

**TFG**

---

**HUELLA DE GÉNERO.**

**OBJETOS, COTIDIANIDAD, ARTE DE ACCIÓN**

**Presentado por Yolanda Franco Peña**

**Tutor: Juan Vicente Aliaga**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles**

**Grado en Bellas Artes**

**Curso 2015-2016**



**UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA**



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

## RESUMEN

*Huella de género* es un proyecto artístico personal que aborda las cuestiones de género desde el ámbito de la performance. Se presenta como una serie de diferentes acciones cuyos antecedentes se basan en trabajos de vídeo realizados durante los cursos de grado. Este proyecto consta de nuevas performances que analizan y reflexionan sobre el carácter arbitrario y connotado de algunos objetos cotidianos, los que se supone que son de uso femenino en relación a aquellos de denominado uso masculino. También se ha llamado la atención sobre el impacto de la divisoria de género en los objetos de la vida cotidiana y en la dimensión absurda y discriminatoria de dicha divisoria.

El interés de este proyecto se justifica en el gran número de debates de carácter político, cultural y social que abordan la temática de género dentro del ámbito del arte contemporáneo, aunque el énfasis del trabajo está puesto en la dimensión connotada y discursiva con que son representados y utilizados los objetos.

## PALABRAS CLAVE

Identidad, género, cuerpo, performance/acción, feminismo, objeto, vida cotidiana

## **ABSTRACT**

Gender mark is a personal art project that addresses gender issues from the field of performance/action. It is presented as a series of different actions whose background is a videoart work made in the previous degree courses. This project consists of new performances, which analyze and reflect in the arbitrary and notorious character of some everyday objects, which are supposed to have female meaning connotation against those ones referred to male use. The attention has also been drawn to the impact of the gender division of the everyday objects and the dimension of the absurd and discrimination caused by this.

The interest of this project is justified by the large number of a political, cultural and social character debates that address gender issues within the field of contemporary art, although the emphasis of my work is on the connoted and discursive dimension of the represented and used objects.

## **KEY WORDS**

Identity, gender, body, performance/action, feminism, object, everyday life

A todos los que me han acompañado en este proceso  
y en especial a Juan Vicente Aliaga, mi tutor, por su  
dedicación.

# ÍNDICE

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE .....	2
ABSTRACT AND KEYWORDS .....	3
<b>1. INTRODUCCIÓN</b> .....	6
1.1. Objetivos y metodología.....	7
<b>2. MARCO TEÓRICO</b>	
2.1. La heterosexualidad como régimen político.....	8
2.2. Los objetos cotidianos connotados. Feminidad/masculinidad.....	9
<b>3. MARCO REFERENCIAL</b>	
3.1. Análisis de propuestas.....	10
Womanhouse. Faith Wilding .....	10
Martha Rosler.....	11
Mierle Laderman Ukeles .....	12
Annette Messager .....	13
Sophie Calle.....	13
Esther Ferrer .....	14
Shadi Ghadirian.....	14
<b>4. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA</b>	
4.1. Antecedentes .....	15
<i>Roles</i> .....	15
<i>Retrato de un sujeto</i> .....	16
Colectivo Albastru .....	18
203. <i>Hundir la flota</i> .....	19
4.2 Serie <i>Huella de género</i> .....	21
<i>Flujo. Lo mutable</i> .....	22
<i>Cubos</i> .....	25
<i>Corbatas</i> .....	27
<i>Máscara(s)</i> .....	29
4.3 Proyecto expositivo. <i>Salir del dos</i> .....	30
<b>5. CONCLUSIONES</b> .....	32
<b>6. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA</b> .....	34
<b>7. ÍNDICE DE IMÁGENES</b> .....	37
<b>8. ANEXOS</b> .....	39

# 1. INTRODUCCIÓN

Las motivaciones que condujeron a la elección del tema desarrollado en este trabajo han sido diversas, abordándolo siempre desde una reflexión personal y desde una óptica crítica, partiendo de referentes artísticos y teóricos estudiados durante el periodo del Grado en Bellas Artes.

Impulsado por una necesidad personal de comprender y denunciar las desigualdades sociales que sufren muchas personas aún hoy en día por cuestiones identitarias, las propuestas realizadas a lo largo del grado han estado relacionadas con los estudios acerca de las cuestiones de género.

Esa preocupación por una situación social que tiene como efecto la violencia machista, el bullying sexista, la homofobia, el racismo, etc. hizo que se planteara como objeto de estudio de este proyecto la construcción y deconstrucción social de las categorías identitarias y una apuesta por la propuesta de una identidad asentada en los conceptos de lo híbrido y el mestizaje, basados en los textos procedentes de la teoría queer y del feminismo.

El cuerpo, como lugar donde se ejerce toda violencia, pasa a ser materia en esta práctica artística. Es desde la performance donde se realiza un estudio acerca de la temática planteada y desde donde se proponen una serie de acciones que quedan dentro de un mismo marco teórico y que se entienden como una unidad dentro de su variedad. Las acciones realizadas son individuales en cuanto a que tienen lugar en tiempos y espacios distintos pero las une un concepto de base común, por lo que han sido concebidas para entenderse como una unidad.

El cuerpo del proyecto se divide en tres apartados: marco teórico, marco referencial y producción artística.

En el marco teórico se han abarcado los discursos teóricos contemporáneos en torno a la construcción del género, desde el punto de vista de autoras como Judith Butler y Monique Wittig.

En el marco referencial han sido analizadas las prácticas artísticas de aquellas artistas que han tenido influencia sobre este proyecto y cuya disciplina está relacionada con el arte de acción y con el género. Concretamente se han estudiado las artistas Martha Rosler, Mierle Laderman Ukeles, Annette Messager, Sophie Calle, Esther Ferrer, Shadi Ghadirian y el proyecto Womanhouse.

En la producción artística se muestran las acciones realizadas para este proyecto, así como trabajos previos que, estando relacionados con la temática de estudio, son fundamentales para comprender la trayectoria de este proyecto. Debido al carácter efímero de las acciones, se han registrado mediante material fotográfico y audiovisual. Cada acción está acompañada de un corpus teórico crítico y referencial.

## **1.1. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA**

### **OBJETIVOS**

Objetivo general:

-Realizar una serie de performances.

Objetivos específicos:

-Conocer el contexto histórico artístico reciente y sus consecuencias sociales, políticas y culturales.

-Estudiar las prácticas artísticas feministas adecuadas a la temática de estudio.

-Profundizar en los estudios teóricos sobre performance, género e identidad.

-Contrastar discursos feministas y queer contemporáneos en torno a la concepción del género.

-Definir una metodología de trabajo para las acciones realizadas.

-Formular un discurso teórico propio que apoye la producción artística.

-Introducir una reflexión que haga referencia a la dimensión arbitraria y prejuiciada de género que se da a los objetos cotidianos.

### **METODOLOGÍA**

Para poder cumplir los objetivos descritos anteriormente, se ha seguido un método útil que ha ayudado a dilucidar las dudas e ideas planteadas a priori y que ha permitido conocer nuevos puntos de vista y otras realidades.

Para realizar el trabajo se ha seguido el siguiente proceso:

La metodología empleada es la empírica. El método empírico es un modelo de investigación científica, que se basa en la experimentación y que en el arte es un método fundamental. Este método se utiliza para construir el conocimiento y la experiencia, mediante la formulación de pruebas. Se puede decir que la performance se encuentra en el campo experimental, y por ello requiere la intención de explorar territorios no conocidos hasta entonces, proponiendo un desarrollo continuo del conocimiento y la experiencia.

Fases:

1. Revisión de antecedentes.
2. Estudio y análisis de las teorías que refuerzan el proyecto.
3. Búsqueda de referentes.
4. Realización de las acciones.

## 2. MARCO TEÓRICO

### 2.1. LA HETEROSEXUALIDAD COMO RÉGIMEN POLÍTICO

“Toda obra contiene elementos ideológicos”- Henri Lefebvre

Se parte de la necesidad personal por mostrar un compromiso político y social ante la práctica artística. Desde los años 70 en EEUU se acuñó el término género<sup>1</sup>, el cual marcó la diferencia entre sexo y género. Todo ello permite comprender que no hay una verdad absoluta sobre el individuo. El género obedece a construcciones sociales mientras que el sexo estaría relacionado con un concepto binario relacionado con la biología y establecido según los genitales. El género ha ido moldeando la sociedad, manteniendo una división entre lo que consideramos masculino y femenino, y atribuyendo esos roles, valores, comportamientos y actitudes a los individuos según su sexo.

En los años 70 el feminismo considera el patriarcado como un sistema ideológico basado en la supremacía de los hombres frente las mujeres. Monique Wittig, Gayle Rubin y otras pensadoras abordan el cuestionamiento de las categorías de género. Wittig plantea la existencia de las lesbianas diciendo que no son mujeres como herramienta para cuestionar la categoría de género y mostrar el fallo del sistema. La categoría “mujer” según Wittig está pensada para colmar los deseos del hombre heterosexual. Según Adrienne Rich en su ensayo *Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana*, 1980, “(la heterosexualidad) es algo que ha tenido que ser impuesto, gestionado, organizado, propagado y mantenido a la fuerza”.<sup>2</sup> Rich plantea la heterosexualidad como institución dentro del sistema patriarcal. Es desde el pensamiento queer donde se formulan nuevos planteamientos que abren nuevas posibilidades. Susana López Penedo en *El laberinto Queer* explica cómo la Teoría Queer propone el concepto de la hibridación como resistencia al sistema patriarcal. La Teoría Queer “cuestiona la categoría identidad en tanto que categoría fija, coherente y natural”<sup>3</sup> y es por eso que los teóricos queer defienden la posibilidad de que los componentes identitarios se combinen, poniendo en cuestión la categoría de identidad la cual solo tiene en cuenta una variable del individuo.

---

<sup>1</sup> Antes del feminismo lo utilizó el médico John Money en los años sesenta para aplicarlo a casos de reasignación de sexo. Él consideraba que el género era adquirido y no innato.

<sup>2</sup> WITTIG, M. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, p. 12.

<sup>3</sup> LÓPEZ, S. *El laberinto Queer: La identidad en tiempos del neoliberalismo*, p.20.

## 2.2. LOS OBJETOS COTIDIANOS CONNOTADOS. FEMINIDAD/ MASCULINIDAD

Algunos objetos de uso cotidiano están connotados. Automáticamente los asociamos a lo masculino o femenino. Joan Rivière analiza en *Womanliness as a Masquerade*, 1929 [La feminidad como mascarada] el comportamiento social de las mujeres, el cual variaba cuando se encontraban en el espacio público y laboral, compitiendo con el hombre. La estricta doctrina diferenciadora de niños y niñas en todas las esferas de su vida produce en estos una presión por continuar diferenciando los roles de género, tratando de evitar que confluyan en un mismo sujeto comportamientos y conductas que según los valores impuestos en la sociedad se adjudicarían al género opuesto. Así pues, se ha generado una diferenciación de espacios. Imponiendo el espacio del hogar a la mujer y el de la esfera pública al hombre. En la situación actual en la que vivimos estos comportamientos están cambiando pero en muchos hogares la norma heteropatriarcal sigue en funcionamiento. De este modo, podemos identificar algunos objetos como femeninos en el hogar, en particular en aquellos aspectos relacionados con la cocina, la limpieza, la ropa, el maquillaje y artículos de belleza.

Judith Butler en *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, 1990 [El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad] cuestiona la existencia de la categoría “mujer”, al igual que Monique Wittig en su ensayo *No se nace mujer* publicado en 1981. La presunción de que existe una identidad común a todas las “mujeres” hace que muchas rechacen esta etiqueta al no verse reflejadas. De este modo, ya nos comentaba Wittig que era necesario diferenciar entre “las mujeres” y “la-mujer”, el mito. Puesto que defiende que “la-mujer” no existe, es un producto ficticio que por ser una construcción política e ideológica niega a “las mujeres”.

Sobre esta cuestión en el arte comenta Joanna Frueh que la feminidad convencional es un complejo de cualidades pasivas designadas que no perturban el concepto de hombre y refuerzan lo que una mujer debe ser: modesta, amable, dulce, delicada. Un componente esencial de la belleza femenina es la feminidad. Wilke y Schneemann, entre otras artistas que trabajan en los 70 con el cuerpo, arrancan la “máscara de la belleza”, que es la máscara de la feminidad, afirmando que una mujer no es biológicamente determinada como tal.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> FRUEH, J. The Body Through Women's Eyes. En: BROUDE, N; GARRARD, M.D. The Power of Feminist Art: the American movement of the 1970s, history and impact. p.194

### 3. MARCO REFERENCIAL

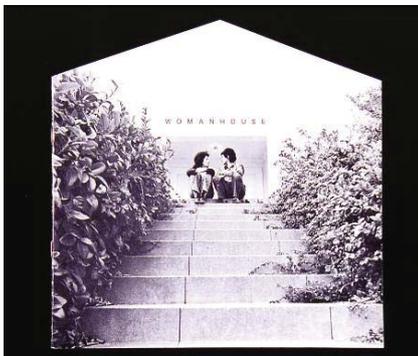
A lo largo de la historia del arte muchas mujeres han utilizado el cuerpo para denunciar una condición de inferioridad respecto a sus compañeros. Se puede leer en uno de los carteles de Barbara Kruger convocando una manifestación sobre el aborto en abril de 1989 en Washington: “Tu cuerpo es un campo de batalla” . Es el lugar donde se produce toda violencia y se convierte, precisamente, en materia principal en las prácticas artísticas feministas. A lo largo de la carrera nos hemos encontrado con numerosas artistas y referentes que nos han ayudado a desarrollar este proyecto. Hemos realizado una selección de algunas artistas que también utilizan en su trabajo objetos cotidianos para cuestionar el binarismo de género. El trabajo realizado mediante el cuerpo y su relación con otros elementos converge en un discurso que aborda las cuestiones de género mediante la ironía y el absurdo.

En definitiva, el cuerpo, aun habiendo sido silenciado e invisibilizado, es un medio para reivindicar un espacio propio.

#### 3.1. ANÁLISIS DE PROPUESTAS

La dinamización del Programa de Arte Feminista CalArts por Judy Chicago (Chicago, EEUU, 1939) y Miriam Schapiro (Toronto, Canada, 1923-2015) crea el proyecto **Womanhouse**. Dicho proyecto forma parte del programa de educación artística feminista, el cual está dirigido a la vida cotidiana del ama de casa. Desarrollado por 21 mujeres estudiantes, el objetivo del programa era ayudar a las estudiantes a construirse una identidad y a liberarse de los estereotipos femeninos. Womanhouse sacó a la luz las ideas y puntos de vista articulados en el texto de Beatty Friedan *The Feminine Mystique, 1963* [*Mística de la feminidad*]. Friedan explica en su primer capítulo cómo algunas mujeres estadounidenses de mediados del siglo XX comenzaron a sentirse insatisfechas a pesar de haber conseguido todo aquello con lo que una mujer podía soñar: un marido, una casa bonita y cuatro hijos. En Womanhouse se utiliza el método educativo de “aprender al hacer” y de esta manera se ponía en práctica el psicológico autodescubrimiento ofrecido por la toma de conciencia del movimiento de mujeres<sup>5</sup>. Las estudiantes hicieron del edificio Womanhouse un espacio propio al realizar reparaciones y reformas para adecuarlo al espacio que posteriormente sería su instalación. El edificio entero albergaría diversas instalaciones en su interior que cuestionaban el papel tradicional de las mujeres en el ámbito doméstico y reproductivo.

En *Nurturant Kitchen (Cocina Nutricia, 1972)* Susan Frazier, Vicki Hodgetts y Robin Weltsch realizaron una instalación en la que plasmaban la realidad social de las mujeres, atrapadas en la cocina. El trabajo muestra un recorrido por la memoria de la infancia. La instalación se presenta como una cocina en



Cartel diseñado por Sheila Levrant de Bretteville, 1971



Susan Frazier, Vicki Hodgetts y Robin Weltsch  
*Nurturant Kitchen, 1972*

<sup>5</sup> RAVEN, A. Womanhouse. En: BROUDE, N; GARRARD, M. *Ibíd.* p.50.

tono rosado llena de huevos/tetas alusivos a la alimentación. Este espacio es como el campo de batalla de la casa.

Rompiendo el silencio para hablar, **Faith Wilding** (Colonia Primavera, Paraguay, 1943), comienza su performance *Waiting* (*Esperando*, 1971). Recita, como si de una letanía se tratase, el siguiente poema:

*“Waiting . . . waiting . . . waiting . . .  
Waiting for someone to come in  
Waiting for someone to hold me  
Waiting for someone to feed me  
Waiting for someone to change my diaper    Waiting . . . (...)”*<sup>6</sup>.

Se muestra sentada recitando toda una vida de inmovilidad y espera de la mujer. En estos 15 minutos aproximadamente de duración de la acción se condensa la vida de una mujer, dentro de un monótono ciclo repetitivo de espera para que comience la vida. Una vida de dedicación y servicio hacia los otros. Destacamos su participación en la Womanhouse. Muestra el esfuerzo por la toma de conciencia del movimiento de mujeres acerca del tiempo, revelando la amargura de las mujeres como un coro de voces individuales.<sup>7</sup>



Faith Wilding  
*Waiting*, 1972



Martha Rosler  
*Semiotics of the Kitchen*, 1975

En *Semiotics of the Kitchen* (*Semiótica de la cocina*, 1975), **Martha Rosler** (Nueva York, EEUU, 1943) muestra, de forma paródica, los usos de los utensilios de cocina. Empuña cada objeto en orden alfabético realizando un gesto que se aleja de la función instrumental del mismo. Esta obra en vídeo muestra el espacio de la cocina, espacio ocupado tradicionalmente por la mujer, que padece sus constricciones y obligaciones, y es además el lugar de elaboración de la comida, según comenta Yolanda Romero.<sup>8</sup> Rosler se aleja del mito de la feliz ama de casa. Friedan explica en el capítulo *La heroica feliz ama de casa* cómo las revistas dirigidas a las mujeres publicadas a mediados del siglo XX en EEUU eran mayoritariamente escritas por hombres. En ellas se explicaba cómo debían comportarse las mujeres y cuáles tenían que ser sus aspiraciones. Por supuesto todo dirigido a alcanzar el matrimonio, la crianza de los hijos y el cuidado del hogar.

En el vídeo, Rosler, jugando con su conocimiento de la teoría y burlándose de su tono abstracto revela, con un humor irónico, la variedad de objetos

<sup>6</sup> Disponible en: <<http://faithwilding.refugia.net/waitingpoem.pdf>> [Consulta 17/07/2016]  
“Esperando... esperando... esperando...”

Esperando a que alguien venga

Esperando a que alguien me abrace

Esperando a que alguien me alimente

Esperando a que alguien me cambie el pañal. Esperando... (...)”

<sup>7</sup> RAVEN, A. Op. Cit. p.58

<sup>8</sup> ROMERO, Y. *La casa, la calle, la cocina*, p.13.



disponibles para las mujeres en la cocina. Un motivo subyacente es el poder que aún está por explotar y la rabia contenida.<sup>9</sup> Rosler relaciona la vida cotidiana de la esfera privada con la pública. La casa ya no se muestra como un lugar donde se protege la familia, sino que revela la estructura de relaciones de poder, roles de género y jerarquías.

En un sentido parecido a Rosler, **Mierle Laderman Ukeles** (Denver, EEUU, 1939) presenta *Maintenance Art Performances* (*Performance de mantenimiento*, 1973-74). Son trabajos realizados en la misma época y bajo similares presiones culturales, según comenta Helen Molesworth<sup>10</sup>. El trabajo de ambas cuestiona el cómo se crean asuntos ideológicamente apropiados, en parte el asumir como natural el trabajo no remunerado o mal pagado de las tareas del hogar. Además, como dice Josephine Withers, tanto Rosler como Ukeles han usado su trabajo de performance para extraer nuestra conciencia colectiva desde lo personal y lo individual al grupo, la comunidad y el planeta.<sup>11</sup>

En el manifiesto de 1969 “Maintenance Art Manifesto” Ukeles divide los trabajos que realizan las personas en dos categorías (desarrollo y mantenimiento):

*Development: pure individual creation; the new; change; progress; advance; excitement; flight or fleeing. Maintenance: keep the dust off the pure individual creation; preserve the new; sustain the change; protect progress; defend and prolong the advance: renew the excitement: repeat the flight.*<sup>12</sup>

Este manifiesto en contra de la delegación de las tareas domésticas a las mujeres muestra la pretensión de Ukeles por intentar acabar con la imagen de “ama de casa” como alguien encerrado en un sistema inmutable.



Mierle Laderman Ukeles  
*Maintenance Art Performances*, 1973-74

<sup>9</sup> LÓPEZ, Y; ROTH, M. Social protest: racism and sexism. En: BROUDE, N; GARRARD, M. *Op. Cit.* p.152.

<sup>10</sup> MOLESWORTH, H. House Work and Art Work. En: JOHNSTONE, S. *The Everyday*, p.171.

<sup>11</sup> WITHERS, J. Feminist Performance Art: Performing, Discovering, transforming Ourselves. En: BROUDE, N; GARRARD, M. *Op. Cit.* p.173.

<sup>12</sup> Disponible en: <[http://www.feldmangallery.com/media/pdfs/Ukeles\\_MANIFESTO.pdf](http://www.feldmangallery.com/media/pdfs/Ukeles_MANIFESTO.pdf)> [Consulta 31/08/2016]

Desarrollo: creación individual pura; lo nuevo; cambio; progreso; avanzar; emoción; vuelo o fuga. Mantenimiento: Mantener limpia la creación individual pura; preservar lo nuevo; sostener el cambio; proteger el progreso; defender y prolongar el avance: renovar el entusiasmo: repetir el vuelo.



Annette Messenger  
De la serie: *Ma collection de proverbes*,  
1972-74

La estrategia artística de **Annette Messenger** (Berck-sur-Mer, Francia, 1943) es trabajar sobre los tópicos femeninos. Utiliza objetos pequeños y banales de la vida cotidiana, asociados a las actividades domésticas con connotación “femenina”.

“Messenger se interesa por objetos y valores considerados “menores”, de los que se nutre y apropia para elaborar su obra, objetos cotidianos, tradicionalmente asociados a un entorno femenino: lana, tela, cuerda, peluches y papel, combinados con otros recursos tales como los animales disecados y la fotografía.”<sup>13</sup> Con el uso de estos objetos se ríe y mofa de los valores de género que la sociedad aplica a hombres y mujeres. Rebecca J. DeRoo nos explica en *Annette Messenger’s Images of the Everyday*<sup>14</sup> cómo Messenger crea álbumes donde documenta su día a día. Las actividades y tareas que realiza como cuidar a los niños, cocinar, comprar y coser. Estos cuadernos no tienen un enfoque personal y privado, sino que se basan en las clases recibidas de economía doméstica y cuidado de los niños.



Sophie Calle  
*L'Hôtel, Chambre 44*, 1981

**Sophie Calle** (París, 1953) trabaja desde la observación encubierta de las situaciones cotidianas. Nos interesa en particular la serie *L'Hôtel* (1983). Siendo camarera de un hotel en Venecia, fotografiaba las habitaciones y todas aquellas pertenencias personales de los huéspedes. Encontramos imágenes de maletas abiertas, armarios y papeleras. Junto las fotografías acompaña un texto donde la artista escribe la supuesta vida de estas personas. “Para Sophie Calle, la psicología de las relaciones humanas es el quid de los escenarios con los que trabaja: la experiencia de la distancia y la ausencia, el anonimato y la intimidad, el exhibicionismo y la curiosidad voyeurista.”<sup>15</sup>

En realidad Calle adopta el papel intrusivo de quien desvela un aspecto oculto de la intimidad de los individuos fijándose en los objetos personales. La suya es una mirada que se inscribe en la valoración feminista de lo cotidiano.

<sup>13</sup> Disponible en: <[http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/1999003-fo\\_es-001-annette-messenger.pdf](http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/1999003-fo_es-001-annette-messenger.pdf)> [Consulta 17/07/2016]

<sup>14</sup> DEROO, R.J. *Annette Messenger’s Images of the Everyday*//2006. En: JOHNSTONE, S. op. cit., p.164.

<sup>15</sup> HESS, B. Sophie Calle: El arte de la observación. En: GROSENICK, U. *Women artists: Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, p.72.



Esther Ferrer  
*Les choses*, 1985



Esther Ferrer  
*Juguetes educativos*, 1996-97



Shadi Ghadirian  
*Untitled from the Like Everyday Series*,  
2000-2001

Cuando **Esther Ferrer** (San Sebastián, España, 1937) realiza *Les choses* (*Las cosas*, 1985) sus objetos están desprovistos de cualquier aura de sacralidad artística. Estos objetos los utiliza como una necesidad irónico-constructiva de la propia obra. En concordancia con este vínculo, David Pérez cita a Gloria Collado: “La relación de Esther Ferrer con los objetos puede ser de cualquier índole menos indiferente. Sea un tanque de juguete, una cuchara, un martillo o una coliflor, se sirve de ello como en la vida misma, por razones de necesidad, de utilidad; para hacer”.<sup>16</sup>

Así pues, en *Juguetes educativos* (1996-1997) encontramos una serie de juguetes con connotaciones fálicas. Esther Ferrer expresa en la entrevista realizada por Fefa Vila, con la colaboración de Carmen Navarrete y María Ruido<sup>17</sup>, que en su trabajo siempre había hecho un arte que no pretendía, salvo excepciones, dar un mensaje político. En esta obra reconoce directamente sí hacerlo. Produce la obra en el contexto de la guerra de Serbia (1992-95). Decide incorporar en esta obra, que ya existía, un mensaje político al introducir el letrero: “La violación, arma de guerra”. Esto se produce al leer la artista una entrevista de un general que admitía abiertamente en un periódico que no había que olvidar que la violación era una arma de guerra. Esther Ferrer aboga por una educación basada en valores no violentos y mediante la clave de humor cuestiona la falocracia que inunda la sociedad.

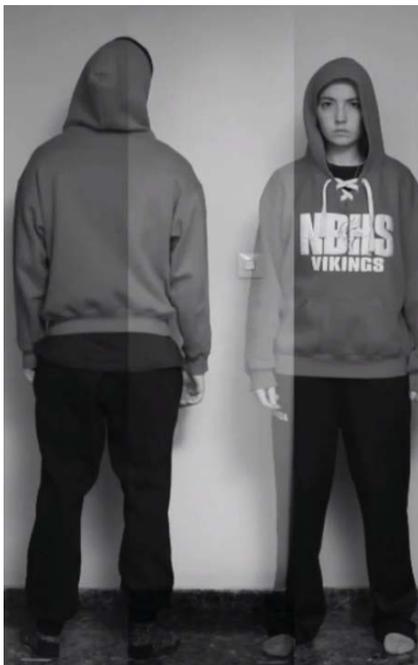
La artista iraní **Shadi Ghadirian** (1974) muestra en la serie de fotografías *Like Everyday Series* (2000-2001) los problemas de los roles de género tradicionales de forma humorística. En sus fotografías expone dos elementos que privan de subjetividad a la mujer, el chador que utiliza principalmente fuera de casa y los electrodomésticos y objetos de cocina como un guante de limpieza, un cuchillo, un colador, una escoba, un rallador, etc. Ghadirian retrata con ironía a estos personajes, tapándoles la cara en alusión a la pérdida de la identidad femenina propia y a la obligación de llevar chador en una sociedad musulmana estricta y reduciendo absurdamente sus identidades a la de cocineras o limpiadoras. Comenta Octavio Zaya respecto a esta serie:

“...En todas estas fotografías existe por igual una dimensión irónica, a veces obvia y a veces improbable, que se resuelve por adición, por sustracción o por repetición en la imagen supuestamente esperada. Estos mecanismos y licencias, nunca virulentos ni estridentes aunque a veces crudos, mantienen sin embargo la distancia de la obra, en su artificio y en su irrealidad, y sirven, en ocasiones, para crear la ilusión de un comentario socio-político...”<sup>18</sup>

<sup>16</sup> PÉREZ, D. En el marco del tiempo...(mientras los objetos pasan en silencio y el té hierve). En: VVAA. *Esther Ferrer: España en la XLVIII Bienal de Venecia* [catálogo], p.28.

<sup>17</sup> VILA, F; NAVARRETE, C; RUIDO, M. Entrevista a Esther Ferrer. En: *Desacuerdos 1: Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. 2004.

<sup>18</sup> ZAYA, O. Después de la revolución: Artistas contemporáneos de Irán [catálogo], p.75.



Yolanda Franco  
*Roles*, 2014  
 4'27" B/N

## 4. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Debido a que hay tantos tipos de performances como personas las realizan, es necesario determinar en cuál se centra este trabajo.

En *Estudios sobre performance* Glòria Picazo comenta: “La performance más pura, y a menudo más convincente, es aquella que va más allá de la narración”<sup>19</sup>. En este proyecto se aborda la idea de un alejamiento de la narratividad, creando desde el gesto mínimo. Pero alejarse de la narración no implica que no haya un discurso. El discurso se crea a partir de un lenguaje propio, del uso de los objetos y del lugar donde se realiza la acción. La idea que reside en cada acción es fundamental y es en ella donde encontramos aquellos conceptos como la transformación, la repetición, la cadencia, etc, que ligados a la temática planteada ofrecen las claves para una posible lectura.

### 4.1. ANTECEDENTES

#### 4.1.1. *Roles* (<https://vimeo.com/129312865>)

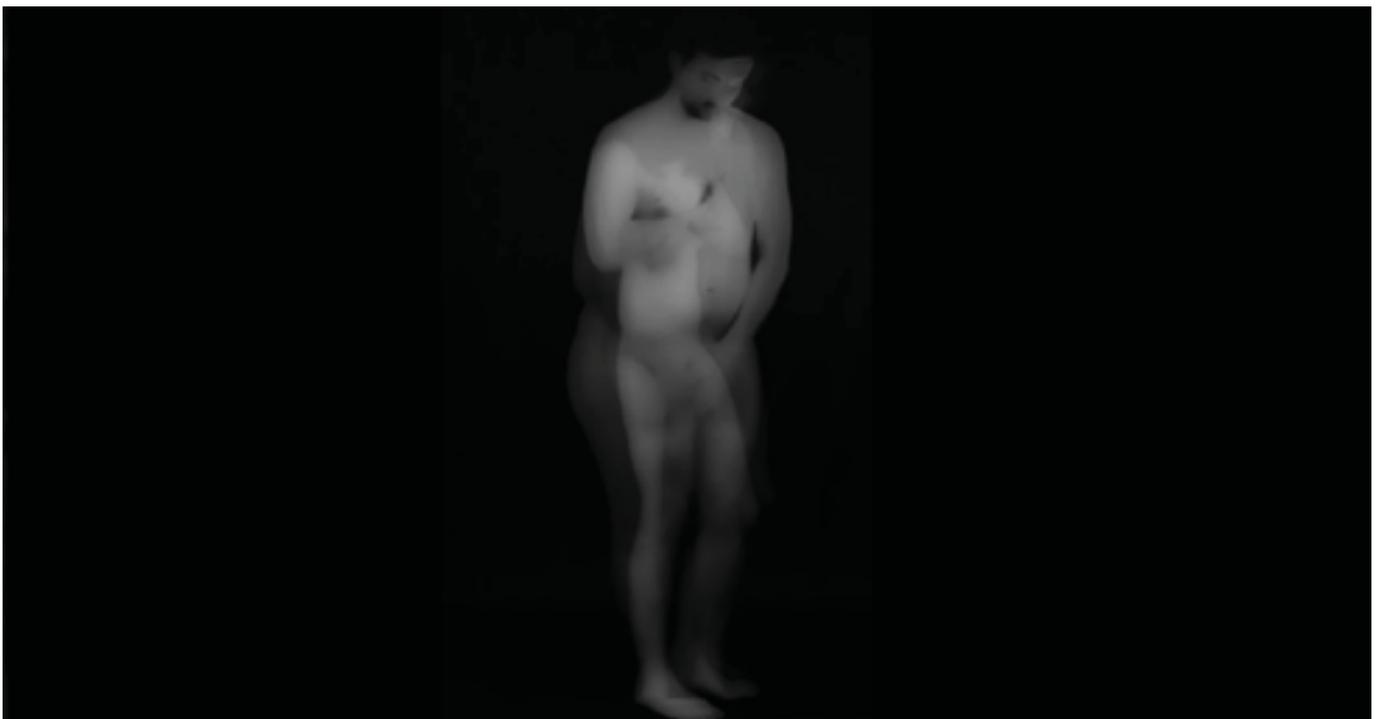
El vídeo monocanal *Roles* (2014) es en blanco y negro y tiene una duración de 4'27". Surge en el contexto de la asignatura Escultura II y es reforzada por la optativa Género e identidad en la representación del cuerpo. Esta pieza forma parte de las primeras propuestas realizadas que giran en torno a las cuestiones de género. Se puede apreciar también que es uno de los primeros acercamientos al soporte audiovisual. Durante el visionado aparecen dos cuerpos que utilizan la misma ropa, en este caso relacionado con el estereotipo masculino por el uso del chándal. Comienzan a realizar distintas acciones según el género que les ha asignado la sociedad. El considerado hombre realiza una acción con corbatas y la mujer con un pintalabios. También realizan un juego de la ocultación del rostro con las manos, y finaliza con el dibujo sobre el cuerpo del símbolo de la mujer, que acaba siendo reiterativo. Esta primera aproximación a la acción muestra ya un interés por reflexionar sobre aquellas cuestiones que parece que nos vienen dadas en cuanto nacemos. Acercándonos al concepto de performatividad del que nos habla Judith Butler, hay posibilidad de realizar un cuestionamiento del género y, por tanto, escapar de la norma, la heteronorma.

<sup>19</sup> PICAZO, G. La Performance es un proceso. Revista Estudios Escénicos, p.4. En: CABRAL, O. *Construcción sexual y performatividad: Análisis del proyecto: Tres pieles en un cuerpo*. [Tesis Doctoral], p.224.



#### 4.1.2. Retrato de un sujeto (<https://vimeo.com/130898621>)

El vídeo monocanal *Retrato de un sujeto* (2015) surge de la asignatura Escultura y medios audiovisuales. Tiene una duración de 2'49'' y es en blanco y negro. Se considera esta propuesta de vídeo como un antecedente de lo que serán las acciones individuales que se pueden ver más adelante. Para la realización de esta pieza surgieron muchas preguntas acerca de las categorías del género y las cuales se intentaron resolver mediante esta propuesta: ¿se puede encontrar un retrato de una persona en el que se percibieran dos rostros? ¿Es necesario interpretarlo como la dualidad de la persona? No se puede obviar el hecho de que en la imagen se pueda apreciar los cuerpos de un hombre y una mujer. ¿Si se hablara de dualidad se estaría diciendo que este sujeto tiene una parte de hombre y otra de mujer? ¿Pero qué es ser hombre o mujer cuando la diversidad llega a todas partes? ¿Se está hablando de los estereotipos básicos que formulan lo que es ser hombre o mujer? De ser así el sujeto expuesto estaría "compuesto" por matices propios de elementos históricamente contrapuestos y tendría un contraste muy potente. La cuestión planteada en esta escena de vídeo es que no se puede apreciar de forma clara los estereotipos atribuidos al ideal de masculinidad y feminidad puesto que los cuerpos están desnudos y se presentan de forma neutra. Con la excepción del corte de pelo, aunque en la actualidad tampoco sería un dato esclarecedor. Realizan los mismos gestos para no caer en una relación de sumisión y subordinación.



Yolanda Franco  
*Retrato de un sujeto*, 2015  
 2'49'' B/N

El problema radica en el pensamiento heteropatriarcal que tan fuertemente está arraigado en nuestra sociedad. La cuestión no es si este sujeto es hombre o mujer sino por qué se tiene la necesidad de categorizar todo ser. ¿Es necesario moldearse y adaptarse según la norma que dicta la sociedad en que se vive? La propuesta habla de un cuerpo que, ajeno a lo normal (entendiendo “normal” como aquello que se rige por la norma, la heteronorma), es creado a partir del género y no del sexo. Es por ello que se tapa tanto el sexo como el pecho, con el fin de omitir cierta información física que nos devuelva a pensar en el binomio hombre/mujer.

Se pueden diferenciar dos partes en el vídeo. Ambas finalizan mostrando el rostro. La primera parte, con un ritmo más pausado, recorre el cuerpo de pies a cintura. El dedo índice nos dirige la mirada. La segunda parte muestra el cuerpo en movimiento, y además, el sonido marcará el ritmo. Solo en esta parte aparece un plano general.

El sonido se ha creado a partir de tres cuencos tibetanos de distintos tamaños. A parte de su sonido convencional, también se han utilizado otros sonidos, provocados por las vibraciones de estos al chocarlos entre sí, al frotarlos, etc.

Según la relación de la imagen con el sonido podríamos decir que es un sonido extradiegético, sincrónico y empático.

Los cambios de plano que aparecen en el vídeo se realizan cuando aparecen chirridos, fallos producidos intencionadamente por el sonido del cuenco tibetano.

Yolanda Franco  
*Retrato de un sujeto*, 2015  
2'49" B/N





Colectivo Albastru  
*Conferencia Hilada*, Rambleta. Valencia  
2015.



Colectivo Albastru  
*Number03*, La JuanGallery. Madrid 2016.



Colectivo Albastru  
*Conferencia Hilada*, La Nau. Valencia, 2016.

#### 4.1.3. Colectivo Albastru

El Colectivo Albastru nace en 2014 en el seno de la asignatura de Performance impartida por Bartolomé Ferrando y Pepe Romero. Teniendo en cuenta que es de carácter abierto, numerosas personas han pasado por él. Actualmente forman el colectivo Maria Tamarit, Mario Montoya, Isabel G. Mondragón Lorena Izquierdo y la autora del TFG.

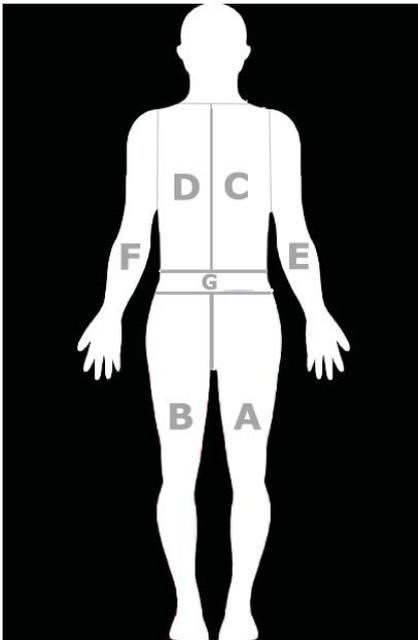
La influencia que ha tenido el colectivo sobre este trabajo es más que evidente. Durante el año y medio antes de que comenzáramos a realizar acciones individuales ya dentro del colectivo se trabajaba de forma muy activa. La participación a nivel personal dentro del Colectivo Albastru está reflejada en la Ciudad de Valencia, asistiendo a sus múltiples festivales como Intramurs, Balconades, Incubarte, MUV!, así como espacios artísticos como Rambleta, y en Madrid en La Juan Gallery, La puerta estrecha, Galería Freijo y Cruce Arte y Pensamiento.

El paso por el Colectivo Albastru ha marcado la realización de este trabajo. Gracias a los compañeros se inició un proceso de comprensión acerca de los conceptos ligados a la performance como son el tiempo, el espacio, el cuerpo, la presencia, etc. Además el trabajo en equipo permite un feedback de tal forma que todos los miembros están continuamente realimentándose de ideas que más tarde pueden aplicar a su proyecto personal. En Albastru se trabaja también desde la no narratividad, partiendo de conceptos como la fragilidad o el delirio y jugando con los ritmos, el sonido y teniendo en cuenta el vacío, tanto espacial como sonoro.

Generalmente el material es escogido de manera aleatoria o es elegido por el atractivo que tiene el material en sí, ya sea por su textura o color. Se genera una relación de igualdad con el objeto tras haber realizado un ejercicio previo de identificación con el objeto. En este sentido, Abramovic defendía la identificación del sujeto con el proceso de creación en el instante de creación, lejos de toda reflexión final.



Material de la acción



Boceto Acción

Lorraine O'Grady  
*Mil. Bourgeoise*, 1980

#### 4.1.3. 203. *Hundir la flota*

Fecha: febrero 2016.

Lugar: Valencia.

Espacio: FreeZia Studio, Sporting Club Russafa (Diàleg Obert), La Juan Gallery, exposición CuarenT4 (Espacio T4, Fac. BBAA)

Duración: 15 min.

Materiales: Pinzas de tender la ropa y guantes de látex.

“A, B, A, A, F, E” sería una de las infinitas posibilidades con la que se empieza esta acción. Surge en el contexto de la asignatura de Performance impartida por Bartolomé Ferrando durante este último curso del grado.

Son las 101 pinzas, 101 guantes, más el propio cuerpo los que dan nombre a la pieza. Cada una de las pinzas tiene una letra, que puede variar de la A-G. A su vez el cuerpo se ha dividido en 7 partes. A cada una de ellas se le ha asignado una letra.

La acción comienza con el cuerpo del performer vestido de un tono neutro y dos montones, uno de pinzas y otro de guantes. Esta performance se convierte en un juego en el que el espectador comprende las reglas a medida que vaya avanzando la acción.

En este juego de repetición se coloca cada pinza en su correspondiente zona del cuerpo. Por ejemplo la letra A corresponde a la extremidad inferior izquierda, y la letra B a la derecha. La división del cuerpo en zonas permite distribuir las pinzas y los guantes de la manera más homogénea posible, cubriendo todos los espacios. Aun así el azar está presente puesto que no está acordado el orden de aparición de cada pinza. Esto hace que cada vez que se realice esta acción las primeras imágenes serán distintas.

Por otra parte, la división del propio cuerpo y su correspondiente guante+pinza nos lleva a ver el cuerpo como un campo de batalla, en alusión a Barbara Kruger. De alguna forma cada guante nos muestra aquella zona del cuerpo que ha sido tocada, agredida, como si de un campo de minas se tratase y estuviéramos jugando al juego de mesa *Hundir la flota*. Además en la propia acción reside la idea de transformación del cuerpo, la cual se va mostrando a lo largo de la acción hasta formar una imagen muy alejada de la primera. La acción discurre con una cadencia que va en aumento: “La repetición agranda, aumenta o exagera una idea” (Eva Hesse)<sup>20</sup>, acompañada por el elemento voz. El uso de la voz nos hace más conscientes del silencio. En este caso, la elección del objeto guante ha sido por su interés en las características formales del objeto, su materialidad plástica, y ha sido a partir del objeto de donde se ha formado la idea y ha surgido la necesidad de incluir el objeto pinza para sujetar el guante al cuerpo.

Lorraine O'Grady realiza una performance en 1980 como Mil. Bourgeoise Noire llevando un vestido con 180 pares de guantes blancos mientras gritaba poemas de ira contra la política racial del mundo del arte.

<sup>20</sup> RUIDO, M. Ana Mendieta, p.91



Yolanda Franco  
203. *Hundir la flota*. 2016  
En FreeZia Studio y Sporting Club Russafa

## 4.2. SERIE HUELLA DE GÉNERO

“La división espacial entre el mundo privado y el mundo público ha resultado decisiva en las sociedades industriales para la construcción de los atributos asignados al hombre y a la mujer”<sup>21</sup>

Existen tantos tipos de performances como performers. No hay una norma para la realización de una acción y sería absurdo negar un tipo de performance porque esta se base en un proceso creativo que se aleje del nuestro. Esther Ferrer dice al respecto que no se aprende a hacer performance más que haciendo acciones. En este caso, se ha aprovechado la asignatura de performance impartida por Bartolomé Ferrando y Pepe Romero para extraer los elementos de creación necesarios que permiten realizar las acciones. Es decir, construir a partir de unos ejes básicos para poder desarrollar el proceso creativo de cada acción.

A continuación se va a nombrar algunos elementos que se considera deberían integrarse dentro de las acciones. El espacio y el tiempo serían dos elementos que aunque se entienden por separado dentro de cualquier acción tienen una relación indisociable.

Al realizar una acción, el performer es consciente del espacio donde se realiza la acción, y del espacio que ocupa la acción. En este sentido, se trabaja el espacio como una materia y el vacío no como un espacio sin nada, sino como un espacio lleno. De esta forma, cuando hay que desplazarse por el espacio en una acción, se siente ese espacio como una materia tan importante como el propio objeto que incluye esta. A su vez diferenciamos el espacio físico del espacio perceptivo, pues no son idénticos. Y cabría añadir que existen tantos espacios perceptivos como personas que lo perciben. El cuerpo también juega un papel importante en la acción, en el trabajo de Ana Mendieta tanto su cuerpo como la naturaleza son su materia prima. Por su parte, Schneemann comenta acerca del cuerpo: “Quiero que mi cuerpo se combine con la obra como un material integral”<sup>22</sup>.

La repetición es un elemento que se ha utilizado para la realización de esta serie, y se puede encontrar en varias de estas acciones.

Esther Ferrer comenta sobre la repetición:

“Nada se repite ni en la naturaleza ni en nada. Pero aceptando “su existencia”, los intereses de la repetición son múltiples: uno, cuando la repetición está justificada, añade significado a la acción. Otro da o transforma su ritmo, un nuevo ritmo que a sí mismo puede influir en el “resultado”. Además, siempre aunque no se pretenda, hay pequeñas diferencias, y esto puede agudizar el interés y la percepción. De todas formas, nuestra vida está compuesta de repeticiones.”<sup>23</sup>

<sup>21</sup> NAVARRETE, C. La ciudad como campo de batalla. En: ALIAGA, J.V; CORTÉS, J.M; NAVARRETE, C. *El sexo de la ciudad*, p.80.

<sup>22</sup> RUSH, M. *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX*, p.38.

<sup>23</sup> FERRER, E. Entrevista a Esther Ferrer. En: El Canibaal. Revista n6 Carne & Metaliteratura ISSN: 2340 - 7468 Ediciones Canibaal Valencia 2016

#### 4.2.2. Flujo. Lo mutable

Fecha: 22 julio 2016.

Lugar: Valencia.

Espacio: Sala La Gallera.

Duración: 15 min.

Materiales: Rollo de bayeta.



“Es muy difícil-comentaba el alter ego de Rose Sélavy-elegir un objeto debido a que, al cabo de quince días, uno acaba apreciándolo o detestándolo. Se debe llegar a una especie de indiferencia estética. La elección de los ready-made está siempre basada en la indiferencia así como en una carencia total de buen o mal gusto.”<sup>24</sup>

*Flujo. Lo mutable* nace de la relación con un objeto cuyo origen está situado en el ámbito doméstico, en la limpieza del hogar. La bayeta de cocina, se aleja de su función ordinaria para convertirse en una materia cuya textura, color y dimensión adquiere un papel muy importante. En total son 7 rollos de bayeta de 4 metros cada uno que, cosidos entre sí que forman 28 metros de bayeta utilizados en la acción. Este metraje se aleja mucho de la pieza de bayeta que utilizamos en nuestros hogares para limpiar.

Una bayeta sin fin aparece en el piso de arriba de la sala y cae, hasta la planta baja desenrollándose poco a poco. La performer camina sobre el tejido, creando un camino. La bayeta crea una línea que rompe con la sala, marcando el espacio de la acción. Cuando la bayeta acaba de desenrollarse del todo finaliza la primera parte de la acción, continuando con la segunda, en otro espacio perceptivo, más reducido, situado en el centro de la sala. En esta segunda parte de la acción aparece el concepto de transformación del cuerpo como algo fundamental. Aprovechando los agujeros de la ropa, como el cuello de la camiseta, se crea, con el rollo de bayeta un circuito donde la bayeta recorre todas las partes del cuerpo, formando parte de un ciclo. En la tercera y última parte, la bayeta pasa a formar parte del cuerpo como prolongación del brazo.

“En una performance podremos hacer uso de cualquier material del tipo que sea, nuevo o viejo, buscado o encontrado al azar, artificial o natural, atractivo o desagradable a la vista, al oído o al tacto. Utilizaremos un objeto entero o un fragmento de éste en estrecha relación con la idea que subyace y articula la acción”<sup>25</sup>. En este caso, el objeto elegido es un rollo de bayeta que se ha multiplicado, cosiendo un trozo con otro, hasta crear un objeto que se aleja del objeto formal que conocemos. Este objeto tiene connotaciones femeninas pues es un objeto que encontramos en el hogar, en el espacio de la cocina y que utilizamos para limpiar. Muchos son aun los hogares en los que solamente la mujer entra en este espacio y realiza todas las tareas de la casa, el cuidado de los hijos, además de la realización de un trabajo

*Flujo. Lo mutable*, 2016.

<sup>24</sup> CABANNE, P. *Conversaciones con Marcel Duchamp*, p.72. En: PÉREZ, D. op. cit. p.27.

<sup>25</sup> FERRANDO, B. *El arte de la performance: elementos de creación*, p.8.

remunerado fuera del hogar.

El objeto tiene un carácter simbólico que no podemos obviar. Pero además, como afirma Richard Long: “Cada elemento tiene un movimiento y un tiempo”<sup>26</sup>, con esto quiere decir que un objeto no es algo rígido sino algo vivo y así es como se relaciona con los objetos que han sido seleccionados.

El tinte absurdo que rige toda la acción es premeditado: el correr por la cinta de bayeta, limpiando el suelo a su vez, el introducir por las cavidades de la ropa el tejido para luego sacarlo y utilizarlo como si fuera un ventilador gigante. Un absurdo que no se aleja de la reflexión acerca del mismo objeto, de la relación que se establece entre performer y materia que hace que estén al mismo nivel de importancia. Las acciones aquí presentadas no invitan a la lógica. Como dice Bartolomé Ferrando, “la performance deshace lo normativo. Desarticula el discurso. Descontextualiza en ocasiones sus componentes. Subvierte la sintaxis habitual de los acontecimientos, y a veces es molesta, pues no tiene fácil encaje en la lógica de la convención ni del discurso artístico, ni pretende ser grata al público que la contempla.”<sup>27</sup>

<sup>26</sup> LONG, R. *Piedras*, p.8.

<sup>27</sup> FERRANDO, B. op. cit. p.8.



*Flujo. Lo mutable*, 2016.



*Flujo. Lo mutable*, 2016.

#### 4.1.2.5 Cubos

Fecha: julio 2016.

Lugar: Valencia

Espacio: Mesón de Morella.

Duración: 5 minutos

Materiales: Cubos

“Y será a veces a partir de la observación de las características formales o funcionales del objeto que nos haya parecido de interés, como llegaremos a obtener una idea determinada, en torno a la que organizaremos la performance”<sup>28</sup>

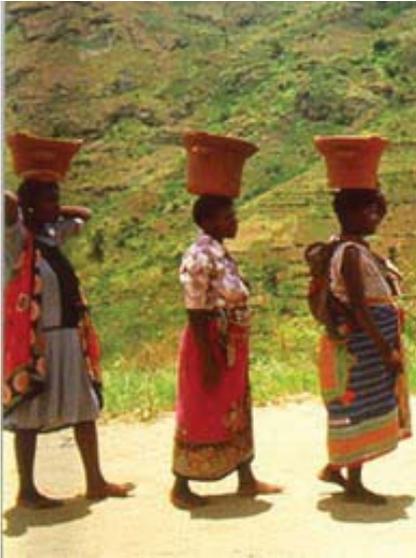
*Cubos* transcurre en un espacio perceptivo lineal dentro del espacio físico, que son las dimensiones propias del Mesón de Morella. Los cubos son transportados por la performer de un punto a otro tratando de no perder el equilibrio. La idea que acompaña esta acción es el sufrimiento como cualidad implícita que conlleva el ser mujer. En muchas sociedades las mujeres han asumido el sufrimiento como parte inherente a su condición e identidad femenina.

---

<sup>28</sup> *Ibíd.* p.8.



*Cubos*, 2016.



(Izda) Anónimo  
*Mujeres con cubos en la cabeza*

(Dcha) Paz Errazuriz  
*Chinchorra, Coronel*, de la serie *Mujeres de Chile*, 1992



El sufrimiento parece que sea algo que se traspasa de generación en generación, prácticamente sin ser cuestionado por nadie, ni siquiera por aquellos que lo sufren. Es una situación absurda, tanto como el transportar cubos vacíos de la manera más complicada, en vez de apilarlos unos dentro de otros. La performer, se mueve con dificultad por el espacio, manteniendo constantemente el equilibrio de los cubos con su cuerpo.

El objeto elegido, el cubo de fregar, se desvincula de su propósito inicial para crear un ambiente absurdo en la acción. En *Femme Maison* (1945-47), Louise Bourgeois (París, Francia, 1911), realiza una serie de dibujos de cuerpos femeninos desnudos que llevan en la cabeza una casa, un espacio en el que está atrapada, presa. Busca representar el rol de la mujer dentro de la época. Se encuentra un vínculo con ambas imágenes.

A destacar de la acción la importancia del silencio corpóreo a lo largo de todo su transcurso, y el sonido que produce el objeto al caerse, o al ser arrastrado por el suelo. El silencio se produce con las paradas durante el proceso de ejecución de la performance. Además se crea un juego de opuestos, equilibrio/desequilibrio, que le otorga a la acción su propio ritmo.

Ambas imágenes que aparecen en esta página muestran cómo en las sociedades patriarcales tradicionales las mujeres acarrean peso en sus cabezas. A veces han de caminar penosamente largas distancias en busca de agua.



Hannah Wilke  
*S.O.S Starification Object Series, 1974-82*



Brassai  
*Couple de femmes, 1932*

#### 4.1.2.4 Corbatas

Fecha: julio 2016.

Lugar: Valencia

Espacio: Mesón de Morella. Duración: 5 minutos

Materiales: Corbatas

“La performance no será por ello un vehículo de transmisión de significados, ni será una simple ilustración de un significado cualquiera”<sup>29</sup> comenta Féral. *Corbatas* es una acción que comienza con un montón de corbatas sobre la cabeza de la performer, que poco a poco van cayendo y cubriendo el rostro. Seguidamente, cuando ya no quedan corbatas sobre la cabeza, éstas son utilizadas como cadenas que va atando el cuerpo hasta dejarlo inmovilizado.

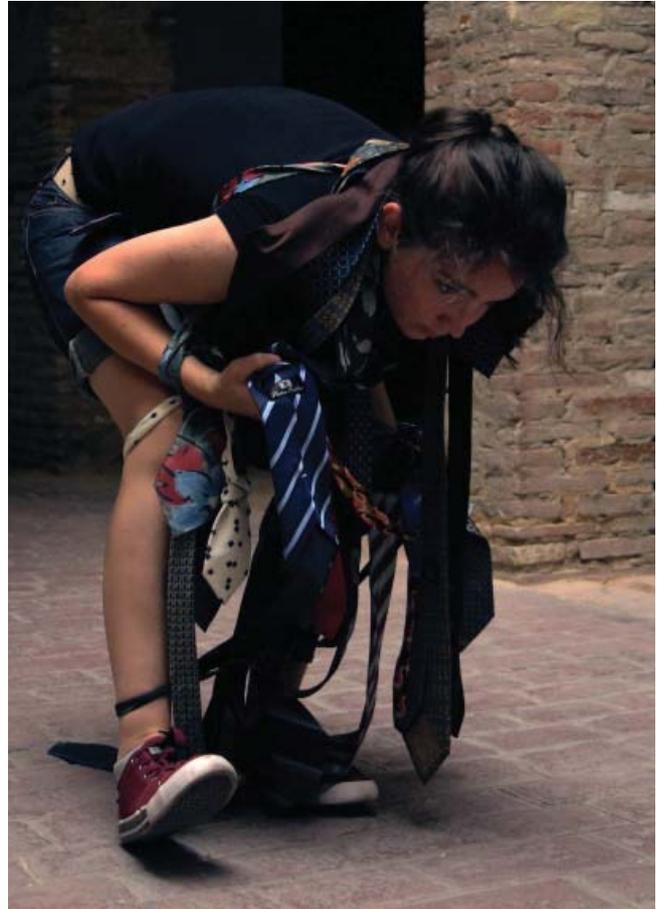
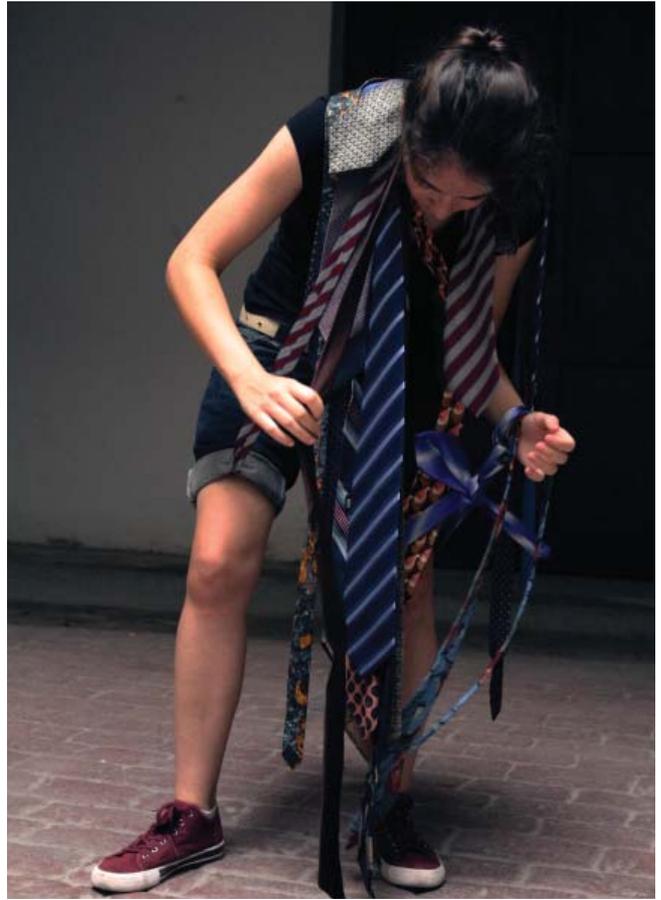
Tradicionalmente la corbata es una prenda exclusivamente masculina, que puede ir acompañada de un simbolismo fálico. Algunas mujeres garçonnes se las pusieron en los años 20 como muestra la fotografía de Brassai, *Couple de femmes (Pareja de mujeres, 1932)*. La artista Hannah Wilke se las ponía en algunas performances. En *S.O.S Starification Object Series (1974-82)* imita las actitudes de las modelos, sus gestos artificiales, para demostrarnos que son sólo eso, recreaciones de lo femenino, que, repetidas hasta la saciedad, han acabado por convertirse en norma de feminidad.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> FÉRAL, J. La performance i els media: la utilització de la imatge, p.171. En: *Ibíd.* p.12

<sup>30</sup> GARBAYO, M. Hannah Wilke. En *Kiss Kiss, Bang Bang : 45 años de arte y feminismo.* p.78



*Corbatas, 2016*



Corbatas, 2016



### 5.2.5. Máscara(s)

Fecha: julio 2016.

Lugar: Valencia

Espacio: Mesón de Morella. Duración: 5 minutos

Materiales: Gorras

“Si el género es una construcción, la mascarada no es otra cosa que la representación(performance) social de género, un concepto acuñado por la psicoanalista Joan Rivière en 1929 a través de su texto *La femineidad como máscara(Womanliness as a masquerade)*”<sup>31</sup>

Esta acción consiste en la superposición de gorras sobre el rostro. La gorra con visera es un objeto que tradicionalmente han utilizado los chicos. Algunas chicas que se las ponían eran tildadas de “marimachos” lo que conllevaba una carga despreciativa y violenta. El uso del objeto en esta acción queda descontextualizado y su objetivo inicial deja de funcionar. Esta vez se utiliza este objeto como una máscara. La acción se realiza al tapar el rostro con la máscara a la cual se le van superponiendo otras muchas, una detrás de otra. Como dice Rosa Olivares: “Y detrás de todo este juego del escondite, de lo que ocultamos y de lo que mostramos con todas estas máscaras, subyace el sexo, todos los sexos ocultos y reunidos, la búsqueda de quienes somos realmente, la sublimación y posterior idea de la diferencia de los géneros.”<sup>32</sup> La burla hacia la idea de la ocultación desde el absurdo. La ocultación y el efecto disfraz del género que comenta Rivière en cuanto al cuerpo de mujer inadaptable al papel social que se le impone y al que debe acoplarse.



La repetición parece inevitable en esta acción, así como en la constitución de los comportamientos tanto físicos como lingüísticos. Cuando Judith Butler define performatividad como la reiteración o repetición de las normas mediante las cuales nos constituimos<sup>33</sup>, en este trabajo se resalta el aspecto de reiteración en la repetición como algo que está vinculado a lo cotidiano, a cualquier gesto. Es la propia repetición de gestos lo que construye a las personas como individuos.



Máscara(s), 2016

<sup>31</sup> SENTAMANS, T. *Amazonas Mecánicas: representación y discursos de género* [Tesis doctoral], p.36-37.

<sup>32</sup> OLIVARES, R. La vida es un carnaval. En: *EXIT* num.60

<sup>33</sup> MÉRIDA, R. Sexualidades transgresoras: una antología de estudios Queer, p.64. En: OLMOS, N. *El silencio en la performance* [Trabajo de investigación tutelada], p.93.



(De arriba a abajo)

203. *Hundir la flota*, 2016

*Flujo. Lo mutable*, 2016

*Máscara(s)*, 2016

*Corbatas. Objeto-acción.*

### 5.3. PROYECTO EXPOSITIVO. SALIR DEL DOS

[https://issuu.com/yolandafranco\\_/docs/cat\\_logo\\_yolanda\\_franco/1](https://issuu.com/yolandafranco_/docs/cat_logo_yolanda_franco/1)

“La experiencia es siempre mucho más compleja que nuestro pensamiento, y no se presta a ser reducida al número dos.”<sup>34</sup> - John Cage

*Salir del Dos* es el nombre que acompaña la exposición individual realizada el pasado 19 de mayo en la Sala de exposiciones Biblioteca Joanot Martorell<sup>35</sup>. Esta exposición se realiza en la asignatura de grado Proyecto Expositivo. Se recogen en esta exposición las ideas planteadas en este TFG y muchas de las acciones se muestran en un proceso de creación.

*Salir del dos* es un guiño al músico y compositor John Cage, cuya homosexualidad le predispuso a buscar discursos abiertos y polimorfos, pero también una sugerencia, una vía para escapar de los límites de los términos binarios que sustentan el concepto tradicional de identidad. En este sentido, la muestra de este trabajo se aborda desde distintas disciplinas como la gráfica, la instalación, el objeto, el vídeo y principalmente la performance, la cual queda registrada mediante el vídeo y la fotografía. Se destaca el proyecto expositivo *Salir del Dos* por recoger la serie *Huella de género* en su proceso de creación. En la performance, como en cualquier otra disciplina artística se tienen que modificar distintos aspectos de la acción hasta llegar al resultado deseado.

La acción *Flujo. Lo mutable.* es un buen ejemplo de este proceso de creación, ya que fue mostrada en diferentes espacios y en distintos puntos de desarrollo. Primeramente fue realizada para la inauguración de la exposición *Identitat In-vitro*<sup>36</sup> en el espacio In-vitrina, para luego ser expuesta en la vía pública. Más tarde, esta misma acción fue realizada in situ en la Sala de exposiciones Biblioteca Joanot Martorell. El resultado final fue mostrado en la Sala La Gallera el pasado mes de julio.

En la exposición también se muestran aquellos objetos que se han utilizado para realizar las acciones. Por ejemplo la imagen “Corbatas. Objeto-acción” así como las imágenes “Guantes. Imágenes de la exposición *Salir del dos*” que aparecen en la siguiente página de los guantes. Se muestran como material de las acciones y no como objeto artístico.

<sup>34</sup> CAGE, J. Para los pájaros, p.107. En: FERRANDO, B. *Arte y cotidianidad hacia la transformación de la vida en arte*, p.100.

<sup>35</sup> Situado en la Alquería de Barrinto. Parque de Marxalenes. Calle Reus s/n. 46009. Valencia.

<sup>36</sup> *Identitat In Vitro*. Espacio In-vitrina. Comisaria Teresa Cháfer y Natividad Navalón. Facultat de Belles Arts de Sant Carles. UPV. (5-05-2016)



Guantes. Imágenes de la exposición *Salir del dos*, 2016.

## 6. CONCLUSIONES

Tras haber realizado un estudio de las prácticas artísticas feministas relacionadas con el arte de acción, se observa que durante el periodo de los años 70 las artistas planteaban un trabajo comprometido con la realidad social de la época. Se trataba de un momento revolucionario en el que habían participado las mujeres artistas antes y después de Mayo del 68.

En cuanto a la relación entre el arte de la performance y los feminismos se observa que las acciones de las artistas se centraban en dar visibilidad a aquello que silenciaba la sociedad y otorgarle valor. Por ello el cuerpo se convierte en un elemento indispensable en las prácticas artísticas.

Tal como comenzó a desarrollarse en los años 70, la noción de cuerpo aparece en este proyecto como materia fundamental siendo la base de todas las acciones aquí mostradas. A la noción de cuerpo como materia artística se llega a través de los estudios teóricos sobre performance y el análisis de cuestiones como la identidad y los valores connotados al uso de ciertos objetos según sean designados como femeninos o masculinos.

Actualmente el número de propuestas en torno a estas cuestiones se ha multiplicado considerablemente, lo que demuestra la necesidad de seguir planteando y reflexionando sobre estos temas. Esto es suficiente justificación para la realización de este trabajo que trata cuestiones de género e identidad. Este proyecto construye sobre las bases creadas por las mujeres artistas pioneras del género para aportar nuevas acciones siguiendo su discurso en la realidad social del momento actual.

El estudio en profundidad de las teorías de la performance y el análisis de los contrastes del discurso feminista y queer contemporáneos entorno a la concepción del género, ofrecen las bases de trabajo sobre las que basar este proyecto.

La realización de este trabajo lleva a la creación de un discurso teórico para apoyar la producción artística aquí mostrada basándose en la teoría de la performance y los discursos feministas.

Siguiendo el método empírico de investigación científica basado en la experimentación y formulación de pruebas con materia, tiempo y espacio se utiliza una metodología de trabajo adecuada para desarrollar satisfactoriamente los procesos creativos que preceden las acciones finales definitivas.

Continuando el esfuerzo de las artistas de los años 70, éste trabajo subraya el carácter connotado y de género que tienen algunos objetos cotidianos en las sociedades contemporáneas, llevándolos al absurdo, al ridículo y a la exageración mediante el contacto con el cuerpo en el ámbito de la acción.

El trabajo *Huella de género* a modo de TFG planteado desde la reflexión

y la acción, invita a pensar que a día de hoy las áreas del conocimiento sobre género e identidad son muy extensas y de grandes posibilidades artísticas por explorar. Esto deja la puerta abierta a futuros artistas e investigadores para desarrollar nuevas acciones y pensamientos que acerquen el concepto de género a la sociedad en general.

## 6. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

### ARTE

- AZNAR, S. *El arte de acción*. Guipúzcoa: Nerea, 2000.
- FERRANDO, B. *El arte de la performance: elementos de creación*. Valencia: Ediciones Mahali, 2009.
- FERRANDO, B. *Arte y cotidianeidad hacia la transformación de la vida en arte*. Madrid: Árdora Ediciones, 2012.
- JOHNSTONE, S. *The Everyday*. London ; Cambridge, Massachusetts : Whitechapel Gallery The MIT Press, 2008.
- KAPROW, A. *Entre el arte y la vida: Ensayos sobre el happening*. Barcelona: Alpha Decay, 2016.
- PICAZO, G. *Estudios sobre performance*. Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1993.
- RUSH, M. *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX*. Barcelona: Thames & Hudson, 2002.
- VVAA. *Desacuerdos 1 : sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*. Barcelona : MACBA, 2004.

### ESTUDIOS DE GÉNERO

- ALARIO, M<sup>ª</sup>T. *Arte y feminismo*. San Sebastián: Nerea, 2008.
- ALIAGA, J.V. *Arte y cuestiones de género*. San Sebastián: Nerea, 2004.
- ALIAGA, J.V; CORTÉS, J.M; NAVARRETE, C. *El sexo de la ciudad*. Valencia: Tirant humanidades, 2013.
- BROUDE, N; GARRARD, M.D. *The Power of Feminist Art: the American movement of the 1970s, history and impact*. New York: Harry N. Abrams, 1994.
- FRIEDAN, B. *The Feminine Mystique*. New York: DELL, 1963.
- GROSENICK, U. *Women artists: Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Köln: Taschen, 2002.
- LÓPEZ, S. *El laberinto Queer: La identidad en tiempos del neoliberalismo*. Madrid: Editorial EGALES, 2008.
- MAYAYO, P. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.
- RUIDO, M. *Ana Mendieta*. Madrid: Nerea, D.L., 2002.
- WITTIG, M. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Editorial EGALES, 2006.

### CATÁLOGOS

- ARAKISTAIN, X. *Kiss Kiss, Bang Bang: 45 años de arte y feminismo [catálogo]*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2007.
- VVAA. *Después de la revolución: Artistas contemporáneos de Irán [catálogo]*. Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, Dirección General de Cultura, 2005.

- VVAA. *Esther Ferrer: España en la XLVIII Bienal de Venecia* [catálogo]. Ikusger Ediciones, 1999.
- VVAA. *Hannah Wilke: Exchange Values* [catálogo]. Vitoria-Gasteiz: ARTIUM, 2007.
- VVAA. *La batalla de los géneros* [catálogo]. Santiago: CGAC, 2007.
- VVAA. *Martha Rosler: La casa, la calle, la cocina* [catálogo]. Granada: Centro José Herrero, 2009.
- VVAA. *Wack!: Art and the feminist revolution* [catálogo]. Los Angeles: MOCA, 2007.
- ZEGHER, C. *Martha Rosler. Posiciones en el mundo real* [catálogo]. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2000.

#### **TESIS, TESINAS DE MÁSTER, TRABAJOS FIN DE GRADO, ETC.**

- CABRAL, O. *Construcción sexual y performatividad: Análisis del proyecto: Tres pieles en un cuerpo*. [Tesis Doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de València 2010.
- OLMOS, N. *El silencio en la performance* [Trabajo de investigación tutelada]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2006.
- SENTAMANS, T. *Amazonas Mecánicas: representación y discursos de género* [Tesis doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2008.

#### **REVISTAS**

- EXIT: Feminismo y Arte de género*. Madrid: Olivares y Asociados S.L., 2008, num. 9, 1696-215-X.

#### **Artículos en REVISTAS**

- FÉRAL, J. La performance i els media: la utilització de la imatge. En: *Estudis escènics*, Barcelona, Marzo 1988, num. 29.
- OLIVARES, R. La vida es un carnaval. En: *EXIT: Proyectos Utópicos S.L.*, Noviembre 2015, num.60.
- VVAA. Entrevista con Esther Ferrer. En: *El Canibaal*: Ediciones Canibaal Valencia, 2016, num.6, 2340 - 7468.

#### **PÁGINAS WEB**

- BROOKLYN MUSEUM. *Mierle Laderman Ukeles*. [Consulta 17/07/2016].  
Disponible en: <[https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist\\_art\\_base/mierle-laderman-ukeles](https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/mierle-laderman-ukeles)>
- Esther Ferrer*. [Consulta 17/07/2016]. Disponible en: <<http://estherferrer.fr/fr/>>
- Faith Wilding Home Site*. [Consulta 17/07/2016]. Disponible en: <<http://faithwilding.refugia.net/>>
- Martha Rosler*. [Consulta 17/07/2016]. Disponible en: <<http://www.martharosler.net/>>
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Madrid. [Consulta 17/07/2016]. Disponible en: <<http://www.museoreinasofia.es/>>

- MUSEUM OF CONTEMPORARY ART AUSTRALIA (MCA). Annette Messenger:  
*Motion / Emotion*. [Consulta 17/07/2016]. Disponible en:  
<http://www.mca.com.au/collection/exhibition/688-annette-messenger/>
- TATE. *Sophie Calle*. [Consulta 15/08/2016]. Disponible en:  
<<http://www.tate.org.uk/art/artists/sophie-calle-2692>>
- Woman House*. [Consulta 17/07/2016]. Disponible en:  
<<http://www.womanhouse.net/>>
- Shadi Ghadirian*. [Consulta 17/07/2016]. Disponible en:  
<<http://shadighadirian.com/>>

## 7. ÍNDICE DE IMÁGENES

- Fig. 1 WOMANHOUSE, Cartel diseñado por Sheila Levrant de Bretteville, 1971 p.10.
- Fig. 2 SUSAN FRAZIER, VICKI HODGETTS y ROBIN WELTSCH, *Nurturant Kitchen*, 1972, p.10.
- Fig. 3. FAITH WILDING, *Waiting*, 1972, p.11.
- Fig. 4, 5. MARTHA ROSLER, *Semiotics of the Kitchen*, 1975, p.11.
- Fig. 6, 7. MIERLE LADERMAN UKELES, *Maintenance Art Performances*, 1973-74, p.12.
- Fig. 8. ANNETTE MESSENGER, De la serie: *Ma collection de proverbes*, 1972-74. p.13
- Fig. 9. SOPHIE CALLE, *L'Hôtel, Chambre 44*, 1981. p.13
- Fig. 10. ESTHER FERRER, *Les choses*, 1985, p.14.
- Fig. 11. ESTHER FERRER, *Juguetes educativos*, 1996-97, p.14.
- Fig. 12. SHADI GHADIRIAN, *Untitled from the Like Everyday Series*, 2000-2001. p.14.
- Fig. 13, 14. YOLANDA FRANCO, *Roles*, 2014. P.15.
- Fig. 15, 16, 17, 18. YOLANDA FRANCO, *Retrato de un sujeto*, 2015, p. 16, 17.
- Fig. 19. COLECTIVO ALBASTRU, *Conferencia Hilada*, Rambleta. Valencia 2015. p.18
- Fig. 20. COLECTIVO ALBASTRU, *Number03*, La JuanGallery. Madrid 2016. p.18
- Fig. 21. COLECTIVO ALBASTRU, *Conferencia Hilada*, La Nau, Valencia, 2016. p.18.
- Fig. 22. YOLANDA FRANCO, Material de la acción. p.19.
- Fig. 23. YOLANDA FRANCO, Boceto acción. p.19.
- Fig. 24. LORRAINE O'GRADY, *Mll. Bourgeoise Noire*, 1980. p.19
- Fig. 25. YOLANDA FRANCO, *203.Hundir la flota*, 2016. Fotografía de Ana Pérez p.20.
- Fig. 26, 27. YOLANDA FRANCO, *203.Hundir la flota*, 2016. Fotografía de Lolo Hjtyu. p.20.
- Fig. 28, YOLANDA FRANCO, *Flujo. Lo mutable*, 2016. Fotografía de Agnieszka Marcelak. p.22.
- Fig. 29, 30. YOLANDA FRANCO, *Flujo. Lo mutable*, 2016. Fotografía Nika López. p.22.
- Fig. 31, 32, 33. YOLANDA FRANCO, *Flujo. Lo mutable*, 2016. Fotografía Nika López. p.23.
- Fig. 34, 35. YOLANDA FRANCO, *Flujo. Lo mutable*, 2016. Materia visual de Isabel G. Mondragón . p.24.
- Fig. 36, 37, 38. YOLANDA FRANCO, *Cubos*, 2016. Fotografía Encarna Pastor. p.25.

- Fig. 39. *Mujeres con cubos en la cabeza*. Anónimo. [Consulta 09/09/2016]. Disponible en: <<http://lasituaciondelasmujeresenafrica.blogspot.com.es/>>, p.26
- Fig. 40. PAZ ERRAZURIZ, *Chinchorrera, Coronel, de la serie Mujeres de Chile*, 1992, p.26
- Fig. 41. HANNAH WILKE, *S.O.S Starification Object Series*, 1974-82, p.27.
- Fig. 42. BRASSAÏ, *Couple de femmes*, 1932, p.27.
- Fig. 43. YOLANDA FRANCO, *Corbatas*, 2016. Fotografía Encarna Pastor, p.27.
- Fig. 44, 45, 46, 47. YOLANDA FRANCO, *Corbatas*, 2016. Fotografía Encarna Pastor, p.28.
- Fig. 48, 49. YOLANDA FRANCO, *Máscara(s)*, 2016. Fotografía Encarna Pastor, p.29.
- Fig. 50, 51, 52, 53, 54, 55. YOLANDA FRANCO, Imágenes de la exposición *Salir del dos*, 2016. p.27 y 28.

## 8. ANEXOS

Documentación completa de la Producción Artística:

### 4.1.1. Antecedentes

*Roles*: <https://vimeo.com/129312865>

*Retrato de un sujeto*: <https://vimeo.com/130898621>

*Colectivo Albastru*: <https://vimeo.com/165911349>

*203. Hundir la flota*: <https://vimeo.com/179967090>

<https://vimeo.com/179968156>

### 4.1.2 Serie *Huella de género*

*Flujo. Lo mutable*: <https://vimeo.com/179963233>

*Cubos*: <https://vimeo.com/180440953>

*Corbatas*: <https://vimeo.com/180440609>

*Máscara(s)*: <https://vimeo.com/180439758>

### 4.1.3 Proyecto expositivo. *Salir del dos*:

[https://issuu.com/yolandafranco\\_/docs/cat\\_\\_logo\\_yolanda\\_franco](https://issuu.com/yolandafranco_/docs/cat__logo_yolanda_franco)