



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Brechas en nuestra piel. Producción artística sobre el
cuerpo y la sexualidad de la mujer

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Ferrer Peraire, Estela

Tutor/a: Monleón Pradas, Elena Edith

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022



Brechas en nuestra piel

Producción artística sobre el cuerpo y la sexualidad de la mujer

ESTELA FERRER PERAIRE

DIRIGIDO POR MAU MONLEÓN PRADAS

ESTELA FERRER PERAIRE
BRECHAS EN NUESTRA PIEL



UNIVERSITAT
POLITÀCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



Resumen

Brechas en nuestra piel es un proyecto de producción artística de carácter multidisciplinar en el que tratamos la opresión hacia el cuerpo de la mujer como un factor que concierne a la violencia de género en la actualidad.

Los comportamientos y actitudes ligados al sexismo han repercutido en la manera en la que nos percibimos a nosotras mismas. Los referentes sociales con los que crecemos están ligados a estereotipos de belleza y división sexual con los que el colectivo de mujeres no se identifica, y que, además, suponen una devaluación de derechos y libertades.

Desde la segunda mitad del siglo pasado, muchas artistas han realizado un arte crítico para romper con estas imágenes dominantes utilizando una serie de recursos plásticos. Analizaremos los códigos visuales que emplearon para ayudarnos a crear una obra que sugiere una realidad con una mirada íntima y personal sobre el cuerpo.

Nuestro proyecto artístico se caracteriza por indagar en la transversalidad de las disciplinas, puesto que aprovechamos las cualidades de los materiales para alcanzar nuestros objetivos. Este trabajo cuenta con una premisa conceptual y un compromiso social, por lo que es importante la adaptación de las ideas a las técnicas de la gráfica, la escultura y la instalación. Unos medios de expresión fundamentales para transmitir nuestra perspectiva recogida en la presente investigación.

Palabras clave

MUJER; FEMINISMO; OPRESIÓN; CUERPO; HIPERSEXUALIZACIÓN; ROLES; ESTEREOTIPOS; VIOLENCIA DE GÉNERO; ARTE; ESCULTURA; INSTALACIÓN; GRABADO; PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Abstract

Breaches in our skin is a multidisciplinary artistic production project in which we deal with the oppression of women's bodies as a factor that concerns gender violence today.

Behaviours and attitudes linked to sexism have had repercussions on the way we perceive ourselves. The social references with which we grow up are linked to stereotypes of beauty and sexual division with which women do not identify, and which, moreover, lead to a devaluation of rights and freedoms.

Since the second half of the last century, many artists have made critical art to break with these dominant images using a series of plastic resources. We will analyse the visual codes they used to help us create a language that suggests a reality with an intimate and personal view of the body.

Our artistic project is characterised by the transversality of disciplines, as we take advantage of the qualities of the materials to achieve our objectives. This work has a conceptual premise and a social commitment, which is why it is important to adapt the ideas to the techniques of graphics, sculpture and installation. These are fundamental means of expression for conveying our perspective in this research.

Key words

WOMAN; FEMINISM; OPPRESSION; BODY; HYPERSEXUALISATION; ROLES; STEREOTYPES;
GENDER VIOLENCE; ART; SCULPTURE; INSTALLATION; PRINTMAKING; ART PRODUCTION

*A mis padres, mi hermana y mi familia por apoyarme y ayudarme siempre,
a Mau por su confianza y trabajo,
a los compañeros de máster por todo lo que me han aportado,
a Alberto, por ser paz en medio del caos,
a todas las mujeres que me inspiran día a día para crear; gracias.*

Índice

INTRODUCCIÓN	3
METODOLOGÍA	5
OBJETIVOS	7
CAPÍTULO 1. MARCO TEÓRICO	8
1.1 La opresión hacia el cuerpo de las mujeres en la actualidad	8
1.2 El género como constructo cultural	12
1.3 La subversión en obras visuales occidentales	14
1.4 Conceptos que encarnan la creación artística tradicional en manos de la mujer.....	16
1.4.1 De la amputación a la fragmentación del cuerpo	16
1.4.2 El dolor	19
1.4.3 La ironía	21
CAPÍTULO 2. REFERENTES ARTÍSTICOS.....	23
2.1 Louise Bourgeois	23
2.2 Misha Japanwala	24
2.3 Kiki Smith	26
2.4 Dora Salazar	27
CAPÍTULO 3 PRODUCCIÓN ARTÍSTICA	29
3.0 Obras previas	30
3.1 <i>El ojo de quien no quiere ver</i>	32
3.2 <i>Deconstrucción</i>	47
3.3 <i>Confluencias</i>	57
3.4 <i>Identidades</i>	63
CONCLUSIONES	83
BIBLIOGRAFÍA	85
ÍNDICE DE IMÁGENES	88

INTRODUCCIÓN

Brechas en nuestra piel es el Trabajo Final de Máster con el que presentamos la producción artística realizada durante el curso 2021 - 2022 acompañada de una reflexión teórica, explicando las claves de nuestra obra y el desarrollo de nuestro proyecto.

El nombre viene dado por la carga conceptual que tiene la palabra “brecha” como parte del concepto *brecha salarial*, que define la diferencia de salario entre hombres y mujeres. Nos hemos apropiado del término para referirnos a las diferencias que existen entre los cuerpos masculinos y femeninos. Interpretamos la piel como la identidad que se asocia a un sexo y a unos valores determinados dependiendo del órgano sexual con el que nacemos.

Este proyecto de investigación nace de un compromiso social por generar producción artística a partir de la experiencia personal como mujer y dentro del contexto feminista. Antes de comenzar el máster, había realizado obras que trataban la diferencia sexual entre hombres y mujeres. Con el paso del tiempo, conseguí formar una exposición que se llevó a diferentes pueblos de Teruel. Estuve muy contenta por la recepción que tuvo y me di cuenta de que estaba realizando una acción divulgativa de valores con los que muchas personas llegaron a sentirse identificadas. De esta manera, tenemos una visión del arte y la cultura como un medio con el que podemos luchar; abrir miradas, mentes y fronteras.

Nos encontramos en un contexto social en el que todavía se promulgan valores asociados con los sexos, provocándose una división entre lo masculino y lo femenino. La construcción identitaria de las mujeres queda marcada insoslayablemente por estos valores. Y los cuerpos y comportamientos de las personas son determinados por los restos del sistema patriarcal, el auge del capitalismo y la globalización. Estas conductas sexualizadas convierten al cuerpo en un medio de producción. Por ello, vemos conveniente investigar cómo la sociedad contemporánea favorece esta divulgación. Sin embargo, no pretendemos aportar nada nuevo en este campo, sino que, nuestra aportación es un trabajo artístico inédito en el que generamos un lenguaje personal que parte de una

reflexión sobre la violencia simbólica¹ ejercida en el cuerpo de la mujer.

Nuestro proyecto responde a la necesidad de completar la autorrepresentación de las mujeres en las artes visuales y plásticas, creando espacios de igualdad y, al mismo tiempo, de subversión de las imágenes, las representaciones y los referentes marcados por el cuerpo sexuado. A pesar de que las mujeres aparezcan en la historia del arte, lo hacen siempre desde la mirada masculina. Por ello, el imaginario de las mujeres que expresan su propio cuerpo y sexualidad está muy limitado todavía.

A través de la gráfica, la escultura y la instalación realizaremos un proyecto transdisciplinar que parte de una reflexión sobre mi experiencia como mujer, pudiéndose llevar al colectivo de mujeres debido a la capacidad empática que se da en las prácticas artísticas de investigación en las Bellas Artes.

¹ Podemos distinguir entre tres tipos de violencia de género: estructural, simbólica y directa. La violencia simbólica respalda la superioridad del varón en cuanto a actitudes, creencias, saberes etc. y es difundida a través de los productos mediáticos, culturales y digitales (Simón, 2016)

METODOLOGÍA

Utilizaremos un método empírico basado en la experimentación y la lógica para buscar respuesta a los problemas planteados. Será fundamental la observación y el análisis de los datos obtenidos a partir de la propia experiencia, introduciéndonos de lleno en el campo de las ciencias sociales. Nuestro interés por la instalación y la experimentación con los materiales nos ha llevado a elegir una metodología transdisciplinar para este proyecto artístico y teórico.

Principalmente, vamos a utilizar una metodología cualitativa puesto que investigaremos datos descriptivos y, además, es adecuada para nuestra hipótesis en la que nos hemos propuesto investigar la opresión en la sexualidad y el cuerpo de las mujeres causadas por la diferencia entre sexos. Hemos crecido en un mundo en el que existen determinadas “normas de género” dependiendo del órgano sexual con el que nacemos. Esta distinción nos ha posicionado como un ser de menor valor, desplazándonos a un segundo lugar en muchos ámbitos de la vida cotidiana. Nuestro cuerpo y sexualidad también se ven afectados por estas pautas con las que no nos llegamos a sentir identificadas, puesto que son ideales inalcanzables. Esto supone un creciente problema en una sociedad cada vez más dominada por la imagen.

También utilizaremos una metodología historicista, que tendrá gran peso en lo que denominamos el marco teórico o conceptual, ya que consideramos que para comprender el momento en el que nos encontramos es imprescindible estudiar el pasado a través de libros, artículos y recursos multimedia y digitales. Reflexionaremos, analizaremos y escribiremos sobre los datos encontrados que conformarán la bibliografía de este trabajo, y con ello, entenderemos y argumentaremos la perspectiva que marcará nuestro proyecto artístico personal.

Posteriormente, estudiaremos los referentes artísticos que nos resultaron influyentes en la realización de las obras. La transdisciplinariedad de medios y materiales nos ha abierto el abanico a artistas con diferentes formas de expresión. Cada una de ellas me han ayudado como artista a expresar mi mensaje personal en un determinado momento, inspirándome nuevas ideas y medios para llegar a los objetivos de este trabajo.

En el desarrollo de la práctica artística, vamos a emplear una metodología empírica y experimental. Realizaremos una serie de bocetos y maquetas para deducir y visualizar nuestro proyecto. Después, analizaremos los resultados obtenidos y seleccionamos las obras a desarrollar.

Durante el largo proceso creativo que conlleva crear obras dentro del campo de la escultura, la instalación y la gráfica nos permitiremos ser flexibles a la hora de experimentar, ensayar y modificar pequeñas cuestiones con el fin de profundizar en la mejor versión de nuestra idea. La propuesta de crear una obra transdisciplinar nos lleva a dicha experimentación con la que desarrollaremos nuestro propio método de trabajo.

OBJETIVOS

- Investigar sobre la opresión hacia el cuerpo de las mujeres en la actualidad y los problemas que acarrea.
- Conocer a las artistas que, desde una perspectiva feminista, han deconstruido las imágenes, los cuerpos, y los referentes que conciernen al cuerpo sexuado.
- Estudiar los conceptos y recursos artísticos que se repiten en las obras de estas artistas e incorporarlos en nuestra obra de manera personal.
- Realizar una producción de obra artística inédita con perspectiva de género sobre el cuerpo y la sexualidad de las mujeres.
 - Contribuir a crear un imaginario sobre la realidad del cuerpo de las mujeres, en contra de la representación erótica construida desde el sexismo.
 - Investigar, conocer y dialogar con las disciplinas y materiales con los que nos expresamos.
 - Crear un proyecto transdisciplinar con compromiso social aprovechando los talleres y ayuda del Máster.

CAPÍTULO 1. MARCO TEÓRICO

1.1 La opresión hacia el cuerpo de las mujeres en la actualidad.

En la sociedad occidental, las personas han cambiado su manera de moverse y comportarse puesto que el consumo ha marcado las esferas y espacios de acción y conformismo. Lipovetsky (2016) denomina a esta etapa “hipermodernidad”, donde la individualidad se acentúa y el sujeto busca un placer en la estética representada por la imagen que quiere transmitir de su propio cuerpo. De manera que las personas venden la representación conceptual que generan de sí mismas. Los espacios de representación se multiplican y, vemos oportuno para nuestra investigación artística y teórica, comprender la violencia que se genera a partir de este suceso aparentemente inofensivo.

Las citadas imágenes que generamos se difunden a través de los medios de comunicación de masas e Internet. Esta proyección del cuerpo cumple con las funciones sociales y culturales de reproducción de roles y estereotipos de género y sexo. Por ende, se explotan los sexos y se imponen diferencias.

La existencia de nuevos espacios de representación no abarca la igualdad, y así nos lo confirma Mau Monleón Pradas (2012):

La cultura visual nos demuestra que ha contribuido a transformar de forma sustancial las identidades y los valores asociados a los sexos, que siguen estando fuertemente anclados en los tradicionales imaginarios de la masculinidad y la feminidad. (P.181)

En consecuencia, los cuerpos se hipersexualizan, es decir, se exaltan los órganos o atributos sexuales por encima de las cualidades de un individuo. Se promulga la diferencia entre sexos. Así, la autora Eva Máñez (2020) argumenta como en la prensa española las mujeres son, en la gran mayoría de ocasiones, invisibilizadas o expuestas de manera que se les victimiza o cosifica. Las deportistas aparecen en menor medida y, muchas veces, se resalta su belleza o su carácter de madres o novias más que sus logros alcanzados. En política, en muchas ocasiones se remarca su estilo de vestir, su aspecto físico, la supeditación al líder masculino de su partido o remarcan sus cualidades como madre o esposa. La perspectiva de las fotos muestra a mujeres sexualizadas, infantilizadas, frágiles, empequeñecidas...

relegando a la mujer al estereotipo de cuidado doméstico y de función como madres. En muchas fotografías de titulares, vemos hombres acompañados por mujeres anónimas, que ni merecen ser mencionadas, como si de un adorno se tratase. Por ello, Eva Máñez argumenta que, para utilizar una imagen no sexista de la mujer en los medios, tenemos que evitar las imágenes que incitan al deseo y la cosificación. Es bueno mostrar la diversidad de cuerpos, sin evitar a mujeres que no tengan uno normativo; promover diversidades de géneros e identidades y diversidad de culturas.

No hay duda en que el sistema capitalista ha influido en la presentación del cuerpo como un medio de socialización y mercancía para su consumo. Los conceptos que tienen que ver con la sensualidad cobran relevancia en la vida individual y colectiva. Pensamientos que se convierten en estereotipos regidos bajo un sistema hegemónico corporal, es decir, hay un concepto de belleza reglada que anula la diversidad corporal mediante la imposición de modelos, ideales y cánones. Este sistema establece la percepción que tenemos hacia nosotras como personas, corrompiendo nuestra identidad y autoestima. La catalogación de cuerpos entre “sexys” o “no sexys” depende de nuestra constitución física, no por la libertad de nuestro cuerpo, nuestra actitud o personalidad. (Zarco Ortiz, 2019) De esta manera lo defiende la joven Samantha Hudson (2022) en una entrevista para el programa Los Felices Veinte:

Hemos pasado del puritanismo más casto y extremo al lado opuesto. Hoy en día si no te muestras sexual, atractivo o no consigues despertar el lívido en una persona o en una pareja sexual te ves en un problema. Las personas que son “vírgenes”, no se sexualizan o no tienen un género definido, son vistas como un sujeto que tiene problemas. Y en realidad, estar hipersexualizada y tener que mostrar el cuerpo en las redes sociales para considerarte válida, y que otros te validen, es lo realmente perjudicial.

Esa necesidad de atraer para sentirte una persona válida provoca muchos problemas, desde autoestima baja hasta trastornos de alimentación. Además, y de manera irónica, repercute positivamente en el continuo auge de la cirugía plástica y las modificaciones corporales en las jóvenes, para aliviar una insatisfacción y acercarse al modelo ideal.

Lipovetsky (2016) recalca cómo esa supuesta libertad, convierte al individuo en frágil y vulnerable, y a la sociedad en perdida e inquieta. Lo que se relaciona con el concepto de modernidad líquida de Bauman (2015), que califica a la sociedad contemporánea como inestable, con estructuras frágiles y dónde no hay reglas, sino que todo es flexible. La falta de modelos adecuados a seguir y un sistema

ineficiente hace que toda la carga de insatisfacción recaiga sobre las personas.

El sometimiento a la aprobación se manifiesta en múltiples esferas de la vida cotidiana. Encontramos esta problemática en la gran mayoría de jóvenes, sus cuerpos son los únicos que entran en el baremo de socialmente admitidos, al mismo tiempo que son presionados para cumplir las expectativas. A pesar de que esta situación la sufran más intensamente las recién mencionadas, no emerge en esta etapa, sino que como sabemos, la hipersexualización se da desde la infancia. Las Barbies no son más que modelos a seguir para las niñas. La autora Ana de Miguel (2015) argumenta que cuando las niñas entran en la adolescencia van a descubrir que su modelo es un insulto “Esa es una Barbie” “¿De qué vas, de Barbie?”. También es el comienzo de la desvalorización de sus cuerpos frente a los inalcanzables cánones que aparecen en las revistas. Mientras los chicos crecen viendo fútbol y siguen hablando de fútbol cuando son mayores, sin ser cuestionados. Hay una división innecesaria entre juguetes para chicos, que fomentan la fuerza, la velocidad, el deporte y la violencia; frente a los de chicas, donde encontramos los roles de cuidados, amor romántico, belleza...

Si caminamos por las calles y analizamos mirando alrededor, cada vez es más frecuente encontrarse con centros y clínicas de estética. Nos hablan de que lo más importante es la imagen que damos. Los anuncios, la moda, la publicidad, las redes sociales nos marcan las pautas de cómo ser, vestir y actuar para gustar y encajar siguiendo un rol de feminidad que fomenta la violencia hacia las mujeres. Resulta interesante el artículo de Juan Plaza (2010) en el que analiza la gravedad de la situación:

(...) un elenco de creencias y sentimientos profundamente sentidos e interiorizados que, de hecho, gobiernan nuestras vidas. Los mensajes de belleza y moda suelen utilizar un lenguaje emotivo, impresionista, poco argumentativo, pero muy eficaz (p. 68).

Es más común que en la adolescencia estas afirmaciones afecten directamente a la salud mental de las personas provocando la insatisfacción con su apariencia y su propio cuerpo. En especial, es sufrido por las mujeres y se ve reflejado en las estadísticas. “Ellas son la diana de esta presión: 9 de cada 10 pacientes con algún trastorno alimenticio son mujeres” (Uhring, 2021).

La violencia simbólica ejercida en el cuerpo de la mujer es un problema que no decrece, sino que el capitalismo alimenta debido a su puesta en el mercado. Cuando se puede invertir en imagen, así como también sucede con la inversión en territorios, los derechos se ven vulnerados y el valor de la vida se posiciona en un segundo plano.

Esta problemática nos ha llevado a crear un proyecto con un compromiso social. El objetivo es provocar una reflexión sobre la mirada que tenemos hacia nosotras mismas y hacia los demás. Por ello, hemos introducido en nuestro trabajo artístico nuevas percepciones sobre la diversidad de cuerpos, alejándonos de los estándares marcados por la división sexual entre mujeres y hombres. Creemos en la tolerancia como un motor que nos enriquece a las personas, puesto que cada una de nosotras somos únicas. La estandarización sólo puede perjudicarnos, frustrarnos, hasta el punto de no querernos como realmente somos.

1.2 El género como constructo cultural

Vemos imprescindible incidir en este concepto puesto que está intrínseco en nuestro proyecto artístico y lo hemos utilizado para mostrar nuestra propia percepción. Para contextualizar históricamente este trabajo, expondremos brevemente cómo influyó el feminismo en la cultura y la sociedad a partir de los años 60 del siglo XIX. Este movimiento social ha marcado nuestra historia y ha influido en el arte desde entonces hasta la actualidad. Un pensamiento que sigue vivo y evoluciona con el paso del tiempo, y cuyas ideas han influido en la creación artística que hemos desarrollado en el presente trabajo.

El género como constructo cultural y social es la promulgación de la diferencia entre lo considerado femenino y masculino. Todos aquellos roles, espacios o atributos que se asignan a las personas de acuerdo con su sexo biológico fueron considerados naturales durante mucho tiempo.

La visión esencialista de este término fue superada por la escritora y filósofa Simone de Beauvoir (1949). Con su afirmación “no se nace mujer, sino que se llega a serlo”, inaugura la línea constructivista por la cual el género es considerado como un producto social de la diferencia sexual.

Su pensamiento marcó especialmente la segunda ola feminista que dio lugar en los años 60. Un suceso histórico que es imprescindible para entender los enfoques posmodernos sobre el arte contemporáneo que emanan posteriormente. En estos años, es importante señalar que la exposición *Womenhouse* (Casa de mujeres), comisariada por Judith Chicago y Miriam Shapiro en 1972, es un hito en la denuncia de la violencia. (Monleón, 2012)

Además, se reivindicaban cuestiones relacionadas con lo personal en múltiples manifestaciones donde se tomaron las calles para despertar conciencias, como nos muestra M^a Elena Simón Rodríguez (2016):

...el cuerpo y la sexualidad se vindicaron como propios: la orientación sexual, el aborto, la contracepción, la salud mental y física. Se inventan eslóganes como: “nosotras parimos, nosotras decidimos”, para exigir la capacidad de decisión sobre embarazos, aborto y maternidad. También se crean multitud de colectivos de autoayuda y autoconocimiento corporal, como el de Boston, que se publica por aquel entonces un libro emblemático titulado *Nuestros cuerpos, nuestras vidas*, que sirvió a multitud de mujeres para la toma de conciencia sobre sus órganos

sexuales y la búsqueda del placer. Fue un método de trabajo muy extendido en grupos feministas de todo el mundo. (p. 48)

Este despertar tuvo una gran repercusión en el arte, puesto que muchas mujeres difunden una profunda introspección acerca de su propia identidad y su sexualidad. Esto sucede en dos principales periodos que ha clasificado Lourdes Méndez (2010) de la siguiente manera:

La primera etapa, donde se asientan las bases feministas en los años 60 y 70 mencionada anteriormente. Las mujeres se introducen en el terreno político-organizativo, y se elaboran nuevos paradigmas para explicar en términos sociales la situación de desigualdad política, social y económica vivida por las mujeres, emergiendo prácticas artísticas declaradas como feministas.

El segundo periodo concierne a los años 90 hasta la actualidad, marcados por el progresivo desplazamiento del movimiento feminista, por la emergencia de una pluralidad de sujetos colectivos- lesbianas, gays, transgénero, transexuales, queer, - que a la par que cuestionan las identidades sustantivas de sexo, de género, y sexuales, y la normatividad de la heterosexualidad, ejercen su derecho a la autorrepresentación política, pero también artística; y por la irrupción en los debates políticos feministas. (pg. 2-3)

En este segundo periodo, las artistas realizan obras dentro de la llamada postmodernidad. Unos años que se han caracterizado por la perpetuación del análisis de las temáticas de los primeros años del feminismo, pero al que influye la expansión y éxito de la teoría queer. Esto provoca que se amplie las percepciones sobre la diferencia sexual, las identidades de género y sexo y las sexualidades estigmatizadas social y mediáticamente. Teniendo en cuenta que es una época en la que impacta la posibilidad del cambio físico, muy conectado a la identidad, las tecnologías, la violencia y el cuerpo sexuado. Este contexto social influye en las artistas para expresar preocupaciones que van desde lo individual hasta lo colectivo. (Méndez, 2006). Es un periodo muy importante y que ha marcado nuestra historia puesto que hay un cambio cultural en el que se da cabida a las representaciones de los “otros”, las mujeres y grupos oprimidos como son las personas LGBT o minorías étnicas.

1.3 La subversión en las obras visuales occidentales

Las mujeres abrieron un camino de manifestaciones artísticas por el que se subvierte la mirada masculina dominante. Crean estrategias con las que atienden a problemas de género como respuesta a las situaciones y problemas basados en su propia vida y experiencia. El enfoque posmoderno cuestiona “la autoridad de los metadiscursos, de los paradigmas, de los fundamentos y de las fronteras de la mayoría de las disciplinas” (Marcus, 1994). Este cambio lo anclamos a las transformaciones socioculturales, la creciente importancia del sujeto creador y la redefinición del arte, lo que dio cabida a que muchas creadoras comenzaran a construir una nueva mirada alejada del pensamiento sexista, cambiando las relaciones entre las personas y las cosas.

Se produjeron representaciones que atendieron a la complejidad de las identidades de las mujeres como un sujeto histórico colectivo, pues a pesar de poseer un mismo cuerpo sexuado, ocupan variadas posiciones identitarias y sociales. (Méndez, 2006) El cuerpo se utilizará en las artes visuales para revisar los conceptos que asientan la visión tradicional del arte.

Para estos y estas artistas, el cuerpo es un artefacto cultural, un artificio fabricado por nuestros deseos y, gracias a los avances de la ciencia médica, es percibido como una masa de materia complicada y fascinante que puede descomponerse en fragmentos (tronco, cabeza, órganos sexuales, fluidos corporales, genes) conteniendo cada uno de esos fragmentos una metáfora con su particular significado y simbolismo. (Nochlin, 1994)



Fig. 1 Orlan, *La reencarnación de Saint Orlan*, 1990.

Esto lo veremos más detenidamente, y aplicado a la manera en la que produciremos formalmente nuestro trabajo, en el siguiente apartado.

La máxima exponente del cuerpo como artefacto cultural podríamos decir que es Orlan. Desde los años 90, se sometió a múltiples operaciones de cirugía estética, siendo una performance para transformar su rostro en una especie de parodia a los cánones de belleza asentados por el ojo del artista masculino (Fig. 1). Esta acción pudo suponer un acercamiento a las identidades *cyborg*. (Haraway D. , 1995)

Las artistas pasarán de definir el individuo por su apariencia o belleza, para centrarse en sus deseos, fantasías y miedos más íntimos dentro del colectivo sexual al que pertenecen.

La destrucción de los estereotipos de belleza irá acompañada de códigos visuales innovadores. Esta posición de crear saliéndonos de las “normas” de la sociedad dominante, da la posibilidad de construir una nueva realidad. El método que seguimos consiste en deconstruir imágenes, conceptos y referentes culturales, que conciernen al cuerpo sexuado. De manera que, nuestras propuestas artísticas proponen iconografías en las que cobra importancia que nuestra identidad, el “yo”, se construya desde la subjetividad del espectador. La finalidad es crear nuevas lecturas sobre las relaciones entre sexos con perspectiva de género. (Méndez, 2006)

En este proyecto hemos tenido presentes estos parámetros para generar nuevas representaciones sobre la visión que tenemos nosotras mismas sobre nuestro cuerpo y sexualidad, creando obras que supongan una reflexión e introspección. A continuación, veremos tres conceptos principales, algunos de ellos ya nombrados, que hemos utilizado para idear nuestras obras.

1.4 Conceptos que encarnan la creación artística tradicional en manos de las mujeres

En esta investigación vamos a indagar formalmente en recursos que se han utilizado para proponer nuevas imágenes de relaciones entre sexos. Nos centraremos en la figura humana y la transformación de las poéticas del cuerpo, haciendo hincapié en artistas con obras en las que hemos podido observar unos conceptos que nos han interesado. De esta manera, mostraremos los recursos artísticos con los que las artistas han transformado el imaginario corporal, oponiéndose a las visiones más normalizadas que ofrece el sistema social. Expondremos tres cuestiones que, de manera subjetiva, responden a nuestras necesidades expresivas:

1.4.1 De la fragmentación a la amputación del cuerpo



Fig. 2 Anónima, *Venus de Milo*,
130 a.c. -100 a.c.

El fragmento es la parte de un todo que percibimos como autónoma y suficiente en su significado, al tiempo que su separación de ese todo no interviene como hecho traumático. Por el contrario, percibimos amputación cuando la parte que es antes que nada entendida como arrancada al todo. (Calvo, 2010)

Los conceptos de fragmentación y amputación están especialmente presentes en la escultura, como veremos aplicados en nuestra práctica artística. Louise Bourgeois ha explotado este recurso para expresar su dolor y sanarlo en una especie de ritual terapéutico con un gusto por lo provocativo e “incorrecto”.

Si revisamos la historia del arte, comprobamos que la Venus de Milo está fragmentada (Fig. 2). Sin embargo, la ausencia de sus brazos no ha sido relacionada con una acción violenta o deliberada, es una ausencia justificada por su antigüedad y así yace en el Museo del Louvre. No se nos ocurre pensar que es una amputación, sino es la fragmentación provocada por el paso del tiempo. Esto sucede porque en nuestra cultura prevalece una mirada de admiración hacia las ruinas, forjada durante la Ilustración. La escultura clásica en Europa aparece a menudo rota o deteriorada, sobre todo por las extremidades, pero no existen budas mancos o decapitados. Por ello, nosotras no nos preguntamos por qué esto sucede, mientras a los turistas provenientes de otros lugares del mundo es lo primero que les extraña. (Calvo, 2010)

Desde el renacimiento, hasta el siglo XVIII, las esculturas fragmentadas se restauraron. Como en el caso del Diadúmeno de Policleto del Museo del Prado que se completó un brazo de

manera errónea. Es conocido porque existe una versión de la misma obra en el Museo Arqueológico de Atenas. (Schröder, S. F., del Prado, M. M., & Dresden, S. S. K., 2008). La restauración vino dada por su posterior colocación en el Palacio Real.

Durante mucho tiempo, realizar una escultura incompleta era impensable. El culto a la figura humana era una obsesión basada en la anatomía y los cuerpos canónicos. Miguel Ángel, Bernini o Canova no pensaron en realizar una escultura fragmentada. El descubrimiento de Herculano (1738) y Pompeya (1748) despertó el interés por las ruinas y la belleza de lo roto e incompleto. Lo fragmentado es comprendido como la huella del tiempo, un archivo histórico. En el Romanticismo las ruinas pasan a ser un tema para tratar en las obras pictóricas. (Calvo, 2010)

En el siglo XIX, crece un interés por el estudio de las partes del cuerpo. El coleccionismo comienza a comprar estudios de manos, pies, pliegues... Aunque se seguía esculpiendo cuerpos enteros. Rodin fue el primero en plantear cuerpos incompletos, no como amputados, sino como obras con su propio significado.

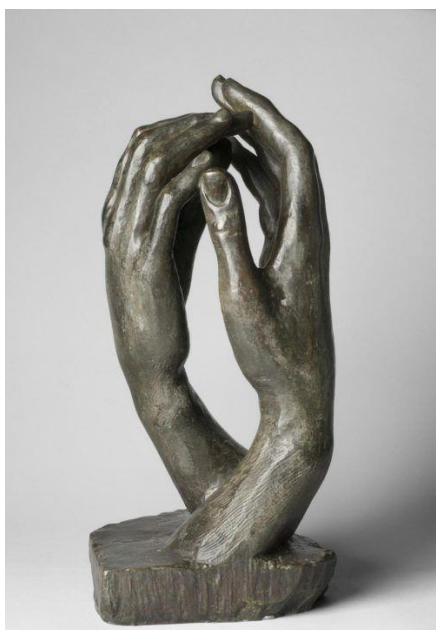


Fig. 3 Rodin, *Sin título*, 1908

La preocupación de Rodin por dar un nuevo énfasis a los valores plásticos, por tratar el cuerpo sobre todo como unidad volumétrica, constituye su principal logro, que requería la deconstrucción de la forma humana. Paradójicamente este proceso de fragmentación, que implicaba dismantelar la idea de la escultura como una disciplina al servicio del cuerpo como un todo intacto y completo, sirvió únicamente para redirigir la atención a la integridad de cada uno de los componentes, como si cada miembro individual pudiera representar la plenitud del conjunto. (Flynn, 2002)



Fig. 4. Louise Bourgeois. *Fillette*, 1968.

Rodin concebía las partes como un todo suficiente (Fig. 3), la fragmentación del cuerpo no suponía ampliar el significado de la obra, podemos imaginarnos la continuidad de sus cuerpos, e incluso la postura en la que se podrían encontrar. La palabra "amputación" tiene connotaciones más negativas que "fragmento", que tiene carga positiva o neutra, mientras que la acción de "fragmentar", dependerá de cómo realicemos esta acción sobre el cuerpo. Tiene diferente interpretación el realizar un estudio de una parte del cuerpo para centrar la atención en esta, que la fragmentación vaya acompañada por grietas y partes rotas realizadas a propósito, y, por tanto, estén cargadas de significado simbólico.

La irónica *Fillette*, de Louise Bourgeois, (Fig. 4) es percibida como una amputación, nos lo dice la forma en la que yace colgada de un gancho de carnicería. El simbolismo de la obra dificulta su interpretación. Como señala Susan Sontag (1966):

En la mayoría de los ejemplos modernos, la interpretación supone una hipócrita negativa a dejar sola la obra de arte. El verdadero arte tiene el poder de ponernos nerviosos. Al reducir la obra de arte a su contenido para luego interpretar aquello, domesticamos la obra de arte. La interpretación lo hace manejable y maleable al arte. (p.19)

Esta pieza se caracteriza por ser inquietante porque existe cierta violencia que va ligada a la necesidad de la artista de provocar y sobrepasar los límites de lo correcto.

También resulta interesante la aportación de Mayayo cuando relaciona el fragmento con el recuerdo:

El modo en el que la artista disecciona, descompone y recompone la estructura corporal muestra un cierto paralelismo con el mecanismo de funcionamiento de la memoria, que parcela la vida y la reconstruye a partir de los recuerdos fragmentados. (p.47)

Sabemos que la obra de Bourgeois es enteramente bibliográfica y parte de recuerdos discontinuos puesto que consideramos que las personas somos fragmentos a partir de la memoria.

Seccionar el cuerpo puede generar múltiples significados dependiendo de cómo se utilice. Veremos en nuestro proyecto la utilización de estos recursos: la fragmentación para mostrar el dolor, o para centrarnos en una determinada parte del cuerpo, y también, la amputación, para generar irónicas representaciones o ausencias.

1.4.2 El dolor



Fig. 5 Goya, *Saturno devorando a su hijo*, 1820-1823.

El dolor es un sentimiento que afecta de manera individual y única, pero al mismo tiempo, es una experiencia vital común y atemporal a todas personas. La presencia del dolor en las artes visuales va normalmente acompañada de catarsis. Tiene un efecto de purificación en la artista, por “liberarse” de sus emociones difíciles a través de la creación. Pero también tiene un efecto en las espectadoras, puesto que no solo atrae la belleza, sino que también el terror, la amenaza y la angustia. Esta empatía hacia lo que vemos, tomada desde la distancia y el control, provoca cierto desahogo y depuración.

Las esculturas griegas como el Laocoonte; la imaginería medieval en los portales catedralicios románicos y góticos; las pinturas punitivas renacentistas; *Las pinturas negras* de Goya (Fig. 5), el *Guernica* de Picasso... los ejemplos donde el arte hace cobrar protagonismo al dolor se multiplican de forma inabarcable. (Baulo, 2008)

Cuando las mujeres comienzan a estar presentes en el panorama artístico, se percibe que el dolor sufrido por las artistas presenta una serie de problemas de acuerdo con su género.

En pleno barroco italiano (s. XVII) la pintora Artemisa Gentileschi luchó y consiguió a duras penas hacerse cabida en un mundo exclusivamente masculino. Ella denuncia los abusos sobre su género a través de la trama de *Susana y los viejos* (Fig. 6), la Biblia dice que Susana se estaba dando un baño cuando dos viejos se acercaron a proponerle cosas deshonestas. Artemisa sufrió una violación de joven, cuando ni siquiera estaba considerado un delito contra la mujer. Ella quedó humillada y su reputación manchada. (Pagano, 2020)

Si comparamos la obra con la de Tintoretto, observaremos que en este caso la mujer prevalece inexpresiva y se exalta la belleza de su cuerpo. Mientras en el rostro y gesto de la Susana de Gentileschi observamos repugnancia.

Probablemente, la artista que más ha mostrado su propio dolor es Frida Kahlo, en este caso causado por problemas de salud con su propio cuerpo que le obligó a estar encamada durante mucho tiempo. Así ella se autorretrata mientras descansa con un caballete adaptado y un espejo que le permitía verse (Fig. 8).



Fig. 6 Artemisa Gentileschi, *Susanna e i vecchioni*, 1610.

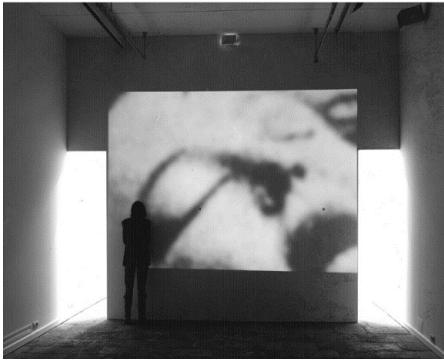


Fig. 7 Carmen Navarrete, *La bella (in)diferencia*, 1996.



Fig. 9 Sally Hewett, *Ectomy*, 2021.



Fig. 10. Regina José Galindo, *Perra*, 2005.



Fig. 8 Frida Kahlo, *A Coluna Quebrada*, 1944.

A partir de los años 60, una nueva disciplina surge principalmente en manos de mujeres. Las artistas que trabajan la performance experimentan el dolor en su propio cuerpo. Este es su propio lienzo, no representan su dolor, sino que realizan la acción en el que realmente lo sienten. Es el caso de Regina José Galindo (Fig. 10), Marina Abramovic o Esther Ferrer.

La posibilidad de usar la cámara fotográfica o de video para materializarlas fue fundamental como medio de difusión y para hacer posible su catalogación. También, fue interesante cómo estos medios se incorporaron en el campo de la producción artística, nosotras lo hemos realizado en el proyecto *El ojo de quien no quiere ver*, en el que el cuerpo por un lado aparece fragmentado y, por otro, muestra el dolor en las carnes. Carmen Navarrete crea una videoinstalación llamada *La bella (in)diferencia*: (Fig. 7)

...remite a los mecanismos de representación que construyen las estructuras psíquicas de la feminidad, la exhibición explotadora del cuerpo femenino en tanto que espectáculo a través del estudio realizado sobre la histeria por uno de sus más grandes teóricos, Jean-Marie Charcot. (Navarrete, 2021)

Sally Hewett toma la figura humana, o más bien sus partes, como un documental de lo que ocurre en nuestro cuerpo. Como este cambia a lo largo de nuestra vida, mostrando la enfermedad, la vejez y los cuerpos no normativos. Sus bordados son bastante amables en comparación a obras más radicales o directas como podría ser *Perra* de Galindo (Fig. 10), sin embargo, como sabemos, viven en contextos diferentes.

El lenguaje de expresión influye directamente en la reacción del espectador. El dolor es peligroso, una emoción que puede llegar a ser tan abismal que se rechaza. Por ello, muchas artistas digieren y

transforman sus pensamientos siguiendo un proceso terapéutico, que acaba generando obras con una nueva mirada hacia nuestro género. Y en nuestro caso, hacia cómo es percibido el cuerpo y la sexualidad de la mujer, generando códigos visuales que dialoguen sobre la realidad de nuestra identidad.

1.4.3 La ironía

Al igual que hemos expresado la opresión hacia el cuerpo de la mujer mostrando el dolor y la violencia que acarrea, también hemos utilizado la ironía en nuestro lenguaje, puesto que las artistas podemos expresar la misma temática empleando diversas vías, lenguajes artísticos y materiales.

La ironía es un recurso de provocación sostenida por una buena conciencia crítica, de esta manera nosotras hemos pretendido subvertir los códigos dominantes. Este recurso puede resultar muy potente y llegar al público si está bien utilizado, puesto que se introduce en el terreno de lo políticamente aceptado.



Fig. 12 Hanna Wilke, *S.O.S. Starification* (object series), 1974.

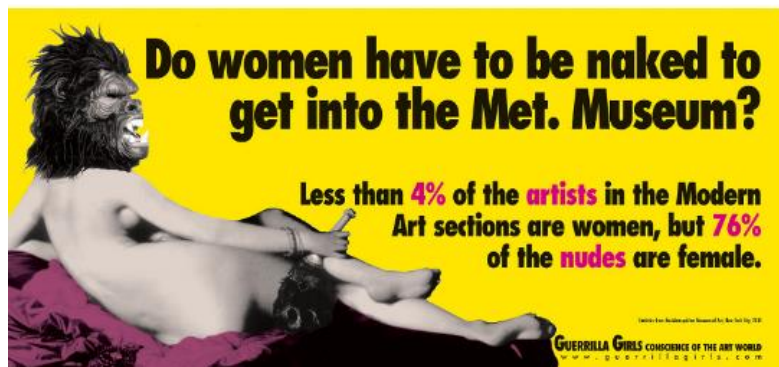


Fig. 11 Guerrilla Girls, *Reiventing the "F" Word - Feminism!!*, 1985-2012.

Las Guerrilla Girls, son un claro ejemplo de ello, utilizan el lenguaje de la ironía para captar al espectador y hacerlo reflexionar. A través de sus múltiples acciones denuncian muchas situaciones injustas ante las que se encuentran las mujeres (Fig. 11).

Para Butler el arte posee esa capacidad subversiva. Muchas de las obras de Cindy Sherman, o de Orlan poseen ese carácter irónico, afirmando la existencia de la identidad plural y nómada, (...) (Aumente, 2010, pág. 22)

En una de las obras más conocidas de Hannah Wilke, *S.O.S. Starification Object Series*, (Fig. 12) la artista se autorretrata

desnuda mientras va cubriendo su cuerpo de pequeños chicles en forma de vagina, asume su sensualidad y se burla de las representaciones mediáticas de la sexualidad femenina. Ella usa el chicle aludiendo a cómo eran tratadas las mujeres: *la mastica, obtienes lo que quieres de ella, la desechas y consumes de nuevo*. (Museo Jumex, 2022)

Nos hemos interesado en la representación del cuerpo en oposición a la imagen canónica de belleza. Representando el cuerpo deteriorado y mutilado. La obra de Sarah Lucas (Fig. 13) se caracteriza por crear cuerpos con insinuaciones genitales que revelan lo absurdo de los estereotipos sexuales y los símbolos de lo considerado masculino o femenino.



Fig. 13 Sarah Lucas, *Nice tits*, 2011.

Nosotras hemos utilizado este recurso en alguna de nuestras obras como veremos en el capítulo de Producción artística. En ocasiones, su uso es más sutil y en otras más directo, pero siempre optamos con que exista un punto crítico y de concienciación ligado a la obra para provocar una reflexión sobre si lo socialmente establecido es ético o si debemos abrir la mente hacia nuevas percepciones.

CAPÍTULO 2. REFERENTES

A continuación, presentaremos las artistas que han influido en nuestra obra por emplear un lenguaje con una perspectiva de género. Como hemos argumentado anteriormente, a partir de la mitad del siglo pasado comienza la tímida incorporación de las mujeres en las esferas artísticas, dejando de ser casos muy aislados las mujeres que tuvieron esta posibilidad.

Algunas de ellas comienzan a elaborar un lenguaje propio y singular, que quedó llamado por la crítica como femenino. Sin embargo, lo que realmente caracteriza a estas artistas fue el valor y la fuerza con la que lucharon por la conquista de la autonomía. Realizaron obras en las que cuestionaban su propia identidad, llegando a desvelar sus frustraciones o miedos, dando luz a una mirada que nunca ha sido observada.

Como la obra producida es multidisciplinar, hemos recogido referentes que nos han ayudado e inspirado para nuestra expresión personal dentro de las disciplinas de la escultura, la instalación y la gráfica.

2.1 LOUISE BOURGEOIS



Fig. 14 Louise Bourgeois,
Pregnant woman, 2007.

Louise Bourgeois (Francia, 1911) tuvo una larga trayectoria artística en la que trabajó con temas muy personales e íntimos. Su producción comienza en los años 40, pero no es hasta los 71 años cuando llega a ser reconocida (Mayayo, 2002). A pesar de haber vivido en el siglo XIX, su obra encaja más en el pensamiento posmoderno, ya que sus obras desvelan relaciones de poder, situación de opresión sexual, la vulnerabilidad de una identidad femenina bordada en inseguridad y el miedo etc.

El primer contacto de Bourgeois con el arte fue de muy joven en la galería de tapices de su familia. El comportamiento e infidelidad de su padre le genera una serie de traumas infantiles que la artista canaliza a través del arte. Mientras que su madre es representada a través de su icónica araña, como una figura que la protege y se aferra a lo que ama.

Sus obras son autobiográficas y suponen fuertes denuncias de la violencia de género. Trabajar en sus obras le supuso encontrar un espacio de libertad en la que muestra continuamente la opresión y los miedos que como mujer ha vivido, pudiéndose trasladar a la situación colectiva del resto de mujeres. Bourgeois dice:

En la vida me veo como una víctima; pero en el arte, yo soy el asesino. (Toral, 2016)



Fig. 15 Louise Bourgeois, *Jenus Fleuri*. 1968.

Nos resultan de interés e influencia sus pinturas, nacidas de este impulso por crear y dejar fluir las aguadas en el papel (Fig. 14). Una metodología que hemos seguido en la realización de nuestras litografías en el proyecto *Identidades*. De esta manera, la artista profundiza en la identidad personal, su concepción del cuerpo y la sexualidad.

Obras como *Jenus Fleuri* (Fig. 15) resultaron muy innovadoras al producir figuras hermafroditas, de sexualidad ambigua o identidades híbridas que desarticulan el sistema de oposiciones binarios sobre el que se asienta el sistema occidental. Amputa y reconstruye una pieza a partir de los genitales masculinos y femeninos, causadores de la diferencia sexual entre hombre y mujer.

De esta manera vemos que cuando necesita centrar la atención en una parte del cuerpo, en este caso los genitales, no tiene tapujos en mutilar, amputar y generar formas que dota con connotaciones nuevas de acuerdo con su mensaje personal. Nosotras quisimos trabajarlo del mismo modo en la obra *Confluencias*, puesto que necesitábamos realizar una obra cuya visión a la sexualidad de la mujer y la menstruación cambiara de perspectiva.

Bourgeois desafía a los límites impuestos y crea su propia concepción de manera irónica y pícaro. El cuerpo suele estar muy presente, actuando como metáfora a la memoria y la experiencia fragmentada desde un lenguaje propio, sincero y único.

2.2 MISHA JAPANWALA



Fig. 16 Misha Japanwala, *Serie Azaadi*, 2018-2022

Misha Japanwala es una joven artista y diseñadora de moda paquistaní que destaca por utilizar moldes corporales como prendas escultóricas.

“This is the reclamation of our bodies in art and how we want to depict them and what we want to say about them,” the 25-year-old tells Vogue. “The art that we consume globally is so heavily focused on the perspective of men and their view of female nudity.”² (Japanwala, 2021)



Fig. 17 Misha Japanwala, *Serie Azaadi*, 2018-2022

Su deseo fue subvertir la mirada masculina a partir de estos moldes desnudos. Esto se ve reflejado en su Serie Azaadi (Fig. 16, 17 y 18), que significa “libertad” en urdu. Da voz a mujeres que de otra manera no serían escuchadas, revelando las luchas y la violencia que sufren las mujeres paquistaníes desfavorecidas en la actualidad.

‘growing up in Pakistan, it was not uncommon to see headlines about murders and brutal acts of violence against women plastered across the front pages of newspapers. My collection was inspired by honour killings in Pakistan and by women like qandeel baloch, who were killed by family members because they believed the victim had brought dishonour upon the family or her community because of an action or decision she had made.’ (Japanwala, 2021)³



Fig. 18 Misha Japanwala, *Serie Azaadi*, 2018-2022

Extraer el registro de la piel del cuerpo de la mujer para hablar sobre nosotras mismas es una acción artística en la que el empoderamiento está presente, exponiendo explícitamente la identidad de la mujer, como símbolo de fuerza y valentía. Veremos la utilización de este recurso para generar los moldes de la pieza *Deconstrucción*. Esta acción supone la subversión de la mirada masculina, para representarnos como nosotras queremos y decidir qué contar sobre nuestro cuerpo. Si es cierto que el trabajo de Japanwala está en el límite entre moda y arte, sin embargo, nosotras hemos realizado un trabajo completamente escultórico.

La joven artista recibió su primera oportunidad laboral importante por parte de Vogue España, esto supuso que la prensa le diese voz y las mujeres se acercaran a su trabajo. A partir de entonces, no para de trabajar y se le están abriendo muchas oportunidades. Sin embargo, también ha recibido reacciones violentas puesto que, en su país de origen, Pakistán, las mujeres están sujetas a restricciones culturales y, por lo tanto, las mujeres musulmanas encuentran muchas dificultades para poder controlar sus propios cuerpos.

² Traducción: "Se trata de la reivindicación de nuestros cuerpos en el arte y de cómo queremos representarlos y lo que queremos decir sobre ellos", explica la joven de 25 años a Vogue. "El arte que consumimos en todo el mundo está muy centrado en la perspectiva de los hombres y su visión de la desnudez femenina."

³ Traducción: "Mi colección se inspiró en los crímenes de honor en Pakistán y en mujeres como Qandeel Baloch, que fueron asesinadas por sus familiares porque creían que la víctima había deshonrado a la familia o a su comunidad por una acción o decisión que había tomado."

2.3 Kiki Smith



Fig. 19 Kiki Smith, *Untitled*, 1995.

Kiki Smith (Núremberg, 1954) es una artista estadounidense que crea obras en las que el cuerpo de la mujer es el protagonista. Profundiza en la identidad de la mujer, presentando una alternativa a la representación erótica tradicional construida desde el ojo masculino. Tanto su obra de dibujo y escultura como los conceptos que subraya con relación al cuerpo se anclaron con nuestra investigación resultando inspiradores para nuestro trabajo artístico.

Smith trata el cuerpo desde adentro hacia afuera en una celebración de lo visceral. Los conceptos más anclados con lo clásico y la ideología griega son rechazados, su interés viene dado por salirse del canon y la concepción del cuerpo como un ideal. Da un vuelco a estos conceptos retratando a mujeres en momentos muy crudos como vemos en su escultura a la izquierda (Fig. 19), donde presenta el cuerpo como imperfecto pero hermoso.



Fig. 20 Kiki Smith, *Possession is Nine-Tenths of the Law*, 1985.

A menudo cabe la presencia de la carne, los fluidos, órganos... como una materia fragmentada, como vemos en la obra gráfica (Fig. 20). De la misma manera, pero con la técnica de la litografía, hemos realizado algunas obras en las que los órganos sexuales permanecen en el centro de la composición. El tratamiento de la sexualidad se aleja de la obsesión de la sociedad contemporánea, y como resultado sus obras se caracterizan por ser bastante inquietantes. La androginia es un tema recurrente en algunas obras como la litografía "Sin título" del torso (Fig. 22), los cuales pueden ser masculinos o femeninos.

Indaga en el interior y el exterior del cuerpo, en su capacidad para experimentar el dolor y el placer, y lo percibe como un lugar donde podemos encontrar las emociones humanas. Observa el cuerpo como universal y subjetivo, de manera que cada individuo se puede identificar con sus creaciones de manera única, llegando a completarlas con la memoria y asociaciones propias.

Vemos en sus obras cuerpos que parecen inertes, que remiten al dolor, mostrando aquella cara de la mujer que ha permanecido oculta y que ahora puede llegar a exhibirse. Así se muestra en la obra que remite a la menstruación femenina, en la que la representación de los cuerpos nos ha parecido muy interesantes. La anatomía, tanto masculina como femenina, queda en un segundo plano, al igual que el rostro; el cuerpo se torna blando e inestable, pareciéndose a un disfraz que te lo puedes poner, quitar y cambiar; mientras, el alma de las figuras siempre está allí. (Fig. 21)

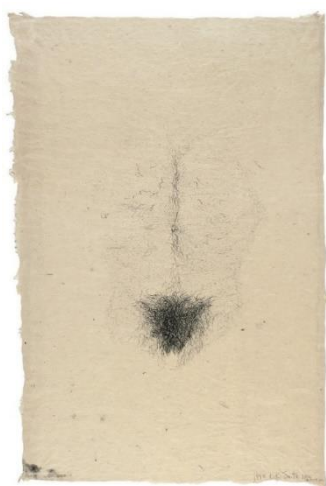


Fig. 22. Kiki Smith. *Untitled*. 1992.



Fig. 21 Kiki Smith, *Untitled*, 1990

2.4 Dora Salazar

La obra de Dora Salazar (Navarra, 1963) tiene siempre presente la figura de la mujer haciendo referencias a la represión sexual. A principios de los años 90, comenzó indagando en la identidad de las mujeres elaborando sus corsés (Fig. 23) en los que articula el concepto de la represión a nivel cultural y vital. Desarrolló unas esculturas en las que cobra importancia la estructura como creadora de la forma, considerándola como un problema constructivo espaciotemporal. Utilizó hierro, aluminio, cable y cobre como materiales protagonistas. Con el tiempo, incorporó alas a sus corsés simbolizando la posibilidad de tener sueños y oportunidades (Fig. 25). (El País, 2012) La figura femenina como centro de su producción nace desde una necesidad interior, que exterioriza de manera crítica (EiTB, 2010). Sus esculturas cuestionan el género y la sexualidad, combinándolos en el proceso de construcción, tanto procesual como la de la propia subjetividad de la identidad.

En una entrevista, argumenta que considera que su obra es tradicional pero que hay una pequeña innovación con la que se aleja.

“Estamos en un mundo de hombres, entonces no vamos a seguir con el mismo lenguaje. Pero si cambiamos radicalmente de lenguaje ¿quién nos entiende? Luego en referencia a lo de hiriente, creo que todas las cosas pueden cortar, un folio, un cuchillo...Las cosas tienen como una doble capacidad, y a mí la blandura excesiva me da miedo. Cuando hago algo y me dicen "qué bonito", si es excesivamente bonito y no dice nada, me parece que está un poco vacío. En este sentido en mis piezas



Fig. 23 Dora Salazar, *Tejer II*, 2001.

tiene que haber algo que rasgue, que transgreda. No me gusta la idea del arte por el arte. Me gusta contar cosas. (Salazar, 1999)

Sus obras contienen ese sentido irónico (Fig. 24) que nos incita a mirar qué está pasando detrás. Ridiculiza en muchas ocasiones los valores y modelos de vida contemporáneos, esta visión crítica-poética aumenta con los años, implicándose más en el proceso y en la parte emocional. (Salazar, 2019) El tema que desarrolla Dora Salazar es muy próximo a nuestro trabajo y, por ello, nos ha resultado de gran ayuda ver como ella expresa su propio lenguaje. La búsqueda constante de la identidad con perspectiva de género, cuestionando a la vez el papel que desempeña la artista en la sociedad, es lo que a nosotras nos ha resultado inspirador y valiente.



Fig. 24 Dora Salazar, *Gogoan*, 2018.



Fig. 25 Dora Salazar, *Echar ramas*, 2000.

CAPÍTULO 3. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

El proyecto contiene cuatro obras en las que hemos utilizado la transversalidad de las disciplinas para expresar nuestra mirada introspectiva sobre el cuerpo y la sexualidad de la mujer.

Primero, presentaremos como antecedentes dos esculturas realizadas con las técnicas de talla de piedra en el año 2021. Estas piezas suponen un acercamiento a la investigación que nos ha llevado a realizar este trabajo durante el transcurso del máster.

Después, expondremos en primer lugar *El ojo de quien no quiere ver*, una instalación realizada mediante procesos constructivos, cerámica y serigrafía. En segundo lugar, *Deconstrucción*, es una obra realizada con la técnica de fundición artística que también se concibe para ser instalada. Posteriormente, explicaremos *Confluencias*, realizada con talla de piedra a la que hemos incorporado una pieza de cerámica. Y, por último, la instalación *Identidades*, en la que hemos explorado la gráfica con diferentes materiales.

3.0 Obras previas

Presentamos dos obras previas al presente proyecto, puesto que suponen un acercamiento y una motivación al tema abordado.

Sobrecarga

Sobrecarga (fig. 26 y 27) es una de las obras que presentamos en nuestro Trabajo Final de Grado (Ferrer, 2021). En esta talla de piedra tomamos como referencia la idea de *sobrecarga* que sufren las mujeres, de ahí su título. Con la ideación de esta pieza establecimos un lenguaje que continuamos aplicando en las siguientes obras talladas en piedra.

La figura está sexualizada, exaltando los senos y las curvas, como una asignación propia que siempre ha referenciado el colectivo de las mujeres desde un punto de vista patriarcal. Sin embargo, la escultura impone permaneciendo fuerte, a pesar de llevar un gran peso a sus espaldas. Nuestro principal objetivo fue expresar el peso de una estructura social que manifiesta la desigualdad de sexos, produciendo injusticias relevantes por parte del sistema capitalista en las mujeres. Principalmente, incidimos en la carga de trabajo doméstico que es atribuido socialmente a las mujeres. Además, también aludimos a la destrucción del medio ambiente utilizando la escala de la pieza frente a los “edificios” que hay sobre ella: La figura sería la “Madre Tierra” que sostiene a toda la población que vivimos sobre ella y aprovechamos sus recursos hasta el punto de explotarlos. Con ello, plasmamos el maltrato a la biodiversidad que supone esta forma de explotación. Por este motivo, es importante señalar que es una pieza realizada con materiales reciclados.



Fig. 26 Estela Ferrer, *Sobrecarga*, 2021.



Fig. 27 Estela Ferrer, *Sobrecarga*, 2021.

Germen

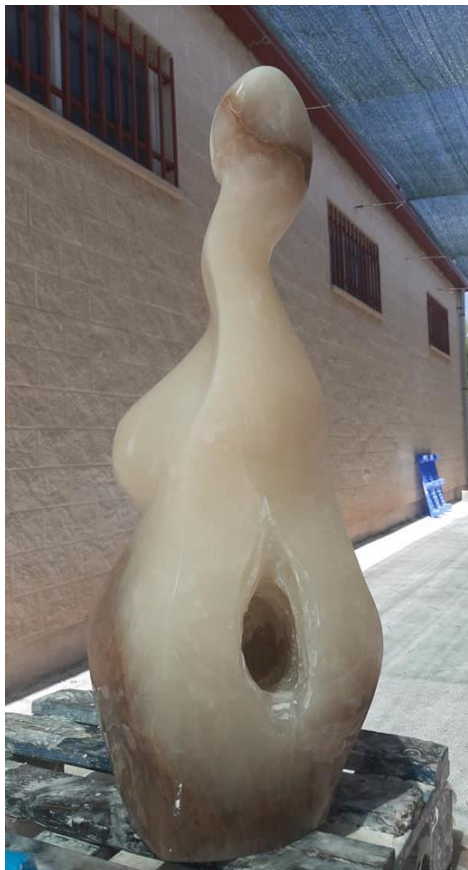


Fig. 28 Estela Ferrer, *Germen*, 2021.

Germen (Fig. 28 y 29) fue tallada durante una estancia artística en el Centro Integral de Desarrollo de Alabastro en Albalate del Arzobispo (Teruel). Esta pieza supuso un acercamiento a la presente investigación, pues comenzamos a incidir en el cuerpo y la sexualidad de la mujer reflexionando sobre la reproducción.

Esta pieza fue una talla en alabastro trabajada mediante técnicas sustractivas con herramientas tanto eléctricas, como neumáticas y manuales.

Las mujeres siempre están atadas a la reproducción por un hecho biológico. Sin embargo, es uno de los factores que ha provocado que las mujeres hayan sido relegadas a un segundo plano en su vida cotidiana durante mucho tiempo. Durante toda la vida, las mujeres son presionadas socialmente para ser madres como si fuera un parámetro que demuestra su valía. Bajo esta visión, el cuerpo se concibe como un herramienta para el sistema puesto que tiene una utilidad: reproducir más seres vivos. Sin embargo, no se tiene en cuenta los problemas de división sexual que esta situación genera. Además, en el caso en el que decidan ser madres, existen grandes brechas que ponen a las mujeres en situación de vulnerabilidad. Esto ha mejorado en los últimos años, pero todavía provoca desigualdad de sexos.



Fig. 29 Estela Ferrer, *Germen*, 2021.

3.1 El ojo de quien no quiere ver

El ojo de quien no quiere ver es un proyecto multidisciplinar que consta de 4 piezas cuya creación desmonta los cánones y estereotipos que se imponen en el cuerpo de la mujer en nuestra sociedad. Han sido realizadas a partir de la conceptualización de la caja misteriosa, por lo que llevan incorporadas una mirilla a través de la cual se puede observar una instalación en su interior. Por su parte, el objeto caja también se concibe para ser instalado. Utilizamos la mirilla para ocultar lo que habitualmente es censurado, así como recurso por el que convertimos al espectador en un sujeto activo que toma la acción gracias a la curiosidad o morbo que provoca el mirar. El factor sorpresa que genera no saber qué vamos a encontrar en el interior, nos da la oportunidad de utilizar recursos que puedan impactar, como la ironía.

Una obra con la que se da una vuelta a los signos de hipersexualización, cosificación y tabús en torno al cuerpo, aquellas problemáticas que siguen perpetuando la diferenciación sexual en la actualidad.

PROCESO

1. Ideación de la pieza

La ideación de la pieza se inicia con la realización de su diseño a través de bocetos (fig. 30), y se siguió con maquetas (fig. 31), que nos ayudaron bastante, puesto que es un proyecto tridimensional, a generar una visión compositiva más global.

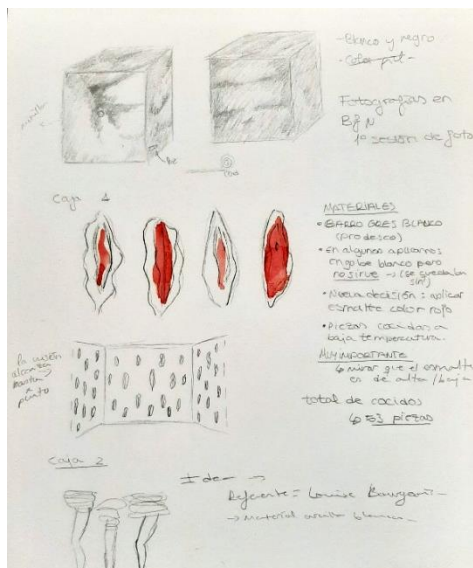


Fig. 31 Estela Ferrer, *El ojo de quien no quiere ver*, 2022. Bocetos en el cuaderno de campo sobre el proyecto identidades.

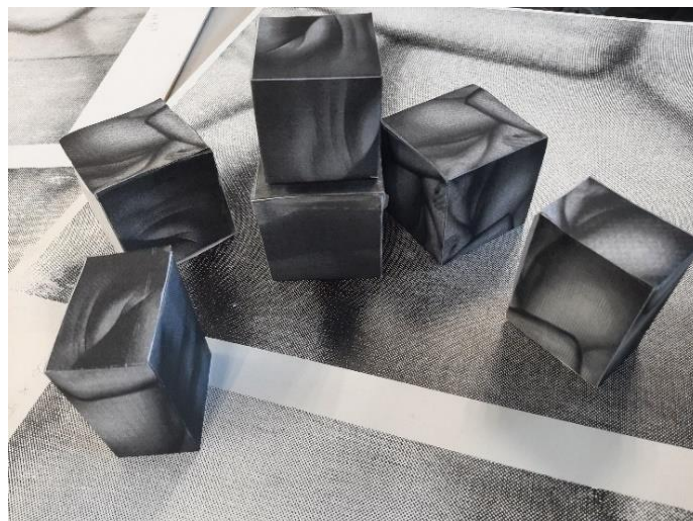


Fig. 30 Estela Ferrer, *El ojo de quien no quiere ver*, 2022. Maquetas de fotografías impresas sobre papel.

Vamos a dividir el desarrollo del proceso en el continente, que abarca la construcción de la caja, y el contenido, que se refiere a la instalación en el interior de esta. Lo hemos sintetizado así porque las técnicas y el lenguaje son completamente diferentes, y, por tanto, se han trabajado por separado hasta bien llegado el montaje final.

2. Continente: fotografía, serigrafía y madera

Comenzamos a trabajar el proyecto realizando el continente de cada pieza. Cada una de las “cajas” fueron construidas con tablas de DM de 3 mm. trabajadas con la técnica de serigrafía. En este proceso las maquetas realizadas mediante impresiones en papel fueron indispensables para componer las imágenes que estampamos en la madera.

La serigrafía (Fig. 32) es una técnica de estampación permeográfica. Para ponerla en práctica, necesitamos elaborar unos fotolitos que revelar, esto se puede diseñar mediante programas informáticos (Photoshop) o a mano. Nosotras utilizamos el medio digital porque trabajamos con fotografías y la imagen resultante la estampamos posteriormente.

En primer lugar, realizamos una sesión fotográfica (Fig. 33) que editamos en el ordenador ajustando tamaño y correcciones de imagen. Después, efectuamos un tramado de la imagen. La trama fue impresa en un soporte translúcido para que se pudiera revelar adecuadamente en la pantalla de serigrafía.



Fig. 32 Estela Ferrer, *El ojo de quien no quiere ver*, 2022. Proceso de estampación de serigrafía

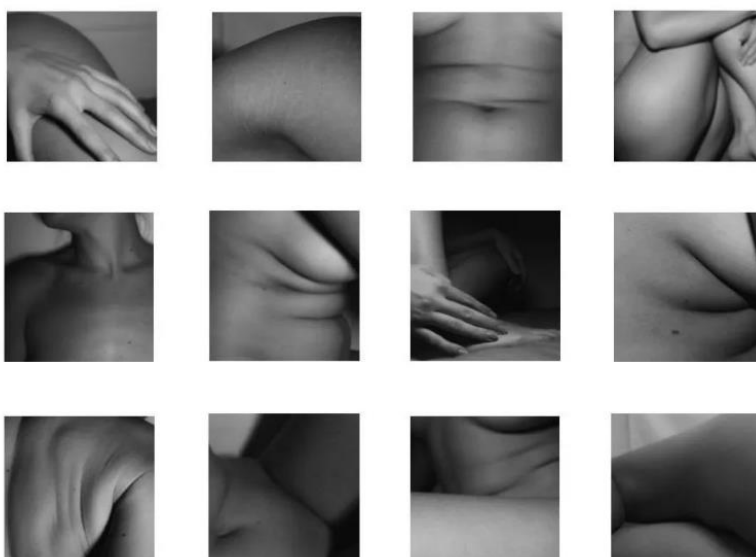


Fig. 33 Estela Ferrer, *El ojo de quien no quiere ver*, 2022. Fotografías editadas.



Fig. 36 Estela Ferrer, *El ojo de quien no quiere ver*, 2022. Pintado del soporte con spray.

Decidimos trabajar con 4 imágenes utilizando el recurso de la repetición en cada una de las piezas. El soporte (DM) fue preparado con pintura acrílica en spray (Fig. 36).

Con la serigrafía pasamos las imágenes a nuestro soporte mediante un proceso manual. Se requirió de aprendizaje y experimentación, puesto que nos resultó muy interesante trabajar con el error de las imágenes generado por la estampación. De esta manera, incorporamos un concepto que os interesó en nuestro trabajo: la deconstrucción de las imágenes utilizando este error, y, posteriormente, recortando los tableros y volviéndolos a construir. Las expresiones creadas responden a nuestra necesidad de transmitir los pliegues e imperfecciones de la piel. Al mismo tiempo, al estar delimitadas en un cuadrado muestra esa censura de la piel que no es perfecta y que tiene una mirada opresiva por parte de la cultura de nuestra sociedad. (Fig. 35)



Fig. 34 Estela Ferrer, *El ojo de quien no quiere ver*, 2022. Cortadora láser.

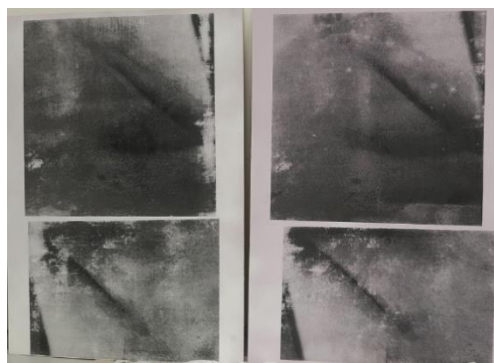


Fig. 35 Estela Ferrer, *El ojo de quien no quiere ver*, 2022. Impresiones de serigrafía en los tableros.

Las imágenes impresas en nuestros tableros fueron utilizadas seccionalmente según la composición que necesitábamos. Una vez pintamos la madera que actuaría de soporte, nos iniciamos en la técnica de la serigrafía. Durante este proceso fue importante el recurso de buscar el error. El error nos proporcionaba nuevas expresiones sobre las imágenes que habíamos creado de manera que se fragmentaban, se emborronaban, y se fundían con el soporte.

Cortamos la madera con la cortadora láser (Fig. 34) disponible en el laboratorio de gráfica. Para ello, diseñamos unos planos en Illustrator y, con la ayuda del profesor de serigrafía Jonay Cogollos, efectuamos los cortes. Tras ello, comprobamos que encajaba a la perfección. (Fig. 37)



Fig. 37 Estela Ferrer, *El ojo de quien no quiere ver*, 2022. Ensamblaje de la primera caja.

3. Contenido: cerámica, pintura, gráfica e instalación

El contenido, es decir, la instalación del interior de las piezas fue realizada con diversos materiales:

La cerámica estuvo muy presente, utilizamos gres blanco de alta temperatura para modelar figuras en tres de las cuatro cajas. Primero modelamos cada pieza, después debíamos dejarla secar hasta que tuviera textura cuero para poder introducirlas en el horno cerámico.

En una primera caja moldeamos genitales femeninos de diferentes tamaños y formas (Fig. 38), con la pretensión de mostrar una realidad alejada de un único modelo hipersexualizado. Además, realizamos un esmaltado en rojo para tratar la menstruación, un tema que todavía no deja ser tabú (Fig. 39).



Fig. 38 Estela Ferrer, *El ojo de quien no quiere ver*, 2022. Modelado.



Fig. 39 Estela Ferrer, *El ojo de quien no quiere ver*, 2022. Pieza cocida.

En una segunda obra, tratamos la diferenciación sexual, haciendo alusión a los órganos con más carga sexista. Creamos figuras un tanto ambiguas, pues bien pueden aludir al sexo masculino como femenino. Como se puede observar, existe una gran influencia de Louise Bourgeois en estas piezas, ya que hemos generado una línea difusa entre este binarismo (Fig. 40). De esta manera, reflejamos que la diferenciación no es tanta como se nos inculca, sino que es promovida e implantada por la sociedad y la cultura.



Fig. 40 Estela Ferrer, *El ojo de quien no quiere ver*, 2022. Piezas antes de entrar en el horno.

En la tercera pieza de cerámica, tratamos la hipersexualización del cuerpo femenino de una forma irónica, pero directa y desafiante. Moldeamos un rostro en el que colocamos unos senos en el lugar de los ojos y dimos una expresión a la figura activa (Fig. 41). El resultado es bastante inquietante debido al uso de la amputación, pero es lo que despierta interés en una pieza en la que subyace la crítica.



Fig. 41 Estela Ferrer, *El ojo de quien no quiere ver*, 2022. Modelado.

En la última, los materiales cambiaron y se realizó con la técnica del linograbado. Tallamos diferentes planchas y las superpusimos. Este dibujo trató de reivindicar que el problema no es el cuerpo de las mujeres, sino los ojos que lo miran. Con ello, pretendemos aludir a la necesidad de un cambio de mirada hacia el cuerpo y sexualidad de la mujer. (Fig. 42)



Fig. 42 Estela Ferrer, *El ojo de quien no quiere ver*, 2022. Estampación.



Fig. 43 Estela Ferrer, *El ojo de quien no quiere ver*, 2022. Pruebas de montaje.

Una vez acabadas las piezas, procedimos a su montaje (Fig. 43, Fig. 45 y Fig. 46). Tuvimos en cuenta el ángulo de visión que alcanzaría el espectador al mirar a través de la mirilla. En cada pieza hay una visión frontal a la instalación por lo que colocamos la luz enfocando desde la mirilla. Esto hace que permanezca oculta y no moleste a la percepción del ojo. Las paredes del interior se pintaron según la escenografía que estaba prevista.

Hay un cambio de estética en el interior de la caja para provocar una llamada de atención mediante el uso de las luces led de colores o la pintura de las paredes (Fig. 44). Para ello, hemos tenido de referencia el arte psicodélico, que se caracteriza por tener una estética muy notoria de la contracultura, pues ofrece una vía de escape a los límites impuestos en la vida diaria por el sistema dominante.



Fig. 45 Estela Ferrer, *El ojo de quien no quiere ver*, 2022. Colocación de las luces.

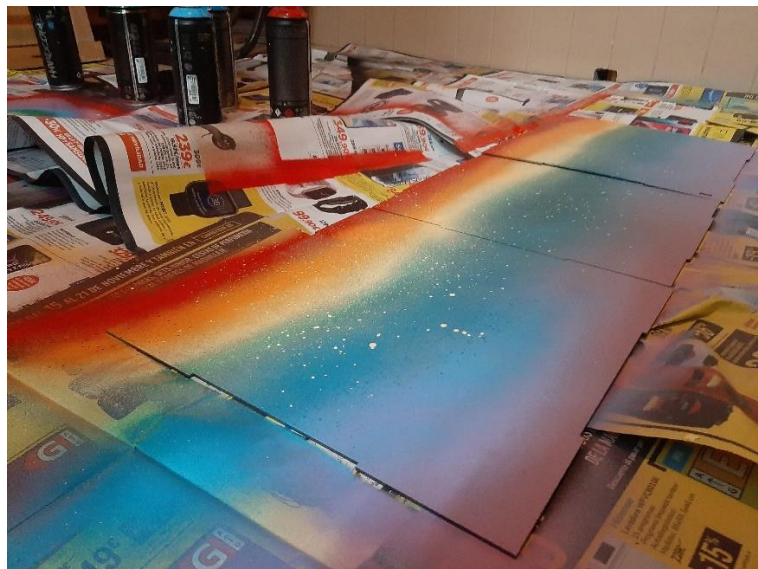


Fig. 44 Estela Ferrer, *El ojo de quien no quiere ver*, 2022. Pintado del interior de la obra.

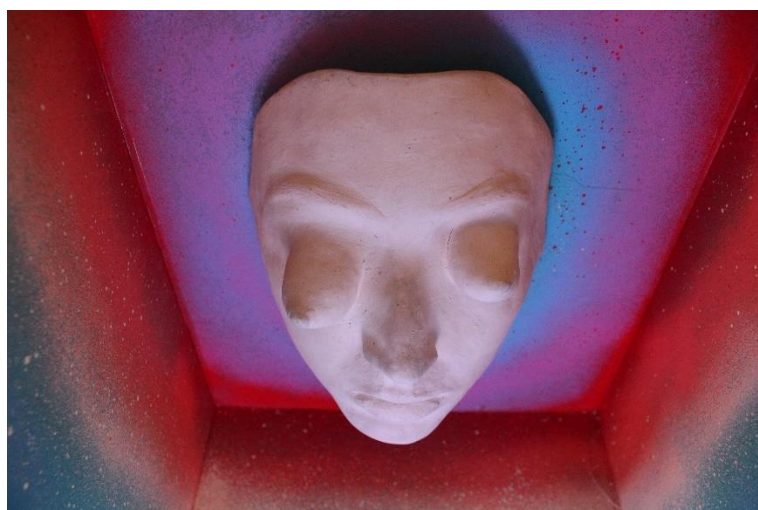


Fig. 46 Estela Ferrer, *El ojo de quien no quiere ver*, 2022. Montaje interior

4. RESULTADOS FINALES

La instalación de la pieza no ha podido llegar a realizarse todavía en una sala, pero tenemos previsto realizar exposiciones en el futuro. Existen muchas posibilidades de montaje que se pueden adaptar según el espacio. Al tratarse de piezas tridimensionales, es interesante que se puedan rodear y que coexistan ritmos y diálogos entre estas. A continuación, mostramos las fotografías de cada una de ellas.



Fig. 47 Estela Ferrer, *El ojo de quien no quiere ver*, 2022. Pieza I. 30 x 26 x 30 cm.



Fig. 48 Estela Ferrer, *El ojo de quien no quiere ver*, 2022. Pieza I. 30 x 26 x 30 cm.

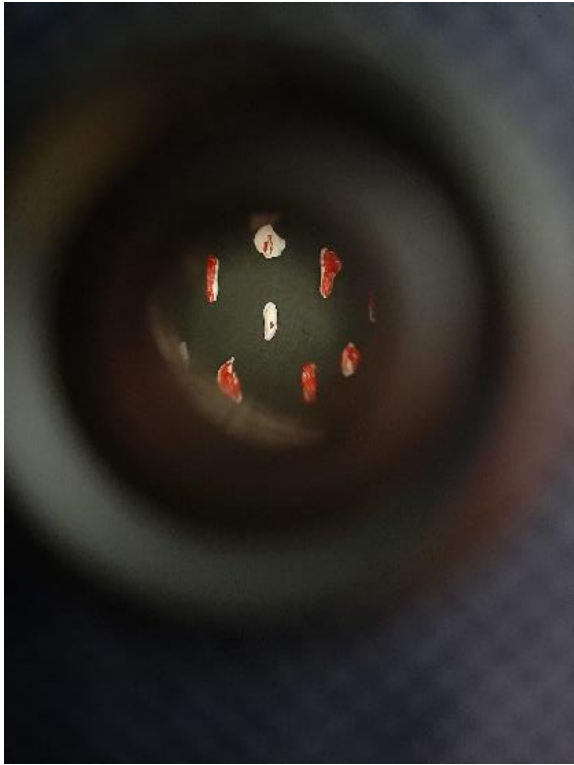


Fig. 49 Estela Ferrer, *El ojo de quien no quiere ver*, 2022. Vista desde el exterior a través de la mirilla pieza I.

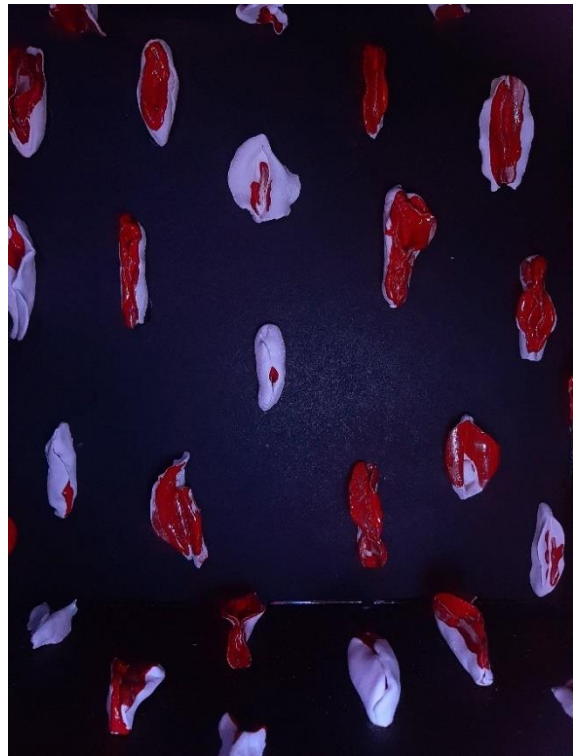


Fig. 50 Estela Ferrer, *El ojo de quien no quiere ver*, 2022. Vista desde el exterior a través de la mirilla pieza I.



Fig. 52 Estela Ferrer, *El ojo de quien no quiere ver*, 2022. Pieza II. 30 x 26 x 30 cm.



Fig. 51 Estela Ferrer, *El ojo de quien no quiere ver*, 2022. Pieza II. 30 x 26 x 30 cm.

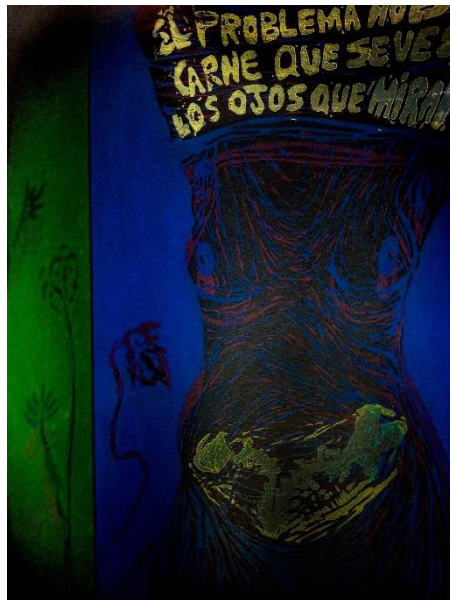


Fig. 53 Estela Ferrer, *El ojo de quien no quiere ver*, 2022. Vista desde el exterior a través de la mirilla pieza II.



Fig. 54 Estela Ferrer, *El ojo de quien no quiere ver*, 2022. Vista desde el exterior a través de la mirilla pieza II.

ESTELA FERRER PERAIRE
BRECHAS EN NUESTRA PIEL



Fig. 55 Estela Ferrer, *El ojo de quien no quiere ver*, 2022. Pieza III. 30 x 30 x 30 cm.



Fig. 56 Estela Ferrer, *El ojo de quien no quiere ver*, 2022. Pieza III. 30 x 30 x 30 cm.



Fig. 57 Estela Ferrer, *El ojo de quien no quiere ver*, 2022. Vista desde el exterior a través de la mirilla pieza III.

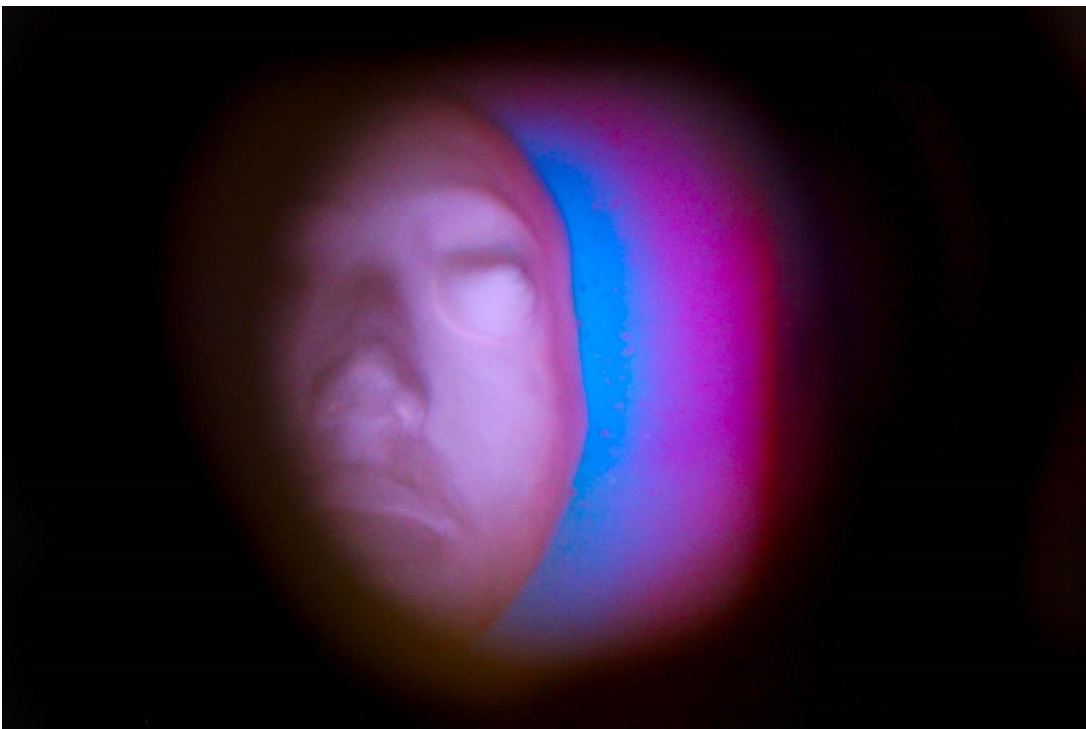


Fig. 58 Estela Ferrer, *El ojo de quien no quiere ver*, 2022. Vista desde el exterior a través de la mirilla pieza III.

ESTELA FERRER PERAIRE
BRECHAS EN NUESTRA PIEL



Fig. 59 Estela Ferrer, *El ojo de quien no quiere ver*, 2022. Pieza IIII. 38 x 25 x 38 cm.



Fig. 60 Estela Ferrer, *El ojo de quien no quiere ver*, 2022. Pieza IIII. 38 x 25 x 38 cm.

ESTELA FERRER PERAIRE
BRECHAS EN NUESTRA PIEL

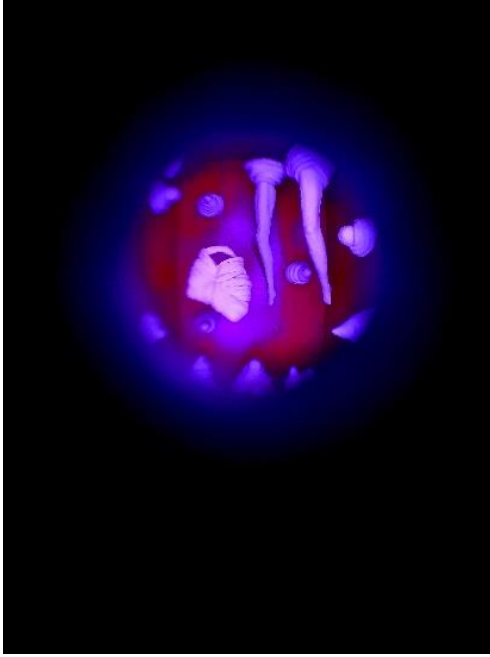


Fig. 61 Estela Ferrer, *El ojo de quien no quiere ver*, 2022. Vista desde el exterior a través de la mirilla pieza III.



Fig. 62 Estela Ferrer, *El ojo de quien no quiere ver*, 2022. Las cuatro piezas en línea. Medidas variables.

3.2 *Deconstrucción*

Deconstrucción es una obra escultórica realizada mediante la técnica de la fundición a la cera perdida. El nombre de la pieza viene dado por la reflexión que hicimos en el apartado “El género como constructo cultural”, en el que argumentamos lo importante que es que las artistas creamos proyectos con una mirada contra la violencia de género. Mediante esta obra, vindicamos el cuerpo y la sexualidad como propios, puesto que, en muchas ocasiones, son tratados como un territorio que conquistar o un producto que comprar.

Revelaremos la violencia que genera esta dominación marcada por el sexismo utilizando el recurso de la fragmentación. De esta manera, investigamos un nuevo lenguaje que supone una constante búsqueda de nuestra propia identidad con perspectiva de género.

Antes de comenzar a describir el proceso, queremos destacar el peso conceptual que supone haber extraído los moldes del cuerpo de una voluntaria cercana. Registramos la huella, la piel y los pliegues de una persona única con una identidad propia y personal. No hay nadie como ella, y otorgamos importancia a esta extracción haciendo énfasis en el desgarramiento que observamos en los bordes.

Acabamos la pieza uniendo los fragmentos con hilo. La costura es un intento de arreglar aquello que está roto y dañado, puesto que aludimos a la necesidad de romper con los valores patriarcales adscritos a la cultura y la sociedad, para dar cabida a nuevos pensamientos basados en el feminismo.

PROCESO

Deconstrucción es una obra realizada en el marco de la asignatura de *Técnicas avanzadas de fundición artística* impartida por Carmen Marcos (2000) y Alfredo Llorens. Como es habitual en nuestro proceso de creación, primero mostraremos la ideación de la pieza; en segundo lugar, describiremos el procedimiento para obtener los moldes de yeso; después, nos adentraremos en la técnica de fundición que se lleva a cabo en la Facultad, y, por último, mostraremos los resultados finales.



Fig. 63 Estela Ferrer,
Deconstrucción, 2022. Maqueta.

1. IDEACIÓN DE LA PIEZA
Realizamos los primeros bocetos en formato digital con líneas muy sueltas (Fig. 64). Esto nos permitió realizar una primera composición de nuestra obra. En un principio pensamos en una composición en espiral, pero finalmente la rompimos por su aspecto fantasmagórico. Para visualizar mejor nuestra idea, decidimos hacer una maqueta pequeña utilizando cera de abeja (Fig. 63). Fue una primera toma de contacto con el material que trabajamos posteriormente.

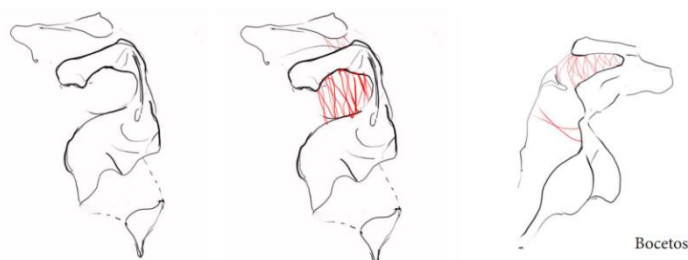


Fig. 64 Estela Ferrer, *Deconstrucción*, 2022. Bocetos digitales.

2. MOLDES DE YESO

La elaboración de los moldes se hizo con vendas de yeso sobre la modelo. Se optó por realizar 4 piezas de moldes, ya que la postura que se quería conseguir era muy difícil de aguantar durante mucho tiempo. Posteriormente, la cera nos permitiría unir todas partes y malear en función de nuestros intereses compositivos. Un primer molde comprendía la zona del glúteo que tendría dos uniones: el molde del vientre y el de la espalda. Por último, hicimos el del pecho que se une al de la espalda (Fig. 65).

En la fotografía (Fig. 66) vemos los resultados de los 4 moldes. Estos quedaron demasiado finos, por lo que para que no se deformaran tuvimos que reforzarlos con más vendas de escayola. De esta manera les otorgamos la resistencia adecuada.

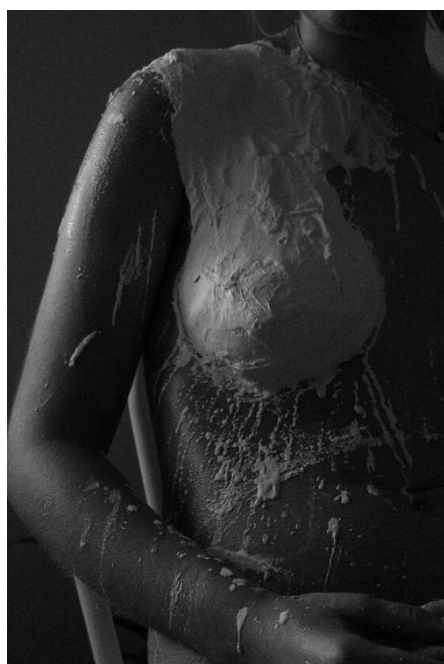


Fig. 65 Estela Ferrer, *Deconstrucción*,
2022. Realización de los moldes.



Fig. 66 Estela Ferrer, *Deconstrucción*, 2022. Moldes del cuerpo.

3. CERAS

La cera de abeja se utiliza en fundición porque posee unas características que nos permiten obtener resultados de alta calidad. Su bajo punto de fusión facilita el vaciado del molde, obteniendo su negativo de manera eficaz.

Para generar el positivo de cada parte del cuerpo, utilizamos cera adaptada a las condiciones de temperatura ambientales⁴.

Existen diferentes maneras de positivar el molde según el resultado que nos interese. Tras practicar diferentes pruebas, decidimos utilizar el vertido con cera bastante caliente porque se registra el detalle del molde, y además, porque encontramos muy interesante la expresión de la textura generada por la parte trasera (Fig. 67 y Fig. 68). Por lo tanto, aprovechamos las cualidades de este material para alimentar nuestro lenguaje plástico y visual.



Fig. 67 Estela Ferrer, *Deconstrucción*, 2022. Positivado de los moldes.



Fig. 68 Estela Ferrer, *Deconstrucción*, 2022. Positivado de los moldes.



Fig. 69 Estela Ferrer, *Deconstrucción*, 2022. Soldadura de la figura en cera.

Una vez obtuvimos todo los positivos en cera, los soldamos para componer la figura en este material (Fig. 69). En este paso se nos presentaron dificultades, ya que la cera es un material blando y fácilmente deformable. Para solucionar este pequeño problema, construimos una estructura efímera con la propia cera permitiéndonos visualizar la figura en su conjunto.

⁴ La mezcla es adaptada a las condiciones de temperatura ambientales, por lo que se varía la proporción de la receta. En este caso fue realizada en los meses de enero y diciembre, por lo que la proporción tradicional es válida: 70% cera de abejas, 20 % resina de colofonia y 10% de parafina. La resina aporta elasticidad mientras que la parafina aporta rigidez. (Clase de Carmen Marcos y Alfredo Llorens del curso 2021-2022)

Las grandes dimensiones de nuestra escultura hicieron que la tuviéramos que fundir en tres partes, es decir, realizamos tres moldes. Tuvimos que ser muy precisas en este punto puesto que las piezas debían encajar entre sí para facilitar la posterior soldadura en metal (Fig. 70).



Fig. 70 Estela Ferrer, *Deconstrucción*, 2022. Nueva división en tres partes.

Después, construimos un árbol de colada a cada una de las piezas según sus necesidades particulares (Fig. 71, Fig. 72 y Fig. 73). Su función es que el riego del metal llegue a cada rincón.



Fig. 71 Estela Ferrer, *Deconstrucción*, 2022. Árbol de colada I.



Fig. 72 Estela Ferrer, *Deconstrucción*, 2022. Árbol de colada II.



Fig. 73 Estela Ferrer, *Deconstrucción*, 2022. Árbol de colada III.

4. MOLDE DE CASCARILLA CERÁMICA

El molde de cáscara cerámica es la técnica que hemos utilizado para fundir a la cera perdida. Lo elaboramos mediante capas sucesivas de barbotina cerámica y de estuco o granulado cerámico sobre las piezas que hemos realizado. Es un molde refractario, capaz de aguantar altas temperaturas.

Primero, aplicamos goma laca (Fig. 74) con una brocha para que la barbotina cerámica se adhiriera correctamente. Su gran tamaño requirió la aplicación de tres primeras capas con una



Fig. 74 Estela Ferrer,
Deconstrucción, 2022.
Goma laca.

barbotina (compuesta por moloquita y sílice coloidal) y grano fino, y dos capas con grano medio. Preparamos una barbotina para la primera capa más espesa, y otra, menos densa, para las cuatro capas siguientes. (Fig. 77 y Fig. 75) Después de cada capa, hemos dejado un tiempo de mínimo 3 horas para que se sequen bien. Por último, cubrimos homogéneamente la pieza con una capa de fibra de vidrio (Fig. 76) junto con esta mezcla de sílice coloidal y moloquita.

Poco a poco las piezas van cogiendo peso, eso provocó que una de ellas se rompiera durante el proceso de elaboración del molde. Por lo que tuvimos que aprender a soldar cerámica una vez estuviera licuada y cocida en el horno cerámico. Por último, se aplica una capa de la mezcla de moloquita y sílice coloidal de seguridad.



Fig. 75 Estela Ferrer,
Deconstrucción, 2022. Rotura de la
pieza tras la primera capa.



Fig. 77 Estela Ferrer, *Deconstrucción*,
2022. Pieza con dos capas.



Fig. 76 Estela Ferrer,
Deconstrucción, 2022. Pieza con
todas capas y la fibra de vidrio.



Fig. 79 Estela Ferrer,
Deconstrucción, 2022. Proceso de
soldadura de cerámica.



Fig. 78 Estela Ferrer, *Deconstrucción*,
2022. Proceso de soldadura de
cerámica.

5. COLADA

Denominamos colada al momento en el que fundimos metal con el que rellenamos nuestros moldes. (Fig. 80)

Previamente, encendemos el horno de pozo donde va el crisol en el que fundimos el latón; se prepara el lecho de colada, donde van las piezas que tienen que permanecer calentadas con antelación con una antorcha de gas, y preparamos todo el equipo y herramientas que son necesarias para llevarla a cabo.

Una vez fundido, se extrae el crisol del horno con ayuda de una grúa y se vierte el metal en cada uno de los moldes (Fig. 81). Por último, las dejamos enfriar a temperatura ambiente y retiramos el molde con un cincel y una maza. (Fig. 82)



Fig. 80 Estela Ferrer, *Deconstrucción*, 2022. Colada de latón.



Fig. 81 Estela Ferrer, *Deconstrucción*, 2022. Metal en el interior de los moldes.



Fig. 82 Estela Ferrer, *Deconstrucción*, 2022. Pieza una vez retirada la cáscara cerámica.

6. TRABAJO DEL METAL

Comenzamos cortando los bebederos utilizando la radial, una sierra y un martillo (Fig. 83). Una vez hemos debastado completamente los bebederos, trabajamos el metal para conseguir una textura que se asemeje a la piel. Utilizamos un martillo de punta redonda con el que le fuimos dando forma. En el caso de que la concavidad fuera demasiado profunda, dimos golpes con la parte plana. (Fig. 85 y Fig. 84)



Fig. 83 Estela Ferrer, *Deconstrucción*, 2022. Corte de los árboles de colada.



Fig. 85 Estela Ferrer,
Deconstrucción, 2022. Trabajo de
las texturas en la zona de los
bebederos.



Fig. 84 Estela Ferrer,
Deconstrucción, 2022. Trabajo
de las texturas en la zona de
los bebederos.



Fig. 87 Estela Ferrer,
Deconstrucción, 2022. Soldadura
TIG.

Fig. 86 Estela Ferrer, *Deconstrucción*, 2022.
Soldadura completada.



Tras haber integrado completamente las imperfecciones a la figura, procedimos a soldar las tres partes. La soldadura TIG se compone de una máquina soldadora, una bombona de gas inerte y una antorcha unida a la máquina soldadora formada con una varilla de tungsteno, difusor de gas y buza de cerámica. Se diferencia de otras soldaduras porque debes aportar material con una varilla, pues la de tungsteno no se funde, sino que sirve para provocar el baño de fusión. Una vez

que se provoca es cuando añadimos el material e intentamos repartirlo por la superficie. La soldadura TIG queda muy limpia y es de gran calidad. Sin embargo, para aprender a soldar se necesita toda una vida, por lo que tuvimos dificultades al inicio y hubo que repetir dos cordones. (Fig. 87 y Fig. 86)

7. ACABADOS FINALES

El acabado lo dimos aplicando una pátina mediante la técnica del soplete. Se calienta la pieza y cuando está a una temperatura adecuada aplicamos con una brocha diversas disoluciones. Primero, quisimos rebajar las zonas de brillo y oscurecer la pieza con sulfuro de potasa. Tras ello, utilizamos nitrato de cobre con el que obtuvimos una saturación color esmeralda. (Fig. 88)



Fig. 88 Estela Ferrer, *Deconstrucción*, 2022. Realización de las pátinas.

Por último, si recordamos los bocetos, pensamos en unir cada una de las partes con un hilo que teje los fragmentos de la figura. Sin embargo, el color rojo que teníamos pensado desde el principio no funcionaba porque no se integraba en la pieza. Encontramos una solución utilizando hilo de cobre que destrenzamos, separamos y volvimos a trenzar, para hacerlo más fino. Una vez colocado, lo patinamos con el mismo método que la pieza.

Por último, protegimos la pieza con cera incolora.



Fig. 89 Estela Ferrer, *Deconstrucción*, 2022. Detalle.



Fig. 90 Estela Ferrer, *Deconstrucción*, 2022. 75 x 43 x 33 cm.



Fig. 91 Estela Ferrer, *Deconstrucción*, 2022. 75 x 43 x 33 cm.



Fig. 92 Estela Ferrer, *Deconstrucción*, 2022. 75 x 43 x 33 cm.

3.3 Confluencias

La pieza ha sido realizada con la técnica de la talla de piedra. *Confluencias* es una reflexión en torno a la sexualidad y la menstruación de las mujeres. Es una pieza inspirada en los genitales femeninos que hemos transformado mediante la aplicación de nuestro lenguaje personal.

Las formas son abiertas y orgánicas, acercándonos a unos códigos visuales propios de la naturaleza. Con ello, pretendemos establecer relaciones entre la violencia que existe tanto hacia la mujer como a la ecología. Debemos percibir al mundo como un sujeto activo, no como un recurso que puede ser apropiado (Mies & Shiva, 2016).

Relacionamos esa destrucción tanto de los cuerpos como de los territorios en todo nuestro trabajo. Sin embargo, las obras que hemos visualizado hasta el momento muestran esta llamada destrucción, mientras en esta exponemos la relación, convivencia y respeto.

La alusión a la menstruación se observa en la incorporación de una figura realizada con cerámica y esmaltada de la misma manera que la cerámica en la obra *El ojo de quien no quiere ver*. La menstruación ha sido considerada como un factor para generar beneficios, pero nunca ha sido debidamente investigada. Carmen Valls (2020) argumenta que hay que abordar la medicina con perspectiva de género puesto que existen problemas crónicos que han quedado invisibles, como la menstruación, u otras enfermedades en las que hay una mayoría de mujeres.

Por otro lado, siempre ha sido censurada o difundida con percepciones peyorativas, por lo que, en esta obra la colocamos en el punto central de la composición. Normalizamos la menstruación al presentarla en una forma aparentemente bella. Hemos considerado muy apropiado dedicarle una obra a este tema porque condiciona el cuerpo y la sexualidad de las mujeres.

PROCESO

IDEACIÓN DE LA PIEZA

Como en cada una de las obras, comenzamos realizando bocetos en nuestro cuaderno y, después, llevamos el boceto al volumen con una maqueta (Fig. 93). En este caso, utilizamos barro rojo que nos permitió modelar los volúmenes curvos y jugar con los ritmos de la pieza.



Fig. 93 Estela Ferrer, *Confluencias*, 2022.
Maqueta en barro.

TALLADO

En primer lugar, tuvimos que seleccionar el material con el que crear la pieza. El material era limitado en la facultad, por lo que algunas personas accedimos a la propuesta del profesor de reciclar piezas inacabadas y darles una segunda vida.

Comenzamos con el desbaste del bloque de mármol siendo mucho más dura que las que había trabajado anteriormente. Pensamos en darle completamente la vuelta a la figura, ya que la composición de nuestro prototipo encajaba mejor con el bloque invertido. Lo podemos apreciar en la imagen de nuestro dibujo (Fig. 95). Cortamos unos diez centímetros, hasta donde la pieza comenzaba a ensancharse y elaboramos la base (Fig. 94).

Seguimos con el procedimiento de desbaste utilizando principalmente la radial. Nuestra técnica se basó en crear cortes verticales paralelos (Fig. 97), adecuando la profundidad a lo que nos permitía el disco y nos veíamos seguras. Tras ello, utilizamos el puntero y la maza para golpear estas láminas desprendiéndose de la piedra. De esta manera nos fuimos acercando a nuestra composición.

Como disponíamos de pocas horas de clase fue importante tener la composición bastante interiorizada. Para ello, realizamos fotografías al final de cada sesión y nos planteamos cómo trabajarla antes de la siguiente. En ocasiones, trazamos líneas de manera digital sobre las fotografías (Fig. 96).



Fig. 94 Estela Ferrer, *Confluencias*, 2022.
Primer corte.



Fig. 95 Estela Ferrer, *Confluencias*, 2022.
Encaje de nuestro modelo.



Fig. 97 Estela Ferrer, *Confluencias*, 2022. Cortes para el desbaste



Fig. 96 Estela Ferrer, *Confluencias*, 2022. Encaje digital.



Fig. 98 Estela Ferrer, *Confluencias*, 2022. Avance en el tallado y corrección de la base.

Una vez avanzamos más en el desbaste de la figura, nos dimos cuenta de que existía una inclinación desviada. Por lo que decidimos remodelar la base, así como comenzar a entrar en el cuello de la figura utilizando herramientas neumáticas con el cincel dentado (Fig. 98).

Poco a poco nos íbamos acercando a la forma deseada, sin embargo, ocurrieron algunos imprevistos. Aparecieron grietas que saltaron y provocaron surcos en la piedra, por lo que tuvimos que pegarlas. El pegamento utilizado fue una resina bicomponente especial para piedras (resina tixotrópica de poliéster) mezclada con pigmento rojo. Aprovechamos estos inesperados fallos para darle más significado a la obra (Fig. 99 y Fig. 100). De esta manera, logramos incidir correctamente en la piedra.



Fig. 99 Estela Ferrer, *Confluencias*, 2022. Pegado de las grietas con resina.



Fig. 100 Estela Ferrer, *Confluencias*, 2022. Pegado de las grietas con resina.

ACABADOS FINALES

Acabamos de tallar la parte superior con la amoladora y el exterior con discos abrasivos, dejando los volúmenes lo con los mejores ritmos posibles. Tras ello, invertimos tres sesiones de lijado a mano para dejar la superficie lo más lisa y pulida posible. (Fig. 101 y Fig. 102)



Fig. 101 Estela Ferrer,
Confluencias, 2022. Lijado.



Fig. 102 Estela Ferrer, *Confluencias*, 2022. Lijado.

No podemos mostrar fotografías adecuadas de los resultados finales, ya que la escultura fue robada estando en el interior del aula. Un hecho que me provocó mucho dolor, después de todo el esfuerzo e ilusión con la que la esculpimos.



Fig. 103 Estela Ferrer, *Confluencias*, 2022. 50 x 35 x 30 cm.



Fig. 104 Estela Ferrer, *Confluencias*, 2022. 50 x 35 x 30 cm.

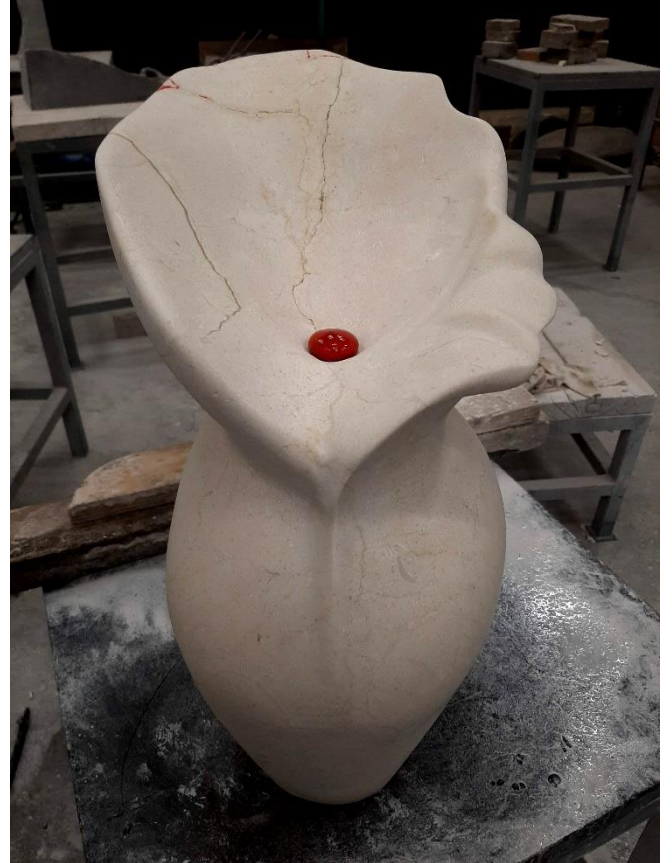


Fig. 105 Estela Ferrer, *Confluencias*, 2022. 50 x 35 x 30 cm.

3.4 *Identidades*

Identidades es una instalación compuesta principalmente por obra gráfica sobre papel y tela.

El proyecto parte de una reflexión en torno a la diferencia sexual entre el binomio hombre y mujer. Indagamos en la construcción de las identidades y la insoslayable carga de la cultura y la sociedad en una división que promulga la desigualdad y la violencia.

En las litografías seccionamos partes del cuerpo, se deforman, fragmentan y descomponen. Nuestro propósito es generar expresiones que aluden a la sexualidad alejándose de la visión global dominante marcada por el sexismo. A través de las estampas, mostramos una mirada en la que se entremezcla la versatilidad y el azar de la técnica con la percepción personal del género y del sexo.

Utilizamos el hilo, como un recurso para establecer diálogos y conexiones con espectador. Además, formula una pregunta que cuestiona si nuestros comportamientos y actuaciones, en nuestras relaciones y con nosotras mismas, son propias o influenciadas por las “normas” sociales. Nuestro objetivo no es dar respuesta a ello, sino debatir lo que nunca es puesto en duda y preguntarnos si nuestra identidad es influenciada por una reproducción sistemática de estos valores.

En primer lugar, conoceremos las técnicas con las que hemos desarrollado nuestra obra. Y, después, mostraremos su instalación.

PROCESO OBRA GRÁFICA

Las técnicas que hemos utilizado nos han interesado por una característica común: no se puede tener un control de dibujo absoluto. Hemos trabajado en cada obra buscando que el azar nos sorprenda y nos guíe. Tuvimos la oportunidad de realizar tres trabajos en grabado calcográfico, con la técnica del lavis y dieciséis estampas con algrafía, utilizando tóner.

1. LAVIS



Fig. 106 Estela Ferrer, *Identidades*, 2022. Resinado de la plancha.

El *Lavis* es una técnica de grabado calcográfico o estampación al hueco. En este caso la matriz utilizada fue una plancha de zinc que adecuamos mediante un lijado, pulido y biselado. Con la plancha correctamente desengrasada, la resinamos consiguiendo un grano fino que actúa como reserva de puntos y nos proporciona efectos pictóricos. Utilizamos la caja resinadora porque nos permite aplicar un espolvoreado homogéneo que posteriormente fijamos con el calor de una bombona de gas. (Fig. 106).

Hasta este paso la técnica es similar a la aguatinta, la diferencia consiste en que a la hora de “morder” con el ácido no realizamos reservas. Tampoco hemos realizado un trabajo de línea previo que podría ser otra opción, sino que incidimos en la matriz pintando *Alla prima* con una mezcla fuerte de ácido nítrico y agua. Como vemos en la Fig. 107, realizamos un boceto lineal muy básico que nos sirve de referencia en cuanto a la composición del dibujo. Una vez que hemos acabado de grabar, retiramos bien la resina y podemos comenzar a estampar la tirada.

Previamente realizamos varias pruebas (Fig. 108) que nos confirman si la plancha está correctamente mordida. Si no es así, volvemos a resinar y repetimos el proceso. Para realizar la tirada, hemos utilizado papel hahnemuhlede 240 gr. primeramente humedecido. Finalmente, contamos con 3 obras realizadas mediante esta técnica catalogadas en los resultados finales.

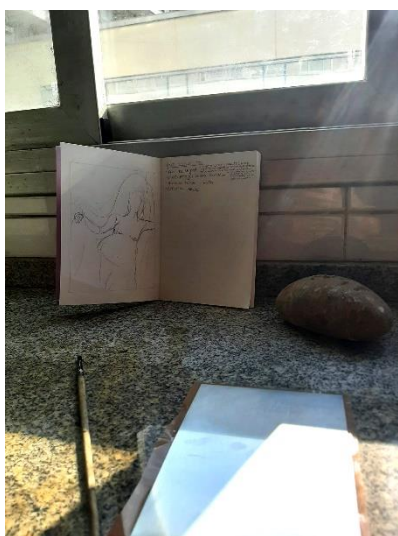


Fig. 107 Estela Ferrer, *Identidades*, 2022. Incisión sobre la plancha.



Fig. 108 Estela Ferrer, *Identidades*, 2022. Resinado de la plancha. Pruebas.

2. ALGRAFÍA

La algrafía es litografía sobre plancha de aluminio. Su funcionamiento viene dado mediante el principio básico de que grasa y agua se repelen. Por lo que utilizamos un soporte hidrófilo: plancha de aluminio micrograneada, e incidimos en ella mediante un dibujo de grasa.

Nosotras hemos decidido crear aguadas mediante tóner diluido en alcohol, lo que nos aporta expresiones muy poco controlables (Fig. 109). Es muy importante medir la cantidad de tóner que cargamos en el pincel, lo cual dependerá de la mezcla que realicemos en el recipiente y la profundidad en la que sumerjamos este pincel. Una vez que obtenemos la mancha deseada, debemos fundir el tóner con la plancha aplicando calor.

El calor fue el principal motivo por el que utilizamos este tipo de plancha, ya que la piedra que utilizamos para litografía es muy sensible al calor y tiende a fragmentarse. En la Fig. 116 observamos nuestra primera litografía sobre una piedra que se nos partió por esta causa. La fragmentación nos interesa para nuestro trabajo, pero dificulta mucho la estampación, por ello seguimos trabajando en plancha de aluminio micrograneada.

Tras haber fijado nuestro dibujo, procedemos a acidular la plancha. Previamente, echamos polvos de talco para homogeneizar la superficie. Después, la acidulamos mediante una mezcla de goma arábica, ácido tánico y ácido fosfórico.⁵ Es aconsejable dejar la plancha bastante tiempo con esta mezcla, aunque establecimos un mínimo de 15 minutos.

Una vez que vamos a estampar, retiramos fácilmente la mezcla con agua. El procedimiento consiste en ir manteniendo el equilibrio entre la grasa que aportamos y la humedad en la base de la plancha. La tinta (grasa) la preparamos añadiendo un poco de carbonato de magnesio porque debe estar bastante densa. Las estampaciones deben realizarse con un rodillo que se ajuste bastante al tamaño de la plancha para que exista un entintado homogéneo (Fig. 110). Lo más complejo de la técnica es controlar la tinta que añadimos, al principio cuesta que la plancha la absorba, y una vez obtenemos un entintado óptimo, hay que tener control para no excedernos.

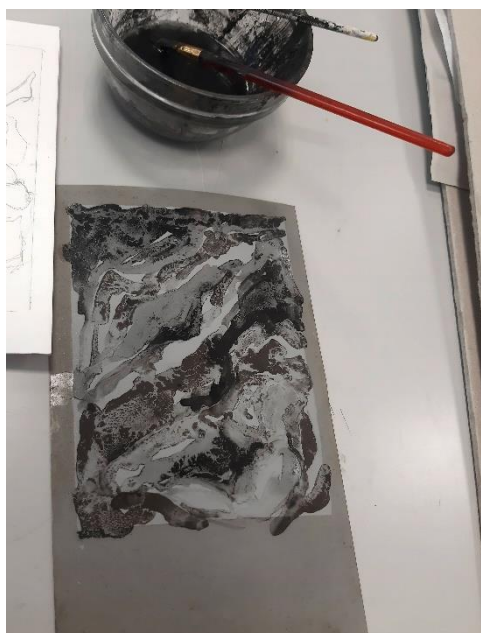


Fig. 109 Estela Ferrer, *Identidades*, 2022.
Dibujo con tóner sobre la plancha micrograneada.



Fig. 110 Estela Ferrer, *Identidades*, 2022.
Entintado.

⁵ Las proporciones que hemos utilizado han sido 15 ml. De goma arábica, 5 gr. de tánico y 4 gotas de ácido fosfórico.

Se han llevado a cabo 16 obras, la primera litografía inicial en una prensa litográfica y 15 algrafías utilizando un tórculo. El soporte también ha sido papel Hahnemühle de 240 gr., con un color blanco crudo que humedecemos previamente y dos tipos de tela: una más transparente y otra opaca.



Fig. 111 Estela Ferrer, *Identidades*, 2022. Proceso de estampación.

A continuación, presentamos los resultados mediante un ejemplar de cada tirada por individual, y después, pasaremos a explicar la instalación. Observaremos como todas son de pequeño formato, excepto la última que supone la culminación del proyecto (Fig. 111).



Fig. 112 Estela Ferrer, *Sin título*, 2022. 26,5 x 20 cm.



Fig. 113 Estela Ferrer, *Sin título*, 2022. 26,5 x 20 cm.



Fig. 114 Estela Ferrer, *Sin título*, 2022. 26,5 x 20 cm.

ESTELA FERRER PERAIRE
BRECHAS EN NUESTRA PIEL



Fig. 116 Estela Ferrer, *Sin título*, 2022. 26,5 x 20 cm.

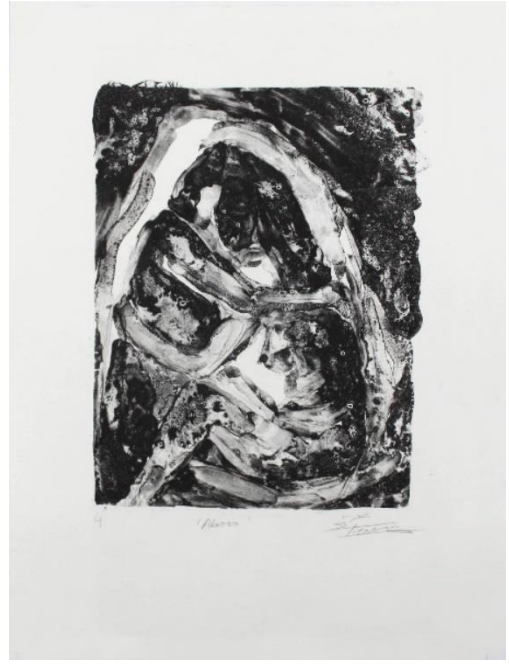


Fig. 115 Estela Ferrer, *Sin título*, 2022. 26,5 x 20 cm.



Fig. 117 Estela Ferrer, *Sin título*, 2022. 26,5 x 20 cm.



Fig. 118 Estela Ferrer, *Sin título*, 2022. 26,5 x 20 cm.



Fig. 120 Estela Ferrer, *Sin título*, 2022. 26,5 x 20 cm.

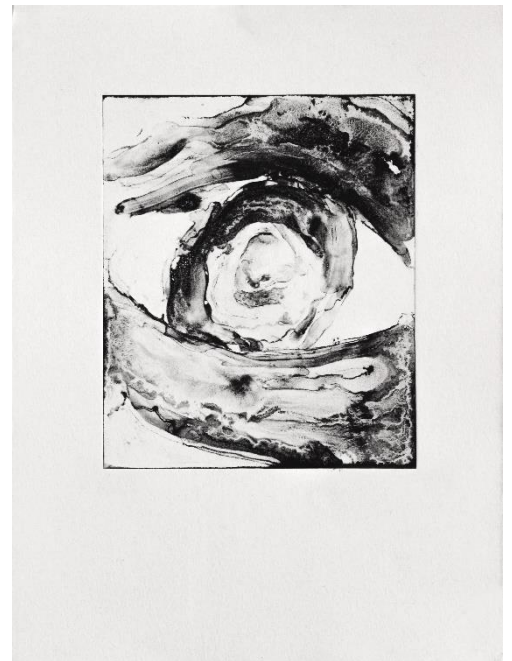


Fig. 119 Estela Ferrer, *Sin título*, 2022. 26,5 x 20 cm.



Fig. 121 Estela Ferrer, *Sin título*, 2022. 35 x 30 cm.

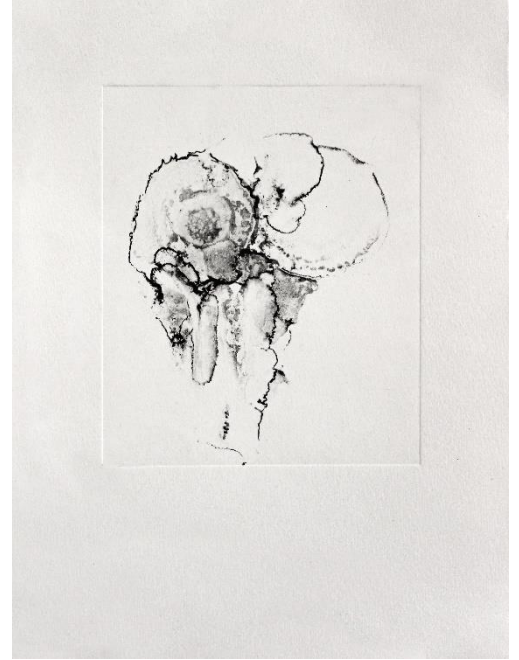


Fig. 122 Estela Ferrer, *Sin título*, 2022. 26,5 x 20 cm.

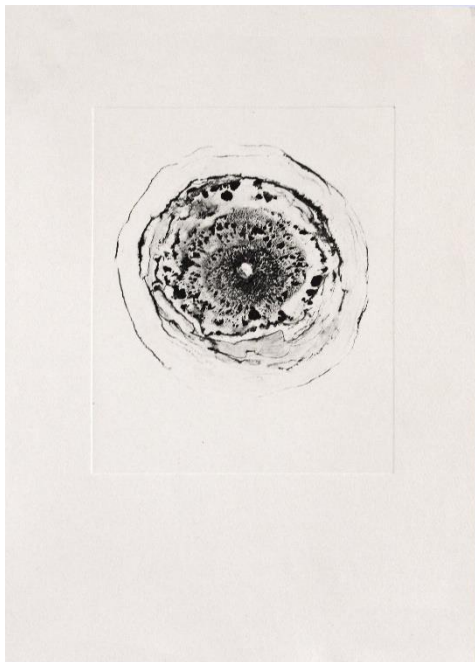


Fig. 123 Estela Ferrer, *Sin título*, 2022. 26,5 x 20 cm.

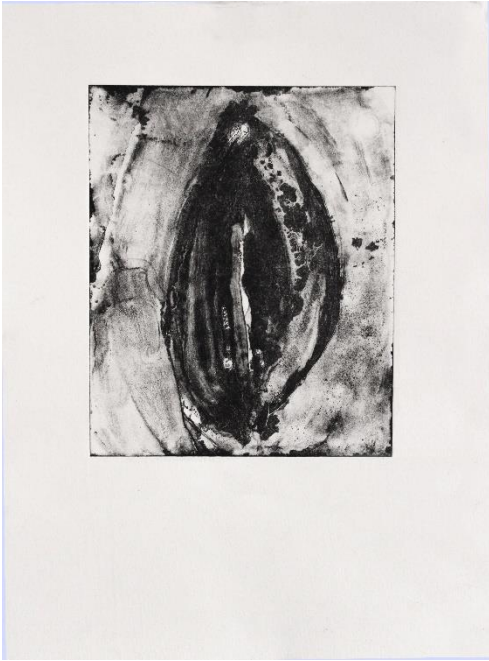


Fig. 125 Estela Ferrer, *Sin título*, 2022. 26,5 x 20 cm.



Fig. 124 Estela Ferrer, *Sin título*, 2022. 26,5 x 20 cm.



Fig. 127 Estela Ferrer, *Sin título*, 2022. 26,5 x 20 cm.



Fig. 126 Estela Ferrer, *Sin título*, 2022. 26,5 x 20 cm.



Fig. 128 Estela Ferrer, *Sin título*, 2022. 26,5 x 20 cm.



Fig. 129 Estela Ferrer, *Sin título*, 2022. 26,5 x 20 cm.



Fig. 130 Estela Ferrer, *Sin título*, 2022. 70 x 60 cm.

3. INSTALACIÓN

Llevar la gráfica a la instalación ha supuesto un reto para nosotras. Para ello, ha sido importante jugar con la esencia del material, observarlo y sensibilizarnos con sus propiedades; y también, aprovechar las cualidades del espacio en el que nos encontrábamos. Buscamos crear un espacio de inmersión en el que el espectador pueda interactuar. El recorrido cobra importancia como concepto en el que existe el movimiento, el

desplazamiento y el cambio. Esto se creó mediante la utilización del hilo (Fig. 131), un material que procedía de la costura de las telas y que caía hasta el suelo; después, se agrupaba y formulaba una pregunta: “¿Qué te define?”. Pero la cuestión permanece sin respuesta y el hilo continúa arrastrándose hacia la ventana, donde la luz se abre y el material coge transparencia a la vez que se refleja en el cristal. Con ello, se da un recorrido y un proceso de preguntas, que finaliza con un cambio de percepción.

Recursos como las cualidades de la translucidez, la superposición, la disolución del cuerpo... sugieren la propia construcción subjetiva del yo. El objetivo es crear un nuevo espacio alejado de percepciones sexistas y estereotipadas, de manera que incita la reflexión e introspección del sujeto.

Esta instalación se presentó en la exposición *PAM!22* que tuvo lugar en el espacio multidisciplinar T4 en la Facultad de Belles Artes de San Carles.



Fig. 131 Estela Ferrer, *Identidades*, 2022. Instalación del hilo.

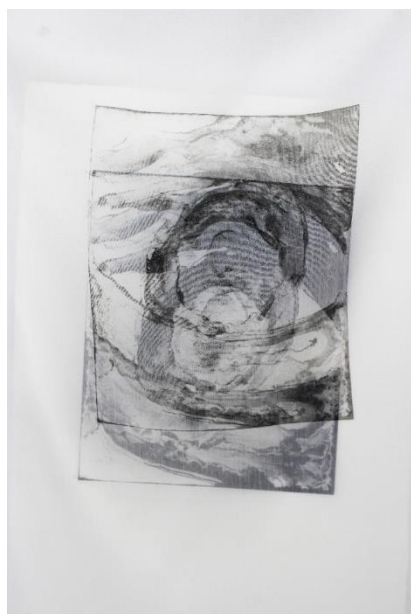


Fig. 132 Estela Ferrer, *Identidades*, 2022. Tela sobre papel.



Fig. 133 Estela Ferrer, *Identidades*, 2022. Tela sobre papel.

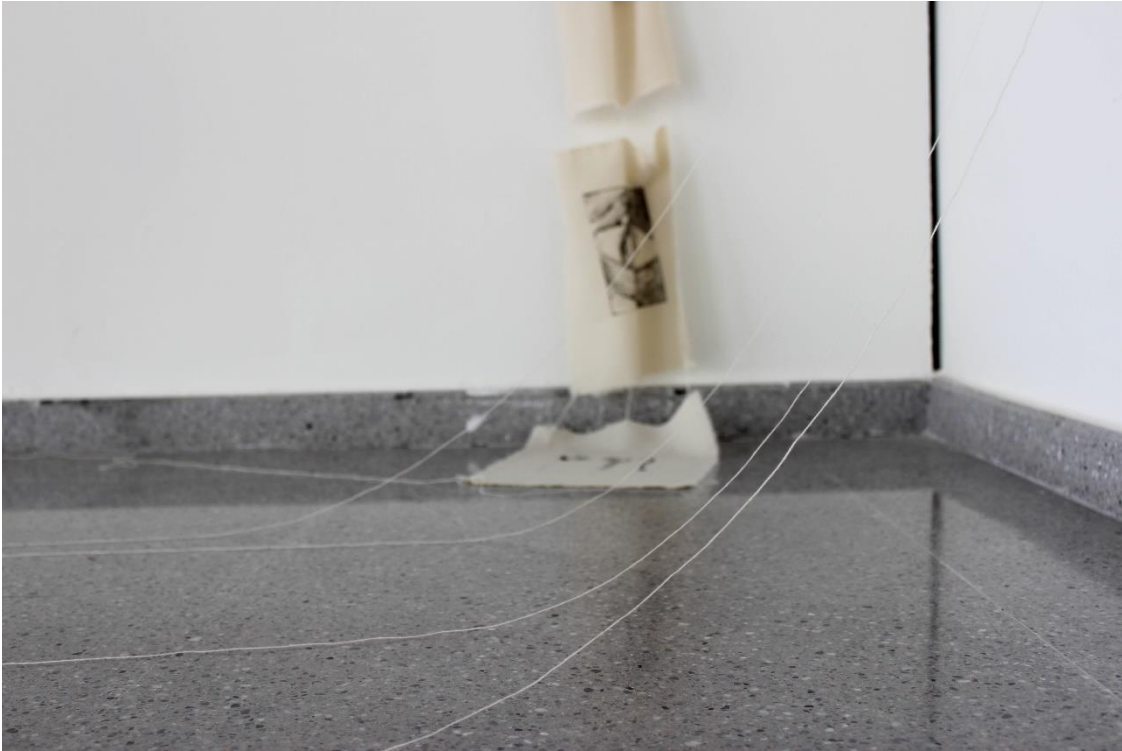


Fig. 135 Estela Ferrer, *Identidades*, 2022. Medidas variables.

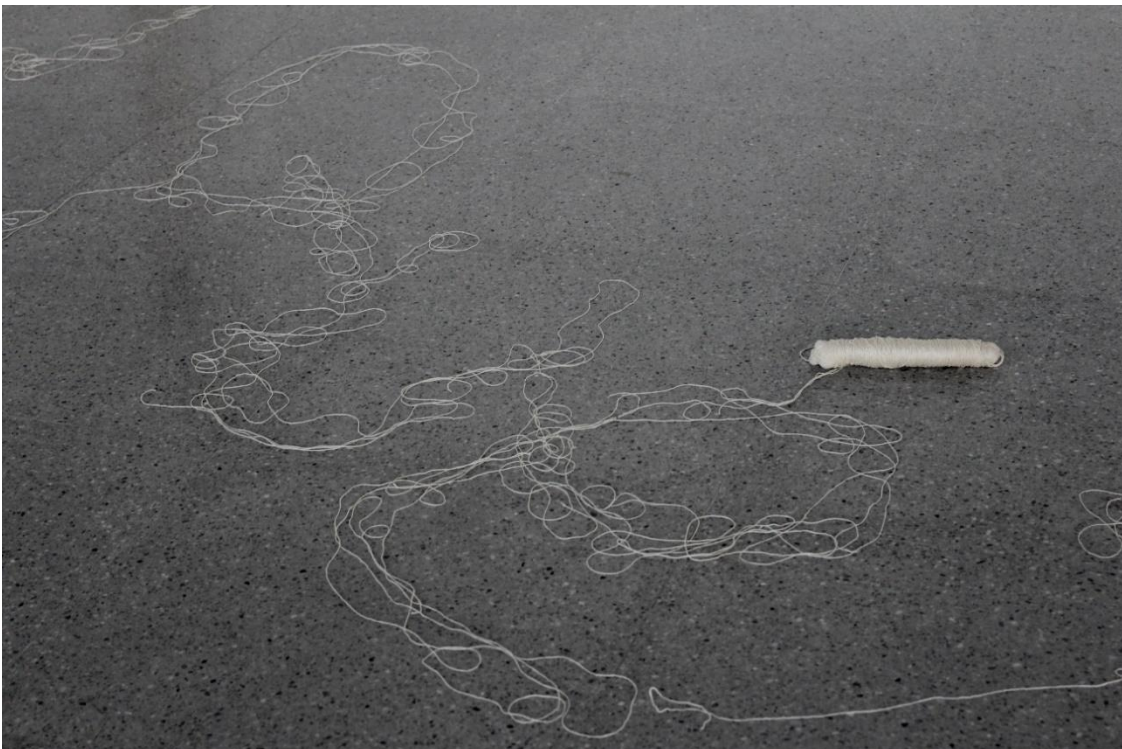


Fig. 134 Estela Ferrer, *Identidades*, 2022.



Fig. 136 Estela Ferrer, *Identidades*, 2022.



Fig. 137 Estela Ferrer, *Identidades*, 2022.



Fig. 138 Estela Ferrer, *Identidades*, 2022.

ESTELA FERRER PERAIRE
BRECHAS EN NUESTRA PIEL



Fig. 139 Estela Ferrer, *Identidades*, 2022.

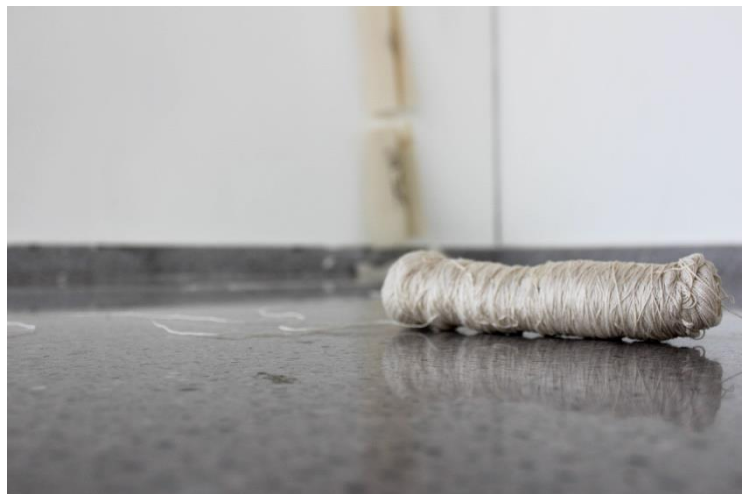


Fig. 140 Estela Ferrer, *Identidades*, 2022.



Fig. 141 Estela Ferrer, *Identidades*, 2022.



Fig. 142 Estela Ferrer, *Identidades*, 2022.

ESTELA FERRER PERAIRE
BRECHAS EN NUESTRA PIEL



Fig. 143 Estela Ferrer, *Identidades*, 2022.



Fig. 144 Estela Ferrer, *Identidades*, 2022.

CONCLUSIONES

A partir de nuestro primer capítulo hemos extraído tres principales conclusiones. En primer lugar, hemos demostrado que la violencia simbólica ejercida en el cuerpo y la sexualidad de la mujer es un problema que pervive en la actualidad por diversas razones, entre las que hemos destacado la influencia de la cultura visual en la reproducción de imágenes que promulgan la diferenciación sexual. Por lo tanto, en el primer apartado, hemos logrado el objetivo de investigar sobre las causas de la opresión hacia el cuerpo y la sexualidad de las mujeres y los problemas que acarrearán, para poder trasladarlo a la práctica artística.

En el segundo apartado, hemos indagado en cómo influyó el feminismo en la creación artística. Se han contextualizado y conocido a las artistas que han deconstruido el imaginario que concierne al cuerpo sexuado, cumpliendo con el segundo de nuestros objetivos. A lo largo del trabajo hemos resaltado la importancia del feminismo, ya que provocó un cambio cultural a partir de los años 60, pero que todavía perdura en la actualidad puesto que la división sexual no cesa. Por tanto, concluimos en este apartado afirmando que necesitamos un arte en el que las mujeres nos definamos a nosotras mismas, y prueba de ello es la poca representación femenina que tenemos en los museos. El canon estético masculino está todavía muy extendido y podemos subvertirlo creando obras en las que el sexo no nos defina, limite y determine.

En el tercer apartado, hemos visto artistas que han empleado un lenguaje con el que se alejan de esta mirada masculina. Consideramos necesario reflexionar sobre cómo generan obras en las que reflejan la realidad sobre ellas mismas explotando recursos visuales y plásticos que llaman la atención. De manera subjetiva, hemos seleccionado tres conceptos que quedan intrínsecos y que, luego, hemos tratado de incorporar en nuestras obras. Tras haberlas realizado, creo que es interesante el idear y analizar cada obra desde estos parámetros; observando el punto crítico que hay detrás, a quién va dirigido y cómo va a reaccionar el público hacia tu mensaje. También consideramos imprescindible estudiar si estamos realizando proyectos que perpetúan con la división entre el binomio hombre – mujer, o luchan contra todo signo de división sexual. En nuestro caso, al optar por lo segundo, hemos extraído dos conclusiones acerca de cómo representar nuestras ideas: realizar expresiones que destruyen el

pensamiento patriarcal o dar paso a una nueva realidad sobre el género y sexo.

En el segundo capítulo, hemos estudiado a las referentes que nos han servido de apoyo y estímulo en nuestro trabajo personal. A través de sus diferentes entrevistas, hemos podido reafirmarnos sobre que, a pesar de que sus obras estén realizadas con técnicas y materiales más tradicionales, logran una posición conceptual alejada de la habitual. Este conjunto de reflexiones sobre cómo las mujeres han desarrollado la subversión en proyectos artísticos, corroboran nuestro tercer objetivo.

Finalmente, hemos creado un proyecto inédito de producción artística, en el que hemos dialogado e investigado las diversas técnicas presentadas en el último capítulo. De esta manera, hemos cumplido nuestro objetivo principal de generar un trabajo en el que hemos reflejado nuestra perspectiva sobre el cuerpo y la sexualidad de la mujer, contribuyendo a crear un imaginario libre de tintes sexistas. Así, finalizamos el proyecto con un conjunto de obras de carácter transdisciplinar que nos han ayudado a engrosar nuestro pensamiento crítico y a abrir líneas de investigación nuevas en las que no pensábamos que nos podríamos adentrar antes de cursar el máster.

Además, este proyecto nos marca el comienzo de una producción mucho más extensa en la que seguiremos ampliando el imaginario sobre la realidad del cuerpo y la sexualidad de las mujeres. Un tema tratado desde el profundo respeto y que conlleva una fuerte crítica. También hemos considerado importante trabajar desde las expresiones plásticas y visuales tradicionales, para dejar atrás las representaciones androcéntricas en estas disciplinas. Como hemos visto, las técnicas abordadas han sido muchas y diferentes entre sí, pero he estado cómoda y he descubierto nuevas formas de expresión que se ajustan más a mi personalidad y los resultados plásticos que deseaba obtener.

Los objetivos planteados nos sirvieron para dar sentido a *Brechas en nuestra piel* desde el comienzo del curso, hasta el final con la presentación del presente trabajo. Estamos muy satisfechas con el número de obras realizadas, ya que nos hemos enfrentado a tamaños considerables en escultura y a producciones largas dentro de la gráfica. Por lo tanto, hemos obtenido una producción de obra de alta calidad que podremos llevar a diferentes exposiciones, tanto individuales como colectivas. Este paso lo consideramos imprescindible para completar cada obra, por lo que trabajaremos en ello a partir de ahora.

Todavía nos queda mucho camino de lucha contra la violencia de género, por ello, no podemos olvidarnos de que, gracias a muchas mujeres luchadoras, podemos gozar de los derechos que ellas no tuvieron. Cada una de ellas aportó su granito de arena. Y nosotras como artistas podemos utilizar el arte como un espacio de libertad en el que despertar las miradas. De esta manera, hemos llevado a cabo una práctica de autorrepresentación con la que lograr sensibilizar a los espectadores, puesto que vemos imprescindible la creación de espacios de igualdad, en la que ni nuestro cuerpo ni sexualidad nos pongan en una situación de vulnerabilidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Aumente, M. d. (2010). La imagen de las mujeres a través de su propia mirada. *Revista Creatividad y Sociedad*, (15), 1-28.
- Baulo, M. (2008). Arte & dolor. *AdVersuS*, 152-156.
- Bauman, Z. (2015). *Modernidad líquida*. México: Fondo de cultura económica.
- Beauvoir, S. d. (1949). *El segundo sexo*. México: Debolsillo.
- Calvo, P. B. (12 de febrero de 2010). *Louise Bourgeois. Simbolismo y fragmentos en la posmodernidad*. Obtenido de Slideshare:
<https://es.slideshare.net/ImpatiiaParedes1/louise-bourgeois-simbolismo-y-fragmentos-en-la-posmodernidad>
- Designboom. (13 de Junio de 2018). *Misha Japanwala's intimate sculptural garments expose the role of women in pakistan*. Obtenido de Designboom:
<https://www.designboom.com/art/sculptural-garments-women-pakistan-06-13-2018/>
- EiTB. (7 de mayo de 2010). *Orain: Dora Salazar*. Obtenido de
<https://www.youtube.com/watch?v=7hLmDaMOpf0>
- El País. (02 de febrero de 2012). Dora Salazar. *El País. Babelia*.
- Ferrer, E. (2021). *El papel de las mujeres en el mundo rural. Arte como homenaje a la mujer trabajadora*. Universitat Politècnica de València.
- Flynn, T. (2002). *El cuerpo en la escultura* (Vol. 4). Madrid: Ediciones AKAL.
- Gómez, I. S. (2005). La mujer escultora en el País vasco durante los años 80. *Bellas Artes*, 3, pp. 63-88.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Hudson, S. (2022). Entrevista a Samatha Hudson en los Felices años veinte. (N. Vigalondo, Entrevistador)
- Japanwala, M. (26 de Febrero de 2021). Designer Misha Japanwala Is Never Fully Dressed Without a Breastplate. (A. Khan, Entrevistador). Obtenido de Vogue:
<https://www.vogue.com/article/designer-misha-japanwala-interview>
- Lipovesky, G. (2016). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.
- Máñez, E. (2020). Machismo en la prensa diaria: cosificación, sexualización y roles. En M. Monleón Pradas, *Arte y activismo contra la violencia de género*. (pp. 51-53). Madrid: Brumaria.
- Marcos, C. (2000). *Fundición a la cera perdida: técnica de la cascarilla cerámica*. Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València. Obtenido de:

<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/157239/Capi%cc%81tulo%20l.pags.17-202.pdf?sequence=3&isAllowed=y>

- Marcus, G. E. (1994). The modernist sensibility in recent ethnographic writing and the cinematic metaphor of montage. *Visualizing Theory*, 41.
- Mayayo, P. (2002). *Louise Bourgeois*. Gipúzcoa: Nerea S.A.
- Méndez Pérez, L. (2010). "Arte coño" y otras representaciones del cuerpo sexuado: feminismos en el arte contemporáneo. Barcelona: Icaria.
- Méndez, L. (2006). La subversión en imágenes: cuerpos, feminismos y obras visuales occidentales en la década de los noventa del siglo XX. *Muñoz González, B. & López García, J. (coords.) Cuerpo y medicina. Textos y contextos culturales. Cincón. Cáceres.*, 113-137.
- Mies, M. &. (2016). *Ecofeminismo*. Barcelona: Icaria.
- Miguel, A. d. (2015). *Neoliberalismo sexual. El mito de la libre elección*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Monleón, M. (2012). Arte y tecnología frente a la violencia de género. *Arte y Políticas de Identidad*, 6 (6), 177-194.
- Schröder, S. F., del Prado, M. M., & Dresden, S. S. K. (2008). *Entre dioses y hombres: esculturas clásicas del Albertinum de Dresde y el Museo del Prado; [este catálogo ha sido editado con motivo de la exposición organizada por el Museo Nacional del Prado y las Staatliche Kunstsammlungen Dresden, celebrada en Madrid del 4 de noviembre de 2008 al 12 de abril de 2009, y en Dresde de mayo a septiembre de 2009]*. Museo Nacional del Prado.
- Museo Jumex. (2022). *Hanna Wilke. S.O.S. Starification (Object Series), 1974*. Obtenido de <https://www.fundacionjumex.org/es>
- Navarrete, C. (30 de Diciembre de 2021). Sobre la obra "La bella (in)diferencia". (E. Ferrer, Entrevistador)
- Nochlin, L. (1994). *The Body in Pieces*. New York: Thames & Hudson.
- Pagano, A. (octubre de 2020). *Artemisia Gentileschi, la lucha de una pintora herida*. Obtenido de Historia National Geographic: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/artemisia-gentileschi-lucha-pintora-herida_13898
- Plaza, J. F. (2010). Medios de comunicación, anorexia y bulimia. La difusión mediática del anhelo a la delgadez: un análisis con perspectiva de género. *ICONO 14, Revista de Comunicación audiovisual y tecnologías emergentes*, 8(3), 62-83.
- Salazar, D. (1999). "No me gusta la idea del arte por el arte. Me gusta contar cosas". (A. Irazu, Entrevistador)
- Salazar, D. (s.f.). Inspiración, espiración, expiación. *Todo es arte contemporáneo. Capilla*. Museo de Navarra, Navarra.

- Simón Rodríguez, M. E. (2016). *Hijas de la igualdad, herederas de injusticias*. Madrid: Nerea Ediciones.
- Smith, K. (s.f.). Kiki Smith: Prints and multiples, 1985-1993. [Catálogo]. Barbara Krakow Gallery, Boston.
- Sontag, S. (1966). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral.
- Toral, M. (4 de Marzo de 2016). Louise Bourgeois. Kiki Smith. Nancy Spero. [Catálogo de la Exposición en el Museo de la Pasión. Valladolid.] Museo de la Pasión.
- Uhring, A. (2021). *Crece los casos de TCA. No son niñas entretenidas mirando cuánto pesan, es un trastorno grave*. Obtenido de Con Salud:
https://www.consalud.es/pacientes/aumentan-casos-tca-no-ninas-entretendidas-mirando-pesan-trastorno-grave_99489_102.html
- Valls, C. (2016). *Mujeres invisibles para la medicina. Desvelando nuestra salud*. Madrid: Capitán Swing.
- Verdú Delgado, M. D. (2018). El sufrimiento de la mujer objeto. Consecuencias de la cosificación sexual de las mujerees en los medios de comunicación. *Feminismo/s*, 167-187.
- Zarco Ortiz, E. A. (2019). *Cuerpo, género y juventudes. Análisis de los procesos culturales emergentes en Chiapas*. Veracruz: Dirección editorial.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1 Orlan, <i>La reencarnación de Saint Orlan</i> , 1990.....	14
Fig. 2 Anónima, <i>Venus de Milo</i> , 130 a.c. -100 a.c.....	16
Fig. 3 Rodin, <i>Sin título</i> , 1908.....	17
Fig. 4. Louise Bourgeois. <i>Fillete</i> , 1968.....	17
Fig. 5 Goya, <i>Saturno devorando a su hijo</i> , 1820-1823.....	19
Fig. 6 Artemisa Gentileschi, <i>Susanna e i vecchioni</i> , 1610.....	19
Fig. 7 Carmen Navarrete, <i>La bella (in)diferencia</i> , 1996.....	20
Fig. 8 Frida Kahlo, <i>A Coluna Quebrada</i> , 1944.....	20
Fig. 9 Sally Hewett, <i>Ectomy</i> , 2021.....	20
Fig. 10. Regina José Galindo, <i>Perra</i> , 2005.....	20
Fig. 11 Gerrilla Girls, <i>Reiventing the "F" Word - Feminism!!</i> , 1985-2012.....	21
Fig. 12 Hanna Wilke, <i>S.O.S. Starification (object series)</i> , 1974.....	21
Fig. 13 Sarah Lucas, <i>Nice tits</i> , 2011.....	22
Fig. 14 Louise Bourgeois, <i>Pregnant woman</i> , 2007.....	23
Fig. 15 Louise Bourgeois, <i>Jenus Fleuri</i> . 1968.....	24
Fig. 16 Misha Japanwala, <i>Serie Azaadi</i> , 2018-2022.....	24
Fig. 17 Misha Japanwala, <i>Serie Azaadi</i> , 2018-2022.....	25
Fig. 18 Misha Japanwala, <i>Serie Azaadi</i> , 2018-2022.....	25
Fig. 19 Kiki Smith, <i>Untitled</i> , 1995.....	26
Fig. 20 Kiki Smith, <i>Possession is Nine-Tenths of the Law</i> , 1985.....	26
Fig. 21 Kiki Smith, <i>Untitled</i> , 1990.....	27
Fig. 22. Kiki Smith. <i>Untitled</i> . 1992.....	27
Fig. 23 Dora Salazar, <i>Tejer II</i> , 2001.....	27
Fig. 24 Dora Salazar, <i>Gogoan</i> , 2018.....	28
Fig. 25 Dora Salazar, <i>Echar ramas</i> , 2000.....	28
Fig. 26 Estela Ferrer, <i>Sobrecarga</i> , 2021.....	30
Fig. 27 Estela Ferrer, <i>Sobrecarga</i> , 2021.....	30
Fig. 28 Estela Ferrer, <i>Germen</i> , 2021.....	31
Fig. 29 Estela Ferrer, <i>Germen</i> , 2021.....	31
Fig. 30 Estela Ferrer, <i>El ojo de quien no quiere ver</i> , 2022. Bocetos en el cuaderno de campo sobre el proyecto identidades.....	32
Fig. 31 Estela Ferrer, <i>El ojo de quien no quiere ver</i> , 2022. Maquetas de fotografías impresas sobre papel.....	32
Fig. 32 Estela Ferrer, <i>El ojo de quien no quiere ver</i> , 2022. Proceso de estampación de serigrafía.....	33
Fig. 33 Estela Ferrer, <i>El ojo de quien no quiere ver</i> , 2022. Fotografías editadas.....	33
Fig. 34 Estela Ferrer, <i>El ojo de quien no quiere ver</i> , 2022. Cortadora láser.....	34
Fig. 35 Estela Ferrer, <i>El ojo de quien no quiere ver</i> , 2022. Impresiones de serigrafía en los tableros.....	34
Fig. 36 Estela Ferrer, <i>El ojo de quien no quiere ver</i> , 2022. Pintado del soporte con spray.....	34
Fig. 37 Estela Ferrer, <i>El ojo de quien no quiere ver</i> , 2022. Ensamblaje de la primera caja.....	34
Fig. 38 Estela Ferrer, <i>El ojo de quien no quiere ver</i> , 2022. Modelado.....	35
Fig. 39 Estela Ferrer, <i>El ojo de quien no quiere ver</i> , 2022. Pieza cocida.....	35
Fig. 40 Estela Ferrer, <i>El ojo de quien no quiere ver</i> , 2022. Piezas antes de entrar en el horno.....	36

Fig. 41 Estela Ferrer, <i>El ojo de quien no quiere ver</i> , 2022. Modelado.....	37
Fig. 42 Estela Ferrer, <i>El ojo de quien no quiere ver</i> , 2022. Estampación.....	37
Fig. 43 Estela Ferrer, <i>El ojo de quien no quiere ver</i> , 2022. Pruebas de montaje.....	38
Fig. 44 Estela Ferrer, <i>El ojo de quien no quiere ver</i> , 2022. Pintado del interior de la obra.	38
Fig. 45 Estela Ferrer, <i>El ojo de quien no quiere ver</i> , 2022. Colocación de las luces.	38
Fig. 46 Estela Ferrer, <i>El ojo de quien no quiere ver</i> , 2022. Montaje interior	38
Fig. 47 Estela Ferrer, <i>El ojo de quien no quiere ver</i> , 2022. Pieza I. 30 x 26 x 30 cm.	39
Fig. 48 Estela Ferrer, <i>El ojo de quien no quiere ver</i> , 2022. Pieza I. 30 x 26 x 30 cm.	39
Fig. 49 Estela Ferrer, <i>El ojo de quien no quiere ver</i> , 2022. Vista desde el exterior a través de la mirilla pieza I.	40
Fig. 50 Estela Ferrer, <i>El ojo de quien no quiere ver</i> , 2022. Vista desde el exterior a través de la mirilla pieza I.	40
Fig. 51 Estela Ferrer, <i>El ojo de quien no quiere ver</i> , 2022. Pieza II. 30 x 26 x 30 cm.	41
Fig. 52 Estela Ferrer, <i>El ojo de quien no quiere ver</i> , 2022. Pieza II. 30 x 26 x 30 cm.	41
Fig. 53 Estela Ferrer, <i>El ojo de quien no quiere ver</i> , 2022. Vista desde el exterior a través de la mirilla pieza II.	41
Fig. 54 Estela Ferrer, <i>El ojo de quien no quiere ver</i> , 2022. Vista desde el exterior a través de la mirilla pieza II.	41
Fig. 55 Estela Ferrer, <i>El ojo de quien no quiere ver</i> , 2022. Pieza III. 30 x 30 x 30 cm.	42
Fig. 56 Estela Ferrer, <i>El ojo de quien no quiere ver</i> , 2022. Pieza III. 30 x 30 x 30 cm.	42
Fig. 57 Estela Ferrer, <i>El ojo de quien no quiere ver</i> , 2022. Vista desde el exterior a través de la mirilla pieza III.	43
Fig. 58 Estela Ferrer, <i>El ojo de quien no quiere ver</i> , 2022. Vista desde el exterior a través de la mirilla pieza III.	43
Fig. 59 Estela Ferrer, <i>El ojo de quien no quiere ver</i> , 2022. Pieza IIII. 38 x 25 x 38 cm.	44
Fig. 60 Estela Ferrer, <i>El ojo de quien no quiere ver</i> , 2022. Pieza IIII. 38 x 25 x 38 cm.	44
Fig. 61 Estela Ferrer, <i>El ojo de quien no quiere ver</i> , 2022. Vista desde el exterior a través de la mirilla pieza IIII.	45
Fig. 62 Estela Ferrer, <i>El ojo de quien no quiere ver</i> , 2022. Las cuatro piezas en línea. Medidas variables.	45
Fig. 63 Estela Ferrer, <i>Deconstrucción</i> , 2022. Maqueta.	47
Fig. 64 Estela Ferrer, <i>Deconstrucción</i> , 2022. Bocetos digitales.....	47
Fig. 65 Estela Ferrer, <i>Deconstrucción</i> , 2022. Realización de los moldes.....	47
Fig. 66 Estela Ferrer, <i>Deconstrucción</i> , 2022. Moldes del cuerpo.....	47
Fig. 67 Estela Ferrer, <i>Deconstrucción</i> , 2022. Positivado de los moldes.	48
Fig. 68 Estela Ferrer, <i>Deconstrucción</i> , 2022. Positivado de los moldes.	48
Fig. 69 Estela Ferrer, <i>Deconstrucción</i> , 2022. Soldadura de la figura en cera.	48
Fig. 70 Estela Ferrer, <i>Deconstrucción</i> , 2022. Nueva división en tres partes.	49
Fig. 71 Estela Ferrer, <i>Deconstrucción</i> , 2022. Árbol de colada I.	49
Fig. 72 Estela Ferrer, <i>Deconstrucción</i> , 2022. Árbol de colada II.	49
Fig. 73 Estela Ferrer, <i>Deconstrucción</i> , 2022. Árbol de colada III.	49
Fig. 74 Estela Ferrer, <i>Deconstrucción</i> , 2022. Goma laca.	50
Fig. 75 Estela Ferrer, <i>Deconstrucción</i> , 2022. Rotura de la pieza tras la primera capa.	50
Fig. 76 Estela Ferrer, <i>Deconstrucción</i> , 2022. Pieza con todas capas y la fibra de vidrio.	50
Fig. 77 Estela Ferrer, <i>Deconstrucción</i> , 2022. Pieza con dos capas.	50
Fig. 78 Estela Ferrer, <i>Deconstrucción</i> , 2022. Proceso de soldadura de cerámica.....	50

Fig. 79 Estela Ferrer, <i>Deconstrucción</i> , 2022. Proceso de soldadura de cerámica.....	50
Fig. 80 Estela Ferrer, <i>Deconstrucción</i> , 2022. Colada de latón.....	51
Fig. 81 Estela Ferrer, <i>Deconstrucción</i> , 2022. Metal en el interior de los moldes.....	51
Fig. 82 Estela Ferrer, <i>Deconstrucción</i> , 2022. Pieza una vez retirada la cáscara cerámica.	51
Fig. 83 Estela Ferrer, <i>Deconstrucción</i> , 2022. Corte de los árboles de colada.	51
Fig. 84 Estela Ferrer, <i>Deconstrucción</i> , 2022. Trabajo de las texturas en la zona de los bebederos.	52
Fig. 85 Estela Ferrer, <i>Deconstrucción</i> , 2022. Trabajo de las texturas en la zona de los bebederos.	52
Fig. 86 Estela Ferrer, <i>Deconstrucción</i> , 2022. Soldadura completada.....	52
Fig. 87 Estela Ferrer, <i>Deconstrucción</i> , 2022. Soldadura TIG.	52
Fig. 88 Estela Ferrer, <i>Deconstrucción</i> , 2022. Realización de las pátinas.	53
Fig. 89 Estela Ferrer, <i>Deconstrucción</i> , 2022. Detalle.....	53
Fig. 90 Estela Ferrer, <i>Deconstrucción</i> , 2022. 75 x 43 x 33 cm.	54
Fig. 91 Estela Ferrer, <i>Deconstrucción</i> , 2022. 75 x 43 x 33 cm.	54
Fig. 92 Estela Ferrer, <i>Deconstrucción</i> , 2022. 75 x 43 x 33 cm.	55
Fig. 93 Estela Ferrer, <i>Confluencias</i> , 2022. Maqueta en barro.....	56
Fig. 94 Estela Ferrer, <i>Confluencias</i> , 2022. Primer corte.....	57
Fig. 95 Estela Ferrer, <i>Confluencias</i> , 2022. Encaje de nuestro modelo.	57
Fig. 96 Estela Ferrer, <i>Confluencias</i> , 2022. Encaje digital.....	57
Fig. 97 Estela Ferrer, <i>Confluencias</i> , 2022. Cortes para el desbaste.....	57
Fig. 98 Estela Ferrer, <i>Confluencias</i> , 2022. Avance en el tallado y corrección de la base.....	58
Fig. 99 Estela Ferrer, <i>Confluencias</i> , 2022. Pegado de las grietas con resina.....	58
Fig. 100 Estela Ferrer, <i>Confluencias</i> , 2022. Pegado de las grietas con resina.....	58
Fig. 101 Estela Ferrer, <i>Confluencias</i> , 2022. Lijado.....	59
Fig. 102 Estela Ferrer, <i>Confluencias</i> , 2022. Lijado.....	59
Fig. 103 Estela Ferrer, <i>Confluencias</i> , 2022. 50 x 35 x 30 cm.	60
Fig. 104 Estela Ferrer, <i>Confluencias</i> , 2022. 50 x 35 x 30 cm.	61
Fig. 105 Estela Ferrer, <i>Confluencias</i> , 2022. 50 x 35 x 30 cm.	61
Fig. 106 Estela Ferrer, <i>Identidades</i> , 2022. Resinado de la plancha.....	63
Fig. 107 Estela Ferrer, <i>Identidades</i> , 2022. Incisión sobre la plancha.	63
Fig. 108 Estela Ferrer, <i>Identidades</i> , 2022. Resinado de la plancha. Pruebas.....	63
Fig. 109 Estela Ferrer, <i>Identidades</i> , 2022. Dibujo con tóner sobre la plancha microgranada. .	64
Fig. 110 Estela Ferrer, <i>Identidades</i> , 2022. Entintado.	64
Fig. 111 Estela Ferrer, <i>Identidades</i> , 2022. Proceso de estampación.....	65
Fig. 112 Estela Ferrer, <i>Sin título</i> , 2022. 26,5 x 20 cm.	65
Fig. 113 Estela Ferrer, <i>Sin título</i> , 2022. 26,5 x 20 cm.	66
Fig. 114 Estela Ferrer, <i>Sin título</i> , 2022. 26,5 x 20 cm.	66
Fig. 115 Estela Ferrer, <i>Sin título</i> , 2022. 26,5 x 20 cm.	67
Fig. 116 Estela Ferrer, <i>Sin título</i> , 2022. 26,5 x 20 cm.	67
Fig. 117 Estela Ferrer, <i>Sin título</i> , 2022. 26,5 x 20 cm.	67
Fig. 118 Estela Ferrer, <i>Sin título</i> , 2022. 26,5 x 20 cm.	68
Fig. 119 Estela Ferrer, <i>Sin título</i> , 2022. 26,5 x 20 cm.	68
Fig. 120 Estela Ferrer, <i>Sin título</i> , 2022. 26,5 x 20 cm.	68
Fig. 121 Estela Ferrer, <i>Sin título</i> , 2022. 35 x 30 cm.	69
Fig. 122 Estela Ferrer, <i>Sin título</i> , 2022. 26,5 x 20 cm.	69
Fig. 123 Estela Ferrer, <i>Sin título</i> , 2022. 26,5 x 20 cm.	69

Fig. 124 Estela Ferrer, <i>Sin título</i> , 2022. 26,5 x 20 cm.	70
Fig. 125 Estela Ferrer, <i>Sin título</i> , 2022. 26,5 x 20 cm.	70
Fig. 126 Estela Ferrer, <i>Sin título</i> , 2022. 26,5 x 20 cm.	70
Fig. 127 Estela Ferrer, <i>Sin título</i> , 2022. 26,5 x 20 cm.	70
Fig. 128 Estela Ferrer, <i>Sin título</i> , 2022. 26,5 x 20 cm.	71
Fig. 129 Estela Ferrer, <i>Sin título</i> , 2022. 26,5 x 20 cm.	71
Fig. 130 Estela Ferrer, <i>Sin título</i> , 2022. 70 x 60 cm.	72
Fig. 131 Estela Ferrer, <i>Identidades</i> , 2022. Instalación del hilo.....	73
Fig. 132 Estela Ferrer, <i>Identidades</i> , 2022. Tela sobre papel.	73
Fig. 133 Estela Ferrer, <i>Identidades</i> , 2022. Tela sobre papel.	73
Fig. 134 Estela Ferrer, <i>Identidades</i> , 2022.	74
Fig. 135 Estela Ferrer, <i>Identidades</i> , 2022. Medidas variables.....	74
Fig. 136 Estela Ferrer, <i>Identidades</i> , 2022.	75
Fig. 137 Estela Ferrer, <i>Identidades</i> , 2022.	76
Fig. 138 Estela Ferrer, <i>Identidades</i> , 2022.	76
Fig. 139 Estela Ferrer, <i>Identidades</i> , 2022.	77
Fig. 140 Estela Ferrer, <i>Identidades</i> , 2022.	77
Fig. 141 Estela Ferrer, <i>Identidades</i> , 2022.	78
Fig. 142 Estela Ferrer, <i>Identidades</i> , 2022.	79
Fig. 143 Estela Ferrer, <i>Identidades</i> , 2022.	80
Fig. 144 Estela Ferrer, <i>Identidades</i> , 2022.	81

ESTELA FERRER PERAIRE
BRECHAS EN NUESTRA PIEL

BRECHAS EN NUESTRA PIEL

Producción artística sobre el cuerpo y la
sexualidad de la mujer

ESTELA FERRER PERAIRE

DIRIGIDO POR MAU MONLEÓN PRADAS

Trabajo de fin de máster. Tipología 4

Valencia, junio de 2022

Máster en Producción Artística

Facultat de Belles Arts de San Carles

Universitat Politècnica de València