

Género de caza

Paloma Castro de la Cruz / Curso 2013/14 / 4ºBellas Artes, Málaga / Tutor: Carlos Miranda Más

Índice

Idea	3
<hr/>	
Proceso de investigación plástica	5
<hr/>	
Ficha técnica	31
<hr/>	
Proceso de investigación teórico-conceptual	40
<hr/>	
Cronograma	53
<hr/>	
Presupuesto	54
<hr/>	
Bibliografía	55
<hr/>	

Idea

Con este proyecto me baso en la escultura como lenguaje plástico a través del cual establezco un paralelismo entre la función del objeto a partir del molde y de la identidad a partir del modelo.

Trabajo con el cuerpo femenino equiparando el concepto de mercancía a la mujer, donde el cuerpo, sistemáticamente cosificado, se convierte en valor de cambio dentro de la sociedad capitalista y patriarcal. Apropiándome del concepto de trofeo cinegético, y utilizando los senos como representaciones del individuo al que pertenecen, planteo un símil entre el la mujer y el animal que es cazado y exhibido por el hombre. Todo ello utilizando el cromatismo blanco como predominante y representante de la pureza, llevando a cabo un tratamiento del color de manera que la obra se percibe en un primer momento como un gesto contundente que, a menor distancia, permite apreciar la sutileza de cambios en brillos, mates y gamas tonales.

Proceso de investigación plástica

*La estereotipificación social juega un papel más importante en la formación de la feminidad. Ésta puede influir en cómo se experimenta esa inseguridad a cerca del cuerpo, pero no produce la inseguridad. La joven busca una identidad bastante al margen del proceso de educación escolar: esto tiene algo que ver con la identificación: ella quiere ser como otras mujeres. Las jóvenes están preocupadas por la dificultad que le plantea su propio cuerpo*¹

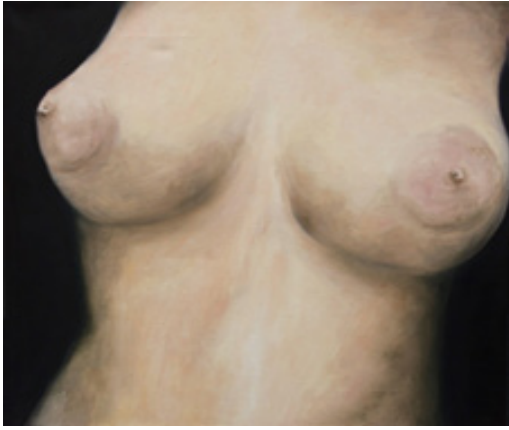
Juliet Mitchell

He querido comenzar con esta cita a la psicoanalista feminista Juliet Mitchell porque, según éste análisis, ser “femenina” y “visualmente correcta” ante la sociedad, nos obliga, en cierta medida, a cumplir un canon de belleza preestablecido por modistas y personajes sociales que otorgan a la mujer un carácter objetual, tratándola como un signo-mercancía. Como mujer que convive en la sociedad actual, he sido partícipe de este complot estético que nos lleva a querer ser otras mujeres, ya que éstas son un símbolo de belleza absoluta y debemos, e incluso queremos, cumplir con este compromiso social. 90-60-90 son números que están presentes en todas las mujeres del siglo XXI ya que corresponden a las “medidas perfectas”, medidas de un cuerpo estándar que toda mujer debe cumplir para ser aceptada socialmente en lo que a su aspecto físico se refiere.

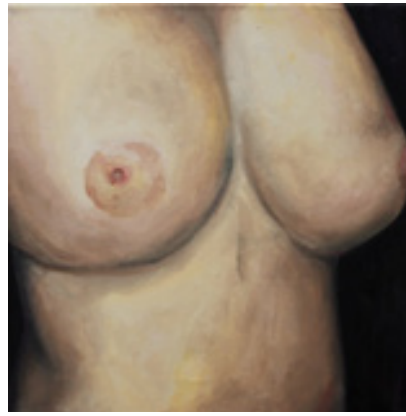
Este proyecto tiene su origen en 2013, y surge a partir de estas reflexiones a través de las cuales comienzo a trabajar el cuerpo femenino llevando a cabo una investigación pictórica en la cual tomo los senos femeninos como objeto identificativo del modelo, ya que éstos son diferentes atendiendo a la persona a la que pertenecen, influyendo esto en su color, forma y tamaño.

En este punto, es necesario tener claros los conceptos con los cuales voy a trabajar:

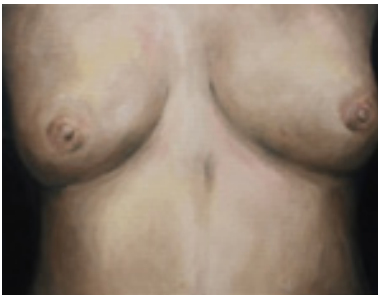
1 Entrevista con Juliet Mitchell, Ángela McRobbie. http://www.debatefeminista.com/articulos.php?id_articulo=352&id_volumen=43



1. 90 Copa B. Óleo sobre lienzo, 40x35 cm



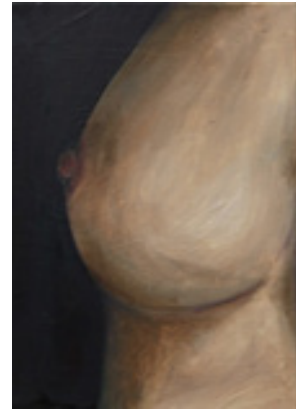
2. 95 Copa B. Óleo sobre lienzo, 24x18'5 cm



4. 75 Copa A. Óleo sobre lienzo, 20x15 cm



5. 80 Copa A. Óleo sobre lienzo, 30x



3. 100 Copa C. Óleo sobre lienzo, 30x30 cm

Seno. *Pecho.*

Pecho. *Cada una de las mamas de la mujer.*

Mama. *Teta.*

Teta. *Cada uno de los órganos glandulosos y salientes que los mamíferos tienen en número par y sirven en las hembras para la secreción de la leche.²*

Una vez asimilados, éstos ayudarán a aportar un mayor manejo del significado conceptual de los trabajos llevabos a cabo en dicho momento.

Cuando Eva Parrondo, historiadora del cine y docente, se refiere a la mujer actual nos dice:

Se ha convertido a 'la mujer' – 'un producto' social y no 'un reflejo de la realidad'-en un objeto digno de ciencia ficción.³

Por tanto, la toma de la mujer como producto social consumista que se reproduce en serie me lleva a plantearme la posibilidad de realizar moldes de mi propio pecho, estableciendo así, por un lado, un paralelismo entre la producción del cuerpo y el carácter de producción seriada que obtengo a través del uso de moldes y, por otro lado, un planteamiento de mi discurso artístico desde un punto de vista personal.

2 RAE

3 Nietzsche y Freud: una subversión feminista. Eva Parrondo. file:///C:/Users/Dialnet-NietzscheYFreud-1390194.pdf



6. Orlan. *9th Surgery-Performance*, 1993

Tal y como se planteó, mi propio cuerpo, en diversas posiciones, sirvió de base para la realización de las primeras experimentaciones con moldes, utilizando para ello vendas de escayola, pues son menos corrosivas para la piel que la escayola en polvo y además permitían un mejor manejo de ellas sobre mis senos en sus diferentes posiciones.

Estos primeros negativos fueron rellenos con silicona, formando así este material parte de un lenguaje estético y comercial debido su uso en operaciones quirúrgicas de aumento de mamas.

En éste punto me resulta especialmente interesante el tomar a la artista Orlan como referente, debido a que, utilizando su propio cuerpo como unidad de medida, la artista se somete a una serie de operaciones estéticas guiadas por ella misma, evitando así que sea la sociedad quien modele su cuerpo y proponiendo que sea ésta la que se adapte a su anatomía. Ella misma nos señala:

*Yo no deseo una identidad definida y definitiva, abogo más bien por las identidades nómadas, múltiples, en movimiento.*⁴

Con agudeza, en esta breve frase se halla resumida una parte importante de lo que es la esencia de su obra. Es por ello que considero interesante el uso de la silicona en mi proyecto, debido a sus connotaciones estéticas, pero el resultado obtenido con este material no fue el esperado dado que no registraba adecuadamente la textura de las mamas y, además, para la realización de cada pieza era necesaria una alta cantidad de silicona, lo cual suponía un gasto económico que no me pude permitir. Así, se planteó aquí un conflicto debido a la necesidad de sustituir la silicona por otro material que fuese más económico y, a su vez, cumplie-

⁴ Orlan. *Arte Carnal*.
<http://www.realidadesinexistentes.com/orlan-arte-carnal>



7. Negativo escayola



8. Positivo silicona



9. Negativo escayola



10. Positivo silicona



11. Jamie McCartney. Molde alginato



12. Louise Bourgeois. *Cumul*, 1996

se las características estéticas y visuales necesarias para registrar el seno con la mayor precisión y veracidad posibles, pues, tal y como expresó Lacan “*Lo real nunca deja de atraernos*”.⁵ Por ello busqué referentes que trabajasen con materiales que permitiesen, de manera volumétrica, reflejar la realidad de la manera más fiel posible, y es aquí cuando encuentro que, en la realización de sus piezas, Jamie McCartney utiliza alginato como material para llevar a cabo los negativos y escayola para los positivos. El resultado es bastante fiel a la realidad, pero no aplicable a mi producción debido a que el alginato es un material que se desgasta con su uso reiterado.

Por otro lado, en su escultura *Cumul 1*, Louise Bourgeois trabaja con mármol (material que no pudo ser utilizado en mi proceso creativo dada su incompatibilidad para con el tipo de molde que estaba manejando) pues lo considera un material resistente pero a la vez sedoso como la piel. La artista se plantea su produc-

5 Foster, Hal: *El retorno de lo real*. Akal. Madrid, 2001, p.27.

ción partiendo de una experiencia personal, lo cual otorga a su obra una dimensión política y tremendamente atractiva para el pensamiento feminista. Ella misma nos afirma que “*Me parece evidente que nuestro cuerpo es una figuración que aparece en la madre tierra*”.⁶ Diversas corrientes feministas parecen estar de acuerdo en que la diferencia sexual constituye una de las características fundamentales (si no la fundamental) en torno a las cuales se han construido, históricamente, la identidad y la cultura. Siendo ésta una cultura donde la fémica se convierte en un mero objeto sexual, un espectáculo, y el varón pasa a ser el observador, el sujeto, se crea un símil entre la mujer actual y la escultura (objeto puramente contemplativo). Sobre la escultura, Lessing nos dice:

*Es necesario preguntarse por la auténtica naturaleza de la escultura y sobre cómo podemos definir la experiencia única que nos ofrece ese arte.*⁷

Lessing nos invita a cuestionarnos lo que sentimos al contemplar lo que él llama “ese arte”, refiriéndose a la escultura y para el cual supone una experiencia única. Esto me lleva a reafirmar mi idea de trabajar el seno de manera volumétrica y, dadas las connotaciones sociológicas implícitas en mi trabajo, pasé de realizar moldes en primera persona a llevar a cabo los mismos con diversas mujeres de edades comprendidas entre los 14 y 35 años (periodo en el cual las mujeres se ven más influenciadas por los cánones de belleza estipulados como culturalmente correctos), con lo cual el concepto ‘identidad’ pasa a ser un punto importante en mi proyecto.

Esto acrecienta un aumento de mi necesidad de encontrar un material que se ajustase a las condiciones estéticas de la obra, y, por tanto, capturase con la mayor precisión posible las diferencias existentes entre los pechos de las modelos.

Uno de los materiales que se propone en el libro *Moldes*⁸, de Joaquín Chavarría, es la barbotina o barro de colada, dado que posibilita la obtención de formas complejas y supone un coste relativamente bajo.

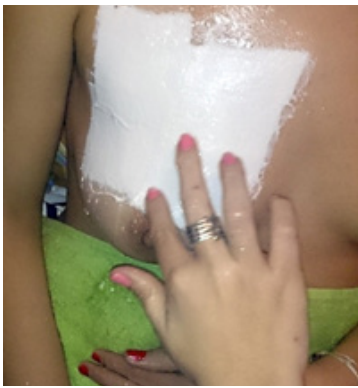
Las primeras experimentaciones con el uso de este material fueron muy positivas ya que capturaba con exactitud y precisión las texturas del pecho. Otra de las ventajas de la barbotina es que tras su cocción, se vuelve de color blanco y adquiere una resistencia que permite manejar las piezas en su posterior instalación.

Individuo, identidad y diversidad, confrontan un pilar primordial de la obra, lo cual hace referencia directa a la importancia de la cantidad. Es por ello que obtuve moldes de 30 senos diferentes (diversidad), entendiendo éstos como representaciones directas de las mujeres a las que pertenecían (individuo) con sus respecti

6 Moyayo, Patricia: *Louise Bourgeois*. NEREA, Guipúzcoa, 2002, p.43.

7 E. Krauss, Rosalind: *Pasajes de la escultura moderna*. Akal. Madrid 2002, p.68.

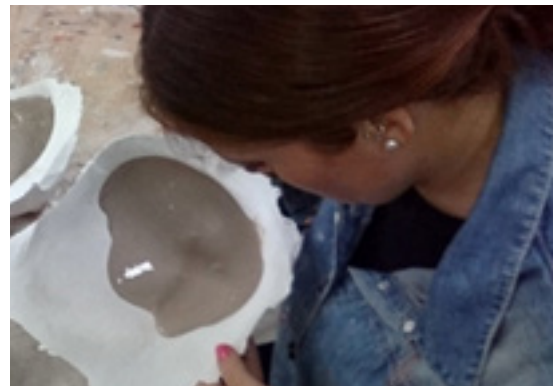
8 Chavarría, Joaquín: *Moldes*. PARRAMÓN. Barcelona, 2008



13. Aplicación venda escayola en seno



14. Negativo venda escayola



15. Positivo mediante capas de barbotina (2Kg de barro por litro de agua)



16. Positivo barbotina (sin cocción)



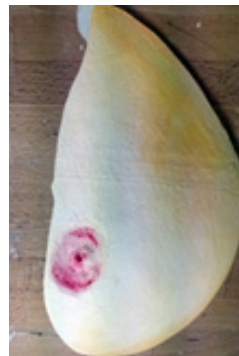
17. Positivos de barbotina (sin cocción)



18. Piezas en horno, 15 h a 950°



19. Pieza cocida sin lijar



20. Prueba con acuarelas



21. Pigmentos cerámicos

vas e inevitables diferencias genéticas (identidad).

Tras su cocción, las piezas deben ser limadas pues, debido a las propias características del material y su aplicación mediante capas, los bordes de las mismas presentan imperfecciones. Con el fin de reforzar el carácter de identidad del individuo en mi obra, me planteé el uso del color en los senos, de manera que éste atendiese a la tez de cada modelo, utilizando para ello acuarelas. Tras esta prueba, evidentemente fallida, creí oportuno experimentar directamente con la materia, por lo que recurrí a los pigmentos para llevar a cabo diversas tonalidades que se mezclarían a su vez con el barro líquido, obteniendo como resultado piezas homogéneas en cuanto a tonalidad y color se refiere. El resultado obtenido una vez cocidas las piezas, resultó decepcionante debido a que los pigmentos variaron extremadamente su color, siendo el rojizo el tono domi-



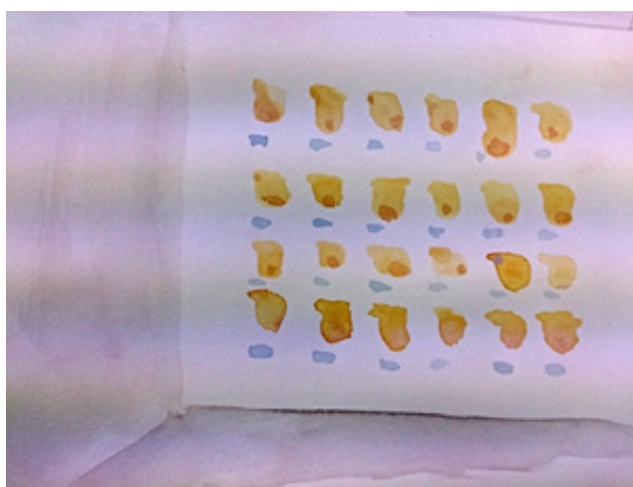
22. Prueba barbotina y pigmentos



23. Positivos con pigmentos (sin cocción)



24. Positivos con pirmentos (cocidos)



25. Boceto instalación.
Acumulación y catalogación de las piezas.

nante en todos los senos, por lo que continué trabajando con el barro blanco.

En este punto, y teniendo claro que las piezas serían blancas, comencé a plantearme las posibilidades de instalación de las mismas, teniendo en cuenta que ésta condicionaría tanto estética como visual y conceptualmente mi proyecto.

En lo que respecta al impacto visual de la obra, Lacan distingue entre la ojeada (o el ojo) y la mirada, asimilando la mirada como violenta, una fuerza que puede

detener e incluso matar si primero no es desarmada, por tanto, en palabras de Lacan:

Todo arte debe aspirar a dominar la mirada [...] El sujeto tiende a sentir la mirada como una amenaza. El sujeto está también bajo la mirada del objeto.⁹

Es por ello que, partiendo de bocetos, seleccioné la imagen que me pareció más llamativa visualmente y en la cual las piezas serían distribuidas en la pared a modo de gran acumulación como representación del género femenino. Éstas se expondrían con sus respectivas placas identificativas en las cuales constarían tanto el nombre como la talla de la modelo, aludiendo con ello a la catalogación y documentación de la mujer a modo de mercancía.

El tratamiento de la mujer como mercancía es un concepto que ya ha sido tratado y reivindicado anteriormente por artistas feministas desde los años setenta, entre las cuales figura Hannah Wilke, quien utiliza, para dar nombre a una de sus exposiciones, la expresión *exchange values* (valores de cambio), extraída de la

9 Foster, Hal: *El retorno de lo real*. Akal. Madrid, 2001, p.43.



26. Hannah Wilke. Exchange values, 1984



27. Boceto seno con acuarela



28. Piezas, ya cocidas, dispuestas para su selección



29. Cartela de cristal

siguiente cita de *El Capital* de Marx:

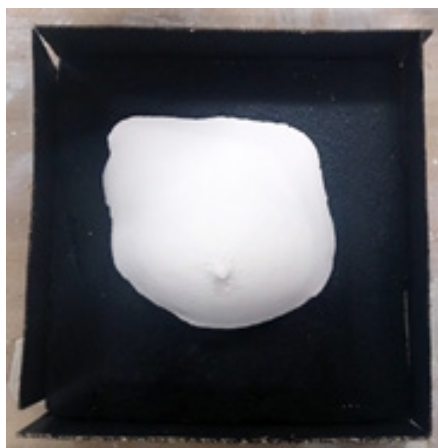
*Si las mercancías pudiesen hablar dirían: nuestro valor de uso tal vez interesa a los hombres. Pero a nosotras, en cuanto objetos, nos tiene sin cuidado. Lo que nos interesa objetivamente es nuestro valor. Nuestra propia circulación como cosas-mercancías así lo demuestra. Sólo nos referimos unas a otras como valores de cambio.*¹⁰

Es interesante hacer notar cómo en este fragmento se denota a las mujeres como valores de cambio, signos- mercancías, lo cual está íntimamente relacionado con la producción en serie de mi proyecto. Es por ello que, en lo que respecta a las etiquetas o cartelas (lo cual estaba todavía por decidir) figurarían, en primer lugar y con un mayor cuerpo en lo que a la tipografía respecta, la talla y copa del seno y, seguidamente, en un cuerpo tipográfico menor, el nombre de la persona al que éste pertenece, haciendo así referencia a dos

10 Martínez Martoa, Felipe. *La filosofía de El capital*. TAURUS. Madrid, 1980, p.67.



30. Prueba instalación 28 piezas



31. Boceto caja realizado con cartón

cuestiones; primero, al individuo en sí como parte imprescindible de la obra; segundo, a la dotación de una mayor importancia a la talla del pecho que a la persona en sí, produciendo un desplazamiento de la identidad hacia el signo sexual objetualizado.

Una vez obtuve una gran cantidad de positivos realicé una selección de 28 piezas diferentes con el fin de distribuir las en el espacio en función del planteamiento instalativo.

Uno de los recursos utilizados a la hora de colocar las piezas fue la iluminación. Incluí por tanto veintiocho focos, uno para cada pecho

pensando que así se potenciaría el carácter individual de las esculturas al mismo tiempo que se acentuarían sus volúmenes. Éstos estarían ordenados de mayor a menor (lectura occidental) a modo de catalogación y documentación.

Por otro lado, pensé en utilizar pequeños cristales como cartelas dispuestos en la parte superior de los senos y en la altura correspondiente a la de la persona que pertenecen, pero carecían de un sentido estético y/o conceptual.

Paralelamente, me planteé la posibilidad de introducir las piezas en cajas negras adaptadas a los tamaños de los pechos, con cristales, individualizando así cada una de ellas y otorgándoles un carácter expositivo, aludiendo también con ello al escaparatismo. Tal planteamiento fue desechado debido a que la caja, al ser expuesta, proyectaría una serie de sombras sobre las esculturas que interferirían en el volumen de las mismas.

A raíz de este inconveniente, retomé y modifiqué la idea de colocar los pechos en la pared, de manera que éstos se dispusiesen en el espacio, no como una acumulación, sino de forma correlativa, estableciendo cada seno en el punto de la pared correspondiente a la altura real del mismo en el modelo al que pertenece. Es en este punto cuando me planteo la apropiación del concepto de escaparate como potenciador conceptual de mi obra, tal y como en su momento hizo el artista Richard Estes:



32. Richard Estes, *Autorretrato doble*, 1976.



33. Marina Vargas. *Noli Me Tangere*, 2009

Richard Estes transporta sus modelos históricos a una zona comercial y a un escaparate en Nueva York; y de hecho, como con el pop, es difícil imaginar el hiperrealismo sin las marañas de líneas y las superficies pulidas del espectáculo capitalista: la seducción narcisista de los escaparates, el exquisito brillo de los coches deportivos, en una palabra, el atractivo sexual del signo-mercancía, con el bien de consumo feminizado y lo femenino objetualizado de un modo que, aún más que el pop, el hiperrealismo celebra más que cuestiona.¹¹

Trasladando esta nueva posibilidad de la utilización del cristal a modo de escaparate a mi proyecto, cada pieza estaría provista de un cristal con unas medidas correspondientes a la anchura y altura de la persona a la que pertenece el seno, quedando patente la idea de objetualización de cada individuo. El elevado coste de los cristales supuso la no realización de este planteamiento expositivo.

Llegado a este punto, me planteo una nueva reflexión sobre los modos de instalación de mi proyecto en función de mis intereses discursivos, lo que me llevó a querer distinguir su carácter escultórico utilizando para ello un recurso propio de esta disciplina, el esmalte, y tomando como referente la obra de la artista Marina Vargas:

Desde el punto de vista de la superficie, las obras de Marina Vargas muestran una tendencia obsesiva por el dibujo, por la acumulación de figuras y trazos en horror vacui que traducen una inversión de arquetipos vinculados con las pulsiones humanas, idolatrías en torno a la vida y la muerte, la sexualidad y la violencia, el amor y el miedo, el deseo, el dolor, el placer... al tiempo que reflexiona sobre el rol de la feminidad en nuestros días a través de la tradición judeocristiana, la mitología clásica o la imaginería hindú.¹²

Además, Marina Vargas hace alusión en sus obras al rol de la feminidad en nuestros días, lo cual, conceptualmente, hace que la consolide como referente, en mi proyecto, además de por el ya mencionado anterior uso del esmalte en sus piezas.

Tomada la decisión del uso en mi obra de un recurso propio de esta disciplina, como es el esmalte cerámico,

¹¹ Foster, Hal: *El retorno de lo real*. Akal. Madrid, 2001, p.71.

¹² http://es.galeriajavierlopez.com/exhibitions/2013-12-12_marina-vargas/



34. Duchamp. *La mariée mise à nu par ses célibataires même*, 1932.

la intervención en las piezas debía ser coherente con la figura, por tanto, el esmalte aparecería en la misma a modo de sujetador. Cada seno es diferente, por lo que cada sostén también lo sería, adaptándose a las necesidades formales y estéticas de cada uno de ellos, lo cual volvería a remitir a la identidad, debido a que cada mujer utiliza un sujetador que atienda a sus gustos y necesidades particulares.

Corsés, fajas, rellenos y correas de diversa naturaleza son complicados artilugios empleados tradicionalmente para modificar la apariencia femenina. Todos ellos son objetos fabricados en serie, lo cual crea un paralelismo directo con los moldes escultóricos, ya que estos permiten su reproducción seriada. Remitiendo al objeto mercantil fabricado en serie, me parece apropiado hacer alusión a los ready-mades duchampianos:

En su primer ready-made, Duchamp pretende evidenciar las cualidades estéticas del objeto “hecho en serie” con los procedimientos peculiares de la industria. {...} Lo primero que diremos ahora del cristal superior, consagrado a “la mariée” es que guarda una mayor proximidad temática con el mito simbolista de la mujer artificial. Creaciones literarias como “La Eva futura” de Villiers de L’Isle Adam, se centraban en la idea de fabricar un cuerpo femenino perfecto para un alma hermosa. Esto rondaba en el ambiente como una extensión misógina del tema de Frankenstein. Duchamp pudo haber heredado éste y otros precedentes, sin olvidar la mujer patrón “femme-échantillon” de la que se habla en el capítulo XXXVI del “Voyage au pays de la quatrième dimension” de G. Pawlosky, y los textos de Marinetti sobre este particular.¹³

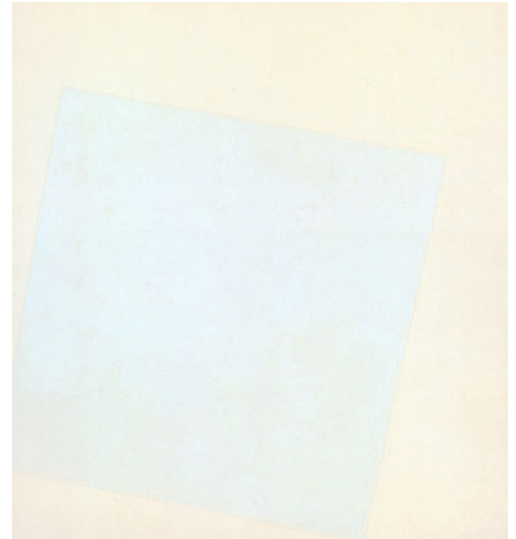
Efectivamente, ya en este momento la mujer era considerada un objeto mercantil, del cual se buscaba su mayor perfección visual y estética, hasta el punto de pretender “fabricarla”. Por otra parte, me parece conveniente citar el arte apropiacionista, debido a que utiliza, al igual que la fabricación mercantil, la reproducibilidad:

El arte apropiacionista, por otro lado, utiliza la reproductibilidad fotográfica para cuestionar la unicidad pictórica, como en las primeras copias de los maestros modernos debidas a Sherrie Levine. Al mismo tiempo, no lleva el ilusionismo fotográfico a un punto implosivo, como en las primeras refotografías de Prince, ni vuelve sobre este ilusionismo para cuestionar la verdad documental de la fotografía, el valor referencial de la representación, como en la primera foto-texto de Barbara Kruger. En eso se queda la tan cacareada crítica de la representación en este arte posmoderno: una crítica de las categorías artísticas y los géneros

13 Ramírez, Juan Antonio: *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. EDICIONES SIRUELA. Madrid, 2006, p. 27 y 28.



35. Barbara Krueger. *I shop therefore I am*, 1987



37. Kasimir Malevich. *Blanco sobre blanco* 1918

*documentales, de los mitos de los medios de comunicación y de los estereotipos sexuales.*¹⁴

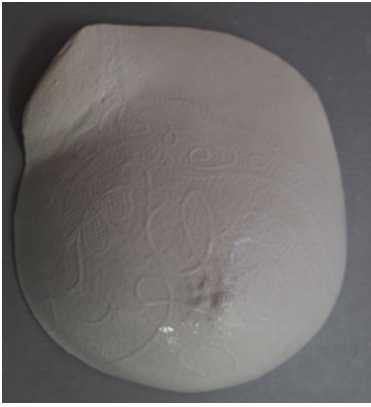
Efectivamente, los mitos de los medios de comunicación y de los estereotipos sexuales forman parte del discurso de la pieza de Barbara Krueger, lo cual hace que la tome también como referente, debido a su posición de juicio negativo y crítica hacia ésta situación. En este momento me encuentro en una situación de prueba con respecto al material con el cual estoy trabajando ya que, dado los diversos y complejos dibujos de los que están provistos los encajes del sostén, utilicé un tipo de esmalte cerámico que no necesita cocción y puede ser por tanto aplicado con pincel, lo cual me permitiría un mejor manejo de la técnica así como una mejor precisión.

Llevé a cabo una experimentación utilizando un esmalte color blanco brillo. Debido a que las piezas son de un blanco mate, este esmalte me permitía tras su aplicación jugar con las diferentes tonalidades de blanco así como con los brillos, obteniendo con ello una intervención más sutil, ya que solo puede apreciarse a una cierta y mínima distancia del objeto. Tomaba como referente aquí la obra de Malevich, ya que los principales elementos de esta pintura son el color, la forma, y la relación entre ellos.

Además, el hecho de que el esmalte se adapte perfectamente a la forma de la escultura, lleva consigo que el dibujo del sostén deje entrever lo que hay detrás, por lo que el sosten pierde en estas piezas su función como objeto concebido para tapar una parte íntima de la mujer.

Me planteé entonces llevar a cabo este mismo procedimiento utilizando otros colores de esmalte. Además, para estos nuevos bocetos recurrí al uso de plantillas a modo de reserva, para realizar los dibujos en los pechos semejantes a los bordados del encaje, ya que éstos me aportarían un resultado más frío y de carácter seriado (tal y como son los sujetadores en la realidad; un producto industrial fabricado en serie).

14 Foster, Hal: *El retorno de lo real*. Akal. Madrid, 2001, p. 93.



38. Prueba esmalte pincel, esmalte blanco



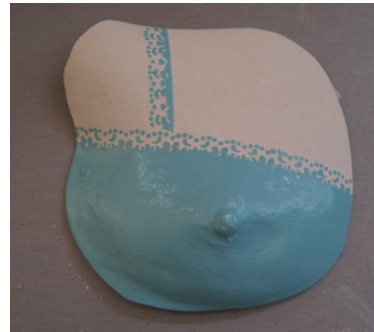
39. Detalle



40. Prueba 1, reserva. Esmalte negro



41. Prueba 2, reserva. Esmalte negro



42, Prueba 3, reserva. Esmalte azul



43. Prueba 4, reserva. Esmalte rosa. Fondo verde.

En estas primeras pruebas el resultado fue bastante deficiente, ya que aún no había depurado la técnica de aplicación del esmalte y no se distinguían correcta y limpiamente los dibujos que debían quedar registrados tras la retirada de las plantillas.

Una vez pulida la técnica, realicé un par de pruebas más para poder así llevar a cabo un mejor y más completo análisis de los resultados. A su vez tuve en cuenta la posibilidad de intervenir los senos con motivos que remitiesen al objeto producido en serie y que tiene una función meramente esteticista y de uso decorativo, tomando para ello como modelo comercial las figuras de Lladró, lo cual me lleva a plantearme el uso del concepto *kitsch* en mi proyecto y a tomar por ello como referente la obra de Jeff Koons, de la cual también nos habla Hal Foster:

Junto con la pintura de simulaciones, surgió una especie de escultura asociada con artistas como Jeff Koons y Haim Steinbach. Esta escultura de bienes de consumo se desarrolló igualmente a partir del arte apropiacionista, y también adoptó una distancia irónica con respecto a su propia tradición. en este caso el ready-made. De la misma manera que la pintura de simulaciones trataba a menudo a la abstracción como un ready-made, la escultura de bienes de consumo trataba a menudo al ready-made como una abstracción, y de la misma manera que la pintura de simulaciones tendía a reducir el arte al diseño y al kitsch, la



44. Jeff Koons. *Jeff Eating Ilona (Kama Sutra)*, 1991



45. Haim Steinbach. *Chanel Box, Snowmen*, 1998



46. Colección insectos



47. Boceto caja colección pezones

*escultura de bienes de consumo tendía a sustituir el arte por el diseño y el kitsch.*¹⁵

Estas reflexiones hacen que se produzca en este momento un giro conceptual en mi proyecto, debido a que ya no se trataba tanto de las medidas femeninas sino de la objetualización de la mujer en sí: la mujer como un mero objeto bello y estético que sirve para su contemplación y admiración y que, además, al igual que mis esculturas, se reproducen en serie a través de moldes, es decir, en base a un canon de belleza preestablecido por la sociedad que debe cumplirse escrupulosamente por ellas. Se produce entonces nuestra propia circulación como cosas-mercancías.

Paralelamente a este proceso, tomé la iniciativa de realizar piezas de pezones reutilizando los moldes que ya tenía. Por un lado probé a esmaltarlos e intervenirlos con las plantillas, de igual modo que con las piezas anteriores, y, por otro lado, les otorgué un carácter de objeto fetiche, clasificándolos en cajas a modo de colección.

Continuando, pues, con las esculturas de pechos, pensé en la posibilidad de incluir el pan de oro en alguno

15 Foster, Hal: *El retorno de lo real*. Akal. Madrid, 2001, p. 109.



48. Manto de la Virgen Paz, Málaga



52.Detalle



50.Prueba 2 estofado



49.Prueba 1estofado



53.Boceto montaje imagen de culto

de ellos a modo de sostén, lo cual me llevo a plantearme la posibilidad de realizar sostenes que aludiesen a imágenes de culto que, paradójicamente, incluyen un elemento profundamente sexual , las Vírgenes.

Imaginé que, si estas imágenes de culto incluyesen entre sus ropajes un sostén, éstos tendrían el mismo color y dibujos que su manto, por lo que intervine uno de los senos en base a esta idea. Tomé por tanto como referente los bordados en oro de los mantos de Vírgenes, así como el color del terciopelo de los mismos, ya que cada imagen se identifica directamente con uno de ellos, lo cual haría que mis piezas aludiesen a una imagen u otra dependiendo tanto del color del óleo como de los dibujos que en ella apareciesen.

Recurrí para ello a la técnica del estofado (que consiste en cubrir toda la pieza o parte de la pieza con pan de oro, aplicando posteriormente una capa de óleo y, cuando éste esté mordiente, retirar el mismo con un palillo en las zonas en las que quiero que aparezca el pan de oro).

Me planteé entonces de qué manera podrían ser instaladas estas esculturas, tomando nuevamente como referente las imágenes de las Vírgenes a las que pertenecerían los senos, dando así un carácter diferencial y de identidad a cada pieza. De esta forma, instalé, a modo de boceto, una de las piezas blancas con un tipo de tela que se utiliza específicamente para vestir este tipo de imágenes y así poder tener una idea de cuál sería el resultado en caso de llevar a cabo este mismo proceso con piezas definitivas y con un montaje más elaborado.

El resultado no fue tan atractivo como esperaba, ya que esta pieza provocaba un primer impacto visual positivo pero, conforme se iba analizando, ésta perdía interés, sobre todo porque las referencias que implicaba desviaban su sentido demasiado hacia una iconografía *kitsch* muy explotada por cierto imaginario decorativo gay, que no me interesaba en mi discurso.

Además, este planteamiento se alejaba del concepto de objetualización que pretendía llevar a cabo con las piezas anteriores, por lo que decidí dejarlo en este punto y archivarlo como una posible línea de trabajo independiente de lo que estaba haciendo en este proyecto.

Analiqué entonces cada uno de los resultados para seleccionar, por tanto, el que mejor se adecuaba a mis necesidades estéticas, conceptuales y formales en lo que a mi proyecto se refería.

Los senos intervenidos con esmaltes de colores eran demasiado evidentes, por lo que continué mi experimentación con el esmaltado blanco al mismo tiempo que me planteaba de que manera podrían ser instalados en el espacio. Es por ello que analizo en este punto el concepto de la mujer como sujeto-objeto, sobre lo cual, la escritora y filósofa francesa, Simone de Beauvoir, nos dice:

*La mujer no se reivindica como sujeto porque carece de los medios concretos para ello, porque experimenta el lazo necesario que la une al hombre sin plantearse reciprocidad alguna, y porque a menudo se complace en su papel de otro.*¹⁶

Irremediablemente, este nuevo concepto me llevó a establecer una relación entre los términos mujer-objeto-contemplación, lo cual desembocó en la posibilidad de basar mi instalación en la taxidermia (arte de diseccionar animales para conservarlos con apariencia de vivos y facilitar así su exposición, estudio y conservación). Además, en este sentido el propio hecho de que yo sea una mujer otorga un carácter más crítico y personal a la obra, ya que, tal y como afirmó la filósofa francesa:

*A un hombre no se le ocurriría escribir un libro sobre la singular situación que ocupan los varones en la humanidad. [...] Si quiero definirme, estoy obligada antes a declarar “soy una mujer”.*¹⁷

Teniendo entonces en cuenta estas ideas, con esta nueva perspectiva sobre la instalación, los pechos, y por tanto, las mujeres, éstas pasarían a ser un trofeo de caza que pertenece a su dueño (el hombre), el cual lo exhibe con orgullo, (reafirmando con ello su virilidad) dada su belleza estética. Como dijo John Berguer:

*Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no sólo la mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión.*¹⁸

16 De Beauvoir, Simone: *El segundo sexo*. CÁTEDRA. Madrid, 1998, p.13.

17 De Beauvoir, Simone: *El segundo sexo*. CÁTEDRA. Madrid, 1998, p. 22.

18 <http://sibila.com.br/arte-risco/marcel-duchamp-la-deconstruccion-de-los-cuerpos/3771>



54. Cabeza de corzo,
trofeo de caza taxidermista



55. Maurizio Cattelan.
Trophy Wife, 2010



56. Prueba instalación.
Base de madera taxidermista



57. Boceto escultura sobre
base blanca

Referencia directa es la pieza “Trophy wife” (mujer trofeo) de Maurizio Cattelan, un busto de la modelo Stephanie Seymour colocado en la pared y el cual fue, significativamente, encargado por su marido.

Llevé entonces a cabo una prueba instalativa con el tipo de madera que utilizan como base los taxidermistas a la hora de colocar sus piezas en las paredes. Además de las maderas, los taxidermistas incluyen unas placas que identifican cada uno de los animales cazados y expuestos. En éstas la inscripción incluye las iniciales del cazador del animal que se exhibe y la temporada de caza del mismo. Estas placas se ajustaban perfectamente a mis necesidades discursivas, ya que en ellas incluiría las iniciales de la persona a la que pertenece el pecho

(en lugar de las del cazador) y la temporada de moda en la cual realicé el molde del mismo (remitiendo con ello a la temporada de caza) obteniendo así un carácter de identidad en las piezas resultantes que vincula las ideas de signo social de feminidad y valor como objeto sexual.

Éstas serían también realizadas con barro blanco.

Por otro lado me planteé la posibilidad de intervenir las bases de madera con pinturas y esmaltes blancos, con objeto de integrar los distintos componentes en un solo objeto.

Esto me llevó a pensar en realizar moldes de las bases de madera y obtener los positivos con el mismo material que los pechos (barro de colada), obteniendo así como resultado una pieza final tratada del mismo modo que las esculturas anteriores y que me permitiría esmaltarlas y trabajarlas con los mismos métodos que los senos, obteniendo una pieza homogénea, en cuanto a material se refiere y dotando de nuevo a la mis-



58. Base. Negatvo 1 escayola.



59. Base. Negatvo 2 escayola.



62. Neativo relleno de barbotina



60. Base. Negatvo 3 escayola.



61. Base. Negatvo 4 escayola.



63. Carlos Aires. *El bombero torero*, 2004

ma, gracias a los moldes, de un concepto de objeto que es reproducido en serie.

En este punto, uno de mis referentes es Carlos Aires, ya que utiliza moldes para realizar los marcos de una de sus series fotográficas. Tal y como él apunta:

*Me ha llamado la atención el modo tan estandarizado de presentar muchas fotografías en los últimos años, ha existido una moda generaliza de fotografías de gran formato montadas sobre metacrilato, a sangre, sin marco...las ferias de arte, galerías y museos estaban llenos de fotografías con estas características. Igualmente siempre me pareció interesante la relación entre el cuadro y el marco y que casi nunca se reproducen en los catálogos o libros pero crean un extraño diálogo con las obras cuando las vemos en los museos. Esta reflexión me llevo a presentar algunas series de imágenes con marcos barrocos falsos realizados con moldes de cuadros a los que pude acceder en Bélgica, jugando también con la idea de lo que parece pero no es y viceversa. El modo en el que la obra se formaliza es un aspecto importante de la obra en sí, la parte formal y la parte conceptual son dos piezas que tienen que encajar a la perfección.*¹⁹

Al mismo tiempo que trabajaba con las bases, continué con el proceso de esmaltado de los senos mediante reservas, utilizando ahora el esmaltado por cocción (la temperatura a la que debe cocerse el esmalte es de

¹⁹ <http://www.talentyart.com/entrevistas/carlos-aires-me-gusta-cuando-instalo-un-trabajo-in-situ-y-redescubro-mi-obra-ese-factor-sorpresame-parece-interesante>

Género de caza



64. Pieza 1 esmaltada con cocción (1100°C)



64. Pieza 2 esmaltada con cocción (1100°C)



65. Pieza 3 esmaltada con cocción (1100°C)



66. Pieza 4 esmaltada con cocción (1100°C)



67. Bases cocidas, sin esmaltar



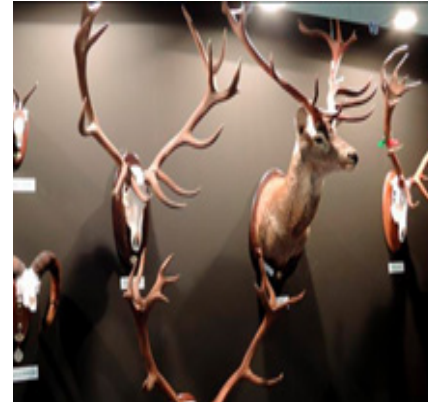
68. Bases sin esmaltar con senos, boceto.



70. Judy Chicago.
La última cena (detalle), 1973



71. Coto de caza



72. Museo taxidémico



73. Prueba sobre pared blanca

1100°C), dado que es el que suele utilizarse en los procesos de producción industrial y proporciona un mejor acabado. Por otro lado, continué trabajando las bases, las cuales fueron cocidas y esmaltadas, de manera que obtuve cinco modelos diferentes de las mismas para poder ser reproducidos atendiendo al tamaño y forma de los pechos que se colocarían sobre las mimas.

Retomo en este punto los pezones, de manera que produzco bases más pequeñas, en proporción a éstos, para que sean expuestos del mismo modo que los senos.

Con respecto a la instalación y su importancia conceptual, una de mis referentes ha sido la reconocida artista feminista Judy Chicago y su obra *La última cena*, ya que en ésta utiliza la cerámica como medio para representar vaginas de mujeres que han sido relevantes en la historia y las instala en una gran mesa triangular, en la cual estas vaginas ocupan el lugar de los platos.

Para llevar a cabo la colocación de las piezas en la pared, he tomado como referencia las de los propios trofeos de caza que se exhiben tanto en los propios cotos, como en museos de ciencias naturales o incluso



74.Prueba pintura gris a modo de marco



75.Prueba pieza sobre pared gris



76. Prueba 1 composición



77.Prueba 2 composición

en hogares.

Una vez probada la instalación de algunas de las piezas sobre pared blanca, me percaté de que ésta adquiría demasiado protagonismo, dejando las piezas en un segundo plano, ya que se perdían en la pared tan blanca. Es por ello que decidí hacer pruebas pintando la pared de distintos tonos de grises, lo cual aportaba un mayor interés visual a los senos. Tras varias pruebas, opté por un gris perla suave, ya que era el que mejor se adecuaba a las piezas. Pasé por ello a realizar pruebas compositivas utilizando esta tonalidad gris en la pared y jugando con la composición de las piezas. Esto me llevó a organizarlas de manera que se formasen grupos, atendiendo al tamaño y forma de los senos y sus bases, tomando como referencia las catalogaciones cotidianas de los trofeos. Del mismo modo, los pezones irían también agrupados atendiendo a este mismo modelo de instalación, y siendo ordenados de mayor a menor tamaño, reafirmando así su carácter objetual. Por otra parte, decidí no esmaltar las placas identificativas, ya que, con ello, continuaría con ese juego y contraste entre el mate de la placa y el esmaltado de las bases. En ellas aparecerían grabadas las iniciales de



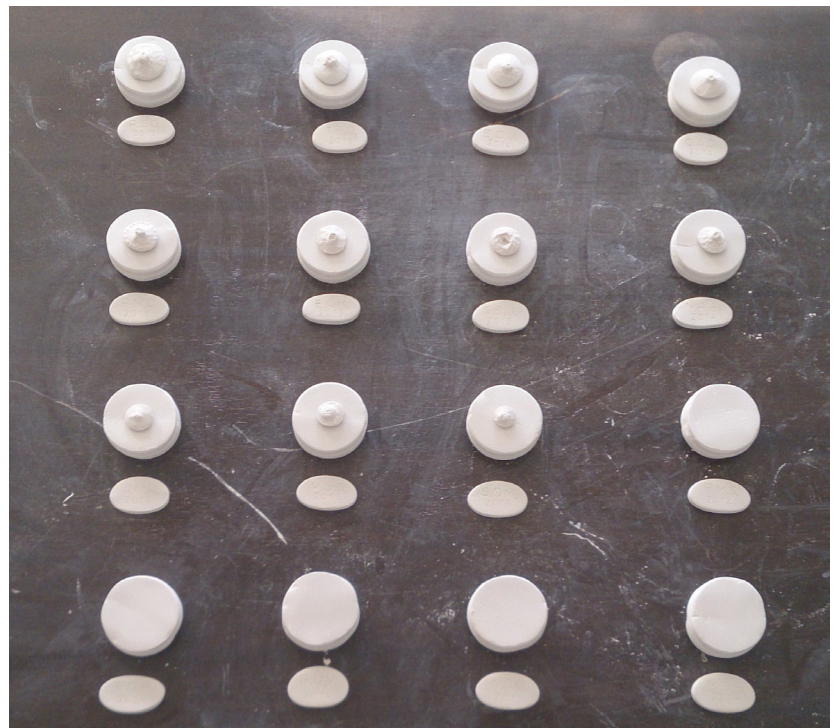
78. Prueba 3 composición sobre pared gris



80. Placa identificativa grabada



81. Placa identificativa sobre base esmaltada



82. Prueba composición pezones.

cada persona a la que pertenece el seno, así como el año en el que se llevó a cabo el molde del mismo.

Al igual que los senos, los pezones tendrían sus propias bases y placas identificativas de los mismos. Del mismo modo, las bases serían esmaltadas y las placas no, obteniendo por ello una pieza independiente pero que utiliza el mismo lenguaje que la anterior y, por lo tanto, se complementan tanto formal como conceptualmente.



93. Boceto pared camuflaje verdes



85. Boceto pared verde



94. Boceto pared camuflaje blancos

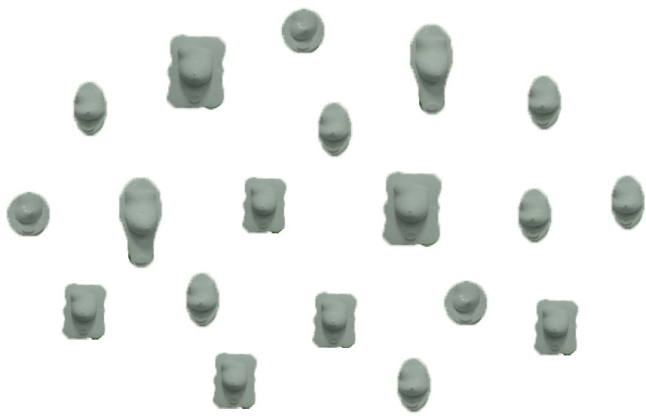


86. Boceto pared madera blanca

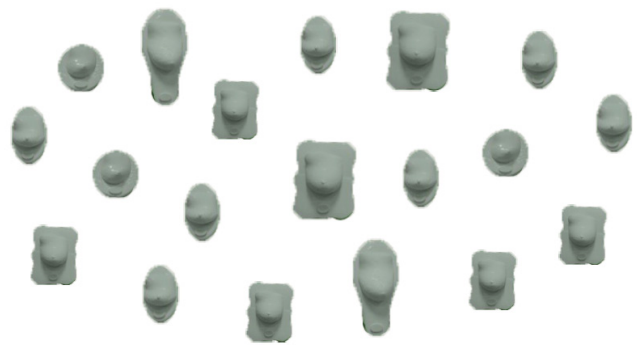
Tras esta toma de decisiones, me planteo de nuevo el modo instalativo, centrándome en el soporte de las piezas; la pared. Por un lado me planteo intervenirla con motivos de camuflaje, ya que éste remite a los cazadores y los atuendos de los mismos. Esto podría darse de varias maneras; por un lado interviniendo la pared directamente con estos grafismos en tonos verdes, y por otro, apropiándome de ellos para pintarlos con tonos blancos (volviéndome con ello a la sutileza de tonalidades usada en las piezas) o utilizando el “verde militar” como tonalidad homogénea que cubra la pared.

Por otro lado, me percaté de que este tipo de trofeos de caza taxidermista suelen estar expuestos sobre paredes de listones de madera, por lo que otra de las pruebas que realizo a modo de boceto es intervenir la pared simulando en ella estos listones con tonalidades blancas, lo cual crearía un efecto parecido al de las piezas en sí. En un primer golpe de vista se contempla un gesto contundente y plano, pero conforme se avanza y el espectador contempla la pieza desde una menor distancia, el gesto se vuelve más complejo y se reconoce dicha sutileza que representan tanto las piezas como la pared en lo que a sus tonalidades, brillos y mates se refieren.

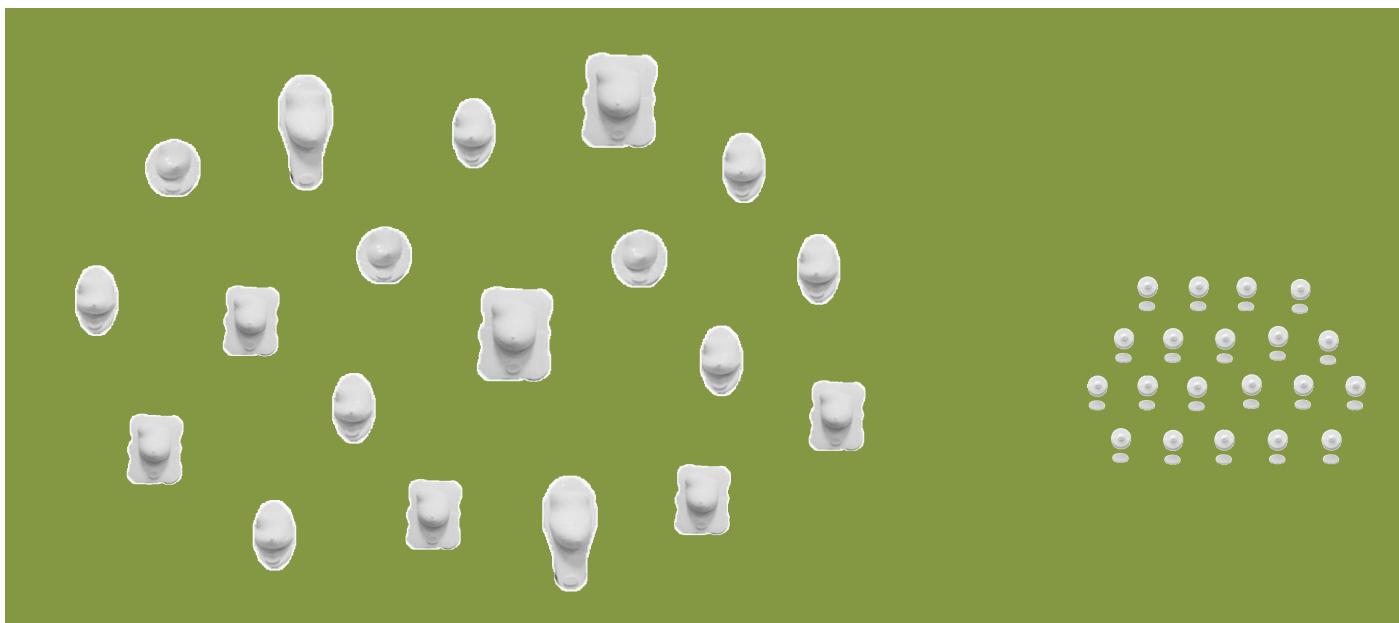
Una vez realizados estos bocetos, compruebo que la opción que mejor funciona es la de la pared verde, ya que remite, de manera menos directa que la del camuflaje, a la figura del cazador y además en ella las piezas cobran un mayor protagonismo. Es por ello que hice nuevos bocetos compositivos, incluyéndome en esta ocasión el fondo verde.



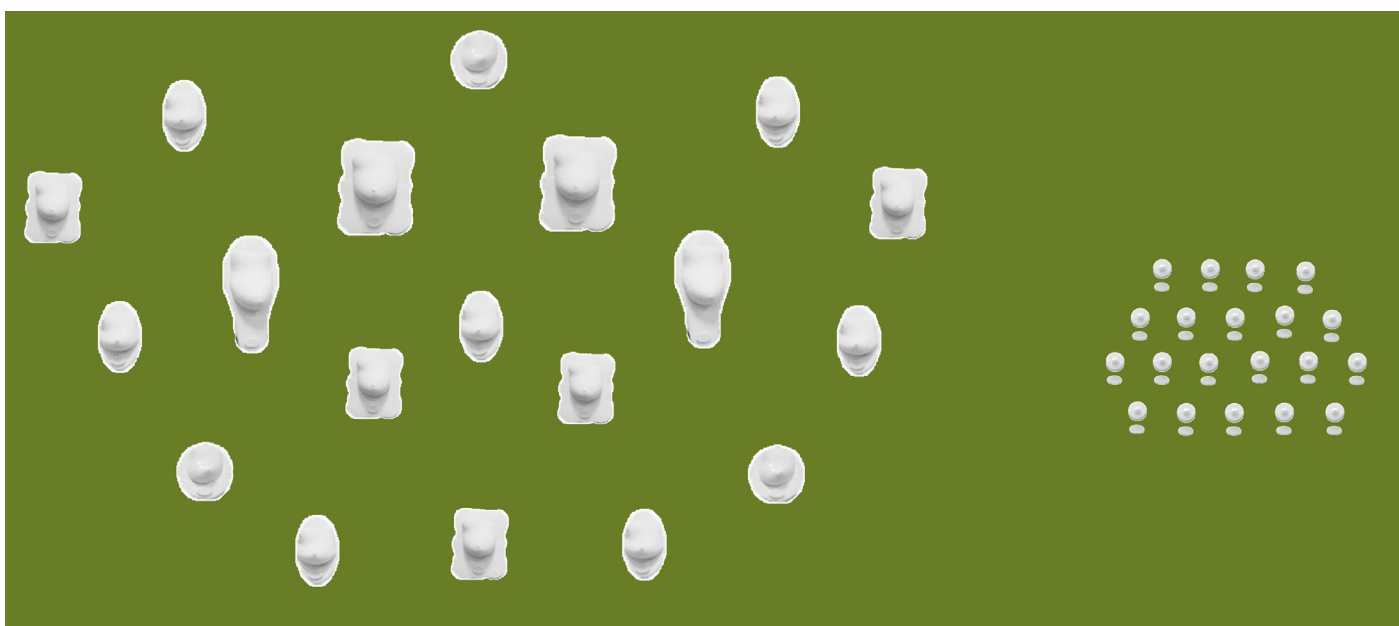
87.Boceto 1 composición



88.Boceto 2 composición



89.Boceto 1 composición pared verde



90.Boceto 2 composición pared verde



91.Instalación piezas finales



92. Instalación piezas finales



93.Instalación piezas finales

Una vez meditada la composición de las piezas y teniendo claro el color de la pared, procedí a pintar la misma. Pinté dos paredes contiguas, ya que instalé cada pieza en una pared diferente, evidenciando con ello el caracter individual de las mismas.

He de indicar que, la pared en la cual se hayan instaladas estas piezas no es totalmente lisa, ya que, debido a la falta de espacio a la hora de exponer los proyectos, he tenido que apropiarme de mi lugar de trabajo para poder presentar las mismas, por lo que mi proyecto esta planteado para ser presentado en una pared totalmente lisa.

Trás instalar todos los senos y pezones, procedí a su documentación fotográfica, concluyendo así mi proceso productivo.



Género de caza. Montaje pared contigua verde lisa

Ficha técnica



Género de caza: Senos
Cerámica esmaltada
400x150x10 cm
2014



Género de caza: Senos. Detalle
Cerámica esmaltada
400x150x10 cm
2014



Género de caza: Senos. Detalle
Cerámica esmaltada
400x150x10 cm
2014



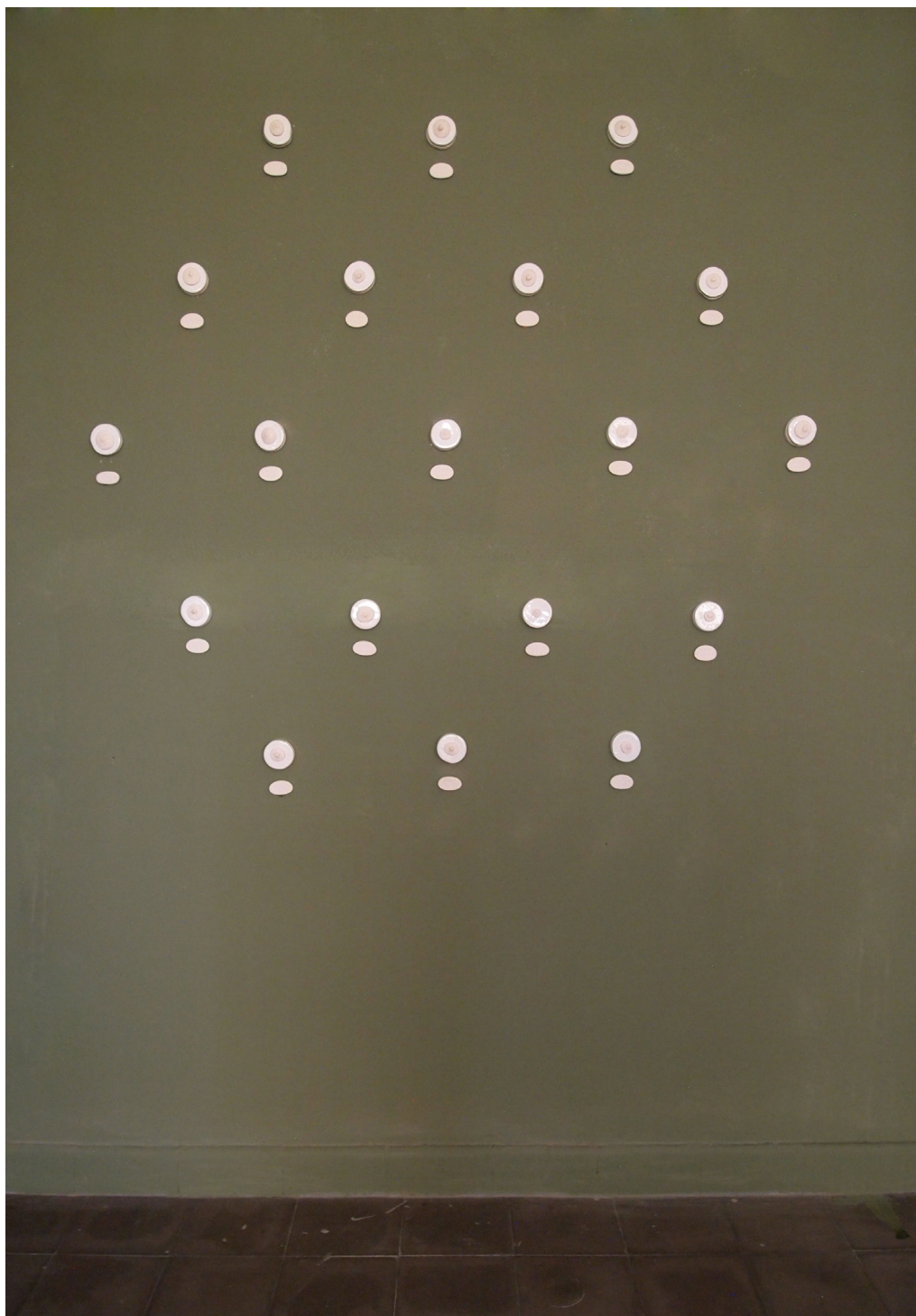
Género de caza: Senos. Detalle
Cerámica esmaltada
400x150x10 cm
2014



Género de caza: Senos. Detalle
Cerámica esmaltada
400x150x10 cm
2014



Género de caza: Senos. Detalle
Cerámica esmaltada
400x150x10 cm
2014



Género de caza: Pezones
Cerámica esmaltada
150x150x4 cm
2014



Género de caza: Pezones. Detalle
Cerámica esmaltada
150x150x4 cm
2014



Género de caza: Pezones. Detalle
Cerámica esmaltada
150x150x4 cm
2014

Proceso de investigación teórico-conceptual



94. Orlan. *Omnipresence-Surgery*, 1993

Orlan

Mi primer referente fue la artista Orlan, ya que trabaja sobre la estética modificando, a través de intervenciones quirúrgicas, su propio cuerpo a modo de crítica negativa sobre el juicio estético que existe actualmente con respecto a las mujeres y su físico. Su propuesta estética constituye un fenómeno social y mediático. Define su obra como un arte carnal que denuncia las presiones sociales ejercidas sobre el cuerpo femenino, considera caduca nuestra noción del cuerpo y propone un uso de la tecnología aplicado a la vida humana donde todo pueda ser intercambiable y renovable para lograr un ser humano “más feliz”. Orlan trata su propio cuerpo como si fuera un material cualquiera que un artista puede manipular a su antojo. Su carne abierta deviene espectáculo, el cuerpo es equivalente a la tela como soporte sobre la que se gesta la obra. El cuestionamiento de Orlan al estatuto del cuerpo implica una renuncia a la noción de unidad de éste, negándole su función de soporte de la identidad. El cuerpo considerado como un ente cuyas partes son autónomas e intercambiables sin conexión entre sí, pierde su carácter simbólico y significante.



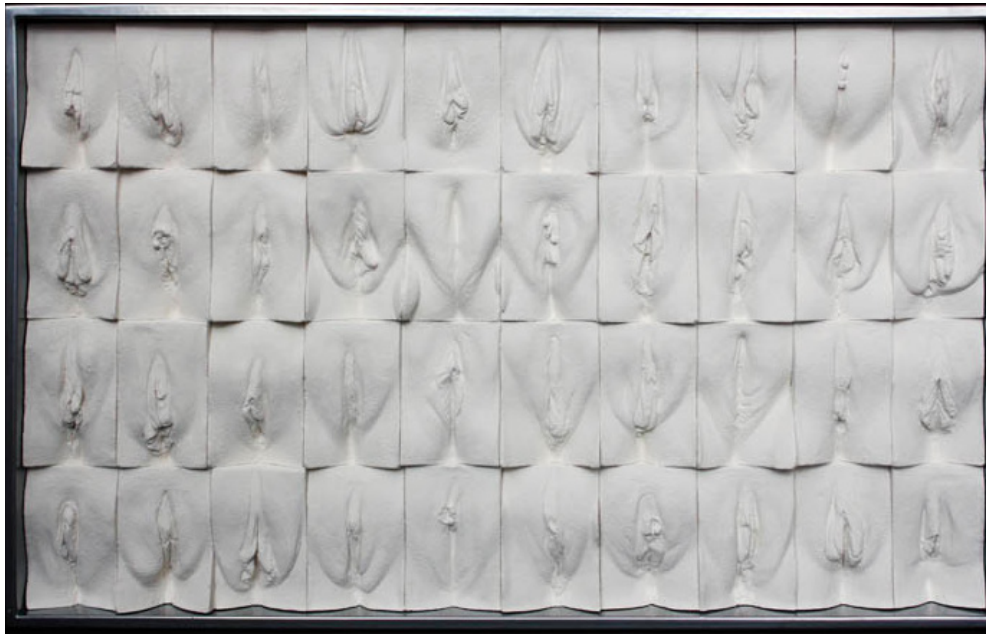
95. Duchamp. *Etant Donnes* 1969

Duchamp

El hecho de que el ready-made represente al objeto industrial hecho en serie, ha hecho que Duchamp pase a ser uno de mis referentes.

Además, sus obras *Etant Donnés* y *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* y lo que éstas representan dada reflexión que suponen sobre la mujer y su cuerpo, han constituido un referente importante en mi proyecto. En primer término “mise à nu” no quiere decir exactamente desnudada o desvestida, es una expresión mucho más enérgica, puesta al desnudo, ex-puesta. Imposible no asociarla con un acto público o un rito, como el teatro, la ejecución capital.

Usar la palabra soltero en lugar de la que parecería normal, novio o pretendiente, indica una separación infranqueable entre lo femenino y lo masculino, el soltero no es ni siquiera pretendiente y la novia no será nunca esposa. El adverbio *même* es todavía, inclusive, hasta, etc, subraya la acción y la convierte en una verdadera ex-posición, en el sentido litúrgico y también en el mundano.



96. Jamie McCartney. *Mini-vagina.panels* 2012

Jamie McCartney

Jamie McCartney también trabaja sobre el cuerpo femenino realizando moldes de pubis con alginato y sacando sus positivos en escayola, aunque este artista modifica algunas de sus piezas . Hoy en día parece que la creación de imágenes de la vagina es el dominio exclusivo de la pornografía, artistas eróticos y feministas. Pero McCartney ha sabido atacar el problema de crear una escultura mural monumental de los lugares más íntimos de las mujeres.

El rango de edad de las mujeres que buscó McCartney es de 18 a 76 años. Se incluyen madres e hijas, gemelas idénticas, mujeres transexuales, así como mujeres antes y después de dar a luz y chicas antes y después de someterse a una labioplastia.

Las vulvas y los labios son tan diferentes como las caras y muchas personas, especialmente las mujeres, no parecen saberlo. McCartney espera que esta obra le ayudará a combatir el incremento exponencial de los últimos años de las cirugías estéticas labiales. Esta nueva manera de crear vaginas perfectas marca una tendencia preocupante para las futuras generaciones de mujeres.



97.Hannah Wilke. *Satisfatction objects series*, 1982

Hanna Wilke

Dado el carácter postfeminista de mi obra, esta artista ha sido un importante referente.

Hanna Wilke trabaja con la mujer y sus connotaciones desde un punto crítico, lo cual era de interés para mi proyecto, sobre todo en lo que a la parte conceptual se refiere. Sus críticas feministas y reflexiones mediante sus obras sobre este tema han sido de gran importancia en mi proyecto. Criticada e incomprendida por sectores del feminismo más radical de la época, su cuerpo se erigió en el centro de su arte, su biografía personal fue su inspiración artística y su lucha política en el seno del feminismo constituyó el engranaje en el que se articuló su obra. Perteneció a la primera generación de artistas americanas feministas que de manera consciente dedicaron buena parte de sus energías a sacar a la luz su situación de desigualdad o mejor dicho de ausencia en el ámbito social y artístico, dominado por un arraigado discurso patriarcal. Su propio cuerpo, y por extensión su propia vida, se convirtió en el elemento clave que permitió a Wilke abordar asuntos de carácter universal (algunos de ellos de enorme actualidad hoy en día) a lo largo de toda su trayectoria: la defensa de la diversidad cultural, religiosa o étnica, la denuncia tanto de la opresión de la mujer como del fanatismo feminista, la dignidad de la vida humana, el dolor, la enfermedad o la muerte.



98.Barbara Kruger. *We don't need another hero*, 1986

Barbara Kruger

Esta artista feminista emite una crítica en sus obras hacia la sociedad y su tratamiento para con la mujer en el ámbito estético.

La mayor parte de sus obras de gran relevancia son fotografía en blanco y negro, las cuales van acompañadas de pies de foto. Feminismo, género, consumismo, poder y política son sus principales inquietudes. Bárbara Kruger quien desde hace mucho tiempo ha luchado contra el poder que han tomado los medios de comunicación; según ella éstos hacen que los seres humanos vivan la vida a través de una experiencia ajena dictada por parámetros alienantes y ajenos al pensamiento que cada quien puede llegar a tener. Kruger absorbió los estilos y tópicos de la utilización de la imagen y el texto en prensa para jugar con ellos y transmitir su mensaje. Resultan unas imágenes impactantes como las que se pueden ver en prensa o publicidad, pero conscientes de sus estereotipos, realizando una crítica a los valores que a menudo éstos realzan.



99. Jeff Koons. *Michael Jackson and Bubbles*, 1988.

Jeff Koons

De Jeff Koons me resultaron relevantes sobre todo este tipo de piezas que se asemejan a las figuras de Lladró, con la diferencia de que éstas están hechas de cristal o porcelana y reflejan imágenes pornográficas, pero siguen siendo figuras que sirven para su mera contemplación estética, utilizando por ello el concepto del *kistch*.

Koons rompe siempre con lo establecido y va más allá de un solo estilo. Colores llamativos y metálicos, caricaturas, y pornografía predominan entre sus obras y se mezclan dando un resultado extraordinariamente sugestivo. Sus esculturas, también de apariencia ready-made, son cuidadosamente ejecutadas con técnicas artesanales y medios tradicionales, como la porcelana y la madera policromada.



100.Haim Steinbach. *Untitled (rocks, bird)*, 2006.

Haim Steinbach

Es otro de los escultores que utilizan el concepto *kitsch* a la hora de realizar sus piezas e instalaciones, lo cual me interesa especialmente debido al tratamiento que hace de la obra como objeto producido en serie y de consumo.

Es uno de los artistas más relevantes en el paradigma de las “esculturas de bienes de consumo”. Junto a Jeff Koons, ha participado en la estrategia de introducir lo *kitsch* y el diseño en el lugar del arte a través de lo tridimensional. La obra de Steinbach evoca a la cultura popular misma a través de la selección y colocación de múltiples objetos para su exposición.

La obra de arte se convierte en un objeto consumo, con un valor basado en equivalencias. Lo cual conduce a una suspensión del significado: corren el riesgo de convertirse en significantes vacíos o aislados, posibles sustitutos de cualquier otra cosa. Es decir, el valor de cambio se ha integrado en la valoración del signo, que ya deja de depender tanto en criterios de calidad o interés.



101. Judy Chicago. *La última cena*, 1973.

Judy Chicago

Artista feminista que trabaja la cerámica y su instalación como medio para establecer una crítica sobre la mujer y su función en la sociedad.

Judy Chicago es considerada la pionera del arte feminista en Estados Unidos y uno de los ejemplos más destacables de mujeres artistas que inciden con sus planteamientos artísticos en los mismos cimientos sociales cuestionándose, no sólo la relación de dominación patriarcal presente a lo largo de la historia, sino realizando al mismo tiempo un ejercicio de reflexión sobre la identidad, el cuerpo, etc., temáticas proclamadas como específicamente feministas.



102.Louise Bourgeois. Detalle.*Fear four*, 1984.

Louise Bourgeois

Louise Bourgeois ha sido otro de mis referentes debido a su gran trabajo escultórico y al tratamiento que hace de los mismos como objetos fálicos.

Es una artista que trabaja con diversos materiales a la hora de realizar sus piezas, lo cual las carga de significado y potencia visual dependiendo de su concepto.

Uno de los temas recurrentes de la artista es la identidad. En sus creaciones destacan esculturas con una fuerte carga, a través de las cuales Bourgeois se interroga sobre lo masculino y lo femenino. Sus propias reflexiones reflejan su posición en torno a cuestiones centrales en el debate feminista de la época.



103. Carlos Aires. Detalle. *En el cristal oscuro*, 2005

Carlos Aires

Carlos Aires es otro artista que trabaja la instalación, y el cual ha sido mi referente en lo que a la parte técnica se refiere, ya que tiene una serie fotográfica que instala en la pared con marcos que realiza él mismo con moldes. Por otro lado me ha sido de gran ayuda ver como resuelve las instalaciones de algunas de sus piezas para poder aplicarlas, con sus respectivos derivantes, a mi proyecto.

No tiene un sistema de trabajo concreto, aunque intenta estar atento a todo lo que le rodea. Es bastante crítico durante el proceso de gestión y realización de las obras, y siempre saca algo positivo de sus creaciones, incluso de aquellas de las que no se encuentra muy satisfecho, ya que le ayudan a superarse. Su trabajo está en constante desarrollo, unos proyectos le llevan a otros.

Como fuente de inspiración principal, Carlos Aires incorpora a sus trabajos influencias de su vida cotidiana, el día a día del propio artista. Su trabajo es un reflejo de sus propias vivencias.

Para Carlos Aires, el cuerpo y el lenguaje son básicos en todo proceso creativo, partes esenciales del ser humano, y por lo que le interesan mucho. Así, el cuerpo se convierte en el elemento de enlace entre las ideas de los individuos y el lenguaje.



104.Maurizio Cattelan. *La nona hora*, 1999

Maurizio Cattelan

Es uno de los artistas contemporáneos de mayor relevancia internacional. Mi interés en su obra recae en el hecho de que Cattelan juega con la ironía y la sátira en sus piezas, además de obtener un gran resultado estético y visual por medio de sus instalaciones.

En el trabajo de Maurizio Cattelan el espectador se cuestiona el porqué de la risa y del humor que trasciende en sus obras. En sus planteamientos afronta dilemas profundos sobre el arte, hace una crítica social y política de su país y también tiene pinceladas autobiográficas.

Cattelan hace uso de la cultura popular, la historia y la religión para comentar sobre el comportamiento humano de manera divertida pero profunda. Con un estilo que podría considerarse hiperrealista, el artista crea esculturas inquietantemente verídicas que revelan las contradicciones surgidas en el seno de la sociedad actual. Audaz e irreverente, su trabajo es una mordaz crítica a la cultura contemporánea.



105. Marina Vargas. *Presagio. Detalle*, 2006

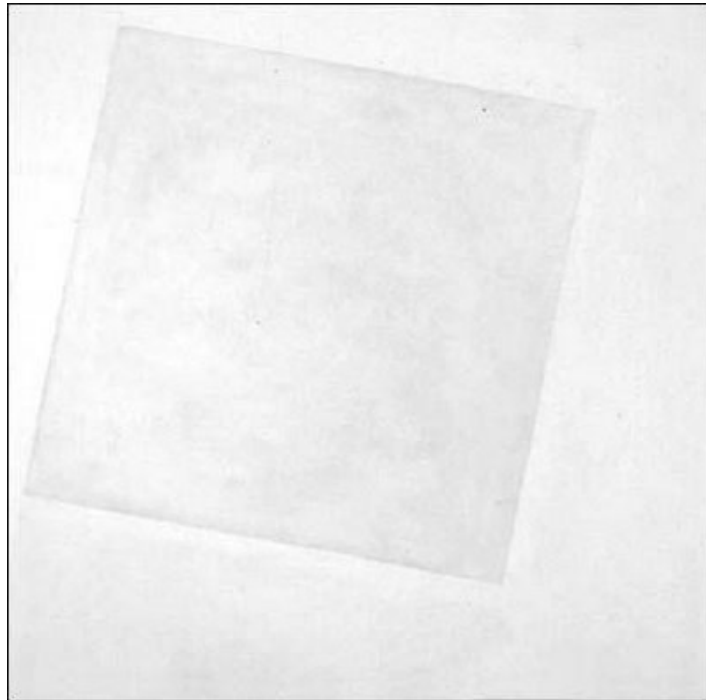
Marina Vargas

Marina Vargas es otro de mis claros referentes, no sólo por que trabaje la escultura y la instalación, sino también porque interviene sus piezas con diversos materiales, entre ellos esmalte.

Marina Vargas se ha interesado por el poder de las formas y los signos tratando de desentrañar los significados que se superponen en las imágenes. Reinterpreta símbolos de lugares, culturas y tiempos diversos, cuestionando su procedencia y mostrando una personal visión marcada por rasgos postmodernos como la apropiación, el sincretismo y el distanciamiento irónico en la recodificación del mensaje.

Desde el punto de vista de la superficie, sus obras muestran una tendencia obsesiva por el dibujo, por la acumulación de figuras y trazos en horror vacui que traducen una inversión de arquetipos vinculados con las pulsiones humanas, idolatrías en torno a la vida y la muerte, la sexualidad y la violencia, el amor y el miedo, el deseo, el dolor, el placer... al tiempo que reflexiona sobre el rol de la feminidad en nuestros días a través de la tradición judeocristiana, la mitología clásica o la imaginería hindú.

Su amplia producción incluye los medios y técnicas más variados: dibujo, pintura, escultura, fotografía, vídeo, instalación, en los que se pueden rastrear influencias de las residencias artísticas que la han enriquecido.



106. Kasimir Malevich. *Blanco sobre blanco*, 1918

Kasimir Malevich

Blanco sobre blanco de Malevich es un referente directo en mi proyecto debido al uso que hace de este color y de como este gesto infunde sutileza.

Desde cierta distancia puede parecer una obra monocromática, pero observada con detalle puede descubrirse que se trata de un cuadrado blanco sobre fondo blanco.

Elementos que están en el mismo plano que el fondo, de manera que no existe tal dicotomía, el proyecto se trabaja sobre una superficie única, sin profundidades.

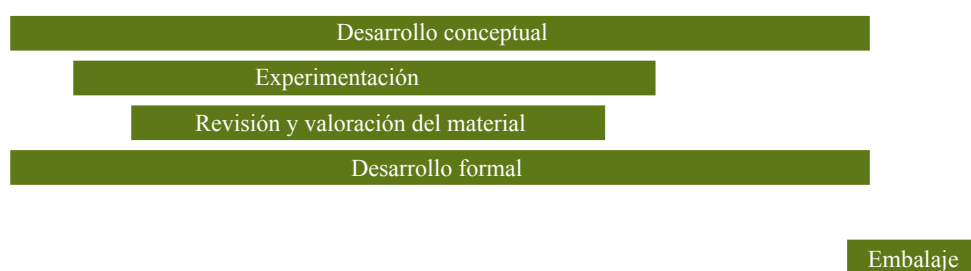
Es una obra mística en la que el autor, por medio del color blanco, busca ahondar en la problemática de la nada y su infinitud, la idea del vacío y del desierto tan relevante en la conciencia suprematista. En esta obra resalta el valor simbólico de los dos únicos elementos del cuadro: el cuadrado y el color blanco. La máxima pureza. Formal y cromática.

Cronograma

2013

2014

Noviembre Diciembre Enero Febrero Marzo Abril Mayo Junio Julio Agosto Septiembre Octubre



Desarrollo conceptual.

Periodo durante el cual se desarrolló la parte conceptual del proyecto.

Experimentación.

Se probaron diversos recursos formales que potenciasen y beneficiasen tanto estética como formalmente la obra.

Revisión y valoración del material.

Se analizó el resultado obtenido mediante experimentación y se evaluó, decidiendo así su aportación o no a la obra.

Desarrollo formal.

Periodo en el cual se llevo a cabo toda la obra, paralelamente a su desarrollo conceptual.

Embalaje.

Tras la finalización del proyecto se procedió a realizar su correspondiente embalaje para el transporte.

Presupuesto

Material	Cantidad	Coste (unidad)	Total (€)
Vendas de escayola	15	3.50€	52.50€
Barro de colada	7	2.25€	15.75€
Esmalte cerámico (sin cocción)	9	3.90€	35.10€
Esmalte cerámico (Con cocción)	2	3.50€	7€
Escayola	1	2.70€	2.70€
Perilla	1	6.90€	6.90€
Pinceles	5	3,55€	17.75€
Bases de madera	8	7,30€	58.4€
Cocción	8	24€	192€
Clavos	50	0.05€	2.50€
Alcayatas	50	0.05€	2.50€
Embalaje reutilizable		200€	200€
Transporte		150€	150€
Pintura	2	8.70€	17.4€
Total			760.5€

Bibliografía

Libros

- Bakargiev-Christov: *Arte povera*. PHAIDON. Londres, 1999.
- Blume, Eugene: *Live or die*. DUMONT. Alemania, 2010.
- Castro Flórez, Fernando: *Mierda y catástrofe. Síndromes culturales del arte contemporáneo*. FÓRCOLA. España, 2014.
- Collins, Judith: *Sculpture today*. PHAIDON. Londres, 2007.
- Constant, Christie/Ogden, Steve: *La paleta del ceramista. Guía práctica ilustrada para realizar 700 esmaltes y engoes de color*. GUSTAVO GIL. 2006, Barcelona.
- Cosentino, Peter: *Enciclopedia de técnicas de cerámica. Guía de las técnicas de cerámica y su utilización paso a paso*. ACANTO. 2003, Barcelona.
- Chavarría, Joaquín: *Esmaltes*. PARRAMÓN. Barcelona, 2007.
- Chavarría, Joaquín: *Moldes*. PARRAMÓN. Barcelona, 2008.
- De Beauvoir, Simone: *El segundo sexo*. CÁTEDRA. Madrid, 1998.
- E. Krauss, Rosalind: *Pasajes de la escultura moderna*. AKAL. Madrid, 2002.
- Foster, Hal: *El retorno de lo real*. AKAL Madrid, 2001
- Honnerf, Klaus: *Warhol. El arte como negocio*. TASCHEN. Alemania , 2006.
- Marina, Jose Antonio: *Teoría de la inteligencia creadora*. EDICIONES ANAGRAMA. Barcelona, 1996.
- Moure, Gloria: *Duchamp. Obras| Escritos|Entrevistas*. EDICIONES POLÍGRAFA. Barcelona, 2009.
- Moyayo, Patricia: *Louise Bourgeois*. NEREA. España, 2002.
- Néret, Guilles: *Rodin, esculturas y dibujos*. TASCHEN
- Ramírez, Juan Antonio: *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*. DEL SERBAL. Barcelona, 2009.
- Ramírez, Juan Antonio: *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. EDICIONES SIRUELA. Madrid, 2006.
- Read, Herbert: *La escultura moderna*. EDICIONES DESTINO. Barcelona, 1998.
- Sentance, Bryan: *Cerámica. Sus técnicas tradicionales en todo el mundo*. NEREA. 2005, San Sebastián.
- Shaoquang, Wang: *Instalation art*. GINGKO PRESS. América, 2010.
- Shiner, Larry: *La invención del arte*. PAIDÓS. Barcelona, 2004.
- Susan, Elisabeth: *Robert Gober, sculptures and instalations 1979-2007*. STEIDL. Alemania, 2007.
- Trigueros, Alario y M^a Teresa: *Arte y feminismo*. NEREA S.A. Guipúzcoa, 2008.

Catálogos

- *Barbara Kruger: Thinking of You*. The Museum of Contemporary Art. Los Angeles, 1999.
- *Carlos Aires. Muestra Joven: Jovenes Creadores Andaluces*. Palacio Episcopal. Malaga, 1999.
- *Hannah Wilke. A Retrospective*. University of Missouri Press. Colombia, 1989.
- *Jeff Koons*. Galerie Jérôme de Noirmont. París, 1997.
- *Jeff Koons: Gazing Ball*. David Zwirner Gallery. Nueva York, 2013.
- *Louise Bourgeois*. Museo Guggenheim Bilbao, Bilbao, 2001.
- *Louise Bourgeois. Sculptures, environments, dessins. 1938-1995*. Museo de Arte Moderno de París, París, 1995.
- *Marina Vargas. Nadie es inmune*. Centro Atlántico de arte moderno. Las Palmas de Gran Canaria, 2012.
- *Maurizio Cattelan: All, New York*. Guggenheim Museum, Bilbao, 2011.
- *Orlan + davidelfin: Suture-hybridisation-recycling*. Espacio Artes Visuales. Murcia, 2008.

Consultas electrónicas

- <http://www.barbarakruger.com/>
- <http://www.carlosaires.com/>
- <http://www.hannahwilke.com/>
- <http://www.haimsteinbach.net/>
- <http://www.jamieccartney.com/>
- <http://www.jeffkoons.com/>
- <http://www.juandeljunco.com/>
- <http://www.marinavargas.com/>
- <http://www.martharosler.net/>
- <http://www.orlan.eu/>
- <file:///C:/Users/Paloma/Downloads/Dialnet-NietzscheYFreud-1390194.pdf>
- http://antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=875
- <http://culturacolectiva.com/bruce-nauman-los-limites-de-mi-lenguaje-son-los-limites-de-mi-mundo/>
- http://elpais.com/diario/2006/11/11/paisvasco/1163277612_850215.html
- http://elpais.com/diario/2010/09/25/babelia/1285373555_850215.html
- http://es.galeriajavierlopez.com/exhibitions/2013-12-12_marina-vargas/
- http://recursos.educarex.es/escuela2.0/Humanidades/Historia/la_obra_de_arte/escultur/vaciado.htm
- <http://sibila.com.br/arte-risco/marcel-duchamp-la-deconstruccion-de-los-cuerpos/3771>
- <http://vimeo.com/6622080>

- <http://www.conchamayordomo.com/node/233>
- http://www.debatefeminista.com/articulos.php?id_articulo=352&id_volumen=43
- <http://www.realidadesinexistentes.com/orlan-arte-carnal>
- <http://www.talentyart.com/entrevistas/carlos-aires-me-gusta-cuando-instalo-un-trabajo-in-situ-y-re-descubro-mi-obra-ese-factor-sorpresa-me-parece-interesante>
- <http://www.xtec.cat/~aromero8/pagina11.htm>
- <http://www.youtube.com/watch?v=SxyDi1nSFRo>
- <https://www.youtube.com/watch?v=FLSfemMX6tE>
- https://www.youtube.com/watch?v=JXieUZ_RNG4
- <https://www.youtube.com/watch?v=TLWsrfa3tMU>
- <https://www.youtube.com/watch?v=zMZOgev1ErU>

