sup>

I. Hablamos en primer lugar de la **madre creadora**, mujer fértil que otorga la vida. Resulta de gran interés ya que se puede decir que este cliché es anterior al patriarcado. Hay estudios que datan su culto en el neolítico, pudiéndose tratar de una época en la que existiría un posible matriarcado. La metamorfosis de la mujer en ídolo, por la cual se hacían ritos para la fertilidad y el buen augurio, reflejaba un tiempo en el que la mujer poseía una mayor consideración social, siendo ésta asimilada con la propia tierra fecunda y por ello asociada con la vida y la creación.

<sup>11</sup> GUIL BOZAL, Ana. *El papel de los arquetipos en los actuales estereotipos sobre la mujer*. *Co-municar*, núm.: 11, 1998. p. 95

<sup>12</sup> DEL VAL GONZÁLEZ, María. *Mujer y cultura escrita. Del mito al siglo XXI*. Gijón, Trea, 2005. p. 26

<sup>13</sup> Véanse referencias contrarias a estos arquetipos en el apartado 3. 1. 1. *El poder visual de la representación en manos de mujeres artistas*. p. 47

Pero esta identificación de lo femenino con lo natural desencadenó, una vez derrocado el matriarcado, una serie de connotaciones negativas que transformaron lo sagrado e inviolable en lo vulnerable, la naturaleza femenina, aquello que se debe apropiarse para servir de uso propio.

A partir de estos conceptos y durante los siglos, el discurso sobre la naturaleza se identificó como una representación de lo femenino, cuyo fin era subordinarse a una cultura creada por el orden masculino. Como indica Celia Amorós «*A las mujeres se nos aplicará la categoría de naturaleza, a todas y a cada una frente al universal masculino, el hombre*». <sup>14</sup>

II. Siguiendo estos clichés, podemos observar cómo la feminidad ha estado rodeada siempre por una serie de prohibiciones a modo de **tabúes** de lo que era impuro, correcto, deseable o impropio para el bien social. Vamos a centrarnos en dos de ellos: la menstruación y el binomio vejez / juventud.

Desde el surgimiento de la sociedad patriarcal, el flujo menstrual ha sido catalogado negativamente a través de diversos mitos y creencias, ya sea como algo impuro, peligroso o incluso como un desecho; del mismo modo ha caracterizado a la mujer que podía engendrar como maldita y esclava confinada.

A lo largo de la Historia podemos encontrar pueblos que consideraban a la mujer sucia en estos determinados días, obligándolas a someterse a una limpieza especial a modo de purificación; asimismo en otros casos, la mujer debía permanecer en una vivienda apartada del núcleo social sin tener contacto con nada ni nadie a quien pudiera *contaminar*. Plinio el Viejo en su obra *Historia Natural* define, «*La mujer que menstrua agosta la cosecha, devasta los jardines, mata las semillas, hace caer los frutos, mata a las abejas y si toca el vino, lo convierte en vinagre, la leche se agria...*». <sup>15</sup>

También podemos observar cómo las religiones han sido determinantes a la hora de preservar estos prejuicios: En el caso de las leyes indias de *Manu* podemos encontrar «*El periodo natural de la mujer son dieciséis noches, incluyendo los cuatro días manchados, que son censurados por los virtuosos. Aparte de esos primeros cuatro días, el día undécimo y el decimotercero son prohibidos. Las noches restantes se recomiendan*». <sup>16</sup> Por otra parte en el Levítico del Antiguo Testamento encontramos, «*Cuando una mujer tenga su menstruación, será impura durante siete días, y el que la toque será impuro hasta la tarde. Cualquier objeto sobre el que ella se recueste mientras dure su estado de impureza, será impuro. El que toque su lecho deberá lavar su ropa y bañarse con agua y será impuro hasta la tarde. Si un hombre se acuesta con ella, la impureza de la mujer se trasmite a él*». <sup>17</sup>

<sup>14</sup> AMORÓS, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. 2ª ed. Barcelona, Anthropos, 1991. p. 159

<sup>15</sup> BEAUVOIR, Simone. *op. cit.*, pp. 234 - 236

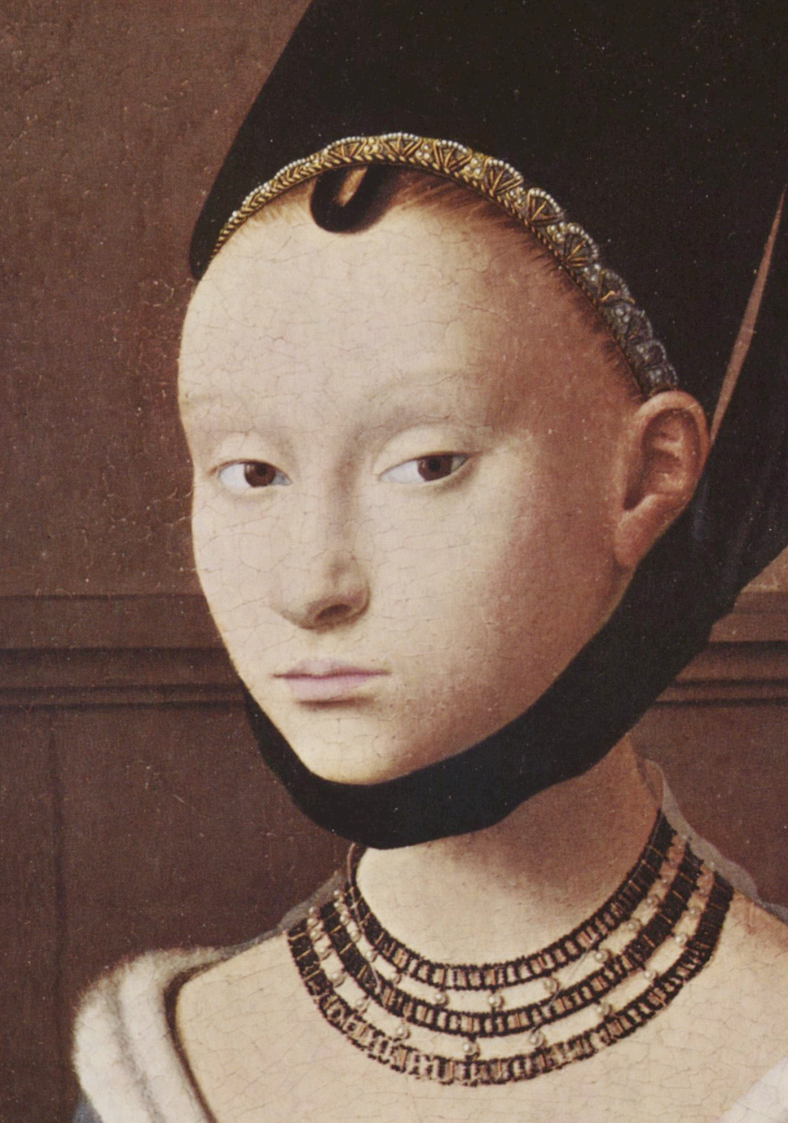
<sup>16</sup> Leyes de *Manu*. Libro 3: 45 - 48

<sup>17</sup> Levítico. Capítulo 15: 19 - 30





(Fig. 1)



(Fig. 2)

Existe una gran contradicción en este tema, ya que el hecho de poseer el flujo menstrual, aún en forma de tabú, determina que una mujer es reproductiva, y por lo tanto deseable y dotada de atracción erótica; cuando la mujer deja de ovular se convierte en estéril, generando sensaciones de rechazo. El hecho de no ser joven significa desvalorizar y negar la condición humana, y en el caso de la mujer, apartarla de la vida social y sexual.

III. De este punto derivamos a las características de la **belleza** femenina, las nociones de forma y de armonía impuestas según las preferencias masculinas. Este legado de lo considerado como bello, nos ha sido transmitido a través de artistas, poetas y novelistas; cuyas obras han sido reflejo de las concepciones propias de cada época. Existen tantos modelos de belleza como siglos tiene la Historia; entre ellos observamos algunos ejemplos como la belleza mágica, la práctica, la sensual, inquieta...<sup>18</sup> A grandes rasgos podemos encontrar un nexo común, la mujer no participaba en estas representaciones pero era una de las principales herramientas para catalogar y definir este concepto, relegándola a un objeto visual cuyo fin es producir placer.

En el plano teórico, Kant atribuye lo bello a las características de lo femenino, lo que él llama la inteligencia bella, *el bello sexo*; mientras lo sublime contiene rasgos claramente masculinos, siendo considerados como la inteligencia profunda, *el sexo noble*. Una vez más, y citando a este filósofo «*La mujer tiene un sentimiento innato más intenso para todo lo que es bello, lindo y adornado. Ellas tienen sentimientos comprensivos, cordialidad y comprensión, prefieren lo bello a lo útil*». <sup>19</sup> Asimismo otro intelectual, Edmund Burke, sostenía que «*la belleza de las mujeres se debe considerablemente a su debilidad o delicadeza*». <sup>20</sup>

IV. Continuamos con otro de los arquetipos, los utilizados para reflejar y justificar la **violencia** ejercida al género femenino. En la Historia del Arte nos encontramos numerosas escenas que representan hombres usando la fuerza como método para conquistar a la mujer amada, reivindicando simbólicamente quién tiene el dominio, la fuerza y la autoridad.

De forma que en este tipo de representación, del cual el imaginario artístico occidental tiene numerosos ejemplos, las mujeres no son víctimas, sino seres voluptuosos, sensuales y lascivos que con sus artimañas hieren la sensibilidad erótica del hombre, provocando que estos deban complacer ese deseo con la brutalidad.

Las repercusiones de estas imágenes han desencadenado a lo largo del tiempo, que la violencia se produzca en todas las circunstancias de la vida, ya sean abusos sexuales, psicológicos, control personal y económico, exclusión de debates o prohibición en la formación intelectual.

---

<sup>18</sup> Para mayor información cronológica sobre tipos de belleza consultar: ECO, Umberto. *Historia de la belleza*. Barcelona, Debosillo, 2010

<sup>19</sup> KANT, Immanuel. *Acerca de la diferencia de lo sublime y de lo bello en la relación recíproca de ambos sexos. Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*. Madrid, Alianza Editorial, 2008. pp. 66 - 70

<sup>20</sup> Para más observaciones masculinas sobre lo bello: BURKE, Edmund. *De lo sublime y de lo bello*. Madrid, Alianza Editorial, 2005. p. 116



(Fig. 3)

V. Nos queda por definir qué pasa con la mujer una vez realizados todos los propósitos por los que les han sido útiles a los hombres, la mujer como objeto dentro del patrimonio, su asignación a la **propiedad** privada. Podemos observar que habitamos una arquitectura en función de nuestro pasado, que a su vez se divide en dos vertientes: lo privado, asignado a lo femenino y lo público masculino.

Nuria Rodríguez Calatayud defiende que este espacio privado obstaculiza el propio progreso y desarrollo personal, limitando las posibilidades del que habita en él, «*Existe un gran hermanamiento entre la estructura patriarcal y la forma de nuestras ciudades (...) Estas habitaciones con escasa capacidad para el progreso y desarrollo personal, sitúa a la mujer de forma recluida, limitando sus capacidades en el anonimato de la vivienda privada*»<sup>21</sup>

Esta vinculación de lo femenino con lo casero provoca que la mujer haya estado relegada a un ámbito oculto para el círculo social y por ello no se la haya permitido desarrollar otros aspectos que no fueran los relacionados con la vida familiar.

Podemos sacar como conclusión que el hombre es el ser activo que produce toda acción. Es el dueño del discurso, todo está a su alcance y es el que produce los hechos. El papel de la mujer se limita a cumplir roles y funciones que le son asignadas.

Citando a Erika Bornay «*A la Historia le ha sido –le está siendo– muy difícil desterrar evidencias y lugares comunes, y su discurso interpretativo en el contexto de una cultura patriarcal lamentablemente no podía ser otro: en realidad éste respondía a lo que se asumía como el orden natural de las cosas*».<sup>22</sup>

En el próximo apartado defenderemos cómo estas imágenes han pasado directamente a nuestras representaciones y discursos publicitarios, siendo una iconografía que se adapta a las circunstancias actuales, pero que no por ello deja de representar otra cosa que lo que nos ha legado esta herencia patriarcal.

---

<sup>21</sup> RODRIGUEZ CALATAYUD, Nuria. La ciudad de las damas. En: Diálogos urbanos. Confluencias entre arte y ciudad. Valencia, Centro de Investigación Arte y Entorno (UPV), 2008. pp. 281 - 286

<sup>22</sup> BORNAY, Erika. Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco. Madrid, Cátedra, 1998. p. 13



(Fig. 4)

## 2. 2. Justificación. Adecuación actual de arquetipos

### 2. 2. 1. Repetición de estereotipos. Funciones negativas publicitarias

*«La publicidad convierte toda historia en una sucesión de minutos, pero para hacerlo con eficacia necesita un lenguaje visual de dimensiones históricas»*

*John Berger*

*«El peor enemigo de las mujeres es su abnegación»*

*Betty Friedan*

Entendemos como arquetipo aquellas representaciones que se consideran modelo de cualquier manifestación de la realidad, así como aquellas imágenes cuyo valor simbólico forma parte del inconsciente colectivo. En concreto, nos centramos en los estereotipos de género, constituidos por imágenes relacionadas con aspectos y roles asignados y desarrollados por mujeres y hombres.

Como podemos apreciar con el bombardeo mediático al que estamos sometidos, los mecanismos publicitarios nos siguen proponiendo una imagen de la mujer como mercancía u objeto erótico. No se proponen nuevas lecturas o se cambia la intención, sino que se refuerzan y adaptan a nuestros tiempos estos estereotipos femeninos que han estado presentes y se han transmitido a través de nuestra cultura.

Hoy en día, ambos géneros, tanto masculino como femenino, están estereotipados y explotados de numerosas formas, pero no pueden compararse los límites que llegan a formar en su caso los de las mujeres, no sólo porque han sido los más repetidos a lo largo del tiempo, sino porque contienen en su medida las peores circunstancias. Seguimos observando cuerpos fuertes, musculosos y tersos que definen al género que causa la acción, mientras encontramos mujeres que siguen desempeñando roles domésticos, consumistas y sexuales.

De esta forma, nuestra sociedad sigue realzando las cualidades masculinas como las más intelectuales e importantes; por el contrario, en el caso de la mujer, la cultura sigue devaluando, denigrando e ignorando en su mayor parte sus actuaciones y representaciones. Nos posicionan como un elemento útil, pero no activo en el funcionamiento de la sociedad. Citando a Pilar Díez del Corral, *«No miramos con ojos propios, (las mujeres) no sabemos de dónde venimos, ni cuál es nuestra finalidad»*.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> DÍEZ DEL CORRAL, Pilar. *Educación artística: lo femenino en un desarrollo humano sostenible*. En: *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Madrid, Narcea, 200. p. 187

Debemos ser conscientes y asumir el enorme poder que generan los medios de comunicación para crear o transfigurar estos arquetipos en modelos que hay que seguir, ya que forman parámetros que se proyectan en los hogares como ejemplos o espejos donde se refleja el ideal cultural de cada país.

Los medios de comunicación crean una industria cultural particular, cuyos fines son proponer definiciones que sean motivo de réplica. Para Juana Gila y Ana Guil, estos medios «*Suelen reflejar fundamentalmente las situaciones sociales más estereotipadas, contribuyendo con su difusión a su incremento. Los estereotipos sociales sobre las mujeres enfatizan la idea de que éstas están dotadas por naturaleza de diferentes aptitudes que los varones (...) La mujer real de la sociedad de hoy construye su identidad y se socializa observando estos modelos*». <sup>24</sup>

La publicidad refleja una mujer que debe ser hermosa, joven, atrayente, seductora, agradable para los ojos del público masculino, sin esfuerzo y como algo cotidiano, utilizando a la propia mujer como objeto para la venta del producto. Para ello, los medios publicitarios cuentan con numerosos instrumentos para llamar la atención del consumidor, ya sea por medio de mensajes que se capten consciente o inconscientemente, o por medio de estudios del producto y del público al que vaya dirigido. Estos mismos mensajes refuerzan y convierten en algo actual la imagen tradicional que ha sido heredada mediante el sistema patriarcal.

Martha Rosler expone acerca de estas imágenes públicas: «*Los medios de comunicación tienen un papel fundamental en la perpetuación del control social sobre el cuerpo de las mujeres, transformándolas en representaciones propias del discurso público*». <sup>25</sup>

Por lo que, como ya hemos dicho, estos mecanismos no solo impulsan el consumo de determinados productos, sino que son referencia de los diferentes modelos de vida que refleja y transmite. Es por eso por lo que interesarse por las imágenes y estereotipos de las mujeres hace posible que quede al descubierto esa mirada falocéntrica y, del mismo modo, fomente la creación de nuevas fórmulas para subvertir estos hechos.

---

<sup>24</sup> GILA, Juana, GUIL, Ana. *La mujer actual en los medios: estereotipos cinematográficos*. *Comunicar*, núm.: 12, 1999. pp. 90 - 92

<sup>25</sup> Notas extraídas de: ROSLER, Martha. *Imágenes públicas, la función política de la imagen*. Barcelona, Gustavo Gil, 2007. pp. 139 - 140



## 2. 2. 2. Testigos de las relaciones de poder desigual: La publicidad en televisión y prensa

*«La imagen de la mujer como objeto bello para ser mirado se ha vuelto tan omnipresente en la cultura visual que se ha transformado para nosotros en un fenómeno natural en el que rara vez se nos ocurriría parar a pensar»*

*Patricia Mayayo*

Existe un amplio campo de medios publicitarios, pero los más comunes son los medios de difusión visual como la televisión, la prensa o los paneles publicitarios. En concreto, la televisión es el más usado, ejerciendo de esta forma una mayor influencia y exhibiendo en gran medida los roles anteriormente expuestos de ambos géneros.

Hay que decir que los nuevos modelos que surgen en la actualidad muestran mujeres más activas, profesionales e independientes, y hombres que se ocupan del ámbito familiar y doméstico. Pero tras un aparente cambio de las formas, seguimos observando las clásicas concepciones atribuidas al papel social de cada género.

Existen numerosos estudios que han demostrado que la publicidad es sexista, hecho que podemos observar con un rápido repaso de la publicidad de nuestros días. Según Marisol Velasco Sacristán *«Existe un sexismo sutil que opera a nivel implícito (...) Las metáforas publicitarias de género<sup>26</sup> adquieren naturaleza sexista cuando su uso propicia la interpretación discriminatoria por parte de una colectividad representativa de receptores»*.<sup>27</sup>

En un artículo muy interesante sobre los nuevos modelos de mujer y de hombre en la publicidad, Esther del Moral Pérez nos describe cómo se utiliza a la mujer como el mejor instrumento persuasivo para fomentar el consumo, incitando y reforzando de esta forma el mantenimiento de prejuicios y estereotipos. Entre los ejemplos que nos muestra, destacan diferentes tipos de mujeres que coexisten entre sí: ya sea la mujer como ama de casa, que busca buenos resultados sin esfuerzo; como madre de familia, frágil y protectora, implicando más la maternidad que la paternidad; como cuerpo, objeto erótico de consumo; profesional con poca autoridad; como símbolo sexual, objeto a desear por excelencia; decorativa y cosificada.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Entendiendo metáfora de género aquella cuya proyección conceptual es discriminatoria, motivada por razón de sexo y dirigida mayoritariamente al género femenino.

<sup>27</sup> VELASCO SACRISTÁN, Marisol. *Metáfora y género: Estudio prototípico de las metáforas de género en la publicidad de la revista British Cosmopolitan. Odisea. Revista de estudios ingleses*, núm.: 4, 2003. p. 200

<sup>28</sup> DEL MORAL PÉREZ, M. Esther. *Los nuevos modelos de mujer y de hombre a través de la publicidad. Comunicar*, núm.: 14, 2000. pp. 214 - 215

Del mismo modo, para contraponer este artículo actual con otros anteriores y constatar que se sigue dando esta realidad, encontramos otra publicación llevada a cabo por Mieke Ceulemans y Guido Fauconnier, la cual revela un exhaustivo estudio sobre la representación de género en los medios televisivos y de prensa divididos por continentes y materias. En él encontramos conclusiones como que los medios de comunicación producen sistemas de mensajes y símbolos que crean o estructuran imágenes predominantes de la realidad social, afectando así el proceso del cambio; al igual que las imágenes de mujeres transmitidas por estos medios tienden a definir a la mujer en los estrechos papeles tradicionales.<sup>29</sup>

En otro artículo sobre prensa española, Carina Escola, Montse Tamayo e Itziar Zallo defienden que, dividiendo las publicaciones entre revistas conservadoras, caracterizadas por artículos intrascendentes con temas banales; y liberales, caracterizadas por tratar información sobre problemas socioeconómicos y culturales, nos encontramos con que las conservadoras están claramente dirigidas a las mujeres, cuyas páginas hablan de temas intrascendentes y sus imágenes publicitarias las muestran como primeras consumidoras.<sup>30</sup>

Citando a Blanca González Gabaldón, «*Tanto mujeres como hombres tienden a actuar de forma apropiada con sus roles y todos hemos acabado por olvidar los efectos del desempeño de los mismos*».<sup>31</sup>

Por lo tanto, debido a que la publicidad se considera una transmisora de valores, no podemos permitir que las empresas publicitarias los generen sólo por intereses económicos, y que por ello no se sientan obligados a mostrar una imagen más igualitaria con respecto a los dos géneros.

Para ello, existe en nuestro país el Observatorio de la Imagen de las Mujeres (OIM), creado en 1994 para dar cumplimiento a los compromisos legales, y del mismo modo fomentar una imagen equilibrada y no estereotipada de las mujeres. Su objetivo es analizar la representación de éstas en la publicidad y en los medios de comunicación, y en el caso de que sean sexistas, realizar acciones que contribuyan a suprimir dichas imágenes. Entre los fundamentos jurídicos encontramos leyes como:

Ley 34/1988, de 11 de noviembre, General de Publicidad. Artículo 3º. Declara ilícita la publicidad que «*presente a las mujeres de forma vejatoria, bien utilizando particular y directamente su cuerpo o partes del mismo como mero objeto desvinculado del producto que se pretende promocionar, bien su imagen asociada a comportamientos estereotipados que vulneren los fundamentos de nuestro ordenamiento coadyuvando a generar la violencia a que se refiere la L. O. de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género*».

---

<sup>29</sup> CEULEMANS, Mieke, FAUCCONNIER, Guido. *Imagen, papel y condición de la mujer en los medios de comunicación social*. Paris, Unesco, 1980. 86 p

<sup>30</sup> ESCOLA, Carina, TAMAYO, Montse, ZALLO, Itziar. *La imagen de la mujer a través de la publicidad en las revistas españolas*. *Revista sociológica Papers*, núm.: 9, Mujer y sociedad, pp. 135 - 157, 1978

<sup>31</sup> GONZALEZ GABALDÓN, Blanca. *Los estereotipos como factor de socialización en el género*. *Comunicar*, núm.: 12, 1999. p. 83

Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual. Artículo 4. 2. Establece que «*la comunicación audiovisual nunca podrá incitar al odio o a la discriminación por razón de género (...) especial atención a la erradicación de conductas favorecedoras de situaciones de desigualdad de las mujeres*». Artículo 18. 1. Establece que «*Esta prohibida toda publicidad que utilice la imagen de la mujer con carácter vejatorio o discriminatorio*».

En las siguientes páginas mostraremos una relación de imágenes publicitarias que podemos encontrarnos en nuestro día a día, cuyo mensaje se transmite a través de los estereotipos expuestos anteriormente.

Podemos observar como, a pesar de someter este tipo de publicidad a diversos controles, consigue llegar a la vía pública mostrando los clichés heredados que continúan vigentes en nuestra cultura y que siguen representando en gran parte a la mujer como joven, bella, sensible y consumista, sugiriendo de nuevo el doble rol de sujeto – objeto; mientras el hombre también sigue siendo arquetipo de fuerza, agresividad, iniciativa y razón, aunque hay que volver a decir que en nuestros tiempos también es objeto de roles en los que confluyen rasgos más idealizados.<sup>32</sup>

Estas conclusiones ponen de manifiesto que, con el desarrollo tecnológico actual, el negocio de la representación estereotipada de la mujer sigue estando a la orden del día, viéndose en gran parte de los medios como una persona obsesionada con la moda, el maquillaje, el adorno, el cuerpo y la seducción.

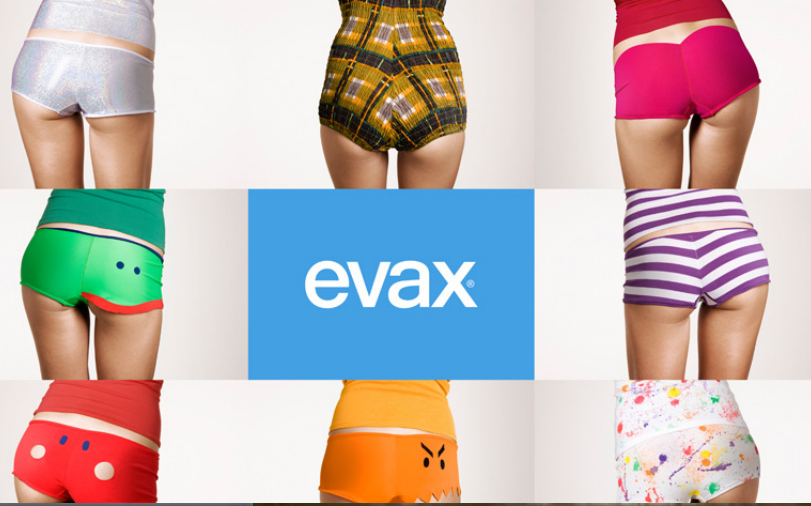
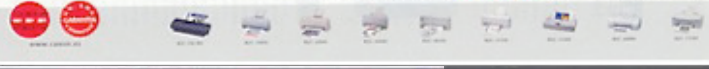
---

<sup>32</sup> Para más datos sobre nuevos arquetipos masculinos consultar: REY, Juan. *Un nuevo arquetipo (masculino) para un nuevo consumidor (masculino)*. *Comunicar*, núm.: 12, pp. 61 - 78, 1999

LAS IMPRESORAS COLOR DE CANON,  
REFLEJAN  
LO MEJOR DE TI.



IMPRESORAS COLOR **Canon** TU VIVA IMAGEN



**ENSEÑA TUS FORMAS**

Si tenías pensado comprarte un Hyundai Coupe por **17.611€** estás de enhorabuena porque este mes, sólo este mes, tienes un **descuento de 1.500€**.

Es decir, ahora puedes tener un Coupe por sólo **16.011€**.

Además, lo puedes financiar desde **188€\*** al mes.

Compralo antes de que empiece el verano y empieza a enseñar tus formas.

**HYUNDAI**

**Compra esta actitud**  
Ahorra energía.

La temperatura ideal son 25°. Por cada grado que subes, ahorras un 10%. Es un consejo del planeta Y del Ayuntamiento de Madrid. Más consejos en [compraactitud.es](http://compraactitud.es)

**MADRID**

**Compra esta actitud**  
Ahorra energía.

Si no lo usas durante periodos cortos, apaga la pantalla. Estarás ahorrando un 10%. Es un consejo del planeta Y del Ayuntamiento de Madrid. Más consejos en [compraactitud.es](http://compraactitud.es)

**MADRID**

**RENAULT usados**

*Paula Hernández*  
40 años, dos divorcios, cero hijos.  
Usados a los que nunca les dirías que no, sólo en los concesionarios Renault.

*Paula H.*

**bruno banani**  
NOT FOR EVERYBODY

**FERIA DEL USADO RENAULT. 24 DE NOVIEMBRE AL 2 DE DICIEMBRE EN TODOS NUESTROS CONCESIONARIOS EN MEDELLÍN. TODOS LOS VEHÍCULOS USADOS VENDRÁN CON GARANTÍA DE UN AÑO O 20.000 KMS Y CON FINANCIACIÓN DEL 80% SOBRE EL VALOR DE VEHÍCULO CON UNA TASA DEL 1.15%.**

MEDELLÍN: AGENCIAUTO Cra. 50 No. 38-35 AGENCIAUTO parqueadero Makro AGENCIAUTOS Centro Comercial San Diego AGENCIAUTO AVE. LOS INDUSTRIALES Cra. 48 No. 30-55 Avc. Los Industriales CARIBE MOTOR Calle 14 No. 51-125 CASA BRITÁNICA PALACE Cra. 50 (Palace) No. 32-110.





(Fig. 5)

## 2. 2. 3. Estadísticas de una mujer en el siglo XXI

«Las mujeres somos menos libres de lo que creemos»

Nancy Huston<sup>33</sup>

«En un tiempo en el que todavía queda mucho para conseguir una total igualdad de oportunidades, la reflexión sobre la diferencia sigue siendo necesaria»

Juan Luis Martín Prada<sup>34</sup>

Durante estos últimos tres siglos se han producido grandes cambios en torno al género; en especial el último ha sido testigo de importantes avances en favor de la mujer y su condición personal y social, favoreciendo de esta forma la presencia del género femenino en diversos sectores sociales que antes estaban vedados para las mujeres.

Pero esta mejora no se produce en todos los niveles sociales, la dinámica democrática de hoy en día sigue siendo insuficiente y los roles patriarcales siguen desarrollándose. Las cifras actuales indican que estas medidas, tanto judiciales como integracionales, no son suficientes.

En el siguiente apartado se mostrarán tablas y datos extraídos a partir de fuentes objetivas que demuestran dichas afirmaciones. Del mismo modo se presentarán como apoyo para corroborar que las imágenes que hemos expuesto anteriormente, son reflejo de una repartición desigual de poderes.

En el plano social, podemos encontrar estudios que generan datos a partir de conceptos como brecha de género o techo de cristal. Atendiendo a la definición de cada una de ellas:

Llamamos *brecha de género* a aquellas desventajas sociales y económicas que suponen la diferencia de la mujer respecto al hombre, ya sean diferencias en acceso a servicios, control de recursos o participación, entre otros. El análisis de las mismas permite ver el alcance de las desigualdades entre géneros en todos los ámbitos.

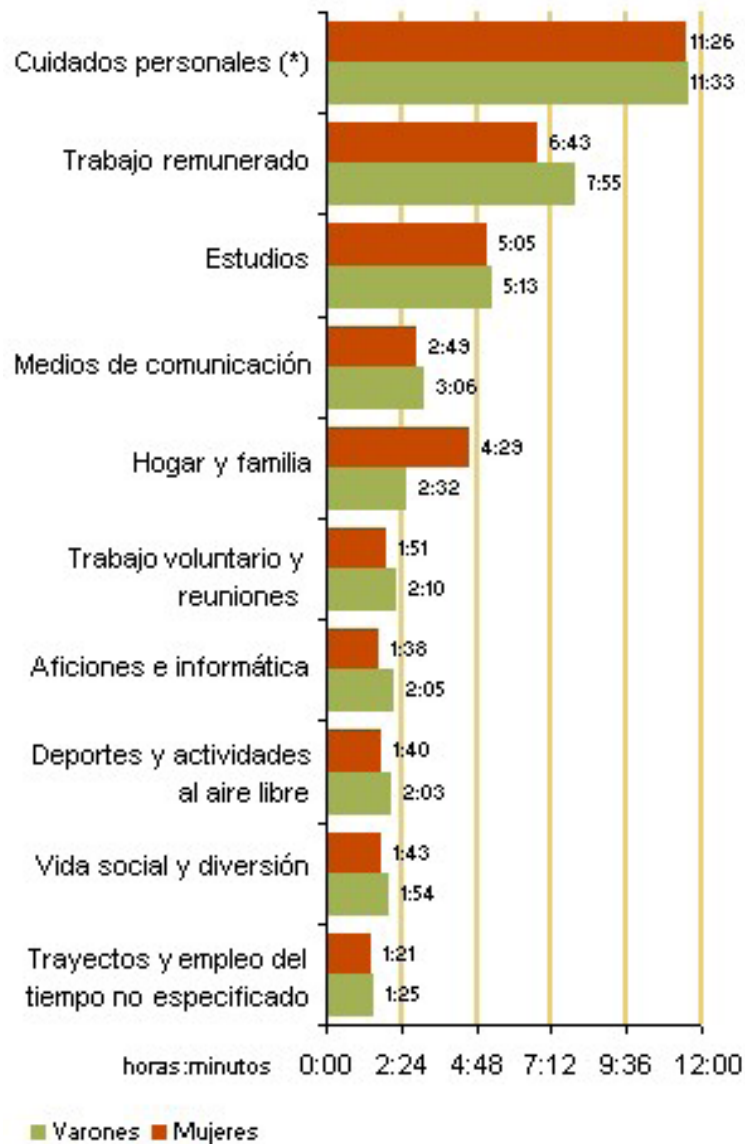
Por otra parte, se define como *techo de cristal* a la barrera invisible creada a base de complejas estructuras organizativas gestionadas por los hombres, las cuales impiden a las mujeres el acceso a puestos de responsabilidad. Esto genera repercusiones en las capacidades de las mujeres, así como favorece en mayor medida los estereotipos y prejuicios contra las mismas.

<sup>33</sup> (Calgary, Canadá, 1953). Escritora y activista feminista desde los años setenta

<sup>34</sup> Doctor en Bellas Artes y profesor de la escuela Superior de Arquitectura de la Universidad Europea de Madrid. Autor de numerosos artículos y ensayos sobre teoría del arte contemporáneo y estudios visuales

Después de estas aclaraciones, aportamos los siguientes registros extraídos directamente de los archivos de datos del Instituto Nacional de Estadística (INE) <sup>35</sup>:

### I. Empleo del tiempo. Conciliación trabajo y familia



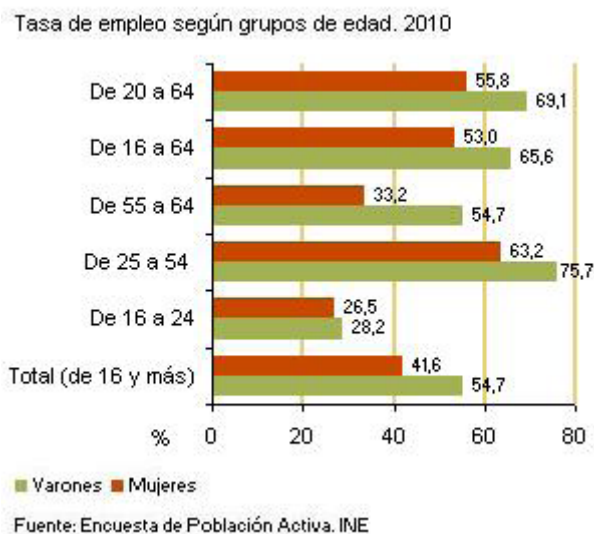
(\*) en los cuidados personales se incluye dormir, comer y beber, el aseo y vestido

Fuente: Encuesta de Empleo del Tiempo. INE

(Fig. 6)

<sup>35</sup> Catálogo de publicaciones de la Administración General del Estado. *Mujeres y hombres en España*. Instituto Nacional de Estadística (2012) [En línea]. [Fecha de consulta: Junio de 2013]. Disponible en: <http://publicacionesoficiales.boe.es>

## II. Empleo. Según grupos de edad / Tasa de empleo de las personas de 25 a 54 años sin hijos o con hijos menores de 6 a 14 años



(Fig. 7)

### Tasa de empleo de las personas de 25 a 54 años sin hijos/ con hijos menores de 6 a 14 años. 2010

	Varones	Mujeres
Sin hijos	79,1	64,7
Con hijos	82,4	58,9
1 hijo	82,1	59,7
2 hijos	83,5	58,2
3 hijos o más	80,0	46,5
<b>Diferencia "con hijos" y "sin hijos" (puntos porcentuales)</b>	<b>3,3</b>	<b>-5,8</b>

Fuente: Encuesta de Población Activa. INE

(Fig. 8)

## III. Educación y participación. Mujeres en el profesorado por enseñanza que imparten

### Mujeres en el profesorado por enseñanza que imparten (%)

	Curso 2009-10	Curso 2008-09	Curso 2007-08
<b>Total</b>	<b>64,4</b>	<b>64,0</b>	<b>63,4</b>
<b>EE. Régimen General (no universitaria)</b>	<b>69,6</b>	<b>69,3</b>	<b>68,5</b>
E. Infantil y Primaria	81,9	81,4	80,5
E. Secundaria y FP	55,4	55,2	55,1
Educación Especial	81,2	81,5	79,9
<b>E. Universitaria</b>	<b>37,2</b>	<b>36,6</b>	<b>36,4</b>
<b>EE. Régimen Especial</b>			
EE. Artísticas	45,2	45,4	44,6
E. de Idiomas	74,5	73,9	74,4
EE. Deportivas	10,8	11,6	..
<b>Centros y actuaciones E. de adultos</b>	<b>63,0</b>	<b>63,5</b>	<b>..</b>

(..) dato no disponible

Fuente: Las cifras de la educación en España. Estadísticas e indicadores. Ediciones 2012, 2011 y 2010. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

(Fig. 9)



#### IV. Poder y toma de decisiones. Participación en cargos ejecutivos de los principales partidos políticos

##### Participación en cargos ejecutivos de los principales partidos políticos (%)

	2011		2010	
	Mujeres	Varones	Mujeres	Varones
<b>Total</b>	<b>33,8</b>	<b>66,2</b>	<b>30,8</b>	<b>69,2</b>
PSOE	47,4	52,6	46,9	53,1
PP	35,8	64,2	25,6	74,4
IU	37,5	62,5	26,1	73,9
EAJ PNV	44,4	55,6	28,6	71,4
CIU	20,8	79,2	20,0	80,0
ERC	20,9	79,1	27,9	72,1
CC	51,4	48,6	51,4	48,6

Nota:

PSOE (Partido Socialista Obrero Español). Comisión Ejecutiva Federal

PP (Partido Popular). Comité Ejecutivo Federal

IU (Izquierda Unida). Comisión Permanente Federal

EAJ PNV. Consejo Nacional (EBB)

CIU (Convergencia i Unió). Comité Executiu Nacional

ERC (Esquerra Republicana de Catalunya). Comisión Ejecutiva Nacional

CC (Coalición Canaria) Comisión Ejecutiva Nacional

Fuente: Elaboración del Instituto de la Mujer a partir de los datos publicados en la web de cada uno de los partidos

(Fig. 10)

##### Mujeres en el Gobierno

	2011	2010	2009	2008	2007	2006
Número total de carteras	13,0	15,0	17,0	17,0	16,0	16,0
% mujeres	30,8	46,7	52,9	52,9	43,8	50,0

Nota: los datos se recogen con motivo de cada remodelación del gabinete

Fuente: Elaboración del Instituto de la Mujer

(Fig. 11)

Como podemos apreciar, prácticamente en todos los sectores hay un claro dominio del sector masculino. Las estadísticas anteriores muestran cómo la mujer sigue dedicando mayor parte de su tiempo al hogar y la familia; del mismo modo reflejan menor porcentaje de empleo y una clara desigualdad según el número de hijos.

También estos gráficos reflejan, en su caso el referido a la educación y a la política, que cuanto mayor es el cargo, menor es la relevancia de la mujer. Así podemos ver cómo la participación femenina en cátedras universitarias se reduce a un 16,6%; y la participación de las mujeres en el Gobierno al 30,8%.

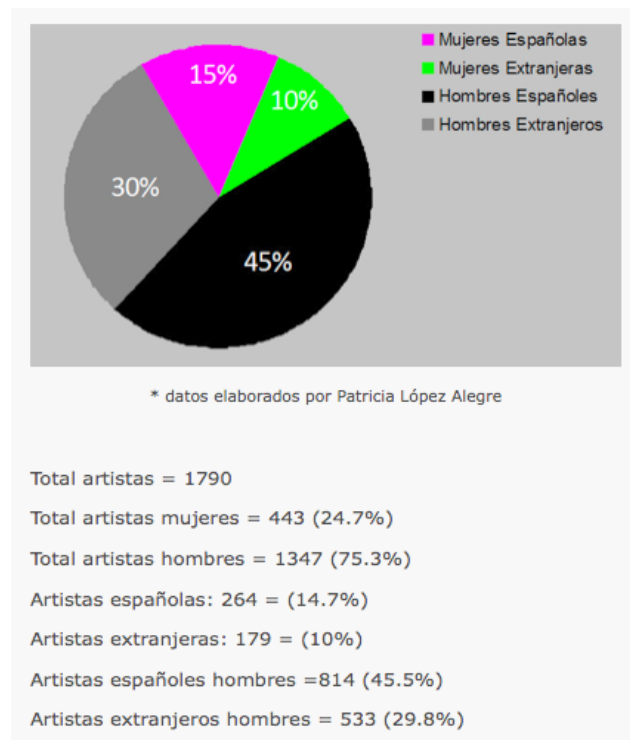
Por otra parte, si nos centramos en el plano artístico, observamos cómo los datos no reflejan una realidad distinta a la anterior. Los siguientes estudios han sido realizados por el colectivo Mujeres en las Artes Visuales (MAV) <sup>36</sup>:

### I. Comisarias, conservadoras y directoras en centros de arte



(Fig. 12)

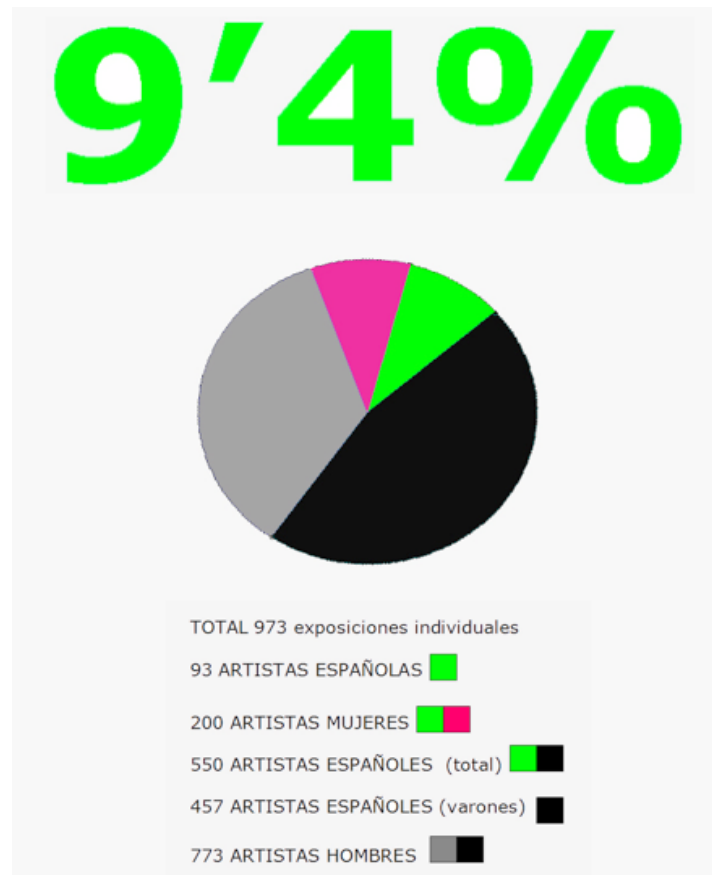
### II. Artistas



(Fig. 13)

<sup>36</sup> Para más información consultar: Observatorio. Informes y propuestas. Mujeres en las Artes Visuales [En línea]. [Fecha de consulta: Junio de 2013]. Disponible en: <http://www.mav.org.es/index.php/observatorio/informes>

### III. Exposiciones individuales



(Fig. 14)

En lo referido al arte, esta asociación defiende que las mujeres formamos una mayoría abrumadora en los estudios encaminados a la creación (65% en los estudios de Bellas Artes), y a la gestión (74% en Historia del arte). Contrastando estos porcentajes con las estadísticas propuestas, observamos una clara diferencia respecto a los que deberíamos ocupar. En España, si hablamos de colecciones por parte de museos y centros dependientes de la administración del Estado, nos encontramos con que las obras de las artistas ocupan el 10% del total de las adquisiciones. De igual modo, las artistas reconocidas con el Premio Nacional de Artes Plásticas se limitan a un 13%.

Por lo que, como podemos apreciar, este trabajo está condicionado por la muestra objetiva de resultados en las estadísticas ligadas a la incursión de la mujer en el plano social y laboral, siendo motivo de opinión y crítica, conceptos base a la hora de realizar esta investigación.



### **3. DESARROLLO TEÓRICO – CREATIVO**



### 3. 1. Referentes. Resignificación artística desde el siglo XX

#### 3. 1. 1. El poder visual de la representación en manos de mujeres artistas

*«Reconocer nuestra propia invisibilidad significa encontrar por fin el camino hacia la visibilidad»*

Mitsuye Yamada <sup>37</sup>

*«Me atrevería a aventurar que Anónimo, que tantos poemas escribió sin firmarlos, era a menudo una mujer»*

Virginia Woolf

Muchas mujeres han tratado de resolver mediante su experiencia esta insistencia en repetir y adecuar las representaciones que refuerzan estos mitos culturales de poder y posesión. Las artistas han roto con el sistema de significación predominante mediante nuevos códigos de subversión, desafiando la construcción social de la feminidad y consiguiendo con ello expresar libremente su identidad.

Para Lynda Nead hablar de arte feminista es hablar de representación visual que compromete y reta a audiencias e ideologías históricamente constituidas. Este arte ha convertido a las mujeres en narradoras, y con ello han conseguido desvirtuar el poder de la representación del patriarcado, afirmando su derecho a la autorepresentación, recuperando las omisiones de su género y a su vez haciendo visibles nuevas subjetividades femeninas a través de las artes visuales. <sup>38</sup>

En este apartado vincularemos la investigación con una serie de artistas que utilizan su obra como herramienta crítica contra la imaginería visual fálica elaborada por los hombres. Debemos dejar claro que estas referencias han sido clave a la hora de ejecutar el proyecto que nos abarca.

A partir de lo expuesto, y debido a la multitud de referentes que se han descubierto a lo largo del proceso del proyecto <sup>39</sup>, seleccionaremos en primer lugar aquellas obras de estas creadoras que más han influido a la hora de investigar los clichés patriarcales anteriormente definidos.

---

<sup>37</sup> (Fukuoka, Japón 1923). Poeta y activista feminista nisei

<sup>38</sup> Notas extraídas de: NEAD, Lynda. *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid, Tecnos, 1998. pp. 102 - 134

<sup>39</sup> La muestra completa, tanto de el listado de artistas como las imágenes de las obras mencionadas, se adjunta como material adicional de interés en el Anexo

Hemos encontrado diversas obras que contradicen lo siguiente:

### I. Contra el discurso de la mujer vinculada a la naturaleza

Las *Nanas* de **Niki de Saint-Phalle**, artista y cineasta francesa. Estas obras reflejan figuras femeninas voluptuosas y de vivos colores, cuya pieza más representativa es *Hon* (1969), una gigantesca figura femenina instalada en la Moderna Museet de Estocolmo. El espectador podía interactuar introduciéndose por la vagina de la escultura, en cuyo interior había unos pasillos en los que se encontraban una serie de instalaciones que rendían homenaje de manera sarcástica a las representaciones de arquetipos míticos que abarcan el imaginario de la mujer como matrona. Del mismo modo, desmitificaba la idea del cuerpo femenino como un lugar que oculta misterios naturales. (Fig. 15)

Las obras pictóricas de **Monica Sjöö**, artista autodidacta y militante del Movimiento de Liberación de la Mujer británico. Sus trabajos hacen alusión a estudios de culturas matriarcales y religiones ancestrales basadas en la adoración a diversas diosas. Una de sus obras más controvertidas y censuradas es *God Giving Birth* (1968). Esta pintura al óleo desafiaba la naturaleza patriarcal de la iconografía cristiana, remarcando el poder de las mujeres y abriendo debate acerca del tabú del parto. (Fig. 16)

Los fotomontajes feministas de **Mary Beth Edelson**, fotógrafa y *performer* norteamericana. Sus obras de los sesenta y setenta evocan escenas mitológicas de diosas en la Antigüedad. Entre ellas se encuentra una pieza titulada *Goddess Head* (1975), en la que aparece como una diosa con cabeza de concha fosilizada; el fin de esta pieza es conectar el cuerpo femenino con el legado matriarcal oculto y perdido a causa del falogocentrismo. (Fig. 17)

### II. Contra la violencia ejercida a las mujeres

Varias acciones de la artista cubana **Ana Mendieta**. Entre sus *performances*, encontramos *Rape Scene* (1973), en la que ella misma aparecía identificada como una mujer violada semioculta entre la naturaleza. Esta pieza presentaba la especificidad de la violación, a través de la cual la artista quebraba el código de silencio que convierte un hecho anónimo en general. (Fig. 18)

Igual de significativa es la *performance* que realizó **Karen Finley** por Estados Unidos, titulada *I'm An Ass Man* (1985). En ellas trataba temas de acoso sexual y actitudes misóginas que afectan a las vidas de las mujeres. Utilizaba su cuerpo como terreno visual sobre el que proyectaba actitudes de miedo, deseo, y violencia; en las que desafiaba este tipo de actitudes dominantes y de violencia de género. (Fig. 19)

También encontramos en favor de este tipo de propuesta las obras de **Ilona Granet**. En especial, la serie *Emily Post* (1985-1988), en las que convertía señales de tráfico americanas en eslóganes reformulados con irónicos mensajes contrarios al acoso sexual ejercido al género femenino. (Fig. 20)



### III. Contra los tabúes femeninos

El gran proyecto feminista de los setenta *Womanhouse*, organizado por **Judy Chicago** y **Miriam Schapiro**. La casa intervenida recreaba escenarios que favorecían la toma de conciencia sobre los roles domésticos de las mujeres. A cada artista participante se le asignó una habitación en la que desarrollaría su proyecto; en el caso de Chicago, su obra *Menstruation Bathroom* (1972) fue una de las más transgresoras. Esta intervención enfrentaba al espectador directamente con la sangre menstrual, ya que la papelera de dicho escenario rebosaba de compresas manchadas de sangre; anteriormente ya había recurrido a este tema con su pieza *Red Flag* (1971), en la que la propia artista se fotografiaba a sí misma sacándose un tampón manchado por el flujo menstrual. (Fig. 21)

Contra este mismo tabú, la *performer* francesa **Catherine Elwes** elaboró su acción *Menstruation* (1979). Coincidiendo con su periodo menstrual, la artista se encerró voluntariamente vestida de blanco y manchada por la sangre en una habitación con paredes de vidrio. Esta obra tenía como fin otorgar autoridad al hecho biológico e introducirlo en el contexto social y del arte de forma natural. (Fig. 22)

### IV. Contra el rol doméstico

Las obras pictóricas de la portuguesa **Paula Rego** recrean escenarios en los que critica de forma figurativa estados de opresión y dominación. En una de sus pinturas, *Among Women* (1997), manifiesta su controversia con el patriarcado, posicionando al hombre en un estado de letargo dentro de un contexto privado. (Fig. 23)

También encontramos las instalaciones escultóricas de la artista libanesa **Mona Hatoum**. Recrea escenarios inquietantes y amenazadores que contrastan con las características de *confort* y seguridad que se asocian con el espacio doméstico, eliminando de esta forma su utilidad como herramientas destinadas a perpetuar el rol tradicional de la mujer. (Fig. 24)

**Laurie Simmons**, por su parte, elabora de forma irónica escenarios con estética *kitsch* que destacan por su banalidad y opresión de la vida cotidiana de las mujeres que se ven representadas en ellos. (Fig. 25)

### V. Contra el arquetipo de mujer como objeto de deseo

Obras como *Les tortures volontaires* (1972) de **Annette Messager**, en las que se pronuncia en contra de los productos ofertados por la industria de la belleza. Muestra imágenes fragmentadas de mujeres sometidas a tratamientos y procedimientos cosméticos, al igual que escenas en reposo tras operaciones de cirugía estética. Refuerza así su discurso en forma de tortura voluntaria que practican las mujeres para unirse al canon de belleza social. (Fig. 26)

En este punto encontramos también las acciones de **Orlan** y sus investigaciones sobre los estereotipos de belleza femenina por los cuales se somete a operaciones de cirugía plástica. En cada una de éstas, la artista se modifica sus rasgos físicos tomando como modelo un precedente artístico histórico célebre. Ejemplo de ello es la operación-*performance Omnipresence (1993)*, transmitida por satélite a diversos centros de arte, en los que el público podía interactuar con la artista mientras era intervenida. (Fig. 27)

Respecto a la objetualización que rodea lo femenino, tomamos la obra de la española **Ana Laura Aláez**. Su pieza *Shiva (2001)* hace referencia a elementos cosméticos que surgen de un suelo de cristal en el cual se refleja una figura femenina desnuda que se observa en torno a este artificio creado por la economía fálica. Muestra con ello la vulnerabilidad a la que está sometida la mujer ante la comercialización de productos que truncan el ideal de belleza imperante. (Fig. 28)

#### VI. Contra la jerarquía del objeto observado

En contra de la representación tradicional de la mujer como modelo artístico, **Sylvia Sleigh** crea obras que subvierten este binarismo, mostrando a hombres posando desnudos y en posiciones asignadas por la Historia del Arte al género femenino. Un ejemplo de ello es la obra *Paul Rosano tumbado (1974)*, en el que se muestra un hombre tumbado de forma relajada en el suelo. (Fig. 29)

Por otra parte, referenciamos también las fotografías de **Laurie Anderson** tituladas *Fully Automated Nikon (1973)*, en las cuales retrataba a hombres que le echaban piropos por la calle. Tratando este hecho como una invasión de su privacidad, respondía a estos hombres que la observaban y cohibían con imágenes que encarecían su poder, transformándolos en personajes anónimos con los ojos vedados al público. (Fig. 30)

También proponemos a la artista interdisciplinaria **Esther Ferrer**, mostrando su cuerpo de forma pública con su acción *Intime et personnel (1977)*. Esta *performance* estaba basada en la necesidad del control y medición por parte de los sistemas falocéntricos, estableciendo una crítica radical a la representación del cuerpo, así como la mercantilización del ser humano, especialmente de la mujer. (Fig. 31)

### 3. 1. 2. Estrategias discursivas en la práctica artística

A continuación, y siguiendo el planteamiento del anterior apartado, hemos seleccionado una serie de artistas que, debido al interés de la técnica empleada en sus obras, así como su trayectoria personal, también han sido fundamentales a la hora de formalizar este proyecto.

#### I. Fotomontaje crítico

El fotomontaje ha sido una técnica muy utilizada a la hora de crear conscientemente un conjunto de imágenes cuyos objetivos pretenden promover agitación social o política. Según el Manual de la guerrilla de la comunicación, este recurso permite, a través de la reinterpretación y el distanciamiento, cambiar la manera de ver imágenes y conceptos conocidos, descontextualizándolos y transformándolos en nuevas significaciones.<sup>40</sup>

Las artistas feministas han conseguido mediante esta fórmula provocar efectos subversivos en las identidades formalizadas de las mujeres mediante intervenciones en el proceso de la comunicación visual de masas. Las más representativas para este proyecto han sido:

**Hannah Höch** (Gotha, Alemania 1889 – Berlín, Alemania 1978). Artista plástica y fotógrafa que utilizaba el fotomontaje como medio de expresión. Una de sus mayores preocupaciones era la representación de la mujer, abarcando en sus obras problemas de machismo y misoginia. Ejemplo de ello es *Fremde Schönheit* (1929), la cual muestra una Venus tradicional, cuya cabeza difiere del cuerpo a través de una máscara primitiva que interrumpe el discurso entre la propia obra y el espectador masculino. (Fig. 32)

**Grete Stern** (Elberfeld, Alemania 1904 – Buenos Aires, Argentina 1999). Diseñadora y fotógrafa que, en colaboración con el sociólogo Gino Germani, creó una serie de fotomontajes surgidos a partir del análisis de los sueños de mujeres que se ponían en contacto con ellos a través de la revista *Idilios*. Estas obras oníricas y surrealistas son muestra de su opinión personal frente al tema del género femenino, mostrando a la mujer de forma objetualizada y manipulada. (Fig. 33)

**Martha Rosler** (Nueva York, Estados Unidos 1943). Artista que centra su trabajo en la esfera pública y en la vida cotidiana y la experiencia de mujeres sometidas a las convenciones sociales. En una de sus series feministas principales, *Body Beautiful: Beauty Knows no Pain* (1965 – 1974), muestra su oposición a los clichés que rigen la imagen de la mujer sometida a los cánones de belleza ligados a la feminidad. (Fig. 34)

---

<sup>40</sup> BLISSET, Luther, BRÜNZELS, Sonja, Grupo autónomo A.F.R.I.K.A. *Cómo acabar con el mal: Manual de la guerrilla de la comunicación*. Barcelona, La Llevir Virus Editorial, 2000. pp. 46 - 87

**Eulàlia Grau** (Terrassa, España 1946). Artista multidisciplinar que aporta con su trabajo puntos de vista contrarios a la manipulación y discriminación de la imagen de la mujer. Gracias a el fotomontaje, elabora un discurso vinculado con la crítica política y activista. En su trabajo *Discriminació de la dona (1977)*, se opone al afincamiento de la mujer en el entorno familiar y doméstico, descubriendo así las desigualdades entre hombres y mujeres. (Fig. 35)

## II. Imaginario artístico

Con este concepto nos referimos a aquellas obras que han motivado, desde los distintos campos creativos, formalizaciones artísticas con carácter subjetivo y crítico. En este caso, artistas que mediante sus creaciones pictóricas se han posicionado a favor de un imaginario que reivindica la situación y entorno de la mujer.

**Ida Applebroog** (Nueva York, Estados Unidos 1929). Artista plástica que cuestiona los conceptos estandarizados de lo femenino. A mediados de los setenta se relacionó con el movimiento feminista, abandonando la escultura abstracta para centrarse en la pintura figurativa y la escritura. En su obra *Modern Olympia (1997-2001)*, nos muestra una de sus obras secuenciales que aborda el tema de representación femenina y la perspectiva *voyeur* que mantiene el espectador cuando se enfrenta a la composición. (Fig. 36)

**Isabel Villar** (Salamanca, España 1934). Pintora que presenta sus obras como muestra enigmática de aquellos asuntos que rodean la feminidad. Elabora entornos fantásticos, en los que presenta una figura femenina acompañada de animales, creando así un espacio en el que la presencia femenina se ve observada y rodeada por un ambiente inquietante. (Fig. 37)

**Shahzia Sikander** (Lahore, Pakistan 1969). Utiliza técnicas asiáticas mixtas con las que representa la reafirmación de la mujer en un encuadre tradicional. Crea de esta forma composiciones en las que aparecen figuras femeninas rodeadas por elementos que flotan a su alrededor, reafirmando la presencia de ésta como protagonista de la escena. (Fig. 38)

## III. Binarismo

El tema tratado por las siguientes creadoras aborda el concepto del binomio mujer / hombre implantado mediante las construcciones culturales patriarcales. Sus obras desmaterializan ambos géneros, elaborando de esta forma mensajes que apoyan el cambio de roles y la igualdad social.

**Louise Bourgeois** (Paris, Francia 1911 – Nueva York, Estados Unidos 2010). Renombrada escultora, su obra abarca temas como el existencialismo y la existencia corpórea. A finales de los sesenta creó una serie de esculturas que evocaban formas simbólicas comprendidas entre lo masculino y lo femenino, pudiéndose observar la mutabilidad entre imágenes fálicas y formas de pechos femeninos. (Fig. 39)

**Katharina Sieverding** (Praga República Checa 1944). Fotógrafa que explora la proximidad de los géneros como medio para comunicar roles y represiones. Su obra *Transformer 1 A/B (1973)* muestra unos fotomontajes junto con su compañero Klaus Metting, en los que los rostros masculinos y femeninos se identifican como uno solo. (Fig. 40)

**Cindy Sherman** (Nueva Jersey, Estados Unidos 1954). En los noventa, esta artista realizó una serie de fotografías a partir de maniquíes en los que contraponía los dos géneros de forma grotesca, obligando a los espectadores a enfrentarse a sus propias ideas preconcebidas sobre el sexo. (Fig. 41)

**Sarah Lucas** ( Londres, Reino Unido 1962). Trabaja con instalaciones en las que confronta temas sociales como el sexismo y la adicción. Con su obra *Bitch (1995)*, hace alusión a los retratos sexistas y peyorativos de las mujeres; la obra invita a plantearse una serie de cuestiones que sitúan el cuerpo de hombres y mujeres como lugar de debate. (Fig. 42)

Todos los referentes críticos expuestos resignifican el lenguaje visual, posicionando a la mujer como sujeto de la acción y no como objeto de representación. Con ello, han generado alternativas a las definiciones utilizadas por la tradición occidental, y han desmitificado estas viejas identidades a través de un lenguaje propio. Como define Whitney Chadwick «*Las mujeres han formulado complejas estrategias y prácticas mediante las cuales hacen frente a las exclusiones de la Historia del Arte, difundiendo saber teórico y promoviendo cambios sociales*». <sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> CHADWICK, Whitney. *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona, Destino, 1992. p. 365



## 4. PROPUESTA PERSONAL





#### 4. PROPUESTA PERSONAL

A partir de este desarrollo conceptual, se han propuesto una serie de obras de carácter artístico a través de diversas técnicas como son la *offsetgrafía*, la xilografía y las transferencias. Las propuestas permiten reflejar de forma subjetiva la posición de esta investigación en contra de los roles y estereotipos de la mujer, así como de la división de géneros heredada.

El motivo por el que se han planteado diferentes formalizaciones está justificado por la temática que abarca cada una de las series propuestas, la cual sugiere distintos procesos de intervención; del mismo modo es como se ha planteado en las asignaturas elegidas para realizar este Máster en Producción Artística.

Podemos decir que su conjunto, tanto teórico como práctico, pretende proyectar y materializar reflexiones acerca de las cuestiones que se generan en el entorno que nos rodea, siendo una forma de expresar el punto de vista crítico propio.

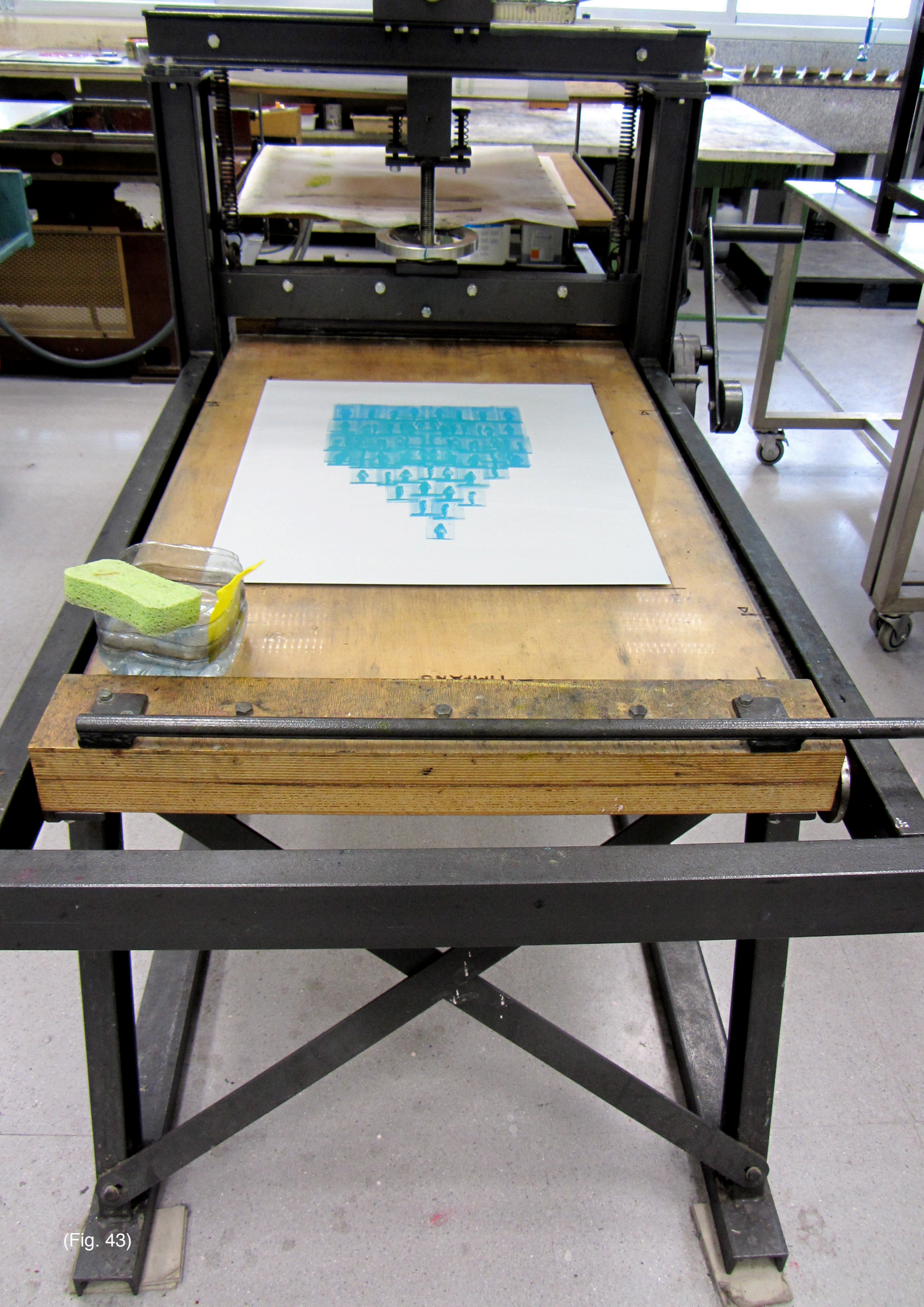
La función que se pretende hacer evidente en la obra que presentamos sugiere preguntas tales como:

I. ¿Qué ha hecho esta sociedad de mí que yo no quiera ser?. Aludiendo a la primera serie de *offsetgrafías*, que generan un cambio en la representación tradicional de estereotipos ligados a las mujeres, combinados y transformados en imágenes desagradables contrarias a los principios que transmitían.

II. ¿Cómo me siento identificada a través del medio visual?. Mediante la segunda serie de grabados, se tratan las imágenes de una forma mas individual, mostrando las consecuencias que producen las normas de feminidad en la personalidad de la mujer.

III. ¿Qué aportación puedo generar para producir un cambio?. Esta pregunta puede englobar toda la obra propuesta, ya que la práctica artística en este caso pretende generar una mirada crítica; pero por temática, la última es la que está más ligada a fomentar una mayor cooperación entre los géneros para conseguir una igualdad de condiciones, poniendo a cada uno de ellos de forma simbólica en el lugar del otro.

A continuación dividiremos y desarrollaremos de forma más amplia, en tres bloques, cada una de las partes que formalizan este trabajo, así como se mostrará la obra final de cada una de las series.



(Fig. 43)

## 4. 1. Offsetgrafía: *Mitos*

### Proceso de creación

A través de la técnica litográfica de la *Offsetgrafía*, se han realizado diversas composiciones que hacen referencia a fragmentos de obras idealizadas como cánones artísticos. Estas imágenes han sido intervenidas de tal manera que rompan con su esquema patriarcal inicial. Para ello se han tomado como referentes dos vertientes: Unas imágenes elaboradas por los hombres consideradas como negativas, las cuales reflejan esta tradición falocéntrica; y otros fragmentos de obras de artistas feministas, considerados como valores positivos que ayudan a resignificar el valor global de la imagen.

El objetivo final de estas composiciones es desarticular el mito de la mujer y su consiguiente representación tradicional.

Respecto al marco tecnológico, la Litografía es la base técnica que ocupa la ejecución de este proyecto. La derivación industrial de esta técnica de grabado es llamada *Offset*, la cual sustituye las piedras utilizadas por la primera por planchas de aluminio. Llamamos *Offsetgrafía* o *Litooffset* a los términos utilizados para definir los trabajos que tratan de adaptar este material a la estampa artística. Dentro de sus propiedades, encontramos dos tipos de planchas: graneadas y emulsionadas. En nuestro caso, hemos utilizado estas últimas, elaboradas con una emulsión sensible a la luz que permite plasmar por medio de focos ultravioleta aquello que se desea conseguir con la imagen.

La forma de actuar para realizar el diseño de las planchas es diferente a la intervención directa de la piedra. Debido a que la superficie es fotosensible, se ha compuesto la imagen a partir de otro soporte traslúcido que llamamos fotolito. En el caso del trabajo propuesto, se han realizado a través de impresiones en blanco y negro tratadas con *tonner*, que posteriormente se han recortado e intervenido a modo de *fotomontaje* para formar la composición.

Una vez terminada la composición, las hemos montado sobre un astralón transparente, que servirá de guía para colocar los elementos encima de la plancha.

Para fijar estas imágenes recurrimos al insolado de las planchas: la totalidad de las imágenes propuestas han estado expuestas entre 100 y 85 unidades. Una vez terminado este tiempo, se ha llevado a cabo el revelado inmediato de la misma, el secado y el engomado.

La estampación de la tirada se realizó en la prensa litográfica manual con carro deslizante. Para el entintado de las mismas se eligió una única tinta negra, recogida mediante un rodillo de caucho.

## Análisis Técnico – Conceptual

**Título:** *Mitos I. Lo que el animal esconde*

Opresión de la mujer por parte del hombre en los entornos cerrados domésticos. Se hace alusión a los grabados de Picasso que muestran al hombre convertido en animal, cuya naturaleza tiende a observar y reprimir a las mujeres

<b>Técnica</b>	<b>Procedimientos y recursos utilizados:</b> Proceso litográfico: Offsetgrafía; fotolitocollage <hr/> <b>Soporte matriz; características y medidas:</b> Plancha Offset emulsionada  <b>Número de planchas:</b> II
<b>Estampa</b>	<b>Tipo de papel y dimensiones:</b> Hahnemühle 300g; 59 x 71 cm <hr/> <b>Dimensiones de la imagen:</b> 43 x 57 cm <hr/> <b>Número de pruebas de estado y tirada:</b> P. E.: VI; Tirada: en proceso
<b>Color</b>	<b>Tipo y número de tintas:</b> Tinta Litográfica Charbonnel negro
<b>Observaciones</b>	<b>Referencias y fuentes de inspiración:</b> Francisco de Goya: <i>Capricho n ° 65 ¿Dónde va mamá?</i> (1799), <i>Capricho n ° 9 Tántalo</i> (1799), <i>Los desastres de la guerra n ° 30</i> (1810); Pablo Picasso: <i>Suite Vollard</i> , <i>Minotauro atacando a una amazona</i> (1933), <i>Minotauro acariciando a mujer dormida</i> (1933), <i>Cuatro mujeres desnudas y cabeza esculpida</i> (1934), <i>Muchacho y mujer a la luz de la vela</i> (1934), <i>Fauno levantando velo a una mujer</i> (1936)



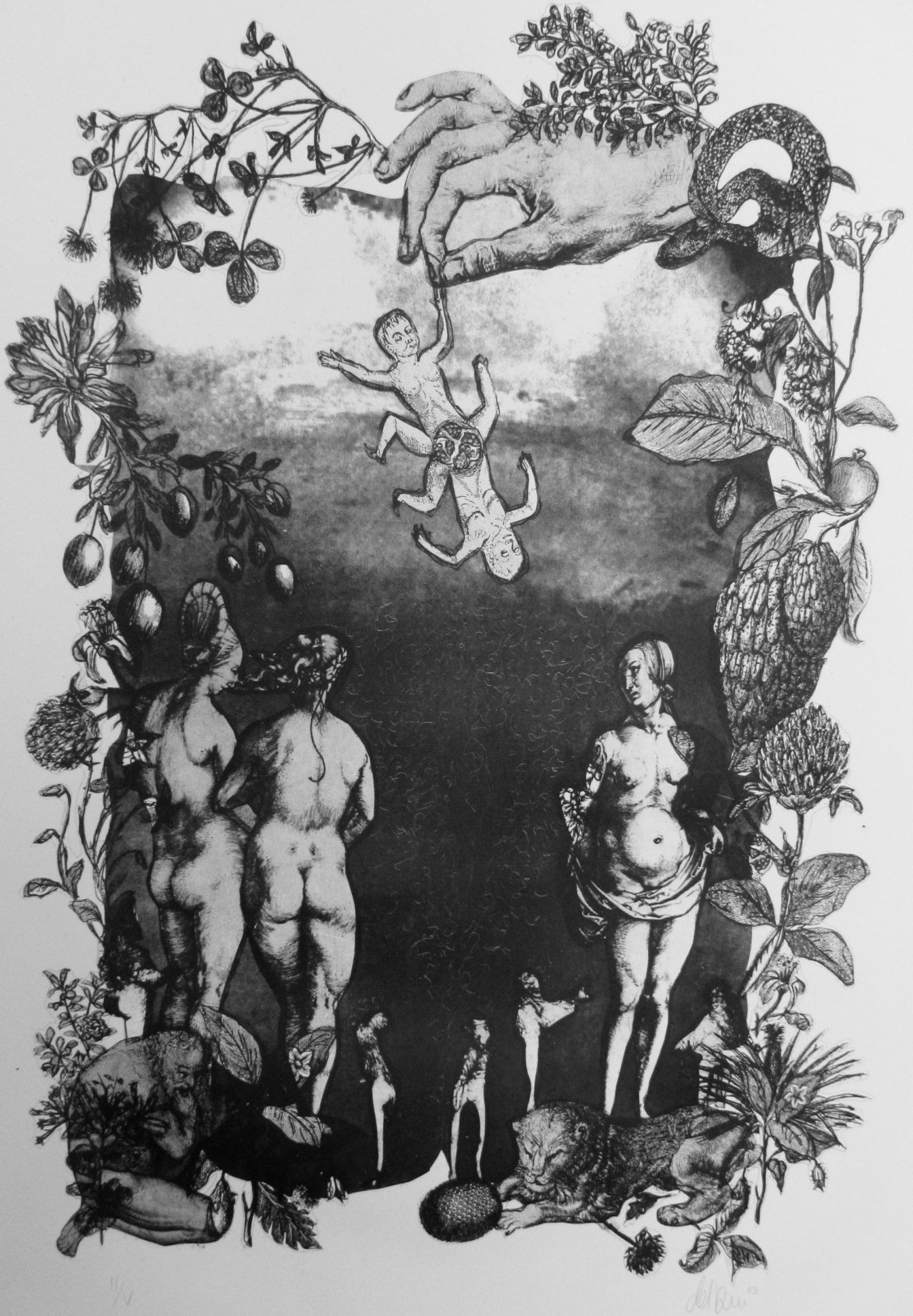
(Fig. 44)

**Análisis Técnico – Conceptual**

**Título:** *Mito II. Las brujas*

Resignificación del cliché negativo de la mujer como ser extraño que no se ajusta a las típicas convicciones. Las famosas brujas de Durero contemplan un *origen del mundo* que se convierte en el plano principal de la escena. Los personajes masculinos son relegados a un segundo término, rodeados por una maraña de elementos decorativos florares asignados tradicionalmente al género femenino

<b>Técnica</b>	<b>Procedimientos y recursos utilizados:</b> Proceso litográfico: Offsetgrafía; fotolitocollage <hr/> <b>Soporte matriz; características y medidas:</b> Plancha Offset emulsionada  <b>Número de planchas:</b> 1
<b>Estampa</b>	<b>Tipo de papel y dimensiones:</b> Hahnemühle 300g ; 74,5 x 53,5 cm <hr/> <b>Dimensiones de la imagen:</b> 51,5 x 37,5 cm <hr/> <b>Número de pruebas de estado y tirada:</b> P. E.: III; Tirada: V
<b>Color</b>	<b>Tipo y número de tintas:</b> Tinta Litográfica Charbonnel negro
<b>Observaciones</b>	<b>Referencias y fuentes de inspiración:</b> Alberto Durero: <i>Estudio de tres manos (1494-1495), Las cuatro brujas (1497), San Jerónimo en su estudio (1514)</i> ; Ambroise Paré: <i>On monsters and marvels (1573)</i> ; Gustave Doré: <i>The inferno Canto VII (1879)</i> ; José Hernández: <i>Conjuro (1996)</i> ; Marlene Dumas: <i>Ungroomed (2008)</i>



(Fig. 45)

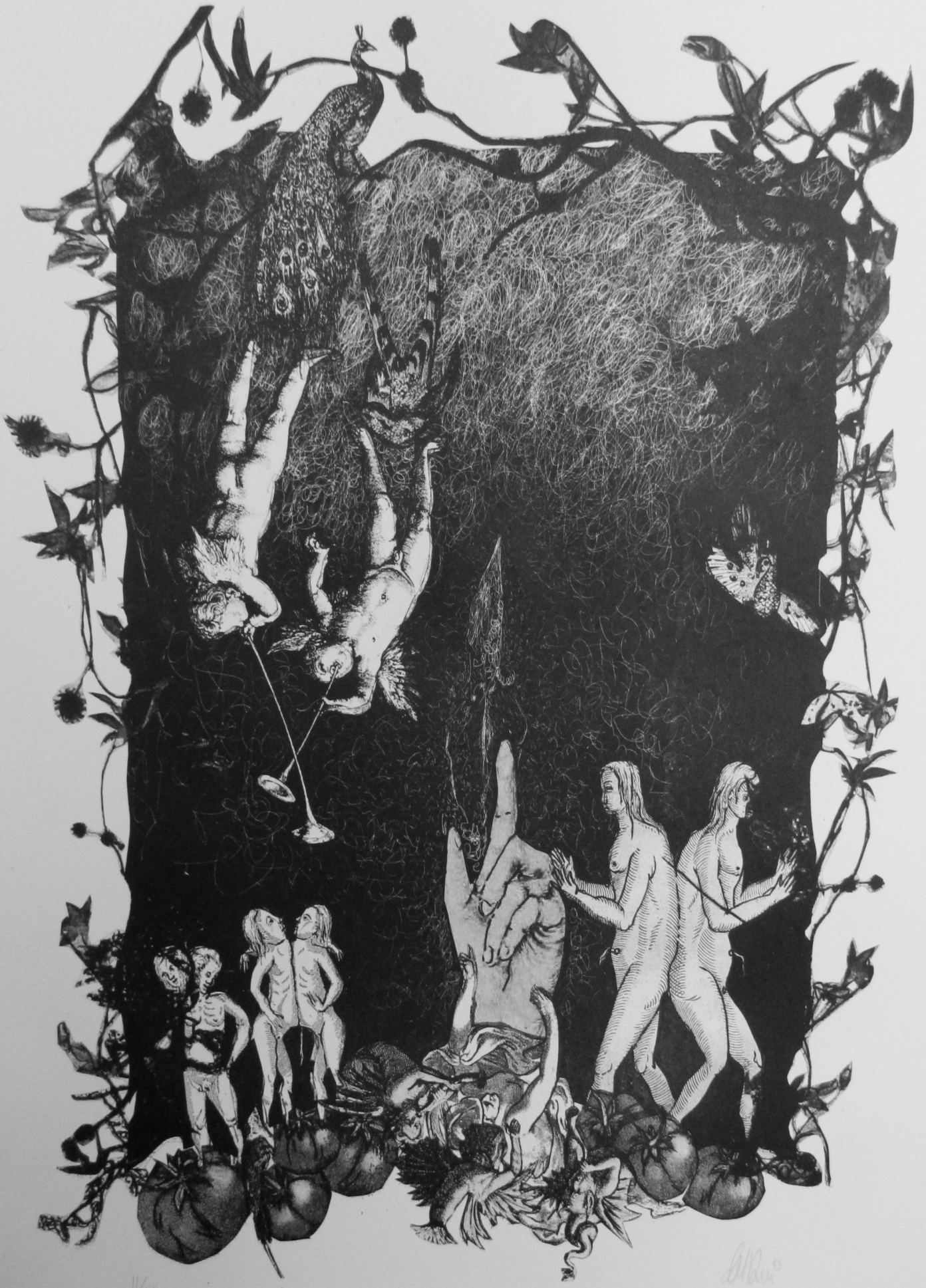
## Análisis Técnico – Conceptual

**Título:** *Mito III. Y así surgió*

Se referencia la anunciación negativa del término *Alteridad*, que como ya hemos definido, designa todo aquello que no tenga que ver con lo masculino al término *otro*. Contrario a ello, un índice destaca el protagonismo y la importancia del sexo femenino en el surgimiento del ser humano

<b>Técnica</b>	<b>Procedimientos y recursos utilizados:</b> Proceso litográfico: Offsetgrafía; fotolitocollage <hr/> <b>Soporte matriz; características y medidas:</b> Plancha Offset emulsionada  <b>Número de planchas:</b> 1
<b>Estampa</b>	<b>Tipo de papel y dimensiones:</b> Hahnemühle 300g ; 74,5 x 53,5 cm <hr/> <b>Dimensiones de la imagen:</b> 47 x 36, 5 cm <hr/> <b>Número de pruebas de estado y tirada:</b> P. E.: III; Tirada: V
<b>Color</b>	<b>Tipo y número de tintas:</b> Tinta Litográfica Charbonnel negro
<b>Observaciones</b>	<b>Referencias y fuentes de inspiración:</b> Alberto Durero: <i>Estudio de manos (1494), Tres puttis con trompetas, escudo y casco (1501)</i> ; ; Ambroise Paré: <i>On monsters and marvels (1573), Female conjoined twins (1575)</i> ; Peter Paul Rubens: <i>La educación de María de Médicis (1622-1625)</i> ; Hendrik Eland: <i>Paradise Lost (1647)</i> ; James Orton: <i>Ilustración Brazilian Hummers (1887)</i> ; Enciclopedia Troussel: <i>Ilustración grabada (1886-1891)</i> ; Eugenia Marcos: <i>Xitomátl (2002)</i> ; Marlene Dumas: <i>Ungroomed (2008)</i>





(Fig. 46)

## Análisis Técnico – Conceptual

**Título:** *Mito IV. Musa trofeo*

La imagen de un icono de la sexualidad como es Mata Hari, se ve rodeada por estudios gráficos de manos que la acallan, acosan y cubren. Todo ello rodeado por fragmentos de coronas sagradas, simbología de las vírgenes; en las que se sostienen venados a modo de trofeos

<b>Técnica</b>	<b>Procedimientos y recursos utilizados:</b> Proceso litográfico: Offsetgrafía; fotoliticollage <hr/> <b>Soporte matriz; características y medidas:</b> Plancha Offset emulsionada  <b>Número de planchas:</b> 1
<b>Estampa</b>	<b>Tipo de papel y dimensiones:</b> Hahnemühle 300g ; 74,5 x 53,5 cm <hr/> <b>Dimensiones de la imagen:</b> 48 x 34 cm <hr/> <b>Número de pruebas de estado y tirada:</b> P. E.: II; Tirada: V
<b>Color</b>	<b>Tipo y número de tintas:</b> Tinta Litográfica Charbonnel negro
<b>Observaciones</b>	<b>Referencias y fuentes de inspiración:</b> Alberto Durero: <i>Cabeza de ciervo (1503)</i> ; <i>Estudio de manos (1506)</i> , <i>Estudio de manos con Biblia (1506)</i> , <i>Estudio de manos orando (1508)</i> ; Mata Hari (1910); Hanna Hoch: <i>Belleza extraña (1929)</i> ; Kiki Smith: <i>Fawn (2001)</i> ; Pieza de plata diadema de Virgen



1/5

Al. R. 1870

(Fig. 47)

**Análisis Técnico – Conceptual**

**Título:** *Mito V. Martirio*

Representa la iconografía de la Virgen de la leche como una madre primitiva que prefiere amamantar a los animales antes que al género humano que la ha convertido en un símbolo secundario en la Historia de la humanidad

<b>Técnica</b>	<b>Procedimientos y recursos utilizados:</b> Proceso litográfico: Offsetgrafía; fotolitocollage <hr/> <b>Soporte matriz; características y medidas:</b> Plancha Offset emulsionada  <b>Número de planchas:</b> 1
<b>Estampa</b>	<b>Tipo de papel y dimensiones:</b> Hahnemühle 300g ; 74,5 x 53,5 cm <hr/> <b>Dimensiones de la imagen:</b> 54 x 33,5 cm <hr/> <b>Número de pruebas de estado y tirada:</b> P. E.: II; Tirada: V
<b>Color</b>	<b>Tipo y número de tintas:</b> Tinta Litográfica Charbonnel negro
<b>Observaciones</b>	<b>Referencias y fuentes de inspiración:</b> Pedro Berruete: <i>Virgen de la leche</i> (1465); Hieronymus Bosch: <i>El jardín de las delicias</i> (1503-1504); Hannah Höch: <i>Mother</i> (1925); Kiki Smith: <i>All Souls</i> (1988), <i>Ginzer</i> (2000); Jenny Keith: <i>Cat's dream</i> (2008); Corona de espinas



III/V

P. Picasso

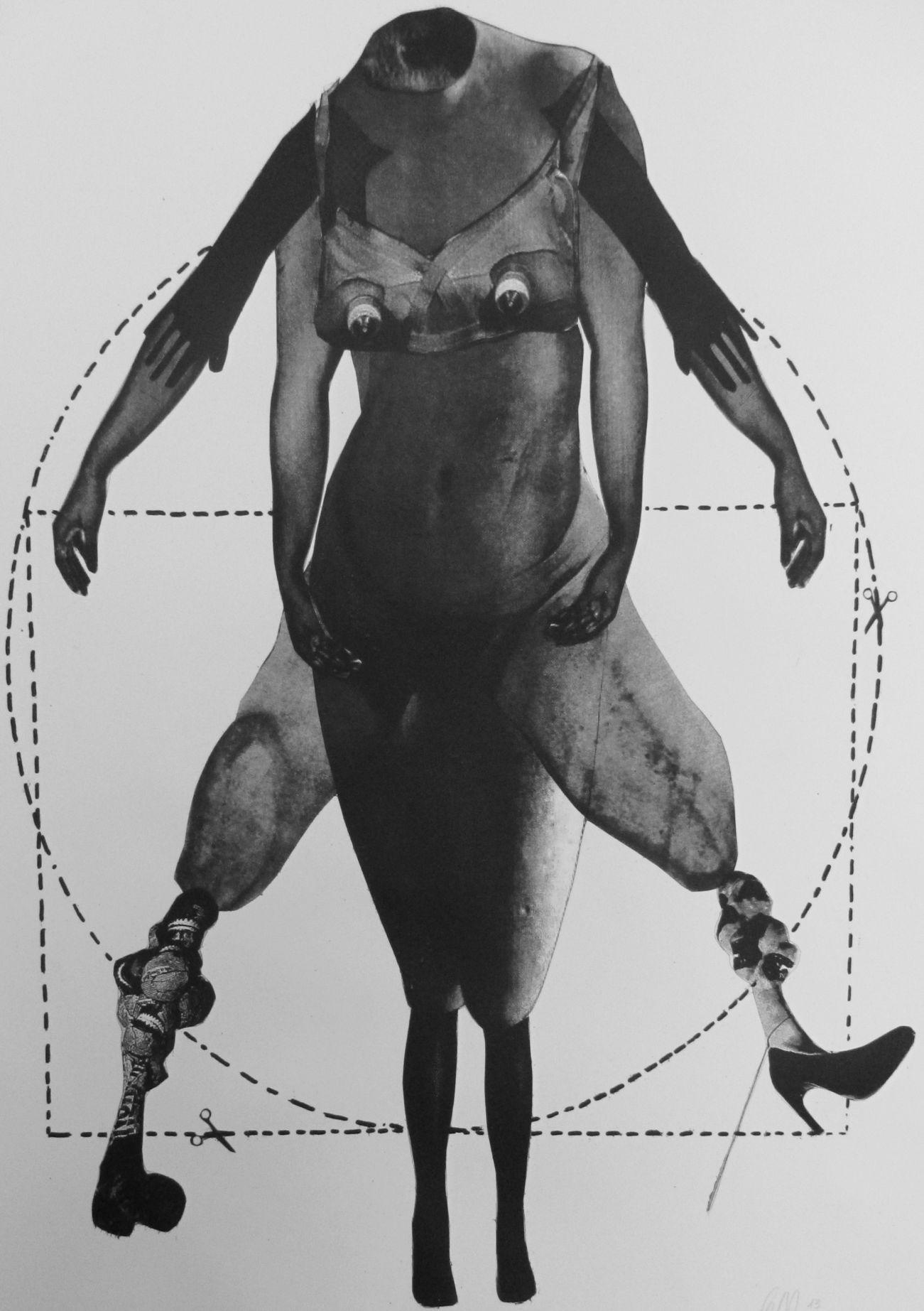
(Fig. 48)

## Análisis Técnico – Conceptual

**Título:** *Mito VI. Casi*

Muestra un desajuste en el sistema de proporciones *ad quadratum*; Convertido en una mesa de operaciones, se presentan fragmentos de mujeres que forman en su conjunto lo opuesto a los cánones inspirados por el hombre de Vitruvio de Leonardo da Vinci

<b>Técnica</b>	<b>Procedimientos y recursos utilizados:</b> Proceso litográfico: Offsetgrafía; fotoliticollage <hr/> <b>Soporte matriz; características y medidas:</b> Plancha Offset emulsionada  <b>Número de planchas:</b> I
<b>Estampa</b>	<b>Tipo de papel y dimensiones:</b> Hahnemühle 300g ; 74,5 x 53,5 cm <hr/> <b>Dimensiones de la imagen:</b> 51 x 36,5 cm <hr/> <b>Número de pruebas de estado y tirada:</b> P. E.: II ; Tirada: V
<b>Color</b>	<b>Tipo y número de tintas:</b> Tinta Litográfica Charbonnel negro
<b>Observaciones</b>	<b>Referencias y fuentes de inspiración:</b> Copia romana Venus de <i>Cnido</i> (340 a. C.); Portia Munson: <i>Pink nurses</i> (1990); Rona Pondick: <i>Swinger</i> (1992), <i>Untitled Shoe</i> (1995); Jenny Saville: <i>Closed Contact No 10</i> (1995-1996); Medias, guantes y miembros de mujeres recortados



1/2

*Albino*

(Fig. 49)

## Análisis Técnico – Conceptual

**Título:** *Mito VII. Mascarada*

Subvierte los términos por los cuales la religión ha descrito a las mujeres como seres llenos de artimañas y caprichos. Rodeada de personajes inquietantes y oculta bajo una máscara, aparece Salomé sosteniendo la cabeza convertida en muerte de Juan el Bautista

<b>Técnica</b>	<b>Procedimientos y recursos utilizados:</b> Proceso litográfico: Offsetgrafía; fotoliticollage <hr/> <b>Soporte matriz; características y medidas:</b> Plancha Offset emulsionada  <b>Número de planchas:</b> I
<b>Estampa</b>	<b>Tipo de papel y dimensiones:</b> Hahnemühle 300g ; 74,5 x 53,5 cm <hr/> <b>Dimensiones de la imagen:</b> 46, 5 x 34, 5 cm <hr/> <b>Número de pruebas de estado y tirada:</b> P. E.: II; Tirada: V
<b>Color</b>	<b>Tipo y número de tintas:</b> Tinta Litográfica Charbonnel negro
<b>Observaciones</b>	<b>Referencias y fuentes de inspiración:</b> Hieronymus Bosch: <i>El jardín de las delicias, el infierno (1503-1504)</i> ; Lucas Cranach el viejo: <i>Salomé (1530)</i> ; Damien Hirst: <i>Por el Amor de Dios (2007)</i> ; Máscaras venecianas





(Fig. 50)

## Análisis Técnico – Conceptual

**Título:** *Mito VIII. Las del tiempo*

Se expone a modo de carta, la tradición mitológica que relaciona a la mujer con la naturaleza. Estas *estaciones* representadas a modo de decoración, son transformadas de forma provocativa con fragmentos de mujeres y muñecas desnudas

<b>Técnica</b>	<b>Procedimientos y recursos utilizados:</b> Proceso litográfico: Offsetgrafía; fotoliticollage <hr/> <b>Soporte matriz; características y medidas:</b> Plancha Offset emulsionada  <b>Número de planchas:</b> I
<b>Estampa</b>	<b>Tipo de papel y dimensiones:</b> Hahnemühle 300g ; 74,5 x 53,5 cm <hr/> <b>Dimensiones de la imagen:</b> 47,5 x 27,5 cm <hr/> <b>Número de pruebas de estado y tirada:</b> P. E.: II; Tirada: V
<b>Color</b>	<b>Tipo y número de tintas:</b> Tinta Litográfica Charbonnel negro
<b>Observaciones</b>	<b>Referencias y fuentes de inspiración:</b> Alfons Mucha: <i>Primavera, Verano, Otoño e Invierno (1896)</i> ; Sota de oros baraja española; Fragmentos de muñecas; Modelos de Salvador Dalí



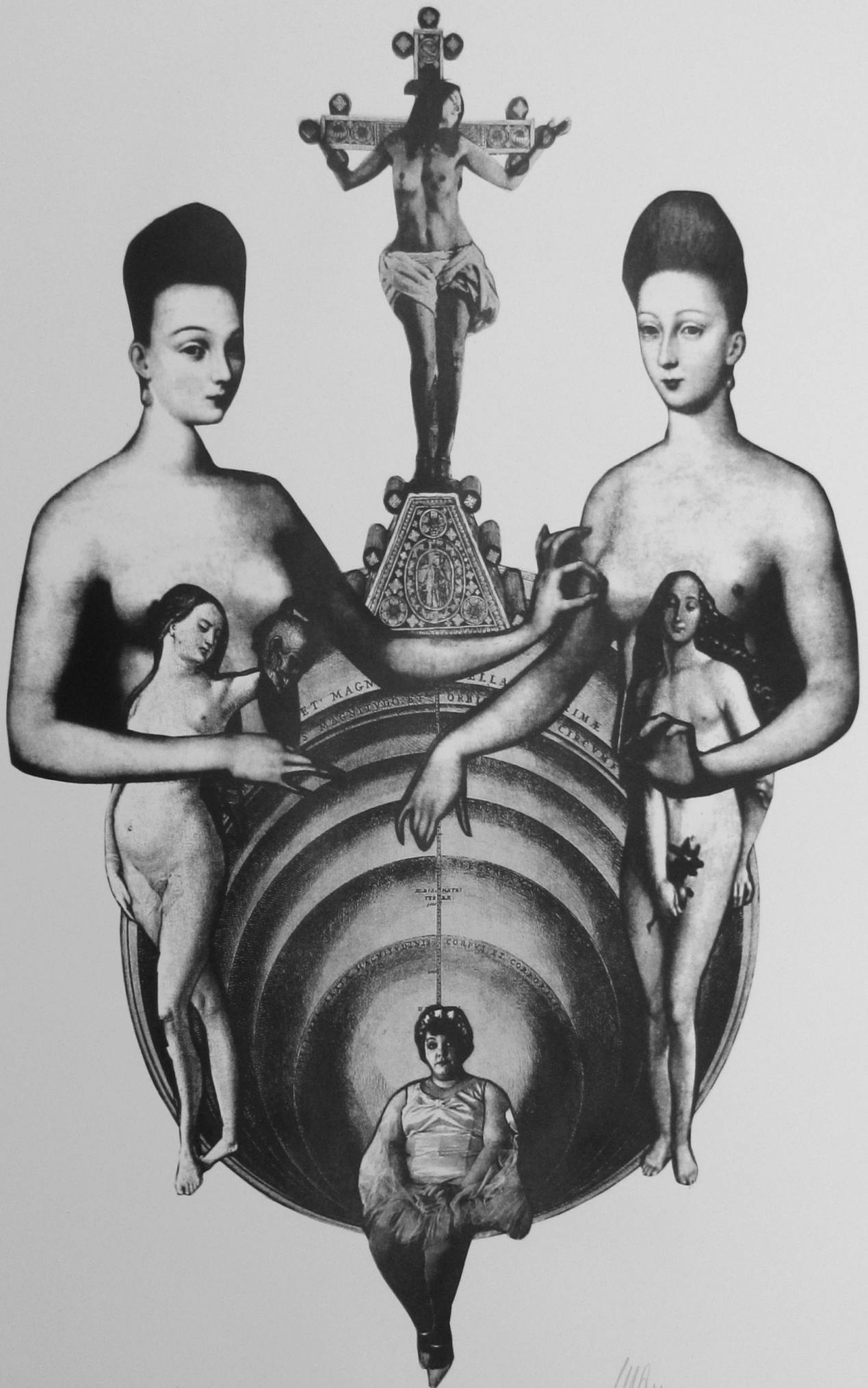
(Fig. 51)

## Análisis Técnico – Conceptual

**Título:** *Mito IX. Las edades*

Alrededor de un mapa celeste, surge la cronología femenina descrita por el sistema falocéntrico. De forma progresiva, encontramos la infancia de la niña suspendida entre las vertientes femeninas definidas por el género masculino: por un lado, la femineidad sensual deseada que a su vez abraza las representaciones de mujeres históricamente rechazadas. El ciclo termina con el sacrificio de la mujer fértil, desencadenado por el destino patriarcal creado por los hombres

<b>Técnica</b>	<b>Procedimientos y recursos utilizados:</b> Proceso litográfico: Offsetgrafía; fotolitocollage <hr/> <b>Soporte matriz; características y medidas:</b> Plancha Offset emulsionada  <b>Número de planchas:</b> 1
<b>Estampa</b>	<b>Tipo de papel y dimensiones:</b> Hahnemühle 300g ; 74,5 x 53,5 cm <hr/> <b>Dimensiones de la imagen:</b> 54 x 34,5 cm <hr/> <b>Número de pruebas de estado y tirada:</b> P. E.: II; Tirada: V
<b>Color</b>	<b>Tipo y número de tintas:</b> Tinta Litográfica Charbonnel negro
<b>Observaciones</b>	<b>Referencias y fuentes de inspiración:</b> Hans Baldung Grien: <i>Adán y Eva (1525)</i> , <i>Prudencia (1529)</i> , <i>Las edades y la muerte (1547)</i> ; Escuela de Fontainebleau: <i>Gabrielle d'Estrées con una de sus hermanas (1595)</i> ; Cruz de Altar (s. XVI); Andreas Cellarius: <i>Corporum Coelestium Magnitudines (1661)</i> ; Diane Arbus: <i>The circus ballerinas (1964)</i> ; Hannah Wilke: <i>Super – t – Art (1974)</i>



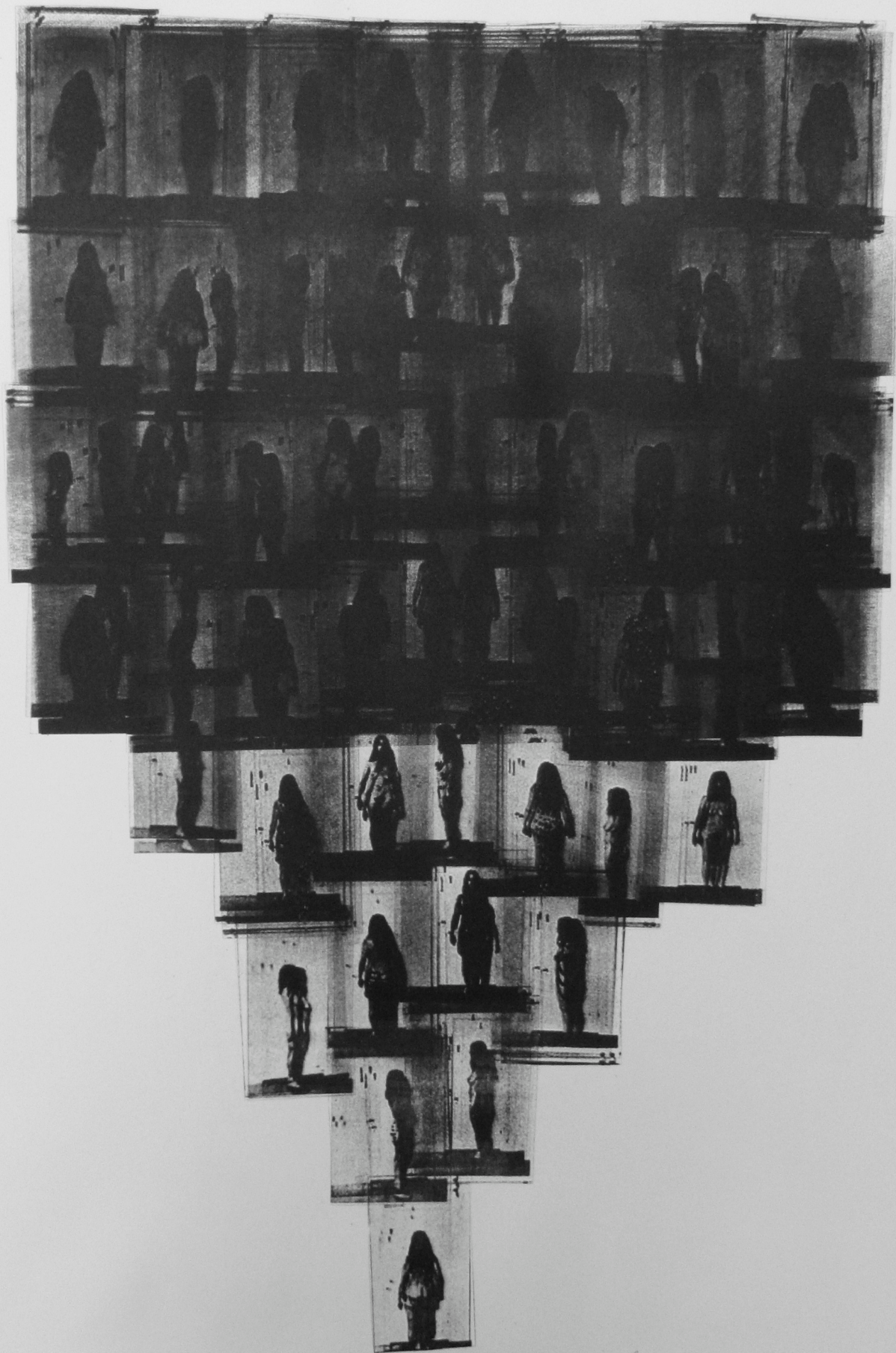
(Fig. 52)

**Análisis Técnico – Conceptual**

**Título:** *Mitos X. ¡Moléstate!*

Hace referencia a una obra de Eleanor Antin en la que la artista se somete a una dieta estricta. A partir de esto, se ha creado una forma simbólica que alude al sexo femenino en la que se dividen imágenes originales de la artista desnuda y otras intervenidas en las que se muestra vestida. El conjunto se muestra de manera confusa, impidiendo observar cual de los dos tipos de imágenes se está viendo

<b>Técnica</b>	<b>Procedimientos y recursos utilizados:</b> Proceso litográfico: Offsetgrafía; fotolitocollage <hr/> <b>Soporte matriz; características y medidas:</b> Plancha Offset emulsionada  <b>Número de planchas:</b> 1
<b>Estampa</b>	<b>Tipo de papel y dimensiones:</b> Hahnemühle 300g ; 74,5 x 53,5 cm <hr/> <b>Dimensiones de la imagen:</b> 33 x 48,5 cm <hr/> <b>Número de pruebas de estado y tirada:</b> P. E.: II; Tirada: V
<b>Color</b>	<b>Tipo y número de tintas:</b> Tinta Litográfica Charbonnel negro
<b>Observaciones</b>	<b>Referencias y fuentes de inspiración:</b> Eleanor Antin: <i>Carving: A Traditional Sculpture (1972)</i>



11/1

*Alto*

(Fig. 53)



(Fig. 54)



## 4. 2. Xilografía: *Desavenencias*

### Proceso de creación

Las imágenes propuestas en el siguiente apartado han intentado desarrollar desde un plano expresivo y subjetivo los desacuerdos existentes entre el desdoblamiento de personalidad que la sociedad provoca en la mujer y sus entornos asignados.

Por un lado hacemos alusión a la teoría del *estadio del espejo*<sup>42</sup>, ya que parte de las estampas elaboradas tratan de reflejar cómo este reconocimiento es diferente en la mujer, justificándolo de tal modo que, al enfrentarse al espejo, su imagen se ve dividida entre la parte que refleja su propio *yo* y el proyectado por la belleza objetualizada que marcan las convenciones sociales.

John Berger nos habla de que la representación tradicional del espejo fue utilizada como símbolo de vanidad de la mujer durante muchos siglos, sin embargo defiende que la función real de este elemento estaba destinada a que la mujer accediera a tratarse a sí misma principalmente como un espectáculo<sup>43</sup>. Por ello se puede observar como las mujeres están planteadas desde diferentes perspectivas, mostrando esa dualidad entre la imagen positiva y la proyectada como negativa.

Respecto a los entornos, podemos distinguir varios escenarios: Por un lado espacios lineales en los que las mujeres, enfrentadas entre sí, se ven rodeadas por sus propias sombras que las persiguen y rodean, aludiendo a los cánones femeninos estipulados. Así como en las restantes estampas, observamos a estas mujeres situadas en espacios abiertos y naturales, de los cuales surgen animales que cubren, paralizan o penetran a la figura femenina. Estos animales simbolizan al género masculino; entre los escogidos encontramos relaciones con el carácter atribuido al hombre, como por ejemplo: el cocodrilo, símbolo de agresividad y furia; el tigre, muestra de crueldad; un águila y una vaca sagrada, que revelan los estados espirituales del hombre.<sup>44</sup>

Las seis obras que forman esta serie, han sido realizadas mediante la técnica tradicional de Xilografía. El soporte que mantiene la matriz de madera ha permitido ese carácter agresivo que se buscaba para representar la rigidez de los estereotipos.

---

<sup>42</sup> Teoría psicoanalista de Jacques Lacan, la cual describe la fase en el desarrollo psicológico del infante en el que se encuentra por primera vez capacitado para reconocerse así mismo a través del espejo

<sup>43</sup> BERGER, John. *Modos de ver*. 4ª ed. Barcelona, Gustavo Gili, 2002. p. 59

<sup>44</sup> La simbología ha sido descrita a través de: CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 16ª ed. Madrid, Siruela, 2011. pp. 71 - 459

**Título:** *Desavenencia I*

<b>Técnica</b>	<b>Procedimientos y recursos utilizados:</b> Xilografía
	<b>Soporte matriz; características y medidas:</b> Multilaminado 1 cm; 30 x 40 cm
	<b>Número de planchas:</b> I
<b>Estampa</b>	<b>Tipo de papel y dimensiones:</b> Japón caligráfico Washi; 48 x 59 cm
	<b>Dimensiones de la imagen:</b> 30 x 40 cm
	<b>Número de pruebas de estado y tirada:</b> P. E.: IV; Tirada: IV
<b>Color</b>	<b>Tipo y número de tintas:</b> Tinta Charbonnel negro



(Fig. 55)

**Título:** *Desavenencia II*

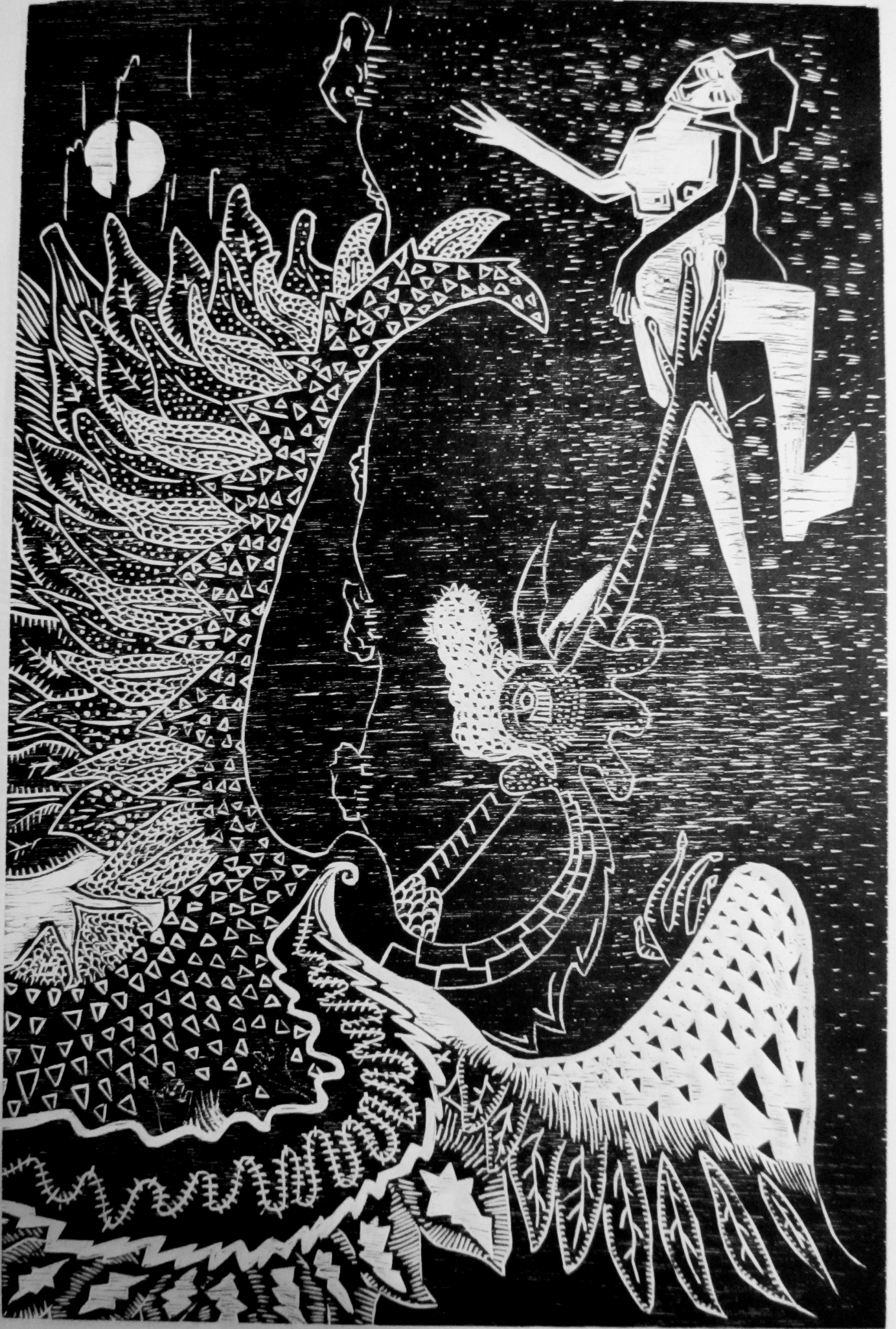
<b>Técnica</b>	<b>Procedimientos y recursos utilizados:</b> Xilografía
	<b>Soporte matriz; características y medidas:</b> Multilaminado 1 cm; 40 x 60 cm
	<b>Número de planchas:</b> I
<b>Estampa</b>	<b>Tipo de papel y dimensiones:</b> Japón caligráfico Washi; 51 x 70 cm
	<b>Dimensiones de la imagen:</b> 40 x 60 cm
	<b>Número de pruebas de estado y tirada:</b> P. E.: III; Tirada: IV
<b>Color</b>	<b>Tipo y número de tintas:</b> Tinta Charbonnel negro



(Fig. 56)

**Título:** *Desavenencia III*

<b>Técnica</b>	<b>Procedimientos y recursos utilizados:</b> Xilografía
	<b>Soporte matriz; características y medidas:</b> Multilaminado 1 cm; 40 x 60 cm
	<b>Número de planchas:</b> I
<b>Estampa</b>	<b>Tipo de papel y dimensiones:</b> Japón caligráfico Washi; 51 x 70 cm
	<b>Dimensiones de la imagen:</b> 40 x 60 cm
	<b>Número de pruebas de estado y tirada:</b> P. E.: I; Tirada: IV
<b>Color</b>	<b>Tipo y número de tintas:</b> Tinta Charbonnel negro

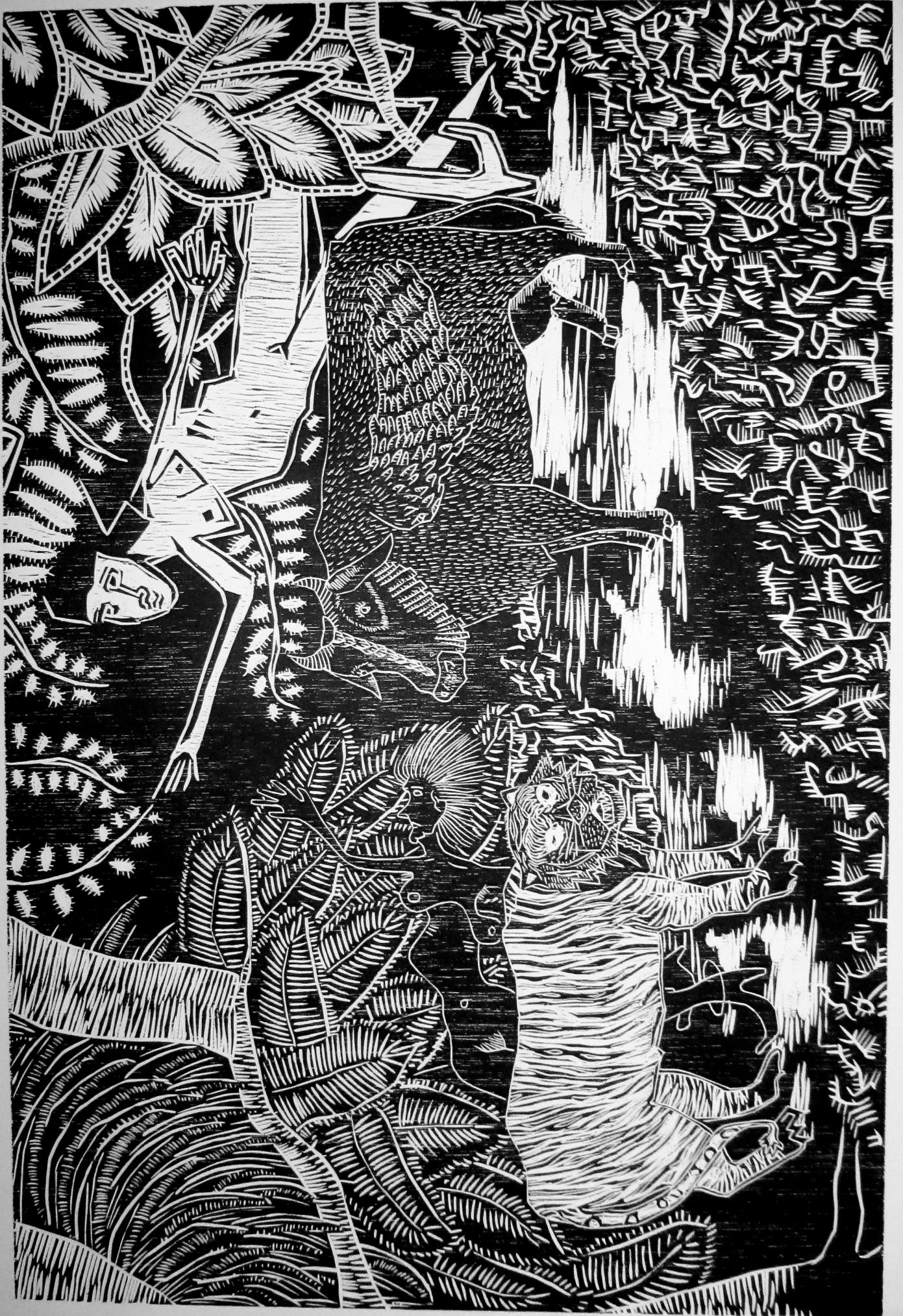


(Fig.57)

**Título:** *Desavenencia IV*

<b>Técnica</b>	<b>Procedimientos y recursos utilizados:</b> Xilografía
	<b>Soporte matriz; características y medidas:</b> Multilaminado 1 cm; 40 x 60 cm
	<b>Número de planchas:</b> 1
<b>Estampa</b>	<b>Tipo de papel y dimensiones:</b> Japón caligráfico Washi; 51 x 70 cm
	<b>Dimensiones de la imagen:</b> 40 x 60 cm
	<b>Número de pruebas de estado y tirada:</b> P. E.: ; Tirada: IV
<b>Color</b>	<b>Tipo y número de tintas:</b> Tinta Charbonnel negro





(Fig. 58)

**Título:** *Desavenencia V*

<b>Técnica</b>	<b>Procedimientos y recursos utilizados:</b> Xilografía
	<b>Soporte matriz; características y medidas:</b> Multilaminado 1 cm; 30 x 40 cm
	<b>Número de planchas:</b> I
<b>Estampa</b>	<b>Tipo de papel y dimensiones:</b> Japón caligráfico Washi; 48 x 59 cm
	<b>Dimensiones de la imagen:</b> 30 x 40 cm
	<b>Número de pruebas de estado y tirada:</b> P. E.: II; Tirada: III
<b>Color</b>	<b>Tipo y número de tintas:</b> Tinta Charbonnel negro



(Fig. 59)

**Título:** *Desavenencia VI*

<b>Técnica</b>	<b>Procedimientos y recursos utilizados:</b> Xilografía
	<b>Soporte matriz; características y medidas:</b> Multilaminado 1 cm; 30 x 40 cm
	<b>Número de planchas:</b> 1
<b>Estampa</b>	<b>Tipo de papel y dimensiones:</b> Japón caligráfico Washi; 48 x 59 cm
	<b>Dimensiones de la imagen:</b> 30 x 40 cm
	<b>Número de pruebas de estado y tirada:</b> P. E.: ; Tirada: IV
<b>Color</b>	<b>Tipo y número de tintas:</b> Tinta Charbonnel negro



(Fig. 60)

### 4. 3. Trasferencias: *Binomio*

#### Proceso de creación

El concepto de esta propuesta abarca el binomio mujer / hombre. Como ya hemos expuesto, los géneros son construcciones culturales y, por lo tanto, están jerarquizados; el masculino es el dominante y el femenino el dominado.

La idea de este bloque surgió a partir de leer un fragmento de Luce Irigaray, «*Tenemos mucho de lo que desnudarnos. Nos han disfrazado tanto tiempo conforme a su deseo, nos hemos engalanado tantas veces para complacerles que nos hemos olvidado de nuestra piel. Fuera de nuestra piel permanecemos distantes*»<sup>45</sup>

Después de esta reflexión, se planteó jugar con los cuerpos, tanto femenino como masculino, en favor de un conjunto que enfatizara con el cambio de roles de cada género, quedando de esta forma al descubierto la mascarada social que nos rodea y desarticulando dicho binomio.

El título *Carne de mi carne* ha sido tomado del Génesis, aludiendo a que en la tradición creacionista, se ha descrito el surgimiento de la mujer a partir del cuerpo del hombre. Opuesto a esto, hemos fragmentado y dividido ambos géneros en un puzzle, siendo la única parte intercambiada aquella que denota su sexo.

También se han planteado de forma simbólica cambios en las proporciones, siendo más grandes las partes inferiores que representan los pies. El motivo por el que no están descalzos es una forma de simbolizar el peso que ejercen estas construcciones sociales jerarquizadas, las cuales no permiten ver *la verdad al desnudo*.

Respecto al plano tecnológico, este trabajo se ha desarrollado desde una práctica más experimental. A partir de bastidores de chapa formados por tres formatos diferentes, se han cortado a inglete listones de contrachapado de un centímetro para abarcar un marco que funcionase como contenedor para la cera.

Cada una de las imágenes propuestas han sido tomadas de fotografías a partir de diferentes fragmentos de modelos. Una vez seleccionadas, se han impreso en *tóner* en papel transfer *Perfect Reflex*.

Las características técnicas de este papel permiten impresiones por cualquiera de las dos caras, necesitando un líquido para la fijación de la imagen y un mínimo de 80 grados para ser transferida correctamente. Para este trabajo no se ha necesitado seguir estos procedimientos, ya que una vez impreso, se puede también realizar un *frottage* colocando la imagen contra el soporte deseado y presionando con un material rígido por detrás.

---

<sup>45</sup> IRIGARAY, Luce. *Ese sexo que no es uno*. Madrid, Akal, 2009. pp. 163 - 164

La transferencia se ha realizado en papel Hahnemühle 300g. Una vez terminada, se ha pegado al bastidor de contrachapado con látex de pH neutro *Europanol 22*, el cual no altera las características del soporte a largo tiempo.

Debido a que el *transfer* no se ha realizado según las indicaciones del proveedor, no queda fijado en el papel, por lo que se puede seguir trabajando con carboncillo o grafito. Posteriormente se ha aplicado cera en la superficie del contenedor como método alternativo de fijación.

Después de experimentar con diferentes tipos y composiciones a base de cera, se terminó elaborando una mezcla de parafina en bloque con un 10% aproximadamente de cera virgen. Esta composición quedaba equilibrada con la imagen, aportando matices tonales en el papel una vez que se enfriaba. Una vez terminado el proceso, se vertió dentro de los contenedores de contrachapado.



(Fig. 61)

**Ficha Técnica****Título:** *Carne de mi carne*

<b>Técnica</b>	<b>Procedimientos y recursos utilizados:</b> Transfer <i>Perfect Reflex</i> , <i>frotage</i> , parafina y cera virgen de abeja
<b>Soporte</b>	<b>Soporte; características y medidas:</b> Políptico formado por bastidores de chapa de madera comprendidos en los siguientes formatos 30x30; 27x35; 67x56 cm
<b>Dimensiones</b>	130 x 116 cm





(Fig. 62)



## **5. CONCLUSIONES**



*«Si elijo no elegir, ya estoy eligiendo quedarme como estoy, con lo dado, no hacer proyectos ni superarme, quedarme fijada como un objeto en un modo de ser»*

*Simone de Beauvoir*

A continuación expondremos los resultados y consecuencias que han surgido a partir de la elaboración de esta investigación. Consideramos oportuno señalar que el presente trabajo se halla dirigido a suscitar una reflexión teórica sobre el propio quehacer artístico, en nuestro caso, de manera crítica con el entorno y la forma de representación que nos rodea.

Del mismo modo hemos creído conveniente comenzar y terminar el escrito con dos citas de Simone de Beauvoir, cuyas aportaciones literarias han sido clave a la hora de continuar con la línea de investigación propuesta. En su caso, la primera, hace alusión a la tradición pasada proyectada por los individuos, la cual no deja desarrollar el presente; Por otro lado, la elegida para este apartado promueve una conciencia de actuación tanto personal como social.

A lo largo de este tiempo hemos desarrollado una investigación que gira en torno a los problemas de género, en particular el devenir de la mujer y su representación asociada con un pasado legado por la Historia.

Entre las etapas recorridas, hemos conceptualizado lo que es la cultura patriarcal, su surgimiento y las consecuencias que ha tenido este tipo de sociedad para el género femenino. A partir de este contexto, hemos seleccionado, según creíamos relevantes, ciertos arquetipos a modo de ejemplos del imaginario visual masculino que siguen siendo modélicos en nuestros medios de representación. Para aportar objetividad, hemos justificado estas imágenes a través de estadísticas y *spots* publicitarios, los cuales reflejan una relación desigual de poderes.

También, al igual que las fuentes literarias consultadas, han sido imprescindibles las aportaciones visuales de obras de mujeres artistas, siendo referentes tanto a la hora de realizar la investigación y la obra proyectada, como en la influencia personal que han promovido con sus discursos.

Por lo tanto, podemos decir que el desarrollo de este proyecto ha constituido una oportunidad en la toma de conciencia de las cuestiones que giran alrededor de nuestra postura como miembros activos de esta sociedad, fomentando la capacidad de recapacitar y argumentar como pensamos y actuamos, tanto en la práctica artística como en la vida cotidiana.

Podemos concluir que este proyecto no finaliza, ya que se enriquece del día a día, generando nuevos abanicos de posibilidades a partir de una mirada crítica.



## 6. BIBLIOGRAFÍA





## Bibliografía consultada

- AMORÓS, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. 2ª ed. Barcelona, Anthropos, 1991. 328 p
- BEAUVOIR, Simone. *El segundo sexo*. 3ª ed. Madrid, Cátedra, 201. 912 p
- BERGER, John. *Modos de ver*. 4ª ed. Barcelona, Gustavo Gili, 2002. 184 p
- BLISSET, Luther, BRÜNZELS, Sonja, Grupo autónomo A.F.R.I.K.A. *Cómo acabar con el mal: Manual de la guerrilla de la comunicación*. Barcelona, La Llevar Virus Editorial, 2000. 234 p
- BORNAY, Erika. *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*. Madrid, Cátedra, 1998. 200 p
- BURKE, Edmund. *De lo sublime y de lo bello*. Madrid, Alianza Editorial, 2005. 232 p
- BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2007. 318 p
- CAO, Marian. *Creación artística y mujeres: recuperar la memoria*. Madrid, Narcea, 2000. 200 p
- CEULEMANS, Mieke, FAUCONNIER, Guido. *Imagen, papel y condición de la mujer en los medios de comunicación social*. Paris, Unesco, 1980. 86 p
- CHADWICK, Whitney. *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona, Destino, 1992. 385 p
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 16ª ed. Madrid, Siruela, 2011. 520 p
- DEL VAL GONZÁLEZ, María. *Mujer y cultura escrita. Del mito al siglo XXI*. Gijón, Trea, 2005. 320 p
- ECO, Umberto. *Historia de la belleza*. Barcelona, Debolsillo, 2010. 440 p
- FRIEDAN, Betty. *La mística de la feminidad*. Barcelona, Sagitario, 1965. 442 p
- GROSENICK, Uta. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Barcelona, Taschen, 2003. 191 p
- HUSTON, Nancy. *Reflejos en el ojo de un hombre*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013. 272 p
- IRIGARAY, Luce. *Ese sexo que no es uno*. Madrid, Akal, 2009. 176 p
- IRIGARAY, Luce. *Espéculo de la otra mujer*. Madrid, Akal, 2007. 336 p
- KANT, Immanuel. *Acerca de la diferencia de lo sublime y de lo bello en la relación recíproca de ambos sexos. Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*. Madrid, Alianza Editorial, 2008. 120 p

- KENNETH, Clark. *El desnudo*. Madrid, Alianza Editorial, 2008. 428 p
- MAYAYO, Patricia. *Historia de mujeres, historias de arte*. Madrid, Cátedra, 2003. 296 p
- MIRAYES, Alicia. *Democracia Feminista*. Madrid, Cátedra, 2003. 224 p
- NEAD, Lynda. *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid, Tecnos, 1998. 192 p
- PÉREZ GAULI, Juan Carlos. *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*. Madrid, Cátedra, 2000. 320 p
- RODRIGUEZ CALATAYUD, Nuria. *La ciudad de las damas*. En: *Diálogos urbanos. Confluencias entre arte y ciudad*. Valencia, Centro de Investigación Arte y Entorno (UPV), 2008. 333 p
- ROSLER, Martha. *La casa, la calle, la cocina*. Granada, Diputación de Granada, Centro José Guerrero, 2009. 235 p
- ROSLER, Martha. *Imágenes públicas, la función política de la imagen*. Barcelona, Gustavo Gil, 2007. 317 p
- SALVO, Paula, INFANTE, Mariela. *Mujeres: Derecho a tener derechos*. Madrid, Ipala, Plataforma 2015 y más, 2010. 64 p
- WARR, Tracey. *Arte y feminismo*. Londres, Phaidon Press Limited, 2001. 204 p

## Artículos

- DEL MORAL PÉREZ, M. Esther. *Los nuevos modelos de mujer y de hombre a través de la publicidad*. *Comunicar*, núm.: 14, pp. 208 - 217, 2000
- ESCOLA, Carina, TAMAYO, Montse, ZALLO, Itziar. *La imagen de la mujer a través de la publicidad en las revistas españolas*. *Revista sociológica Papers*, núm.: 9, Mujer y sociedad, pp. 135 - 157, 1978
- GILA, Juana, GUIL, Ana. *La mujer actual en los medios: estereotipos cinematográficos*. *Comunicar*, núm.: 12, pp. 89 - 94, 1999
- GONZALEZ GABALDON, Blanca. *Los estereotipos como factor de socialización en el género*. *Comunicar*, núm.: 12, pp. 79 - 88, 1999
- GUIL BOZAL, Ana. *El papel de los arquetipos en los actuales estereotipos sobre la mujer*. *Comunicar*, núm.: 11, pp. 95 - 100, 1998
- LÓPEZ DÍEZ, Pilar. *Las mujeres en el discurso iconográfico de la Publicidad. Claves, desde la perspectiva semiótica y de género, para descodificar el lenguaje publicitario sobre las mujeres*. *Formación y acreditación en Consultoría para la igual de mujeres y hombres*, Vitoria, Emakunde 2003

REY, Juan. *Un nuevo arquetipo (masculino) para un nuevo consumidor (masculino)*. *Comunicar*, núm.: 12, pp. 61 - 78, 1999

ROVETTO, Florencia. *Androcentrismo y medios de comunicación: Algunos apuntes sobre la representación de las mujeres en la prensa de actualidad*. *Cuadernos de información*, núm.: 27, pp. 43 - 52, 2010

VELASCO SACRISTÁN, Marisol. *Metáfora y género: Estudio prototípico de las metáforas de género en la publicidad de la revista British Cosmopolitan*. *Odisea. Revista de estudios ingleses*, núm.: 4, pp. 171 - 208, 2003

### **Bases de datos consultadas**

Catálogo de publicaciones de la Administración General del Estado. *Mujeres y hombres en España*. Instituto Nacional de Estadística 2012 [En línea]. [Fecha de consulta: Junio de 2013]. Disponible en: <http://publicacionesoficiales.boe.es>

Observatorio. Informes y propuestas. *Mujeres en las Artes Visuales* [En línea]. [Fecha de consulta: Junio de 2013]. Disponible en: <http://www.mav.org.es/index.php/observatorio/informes>



## 7. ANEXO



## LISTADO DE ARTISTAS CONSULTADAS

- A.** Abramovic, Marina (Belgrado, Yugoslavia 1946)  
Aláez, Ana (Bilbao, Vizcaya, España 1964)  
Anderson, Laurie (Glen Ellyn, Illinois, Estados Unidos 1947)  
Applebroog Ida (Bronx, Nueva York, Estados Unidos 1929)  
Aycock, Alice (Harrisburg, Pennsylvania, Estados Unidos 1946)
- B.** Beecroft, Vanessa (Génova, Italia 1969)  
Benglis, Lynda (Lake Charles, Louisiana, Estados Unidos 1941)  
Blanchard, María (Santander, Cantabria, España 1881 – París, Francia 1932)  
Bonichi, Benedetta (Roma, Italia 1968)  
Bonvicini, Mónica (Venecia, Italia 1965)  
Bourgeois, Louise (París, Francia 1911 – Nueva York, Estados Unidos 2010)
- C.** Calvo, Carmen (Valencia, España 1950)  
Chicago, Judy (Chicago, Illinois, Estados Unidos 1939)  
Costantino, Nicola (Rosario, Argentina 1964)
- D.** Dans, María Antonia (La Coruña, España 1922 – Madrid, España 1988)  
Dumas, Marlene (Ciudad del Cabo, Sudáfrica 1953)
- E.** Edelson, Mary Beth (Chicago, Illinois, Estados Unidos 1933)  
Eltit, Diamela (Santiago, Chile 1949)  
Elwes, Catherine (Saint – Maixent, Francia 1952)  
Export, Valie (Linz, Austria 1940)
- F.** Ferrer, Esther (San Sebastián, España 1937)  
Finley, Karen (Chicago, Illinois, Estados Unidos 1956)
- G.** Gómez, Susy (Pollensa, Islas Baleares, España 1964)  
González, Marisa (Bilbao, Vizcaya, España 1945)  
Granet, Ilona (Brooklyn, Nueva York, Estados Unidos 1948)  
Grau, Eulàlia (Terrassa, Barcelona, España 1946)

- H.** Hatoum, Mona (Beirut, Líbano 1952)  
Höch, Hannah (Gotha, Alemania 1889 – Berlín, Alemania 1978)
- K.** Kolbowski, Silvia (Buenos Aires, Argentina 1953)
- L.** Leonard, Zoe (Liberty, Nueva York, Estados Unidos 1961)  
Lootz, Eva (Viena, Austria 1940)  
Lucas, Cristina ( Jaén, España 1973)  
Lucas, Sarah (Holloway, Londres, Reino Unido 1962)
- M.** Mendieta, Ana (La Habana, Cuba 1948 – Nueva York, Estados Unidos 1985)  
Messenger, Annette (Norte Paso de Calais, Francia 1943)  
Miralles, Fina (Sabadell, Barcelona, España 1950)  
Munson, Portia (Beverly, Massachusetts, Estados Unidos 1961)
- N.** Navares, Paloma (Burgos, España 1947)
- O.** Ono, Yoco (Japón, Tokio 1933)  
Opie, Catherine (Sandusky, Ohio, Estados Unidos 1961)  
Oppenheim, Meret (Charlottenburg, Alemania 1913 – Basilea, Suiza 1985)  
Orlan (Saint – Étienne, Francia 1971)
- R.** Rego, Paula (Lisboa, Portugal 1935)  
Riera, Amelia (Barcelona, España 1934)  
Rivero, Elena del (Valencia, España 1952)  
Rosenbach, Ulrike (Bad Salzdetfurth, Hildesheim, Alemania 1943)  
Rosler, Martha (Brooklyn, Nueva York, Estados Unidos 1943)
- S.** Saint – Phalle , Niki de (Neuilly – sur – Seine, Francia 1930 – San Diego, California, Estados Unidos 2002)  
Saville, Jenny (Cambridge, Reino Unido 1970)  
Sherman, Cindy (Glen Ridge, Nueva Jersey, Estados Unidos 1954)  
Sieverding, Katharina (Praga, República Checa 1944)  
Sikander, Shahzia (Urdu, Lahore, Pakistan 1969)  
Simmons, Laurie (Long Island, Nueva York, Estados Unidos 1949)



Sjöö, Mónica (Härnösand, Västernorrland, Suiza 1938 – Bristol, Reino Unido 2005)

Sleigh, Sylvia (Llandudno, Reino Unido 1916 – Nueva York, Estados Unidos 2010)

Smith, Jaune Quick – to – see (Montana, Estados Unidos 1940)

Smith, Kiki (Nuremberg, Alemania 1954)

Spero, Nancy (Cleveland, Ohio, Estados Unidos 1926 - Nueva York, Estados Unidos 2009)

Sprinkle, Annie (Philadelphia, Pennsylvania, Estados Unidos 1954)

Stern, Grete (Elberfeld, Alemania 1904 – Buenos Aires, Argentina 1999)

**T.** Torrado, Laura (Madrid, España 1967)

**V.** Veruschka (Königsberg, Kaliningrado 1939)

Vieites, Azucena (Hernani, Guipúzcoa, San Sebastián 1967)

Villar, Isabel (Salamanca, España 1934)

**W.** Wilding, Faith (Paraguay, 1943)

Wilke, Hannah (Nueva York, Estados Unidos 1940 – Nueva York, Estados Unidos 1993)

Wilson, Martha (Philadelphia, Pennsylvania, Estados Unidos 1947)

Woodman, Francesca (Denver, Colorado, Estados Unidos 1958 – Nueva York, Estados Unidos 1981)



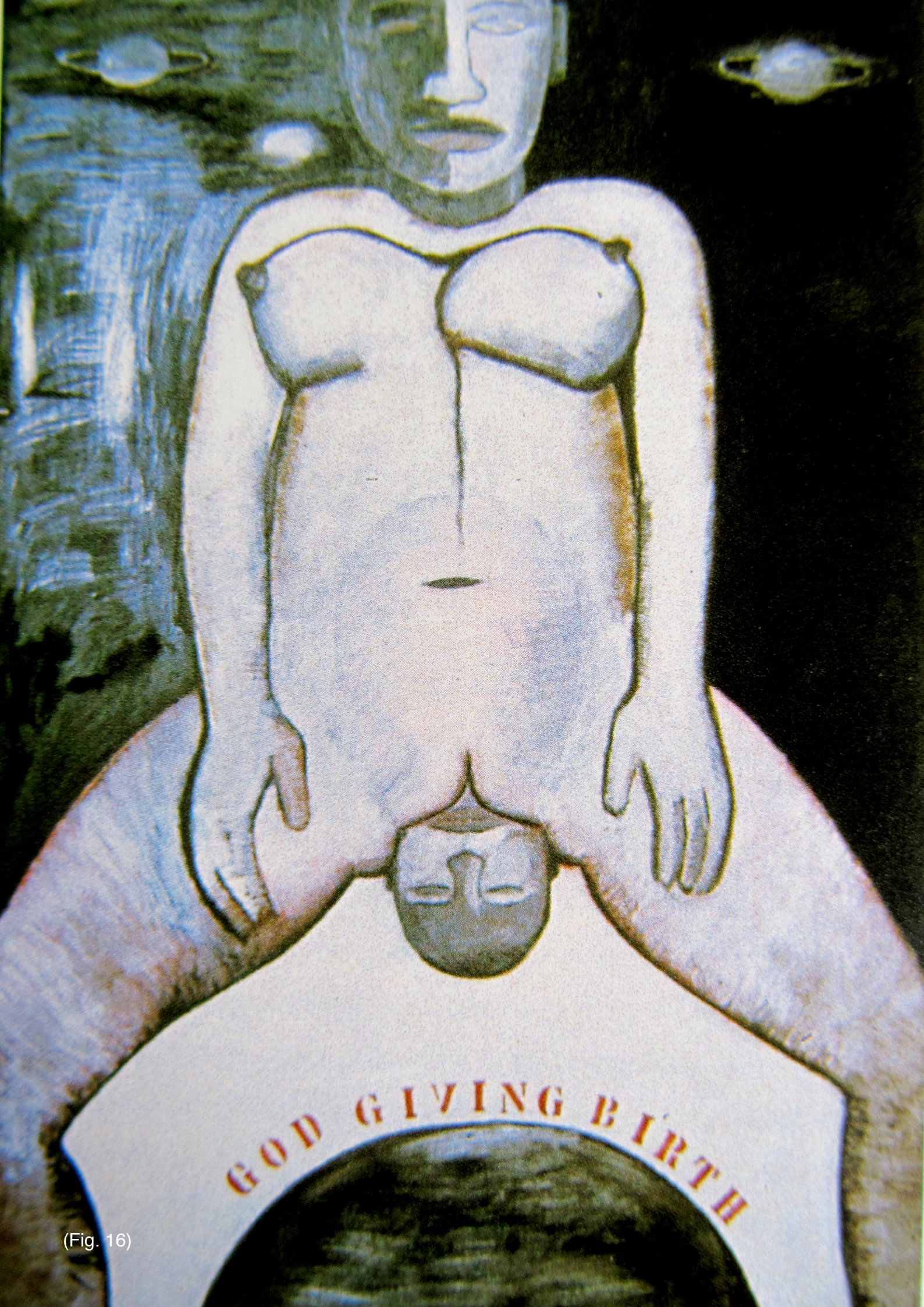
(Fig. 15)



**Niki de SAINT - PHALLE**

(Neuilly – sur – Seine, Francia 1930 –  
San Diego, California, Estados Unidos 2002)

<b>Título</b>	<i>Hon</i>
<b>Fecha de creación</b>	1969
<b>Técnica</b>	Madera, papel maché, pintura y objetos encontrados
<b>Palabras clave</b>	Arquetipos míticos de la mujer, matrona, misterios naturales
<b>Dimensiones</b>	600 x 2350 x 1000 cm
<b>Ubicación</b>	Moderna Museet, Estocolmo



(Fig. 16)



Monica **SJÖÖ**

(Härnösand, Västernorrland, Suiza 1938 –  
Bristol, Reino Unido 2005)

<b>Título</b>	<i>God Giving Birth</i>
<b>Fecha de creación</b>	1968
<b>Técnica</b>	Óleo sobre cartón madera
<b>Palabras clave</b>	Parto, patriarcado, religiones, tabú
<b>Dimensiones</b>	183 x 122 cm
<b>Ubicación</b>	Museo Anna Nordlander, Skelleftea, Suecia



(Fig. 17)



**Mary Beth EDELSON**

(Chicago, Illinois, Estados Unidos 1933)

<b>Título</b>	<i>Goddess Head</i>
<b>Fecha de creación</b>	1975
<b>Técnica</b>	Fotomontaje
<b>Palabras clave</b>	Diosas, matriarcado, mitología
<b>Dimensiones</b>	20 x 25 cm
<b>Ubicación</b>	Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York, Estados Unidos



(Fig. 18)



Ana **MENDIETA**



(La Habana, Cuba 1948 –  
Nueva York, Estados Unidos 1985)

<b>Título</b>	<i>Rap Scene</i>
<b>Fecha de creación</b>	1973
<b>Técnica</b>	<i>Performance</i>
<b>Palabras clave</b>	Mujer, tabú, violación
<b>Dimensiones</b>	
<b>Ubicación</b>	Moffit Street, Iowa, Estados Unidos



(Fig. 19)



**Karen FINLEY**

(Chicago, Illinois, Estados Unidos 1956)

<b>Título</b>	<i>I'm An Ass Man</i>
<b>Fecha de creación</b>	1985
<b>Técnica</b>	<i>Performance</i>
<b>Palabras clave</b>	Acoso sexual, misógino, violencia de género
<b>Dimensiones</b>	
<b>Ubicación</b>	The Kitchen, Nueva York, Estados Unidos



(Fig. 20)



Ilona GRANET

(Brooklyn, Nueva York, Estados Unidos 1948)

<b>Título</b>	<i>Emily Post</i>
<b>Fecha de creación</b>	1985 - 1988
<b>Técnica</b>	Serigrafía sobre metal en instalación pública
<b>Palabras clave</b>	Acoso sexual, eslogan, violencia de género
<b>Dimensiones</b>	61 x 61 cm
<b>Ubicación</b>	Manhattan, Nueva York, Estados Unidos



(Fig. 21)



**Judy CHICAGO**

(Chicago, Illinois, Estados Unidos 1939)

<b>Título</b>	<i>Red Flag</i>
<b>Fecha de creación</b>	1971 - 1972
<b>Técnica</b>	<i>Fotolitografía</i>
<b>Palabras clave</b>	Menstruación, roles domésticos, tabú
<b>Dimensiones</b>	20 x 24 cm
<b>Ubicación</b>	Museum of Menstruation and Women's Health, Maryland, Estados Unidos

you I dated? No I'm not dated. I dated a woman  
 have I been done? About a day. Don't it say  
 jump at you like an animal in a cage?  
 just wonder about what they are doing and  
 how they are reacting to me - but it's getting  
 hard to do work while being watched. You're always  
 noticing it now. 3.37. I pitched. Some days. Basically question: (1) What  
 is the purpose of the work? - The principal purpose of that work is to make  
 something public which is normally kept hidden. The fact of its concealment is  
 instrumental conditioning by news of myself - as negative. I want  
 and to reverse this process. (2) These little separate pieces of paper  
 help or do they hinder? - for me they detract - fitting with a mental  
 from which communicable ideas are drawn. The residue of value to  
 personally, but has been sifted out of the work. However it is as much  
 the process of this piece as the blood it also some trace of it must seem  
 the last menstrual piece. The "verbal flow" was unprocessed - which meant  
 work from the p.o.v. of the observer. (4) The blanket - what is it there for? Is  
 in any way (the purpose) or does it hinder. to me it hinders - It is there to keep  
 warm. Any added comforts would detract from the experience of menstruation.



(Fig. 22)





Catherine **ELWES**

(Saint – Maixent, Francia 1952)

<b>Título</b>	<i>Menstruation</i>
<b>Fecha de creación</b>	1979
<b>Técnica</b>	<i>Performance</i>
<b>Palabras clave</b>	Menstruación, tabú
<b>Dimensiones</b>	
<b>Ubicación</b>	Slade School of Art, Londres, Inglaterra



(Fig. 23)



**Paula REGO**

(Lisboa, Portugal 1935)

<b>Título</b>	<i>Among Women</i>
<b>Fecha de creación</b>	1997
<b>Técnica</b>	Pastel sobre papel montado en aluminio
<b>Palabras clave</b>	Patriarcado, rol doméstico
<b>Dimensiones</b>	170 x 130 cm
<b>Ubicación</b>	Casa das Histórias, Cascais, Portugal



(Fig. 24)

**Mona HATOUM**



(Beirut, Líbano 1952)

<b>Título</b>	<i>Home</i>
<b>Fecha de creación</b>	1999
<b>Técnica</b>	Instalación con mesa de madera, quince utensilios de cocina, alambre eléctrico, bombillas y audio
<b>Palabras clave</b>	Espacio doméstico, mujer, roles
<b>Dimensiones</b>	60 x 35 cm
<b>Ubicación</b>	Tate, Londres, Inglaterra



(Fig. 25)



**Laurie SIMMONS**

(Long Island, Nueva York, Estados Unidos  
1949)

<b>Título</b>	<i>First Bathroom. Woman Standing</i>
<b>Fecha de creación</b>	1978
<b>Técnica</b>	Fotografía digital en color
<b>Palabras clave</b>	Opresión, vida cotidiana
<b>Dimensiones</b>	15 x 23 cm
<b>Ubicación</b>	Salon 94, Nueva York, Estados unidos

(Fig. 26)







**Annette MESSAGER**

(Norte Paso de Calais, Francia 1943)

<b>Título</b>	<i>Les tortures volontaires</i>
<b>Fecha de creación</b>	1972
<b>Técnica</b>	Instalación con ochenta y seis impresiones en gelatina de plata
<b>Palabras clave</b>	Belleza, cirugía, cosméticos, tortura
<b>Dimensiones</b>	Varias dimensiones
<b>Ubicación</b>	Richard And Ellen Sandor Art Foundation, Chicago, Illinois, Estados Unidos



(Fig. 27)



Orlan

(Saint – Étienne, Francia 1971)

<b>Título</b>	<i>Omnipresence</i>
<b>Fecha de creación</b>	1993
<b>Técnica</b>	<i>Performance</i>
<b>Palabras clave</b>	Cánones de belleza, estereotipos
<b>Dimensiones</b>	
<b>Ubicación</b>	Sandra Gering Gallery, Nueva York



(Fig. 28)

Ana Laura **ALÁEZ**



(Bilbao, Vizcaya, España 1964)

<b>Título</b>	<i>Shiva</i>
<b>Fecha de creación</b>	2001
<b>Técnica</b>	Instalación con espejo, modelo y esculturas en forma de pintalabios
<b>Palabras clave</b>	Belleza, estereotipo
<b>Dimensiones</b>	100 x 133 cm
<b>Ubicación</b>	<a href="http://analauraalaez.com/wordpress/portfolio/shiva/">http://analauraalaez.com/wordpress/portfolio/shiva/</a>



(Fig. 29)



**Sylvia SLEIGH**

(Llandudno, Reino Unido 1916 –  
Nueva York, Estados Unidos 2010)

<b>Título</b>	<i>Paul Rosano tumbado</i>
<b>Fecha de creación</b>	1974
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Palabras clave</b>	Binarismo, modelo, musa
<b>Dimensiones</b>	137 x 198 cm
<b>Ubicación</b>	Colección privada, Nueva York, Estados Unidos

(Fig. 30)



Man with a Cigarette

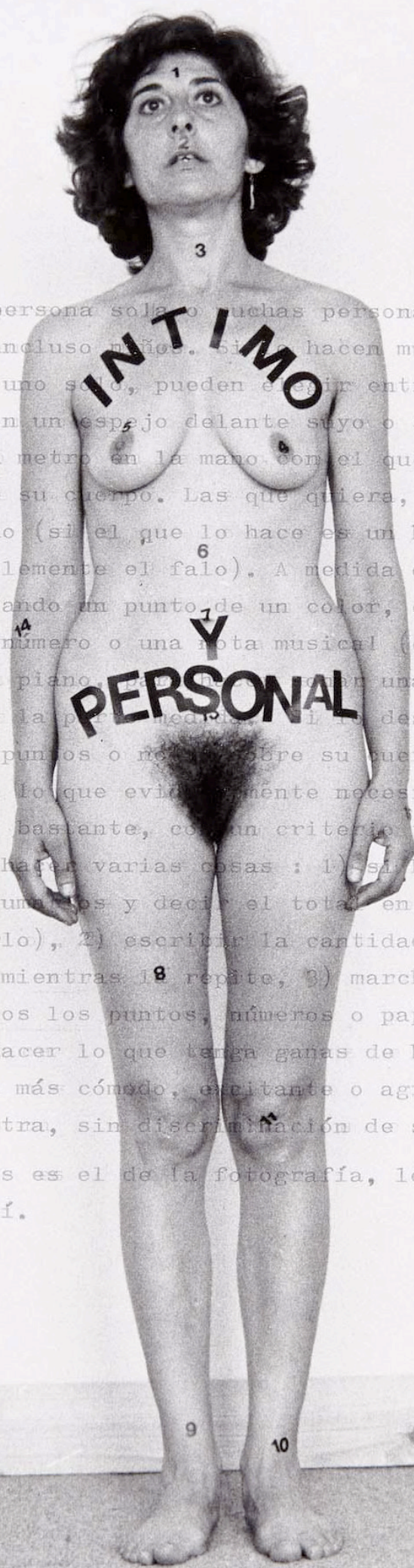




**Laurie ANDERSON**

(Glen Ellyn, Illinois, Estados Unidos 1947)

<b>Título</b>	<i>Fully Automated Nikon (Object/Objection/Objectivity)</i>
<b>Fecha de creación</b>	1973
<b>Técnica</b>	Fotografías en blanco y negro
<b>Palabras clave</b>	Intimidación, misógino, privacidad
<b>Dimensiones</b>	Varias dimensiones
<b>Ubicación</b>	Sean Kelly Gallery, Nueva York, Estados Unidos



Lo puede hacer una persona sola o muchas personas a la vez hombres y mujeres, incluso niños. Si lo hacen muchos como si lo hacen pocos o uno solo, pueden elegir entre hacerlo desnudos o vestidos. Con un espejo delante suyo o sin espejo. Cada persona tendrá un metro en la mano con el que va midiendo lentamente partes de su cuerpo. Las que quiera, como quiera a lo largo o a lo ancho (si el que lo hace es un hombre desnudo se medirá irremediablemente el falo). A medida que va tomándose sus medidas va colocando un punto de un color, el que quiera sobre su cuerpo, o un número o una nota musical (en este caso sería conveniente tener un piano para tocar una nota a cada medida realizada), sobre la parte medida. Si desea en lugar de pegar los números o puntos o notas sobre su cuerpo puede anotarlos en una pizarra, para lo que evidentemente necesitará una. Cuando le parece que ha medido bastante, con un criterio totalmente subjetivo y partidista, puede hacer varias cosas : 1) si ha anotado en la pizarra los números, sumarlos y decir el total en voz alta (improvisando la forma de hacerlo), 2) escribir la cantidad en el suelo muy grande y recorrerla mientras repite, 3) marcharse sin hacer nada más, 4) quitarse todos los puntos, números o papelitos y quemarlos en un cenicero. 5) hacer lo que tenga ganas de hacer. También si resultara más cómodo, excitante o agradable, puede hacérselo una persona a otra, sin discriminación de sexos o estado civil. Uno de los resultados es el de la fotografía, lo que puede dar una idea de la cosa en sí.

(Fig. 31)



**Esther FERRER**

(San Sebastián, España 1937)

<b>Título</b>	<i>Intime et personnel</i>
<b>Fecha de creación</b>	1977
<b>Técnica</b>	Tipografía y gelatinobromuro de plata sobre papel
<b>Palabras clave</b>	Control, cuerpo, representación
<b>Dimensiones</b>	35 x 23,8 cm
<b>Ubicación</b>	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España

(Fig. 32)



Hannah HÖCH



(Gotha, Alemania 1889 –  
Berlín, Alemania 1978)

<b>Título</b>	<i>Fremde Schönheit</i>
<b>Fecha de creación</b>	1929
<b>Técnica</b>	Fotomontaje
<b>Palabras clave</b>	Machismo, representación, roles
<b>Dimensiones</b>	11,3 x 20,3 cm
<b>Ubicación</b>	Colección Jean – Paul Kahn, Paris, Francia



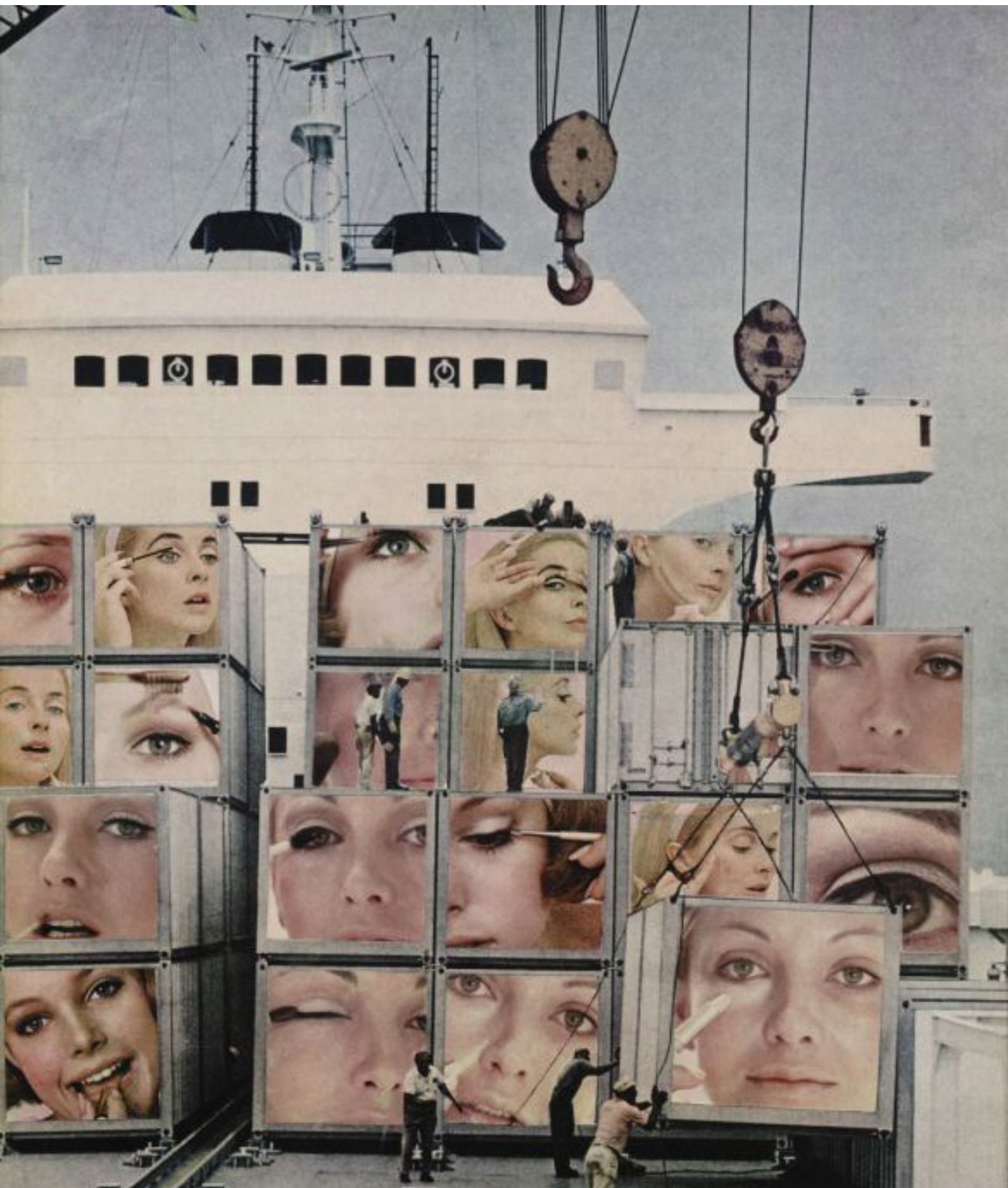
(Fig. 33)



**Grete STERN**

(Neuilly – sur – Seine, Francia 1930 –  
San Diego, California, Estados Unidos 2002)

<b>Título</b>	<i>Dream No 45. Sin título</i>
<b>Fecha de creación</b>	1949
<b>Técnica</b>	Fotomontaje, gelatina de plata sobre tablex
<b>Palabras clave</b>	Género, objetualización, subconsciente
<b>Dimensiones</b>	49,5 x 40 cm
<b>Ubicación</b>	<i>Idilio: Los sueños de encarcelamiento</i>



(Fig. 34)





**Martha ROSLER**

(Brooklyn, Nueva York, Estados Unidos 1943)

<b>Título</b>	<i>Cargo cult. Body Beautiful; Beauty Knows no Pain</i>
<b>Fecha de creación</b>	1965 - 1974
<b>Técnica</b>	Fotomontaje
<b>Palabras clave</b>	Cánones de belleza, clichés, feminidad
<b>Dimensiones</b>	40 x 30 cm
<b>Ubicación</b>	Galería Anne de Villepoix, París, Francia

(Fig. 35)

DISCRIMINAGIÓ  
De la  
De la

~~donna~~

- 1977  
- 1977

DISCRIMINAGIÓ

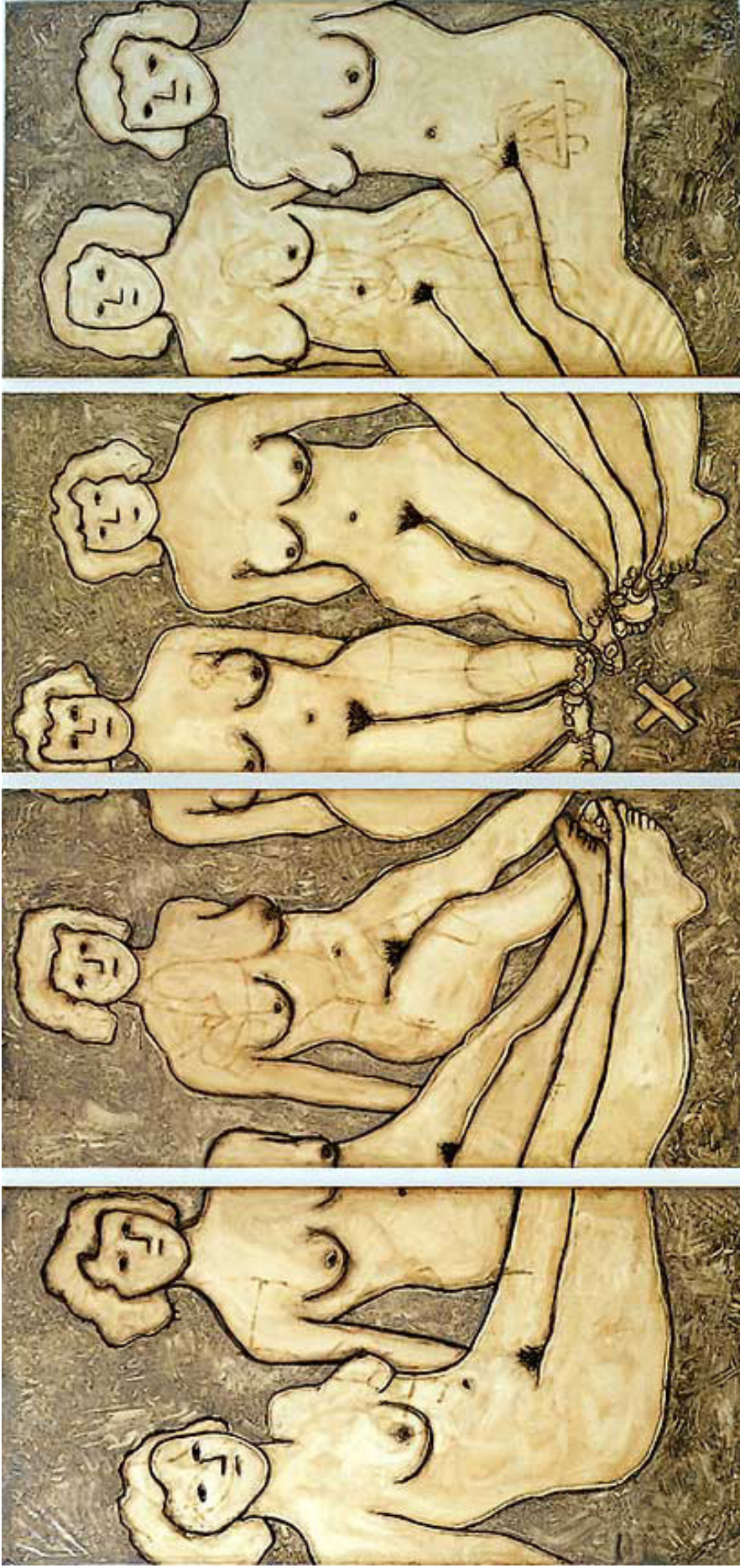
n/25 EULALIA



**Eulàlia GRAU**

(Terrassa, Barcelona, España 1946)

<b>Título</b>	<i>Discriminació de la dona</i>
<b>Fecha de creación</b>	1977
<b>Técnica</b>	Montaje gráfico sobre papel
<b>Palabras clave</b>	Doméstico, roles, imagen
<b>Dimensiones</b>	24,8 x 5,6 cm
<b>Ubicación</b>	Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), Barcelona, España



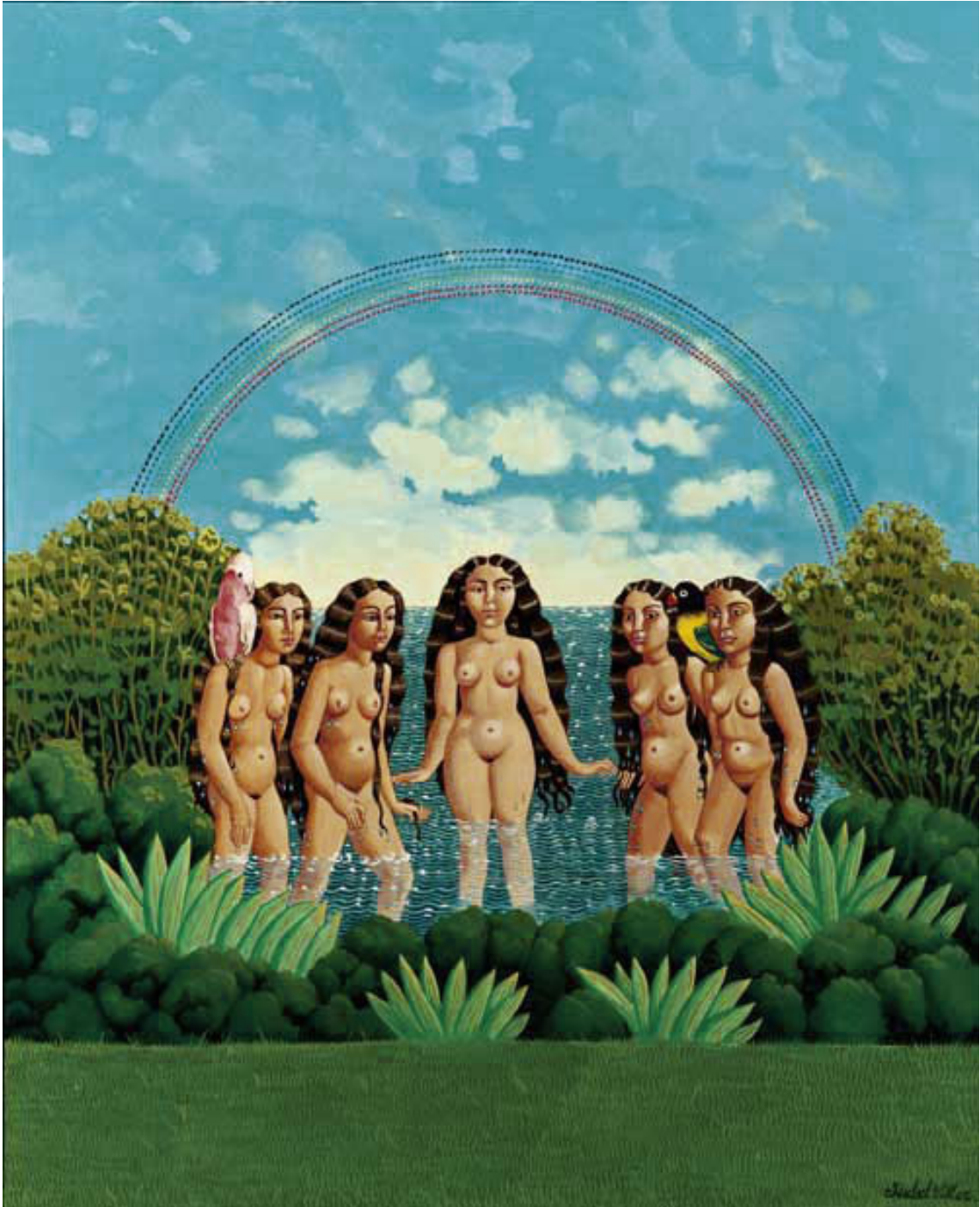
(Fig. 36)



Ida **APPLEBROOG**

(Bronx, Nueva York, Estados Unidos 1929)

<b>Título</b>	<i>Modern Olympia (alter Manet)</i>
<b>Fecha de creación</b>	1997 - 2001
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Palabras clave</b>	Rol, voyeur
<b>Dimensiones</b>	74,4 x 148 cm
<b>Ubicación</b>	Hauser & Wirth, Londres, Reino Unido



(Fig. 37)



Isabel VILLAR

(Salamanca, España 1934)

<b>Título</b>	<i>Cinco mujeres en río</i>
<b>Fecha de creación</b>	2008
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Palabras clave</b>	Naturaleza, simbolismo
<b>Dimensiones</b>	100 x 81 cm
<b>Ubicación</b>	Galería Juan Gris, Madrid, España



(Fig. 38)





**Shahzia SIKANDER**

(Salamanca, España 1934)

<b>Título</b>	<i>Ready to Leave</i>
<b>Fecha de creación</b>	1994 - 1997
<b>Técnica</b>	Pintura vegetal, pigmento seco, acuarelas, té y papel preparado a mano
<b>Palabras clave</b>	Protagonismo, reafirmación, tradición
<b>Dimensiones</b>	25 x 19 cm
<b>Ubicación</b>	Whitney Museum of American Art, Nueva York, Estados Unidos



(Fig. 39)



**Louise BOURGEOIS**

(París, Francia 1911 –  
Nueva York, Estados Unidos 2010)

<b>Título</b>	<i>Cumul I</i>
<b>Fecha de creación</b>	1969
<b>Técnica</b>	Escultura en mármol blanco
<b>Palabras clave</b>	Existencialismo, mutabilidad, simbología
<b>Dimensiones</b>	57 x 127 x 122 cm
<b>Ubicación</b>	Centre Georges Pompidou, París, Francia



(Fig. 40)



**Katharina SIEVERDING**

(Praga, República Checa 1944)

<b>Título</b>	<i>Transformer 1 A/B</i>
<b>Fecha de creación</b>	1973
<b>Técnica</b>	Fotografía analógico-digital, acrílico y perspex
<b>Palabras clave</b>	Represión, roles
<b>Dimensiones</b>	Díptico 190 x 125 cm cada una
<b>Ubicación</b>	Galería Wilma Tolksdorf, Frankfurt, Alemania



(Fig. 41)



**Cindy SHERMAN**

(Glen Ridge, Nueva Jersey, Estados Unidos  
1954)

<b>Título</b>	<i>Lámina 9. Sin título 263</i>
<b>Fecha de creación</b>	1992
<b>Técnica</b>	Fotografía digital a partir de instalación con maniqués. Copia cromogénica
<b>Palabras clave</b>	Género, sexo , convenciones
<b>Dimensiones</b>	40 x 60 cm (101,6 x 153,4 cm)
<b>Ubicación</b>	Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York, Estados Unidos



(Fig. 42)





**Sarah LUCAS**

(Holloway, Londres, Reino Unido 1962)

<b>Título</b>	<i>Bitch</i>
<b>Fecha de creación</b>	1995
<b>Técnica</b>	Instalación con mesa, melones, camiseta y pescado envasado al vacío
<b>Palabras clave</b>	Cuerpo, género, sexismo
<b>Dimensiones</b>	80 x 100 x 50 cm
<b>Ubicación</b>	Tate, Londres, Reino Unido



## 8. LISTADO DE ILUSTRACIONES



**(Fig. 1)** *Venus de Willendorf* (20000-22000 AEC). Piedra caliza oolítica, 11,1x5,6x15 cm. Museo de Historia Natural de Viena

**(Fig. 2)** Relación de imágenes comparativas de belleza. Empezando por la imagen superior izquierda: Belleza suprasensible. *Retrato de joven muchacha* (1460), Christus, Petrus. Óleo sobre tabla, 29x22,5 cm. Staatliche Museen, Berlín, Alemania; Belleza mágica, *Flora* (1507-1510), Veneto, Bartolomeo. Óleo sobre tabla, 44x34 cm. Städel Museum, Frankfurt, Alemania. Belleza sensual. *La Fornarina* (1518-1519), Sanzio, Rafael. Óleo sobre tabla, 85x60 cm. Galería Nacional de Arte Antiguo, Roma, Italia; Belleza práctica. *La lechera* (1660-1661), Vermeer, Johannes. Óleo sobre lienzo, 44,5x41 cm. Rijksmuseum, Ámsterdam, Países Bajos

**(Fig. 3)** *El rapto de las hijas de Leucipo* (1616), Rubens, Peter Paul. Óleo sobre tabla, 222x209 cm. Alte Pinakothek, Múnich, Alemania

**(Fig. 4)** *La toilette* (1742), Boucher, François. Óleo sobre lienzo, 52,5x66,5 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, España

**(Fig. 5)** Relación de imágenes publicitarias. Empezando por la imagen superior izquierda: Impresoras Canon, campaña «*Tu viva imagen*» (2007); Evax, compresas y tampones (2013); Tom Ford, ropa para hombre (2008); Dolce & Gabbana, ropa mujer y hombre (1997); Hyundai, coches (2004); Ayuntamiento de Madrid, fomento, campaña «*Compra esta actitud. Ahorra energía*» (2008); Durex, preservativos (2007); Abanderado, ropa interior hombre (2011); Campaña publicitaria Internacional España «*Spain Marks*» (2003); Renault, coches, campaña «*Usados*» (2008); Bruno Banani, colonia para hombre (2010); Duncan Quinn, trajes para hombre (2008); BMW, coches (2006)

**(Fig. 6)** Gráfico Empleo del tiempo. Conciliación trabajo y familia en 2012. *Mujeres y hombres en España*, Instituto Nacional de Estadística

**(Fig. 7)** Gráfico Empleo según grupos de edad en 2010. *Mujeres y hombres en España*, Instituto Nacional de Estadística

**(Fig. 8)** Tabla Tasa de empleo de las personas de 25 a 54 años sin hijos o con hijos menores de 6 a 14 años en 2010. *Mujeres y hombres en España*, Instituto Nacional de Estadística

**(Fig. 9)** Tabla Mujeres en el profesorado por enseñanza que imparten en 2010. *Mujeres y hombres en España*, Instituto Nacional de Estadística

**(Fig. 10)** Tabla Participación en cargos ejecutivos de los principales partidos políticos en 2011. *Mujeres y hombres en España*, Instituto Nacional de Estadística

**(Fig. 11)** Tabla Mujeres en el Gobierno en 2011. *Mujeres y hombres en España*, Instituto Nacional de Estadística

**(Fig. 12)** Gráfico Comisarias, conservadoras y directoras en centros de arte en 2013. *Informe n. 10*, Mujeres Artistas en las Artes Visuales

(Fig. 13) Gráfico Artistas en 2011. *Informe n. 6*, Mujeres Artistas en las Artes Visuales

(Fig. 14) Gráfico Exposiciones individuales entre 1999-2009. *Informe n. 5*, Mujeres Artistas en las Artes Visuales

(Fig. 15) *Hon* (1969), Saint-Phalle, Niki de. Madera, papel maché, pintura y objetos encontrados, 600x2350x1000 cm. Moderna Museet, Estocolmo

(Fig. 16) *God Giving Birth* (1968), Sjöo, Monica. Óleo sobre cartón madera, 183x122 cm. Museo Anna Nordlander, Skelleftea, Suecia

(Fig. 17) *Goddess Head* (1975), Edelson, Mary Beth. Fotomontaje, 20x25 cm. Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York, Estados Unidos

(Fig. 18) *Rap Scene* (1973), Mendieta, Ana. *Performance*. Moffit Street, Iowa, Estados Unidos

(Fig. 19) *I'm An Ass Man* (1985), Finley, Karen. *Performance*. The Kitchen, Nueva York, Estados Unidos

(Fig. 20) *Emily Post* (1985-1988), Granet, Ilona. Serigrafía sobre metal en instalación pública, 61x61 cm. Manhattan, Nueva York, Estados Unidos

(Fig. 21) *Red Flag* (1971-1972), Chicago, Judy. Fotolitografía, 20x24 cm. Museum of Menstruation and Women's Health, Maryland, Estados Unidos

(Fig. 22) *Menstruation* (1979), Elwes, Catherine. *Performance*. Slade School of Art, Londres, Reino Unido

(Fig. 23) *Among Women* (1997), Rego, Paula. Pastel sobre papel montado en aluminio, 170x130 cm. Casa das Histórias, Cascais, Portugal

(Fig. 24) *Home* (1999), Hatoum, Mona. Instalación con mesa de madera, quince utensilios de cocina, alambre eléctrico, bombillas y audio, 60x35 cm. Tate, Londres, Reino Unido

(Fig. 25) *First Bathroom. Woman Standing* (1978), Simmons, Laurie. Fotografía digital en color, 15x23 cm. Salon 94, Nueva York, Estados Unidos

(Fig. 26) *Les tortures volontaires* (1972), Messager, Annette. Instalación con ochenta y seis impresiones en gelatina de plata, varias dimensiones. Richard And Ellen Sandor Art Foundation, Chicago, Illinois, Estados Unidos

(Fig. 27) *Omnipresence* (1993), Orlan. *Performance*. Sandra Gering Gallery, Nueva York

(Fig. 28) *Shiva* (2001), Aláez, Ana Laura. Instalación con espejo, modelo y esculturas en forma de pintalabios, 100x133 cm. <http://analauraalaez.com/wordpress/portfolio/shiva/>

(Fig. 29) *Paul Rosano tumbado* (1974), Sleigh, Sylvia. Óleo sobre lienzo, 137x198 cm. Colección privada, Nueva York, Estados Unidos

(Fig. 30) *Fully Automated Nikon (Object/Objection/Objectivity)* (1973), Anderson, Laurie. Fotografías en blanco y negro con texto, varias dimensiones. Sean Kelly Gallery, Nueva York, Estados Unidos

(Fig. 31) *Intime et personnel* (1977), Ferrer, Esther. Tipografía y gelatinobromuro de plata sobre papel, 35x23,8 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España

(Fig. 32) *Fremde Schönheit* (1929), Höch, Hannah. Fotomontaje, 11,3x20,3 cm. Colección Jean – Paul Kahn, París, Francia

(Fig. 33) *Dream No 45. Sin título* (1949), Stern, Grete. Fotomontaje, gelatina de plata sobre tablex, 49,5x40cm. Revista *Idilio: Los sueños de encarcelamiento*. Colección de la artista

(Fig. 34) *Cargo cult. Body Beautiful: Beauty Knows no Pain* (1965 – 1974), Rosler, Martha. Fotomontaje, 40x30 cm. Galería Anne de Villepoix, París, Francia

(Fig. 35) *Discriminació de la dona* (1977), Grau, Eulàlia. Montaje gráfico sobre papel, 24,8x5,6 cm. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), Barcelona, España

(Fig. 36) *Modern Olympia (after Manet)* (1997-2001), Appelbroog, Ida. Óleo sobre lienzo, 73,4x148cm. Hauser & Wirth, Londres, Reino Unido

(Fig. 37) *Cinco mujeres en río* (2008), Villar, Isabel. Óleo sobre lienzo, 100x81 cm. Galería Juan Gris, Madrid, España

(Fig. 38) *Ready to Leave* (1994-1997), Sikander, Shahzia. Pintura vegetal, pigmento seco, acuarelas, té y papel preparado a mano, 25x19cm. Whitney Museum of American Art, Nueva York, Estados Unidos

(Fig. 39) *Cumul I* (1969), Bourgeois, Louise. Mármol Blanco, 57x127x122 cm. Centre Georges Pompidou, París, Francia

(Fig. 40) *Transformer 1 A/B* (1973), Sieverding, Katharina. Fotografía analógico-digital, acrílico y perspex, díptico 190x125 cm cada una. Galería Wilma Tolksdorf, Frankfurt, Alemania

(Fig. 41) *Lámina 9. Sin título 263* (1992), Sherman, Cindy. Fotografía digital a partir de instalación con maniquíes, copia cromogénica, 40x60 cm. Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York, Estados Unidos

(Fig. 42) *Bitch* (1995), Lucas, Sarah. Instalación con mesa, melones, camiseta y pescado envasado al vacío, 80x100x50 cm. Tate, Londres, Reino Unido

(Fig. 43) Prensa litográfica manual con carro deslizante, laboratorio de Litografía, departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia

(Fig. 44) *Lo que el animal esconde* (2012), serie *Mitos*, B.A.T, Offsetgrafía, Hahnemühle 300g, 59x71 cm

(Fig. 45) *Las brujas* (2012), serie *Mitos*, II/V, Offsetgrafía, Hahnemühle 300g, 74,5x53,5 cm

(Fig. 46) *Y así surgió* (2013), serie *Mitos*, II/V, Offsetgrafía, Hahnemühle 300g, 74,5x53,5 cm

(Fig. 47) *Musa trofeo* (2013), serie *Mitos*, II/V, Offsetgrafía, Hahnemühle 300g, 74,5x53,5 cm

(Fig. 48) *Martirio* (2013), serie *Mitos*, III/V, Offsetgrafía, Hahnemühle 300g, 74,5x53,5 cm

(Fig. 49) *Casi* (2013), serie *Mitos*, II/V, Offsetgrafía, Hahnemühle 300g, 74,5x53,5 cm

(Fig. 50) *Mascarada* (2013), serie *Mitos*, II/V, Offsetgrafía, Hahnemühle 300g, 74,5x53,5 cm

(Fig. 51) *Las del tiempo* (2013), serie *Mitos*, I/V, Offsetgrafía, Hahnemühle 300g, 74,5x53,5 cm

(Fig. 52) *Las edades* (2013), serie *Mitos*, II/V, Offsetgrafía, Hahnemühle 300g, 74,5x53,5 cm

(Fig. 53) *Moléstate!* (2013), serie *Mitos*, II/V, Offsetgrafía, Hahnemühle 300g, 74,5x53,5 cm

(Fig. 54) Prensa hidráulica, laboratorio de Xilografía, departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia

(Fig. 55) *Desavenencia I* (2012), serie *Desavenencias*, I/IV, japon caligráfico Washi, 48x59 cm

(Fig. 56) *Desavenencia II* (2012), serie *Desavenencias*, I/IV, japon caligráfico Washi, 51x70 cm

(Fig. 57) *Desavenencia III* (2012), serie *Desavenencias*, I/IV, japon caligráfico Washi, 51x70 cm

(Fig. 58) *Desavenencia IV* (2012), serie *Desavenencias*, I/IV, japon caligráfico Washi, 51x70 cm

(Fig. 59) *Desavenencia V* (2012), serie *Desavenencias*, I/III, japon caligráfico Washi, 48x59 cm

(Fig. 60) *Desavenencia VI* (2012), serie *Desavenencias*, I/IV, japon caligráfico Washi, 48x59 cm

(Fig. 61) Proceso de creación *Carne de mi carne*, *frottage* en papel Hahnemühle de trescientos gramos con papel transfer *Perfect Reflex*

(Fig. 62) *Carne de mi carne* (2013), políptico con transfer *Perfect Reflex* en Hahnemühle 300g, 130x116 cm





