

Marta Retamero Delgado
Tutores: Silvia López Rodríguez
Salvador Haro Gonzalez
TFM 2018/2019

DE PUERTAS PARA DENTRO

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
ARGUMENTACIÓN TEÓRICA	6
IDENTIDAD Y GÉNERO: LO PERSONAL ES POLÍTICO	6
REPRESENTACIÓN DEL TIEMPO: LA RUINA	12
DEL OBJETO AL ESPACIO DOMÉSTICO	15
PROCESO DE OBRA	19
PROPUESTA DE EXHIBICIÓN Y DIFUSIÓN DEL PROYECTO	36
REFERENTES	38
APORTACIONES	40
BIBLIOGRAFÍA	42
ANEXO I: IMÁGENES DE LAS OBRAS	45

INTRODUCCIÓN

El hogar nos conforma como seres sociales, es aquel lugar en el que crecemos y que consideramos nuestro o el que rechazamos. *De puertas para dentro* es un proyecto que se centra en el espacio doméstico y su repercusión en las personas que lo habitan.

A este acercamiento a la casa se le dota de un cáriz personal, con perspectiva vivencial y, por ende, de género. Hacemos un recorrido desde el objeto doméstico al espacio doméstico, entendiendo los materiales y espacios como condensadores de tiempo que se tienden al pasado o al presente. Se pasan estos elementos por un filtro personal sintetizando las formas y relacionando ruinas, objetos nuevos y creación literaria.

IDENTIDAD Y GÉNERO: LO PERSONAL ES POLÍTICO

ARGUMENTACIÓN TEÓRICA

«En cuanto respecta a la posibilidad de relaciones íntimas con tu marido, es importante recordar tus obligaciones matrimoniales: si él siente la necesidad de dormir, que sea así no le presiones o estimes la intimidad. Si tu marido sugiere la unión, entonces accede humildemente, teniendo siempre en cuenta que su satisfacción es más importante que la de una mujer. Cuando alcance el momento culminante, un pequeño gemido por tu parte es suficiente para indicar cualquier goce que hayas podido experimentar. Si tu marido te pidiera prácticas sexuales inusuales, sé obediente y no te quejes. Es probable que tu marido caiga entonces en un sueño profundo, así que acomódate la ropa, refréscate y aplícate crema facial para la noche y tus productos para el cabello. Puedes entonces ajustar el despertador para levantarte un poco antes que él por la mañana. Esto te permitirá tener lista una taza de té para cuando despierte»

La Mujer Ideal, Guía de la buena esposa. Extractos de Sección Femenina de la Falange Española y de las JONS -Editado en 1958.

El feminismo nació en los años 70 como movimiento, pero fue gracias a diversas artistas que, a pesar de no haber estado conscientemente unidas para destacar la experiencia femenina, manifestaron un tipo de conciencia capaz de generar una teoría y práctica artísticas decididamente feministas.

Aunque la familia y el hogar, y la relación entre ambos, ha sido ampliamente estudiado, casi diseccionado, había un campo que me interesaba particularmente; los puentes entre el hogar y los estudios de género. Pues en estos últimos, conflicto y desigualdad son elementos centrales para pensar en lo doméstico, y para desmentir el concepto tradicional de hogar. En el contexto de los años 70, la labor feminista estuvo orientada a recuperar la figura histórica de la mujer pues resultaba evidente que, como dice Gaston Bachelard, la tumba, la caverna, la casa y cavidades están ligados a la imagen del útero materno, y en contraposición la mujer está completamente ausente de las narraciones que han especulado sobre el origen de la casa primigenia, la cabaña primitiva. Rápidamente se encontró una nueva problemática: El hogar como espacio de opresión/espacio traumático de la vida de la mayoría de las mujeres.

«[...] una ideología basada en el sistema patriarcal, que ha negado a las mujeres la capacidad de crear durante muchos siglos, tras relegarlas al espacio doméstico y a las tareas reproductivas, convirtiendo en natural una división del trabajo que las apartaba de cualquier posibilidad de ser consideradas como artistas y las recluía en los papeles de musa y modelo.» (Alario, M^a Teresa, 2008;9)



Fig. 1: Frida Kahlo, Hospital Henry Ford, 1923



Fig. 2: Frida Kahlo, Unos cuantos piquetitos, 1935.

Eli Bartra, filósofa, considera a estas mujeres parte del "Arte Feminista Involuntario", que se define como aquel que denuncia la situación de opresión de las mujeres aunque no la impugna directamente, y en el que encontramos, entre otras, a Frida Kahlo. Kahlo fue creadora de "Lo personal es político" eslogan que utilizaría posteriormente el feminismo radical y que quiere decir que la vivencia cotidiana de una mujer adquiere un carácter natural en la temática artística, de la cual había sido excluida. Y es aquí dónde es importante hacer un inciso, ella retrata su vida tal y como es, no hace una crítica explícita y sin embargo, sólo con mostrar lo que cotidianamente vive una mujer, ya dirige el foco de nuestra mirada a una realidad tapada por la ideología patriarcal.

«[...] se permite el lujo, desde su condición social de mujer, de expresar sin miramientos su visión de la vida y de la muerte con su sangre, ese líquido tan cercano a la vida cotidiana de las mujeres pero proscrito de la sociedad y del arte. Se permite pintar cosas prosaicas como abortos, partos, amamantamientos, suicidios, accidentes[...]» (Bartra, E., citada por Alario, M^a Teresa, 2008; 33)

En Remedios Varo, por ejemplo, se convierte en sujeto activo la figura femenina, que desarrolla actividades propias de las mujeres en el ámbito doméstico. Construyen ellas el mundo y ofrecen una visión inquietante del interior doméstico, se comienza a ver con esta autora una habitación convertida en ámbito de reclusión.



Fig. 4: Remedios Varo, Visita al pasado, 1957

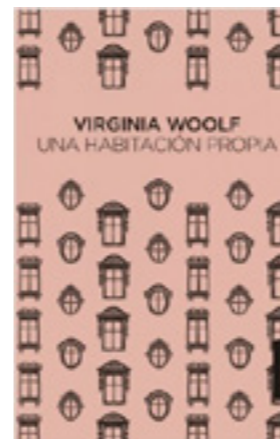


Fig 3: Virginia Wolf, Una habitación propia, 1929.

Virginia Wolf también escribe sobre esto en su libro "Una habitación propia" donde dice que «Una mujer debe tener dinero y una habitación propia si desea escribir ficción.» Con esta frase Wolf resume lo que a tantas mujeres a lo largo de los siglos les ha pasado; si quieres vivir del arte tienes que adecuarte a la corriente que haya en ese mismo momento, si quieres innovar, necesitas no depender económicamente de la actividad artística a la que te dediques. También una artista española contemporánea, Cristina Iglesias, usa la logística de una habitación para aludir a la complejidad de la creación artística. Su obra es un juego de filtros en los que va dejando puertas abiertas, y dice que para ello es necesario "trabajar con muchas capas de lectura, como las que hay en una habitación".

Todas estas autoras siembran el germen de una conciencia sin alejarse de la poética, pero hay otras artistas que lo hacen de manera más cruda y directa y que son de obligada mención en este tema. Una de ellas es Louise Bourgeois.

Bourgeois dirige mediante su obra una mirada profundamente crítica al sistema patriarcal, pero siempre pasado por un filtro experiencial. Toda su obra parte de la vivencia personal ligando así dos elementos claves, la casa y el cuerpo, por lo que su obra es intrínseca al género y contexto de la autora.

«Toda la obra de Bourgeois está enraizada en las memorias de los espacios que habitó una vez.» (Colomina,1999)

Ella crea una serie de piezas llamadas Femme-maison, en las que habla de la reclusiva imagen claustrofóbica de la mujer en lo doméstico, haciendo una alegoría de la figura de la mujer como mera ama de casa y usando esa casa como elemento carcelario de los roles sociales que llega hasta a amputarlas. Estas piezas, décadas más tardes, son tomadas por Betty Friedan como la expresión plástica del lema feminista de Kahlo, "Lo personal es político".

A partir de 1963 construye una serie de guaridas y casas a las que llama Lairs y en las que, como dice Alario Trigueros, mantiene una ambivalencia «La casa constituye, por una parte, un espacio materno un refugio cálido y protector; representa por otra, el reino del Padre, el autoritarismo y la mentira.» Para Bourgeois la creación de todas estas piezas tienen un fin catártico mediante el cual pretende ajustar cuentas con el poder patriarcal, origen de su miedo. En muchas ocasiones la artista se enfrenta a este miedo con herramientas como agujas o hilo, que, según Patricia Mayayo (2002), están relacionadas con la revalorización por parte del feminismo de las actividades tradicionalmente realizadas por las mujeres.



Fig.7: Louise Bourgeois, *Cell (you better grow up)*, 1993

Un hecho clave del feminismo en las artes plásticas fue el primer curso de arte feminista en Fresno, el año 1970, impulsado por Judy Chicago. Pasado un año este curso se convirtió en el *Feminist Art Program*, en el *California Institute of Art de Los Ángeles*, un programa alternativo a la formación que se les daba en ese momento a las mujeres y que implicaba



Fig. 5: Louise Bourgeois, *Ode à l'oubli*, libro de bordados 2004



Fig 6: Louise Bourgeois, *Femme-maison*, 1946-47

un gran trabajo reflexivo sobre la creación artística por parte de las mujeres. Esto generó una muestra colectiva en 1972 titulada *Womanhouse*, en la que veintidós mujeres trabajaban en una casa abandonada para tratar la domesticidad, el cuerpo, la identidad... . Con este proyecto diseccionaron el modo en que el espacio doméstico se conforma, es percibido y se habita desde una perspectiva de género. Patricia Mayayo destaca la obra de Susan Frazier, Vicki Hogetts y Robin Weltsch, de la que dice «evocaba, con crudeza, el drama del ama de casa atrapada en la ética del sacrificio: los muros se hallaban cubiertos de una multitud de esculturas en forma de huevo frito, que se iban transformando paulatinamente en senos femeninos, una representación metafórica del papel nutricional y protector atribuido tradicionalmente a las mujeres.» (2003; 34)



Fig 8: Cubierta del catálogo de la exposición de *Womanhouse*, 1972.

Judy Chicago es, como se puede ver, una artista clave de este movimiento, siendo su obra *The Dinner Party*, una obra paradigmática y controvertida en el arte feminista. Una mesa en forma triangular, signo de igualdad y signo primitivo de feminidad, que está preparada para treinta y nueve mujeres célebres. El lugar de cada una se indica con manteles bordados con sus nombres y en los platos encontramos decoraciones alusivas a la vagina. Mediante recursos artesanales base del trabajo doméstico de las mujeres como el bordado, crea una iconografía muy clara, tal y como hacía la iglesia con la población analfabeta.



Fig. 9: Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974-1979.

Es en esta misma década cuando adquiere una gran importancia el cuerpo, y se toma como un espacio donde se producen las relaciones de poder que sustenta la sociedad y se desarrolla entre las artistas feministas una *iconología vaginal*, a partir de la publicación "*Female Imaginery*" de Judy Chicago y Miriam Saphiro, donde hablaban de las formas constantemente usadas por las mujeres que asociaban metafóricamente y formalmente al sexo femenino. Esta y muchas otras obras evidencian la exploración de nuevas técnicas y

soportes, como es el caso de la fotografía. Martha Rosler, por ejemplo, y sus fotomontajes de 1967-1974 eludían directamente al cuerpo político, usando el estereotipo americano de confort doméstico a la guerra de Vietnam y poniendo en relieve la exclusión de la figura femenina.

En los años 80 muchas artistas tratan de cambiar el significado de las imágenes y los lenguajes dentro del patriarcado. Y aquí es de destacar a Barbara Kruger, cuya obra se basa en los medios de comunicación y la publicidad combinando imágenes monocromas con textos directos y críticos con las relaciones de poder, violencia y sexualidad que acaecen en esta sociedad. Su obra "Tu cuerpo es un campo de batalla", 1989, responde a las campañas que se hacían contra el aborto y a su vez habla de la dificultad que representa el cuerpo de la mujer para el feminismo. Por una parte, está la acuciante necesidad de autorepresentación, y a su vez, el peligro de que no se diferencien de las representaciones sexistas comunes en la producción de imágenes.



Fig 10: Martha Rosler, Red-Stripe kitchen, 1967-1972.



Fig 11: Barbara Kruger. Your Body is a Battleground, 1989.

La lectura de estas obras se complicaba si no conocías las intenciones de la artista pues, como plantean Griselda Pollock y Rozsika Parker «después de siglos en que el cuerpo de las mujeres ha sido colonizado, apropiado, mistificado y definido por la fantasía del hombre, es un problema harto difícil y equívoco que sea reclamado por el arte feminista» Llegando así a desestimarse la idea de la "iconografía vaginal" de la que hablábamos antes y rechazar el uso del cuerpo femenino en sus obras porque era imposible establecer los límites que diferenciasen una representación feminista de una sexista.

En la búsqueda de nuevos lenguajes de esta época destaca Jenny Holzer, por centrar su obra artística en la palabra. Comenzó llevando mensajes a camisetas y carteles en Nueva York, para después, buscar nuevos soportes como metal o pantallas electrónicas, llegando en la serie "Sex Murder" a usar la piel de varias mujeres.



Fig. 12: Jenny Holzer, Sex murder.

Para toda persona es imposible desligarse de su contexto, es algo intrínseco a nosotros; la casa donde nacimos, las personas que nos criaron, la zona y el país dónde crecimos, los problemas a los que nos enfrentamos, nos conforman como seres sociales y nos hacen ser quienes somos de adultos. Lo que sucede es que no todos somos iguales, pese a lo que diga la constitución y la carta de los derechos humanos. Para el hombre cisgénero heterosexual occidental blanco ser quién es representa la normatividad (salvando, por supuesto, la individualidad de cada uno) y tendrá la ventaja de no representar un colectivo, sino a la humanidad. A las mujeres, históricamente relegadas, obligadas a empoderarse en pos de su hueco en la vida social, esa lucha (sea pasiva o activa) ya es en sí misma un motivo, y su forma de ver el mundo y de enfrentarlo, es una realidad invisibilizada por la sociedad patriarcal y merece ser mostrada.

Si hay una artista que sabe de esto es Mona Hatoum, que en 1998 decía:



Fig. 13: Mona Hatoum, Sin Título. Cuadrícula de pelo gris con nudos, 2001.

«Suelen hacerme la misma pregunta: ¿Qué parte de tu obra proviene de tu propia cultura? Como si tuviera una receta y pudiera realmente aislar el ingrediente árabe, el ingrediente femenino, el ingrediente palestino. La gente a menudo espera definiciones ordenadas de la otredad, como si la identidad fuera algo fijo y fácilmente definible. [...] Lo que intento decir aquí es que las preocupaciones de mi obra tienen que ver con los hechos de mis orígenes en la misma medida en que son un reflejo o una introspección sobre las estructuras institucionales y de poder occidentales en las que yo misma he existido durante los últimos veintitantos años.» (Hatoum, M., citado en Arte y Feminismo, 1998)

Cuando ella empieza a trabajar el feminismo se había problematizado en el mundo de arte tanto la representación del cuerpo de la mujer que éstos se volvieron ausentes, y ella retoma este tema con mucha fuerza. Centra su trabajo en el cuerpo femenino, primero usa los productos y procesos de este como material y luego pasa a usarlo como metáfora, el cuerpo social. A finales de los ochenta pasa a sustituir el cuerpo en la obra por el cuerpo del espectador que interactúa directamente con la obra.

A lo largo de su carrera usa en muchas ocasiones el pelo humano, yuxtaponiendo la presencia física del cuerpo frente a la abstracción. El pelo es un elemento corporal que habla de la individualidad y a su vez de significados sociales de sexo y género, y lo somete a procesos que evocan actividades tradicionales de la mujer como el trenzado o introducirlo en un bastidor de madera, un utensilio de costura como un telar.

Keffieh (1993-1999) es una obra hecha a base de mechones de pelo femenino que se engarzan en la *kufiyya*, el pañuelo tradicional de los hombres palestino, sacando a la luz «el símbolo externo de la sexualidad femenina, generalmente cubierto en la sociedad árabe en contacto corporal con el potencial portador masculino del pañuelo creando una tensión que realza la conciencia de los símbolos de sexualidad y vestimenta» (Grab, T, 2002; 44)



Fig 14: Mona Hatoum, Keffieh, 1993-1999

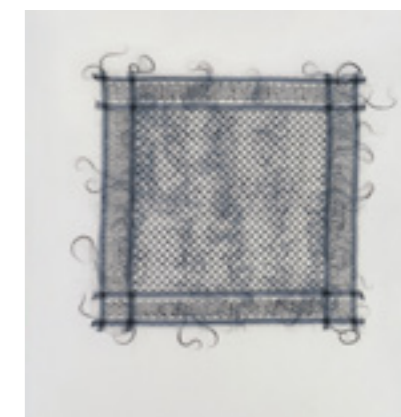


Fig. 15: Mona Hatoum, Keffieh, 1993-1999

REPRESENTACIÓN DEL TIEMPO: LA RUINA

«La fugacidad y debilidad del ser humano se expresan en la erosión creada por nuestro paso y por los rastros que dejamos sobre la materia» (Codognato, 2007; 33)

Trabajar con los espacios deshabitados y la ruina implica trabajar con el tiempo y la lucha de estas estructuras contra él. Las casas abandonadas tratan de mantener vivo aquello que sucedió entre sus muros involucrando así la memoria, lo vivido, la resistencia... En definitiva la ruina constituye una metáfora al *tempus fugit* y lo que ello conlleva la mutabilidad de los materiales en contraposición a la infinitud temporal. Esto trasciende más allá de lo matérico y atañe a los recuerdos, haciendo que los objetos, que parecen asbortos en el espacio que los rodea, creen nexos mnemónicos con el pasado, erosionados sin llegar a desaparecer.

Hace casi dos décadas hubo un movimiento fotográfico de lo deshabitado, y a todos los autores que participaron se les catalogó la obra como "fotografías del no-lugar". El no-lugar fue acuñado por Marc Augé y se refiere a espacios de tránsito propios de la post-modernidad que nada aportan al individuo que los habita fugazmente. Precisamente los espacios en ruinas nos llevan al opuesto, aluden a un componente afectivo y de memoria del que están impregnados.

«¿Cuál es la diferencia entre materiales y escombros, si en términos estrictos son dos presentaciones de la misma sustancia, si pueden ambos equivaler a un mismo edificio, si pueden ser física y químicamente equivalentes?» (Medina, 2013; 26)

De esta cita se desprende la idea de temporalidad con la que Lara Almarcegui cuestiona en su obra el tiempo, los materiales y el papel que juegan éstos al articularse la construcción o destrucción de un espacio. Esto se ve en la serie *Materiales Constructivos* donde "...Almarcegui apiló junto a una torre de depósito de agua(...) los elementos constructivos equivalentes a esa estructura" (Medina, 2013; 27) haciendo que convivan dos estados



Fig 16: Materiales Constructivos, Depósito de agua, 2000

de los materiales en el mismo lugar y al mismo tiempo, sugiriendo a la torre de agua un gemelo pasado (materiales apilados) que habla de una posible destrucción futura en la que la torre sea una montaña de escombros.

«Desde ya, como podemos ver, la división entre el material y la ruina involucra una representación del tiempo. Los materiales están tendidos hacia el futuro; el escombro (des) dibuja su pasado. Hasta lingüísticamente el término "cascajo" alude a una rotura o un quebranto.» (Medina, 2013; 27)

Así la artista consigue aunar pasado, presente y futuro en una instalación, condensando de esta manera el tiempo que hay entre un material que ya ha sido usado para la construcción y el mismo, a expensas de este proceso.

«Un impedimento para apreciar lo que está aquí en juego es la retórica del arte de sitio específico, donde las implicaciones técnicas, históricas, mitológicas o comunitarias de la pregunta "¿dónde?" parecen opacar la endiablada sutileza del "¿cuándo?". (...) ¿Cómo es que, tras la intervención de un proyecto de ruina, o la ruina del proyecto, queda redefinido lo que hubo de ser "presente"?» (Medina, 2013; 28)

En la Bienal de Venecia, Lara Almarcegui invade una sala completamente nueva, blanca, museística, con escombros de materiales que remiten a la demolición de una casa quedando estos más en relieve aún al ser introducidos en un espacio virgen, consiguiendo así deshacerse del "¿dónde?" y ensalzando la condensación temporal de la que ya hemos hablado. Pasan a ser así un "antes-después simultáneo (...)" que sugiere el escape a la inercia de la realidad." (Medina, 2013, pg 30)



Fig. 17: Materiales Constructivos, Bienal de Venecia, 2013

Así urde la obra de Almarcegui la trama de una temporalidad intermitente que encuentro íntimamente ligada a "Hotel Palenque" de Robert Smithson. Este hotel que se encontraba en Yucatán, era un ejemplo de entropía y de concentración del tiempo en un espacio. Smithson realizó allí una conferencia que editó en forma de libro junto a sus fotografías.

«Le fascinó porque parecía la encarnación de la entropía. El hotel todavía se estaba construyendo en un extremo, y sin embargo ya se estaba disolviendo, ya estaba siendo invadido por la naturaleza y desmoronándose por el otro extremo.» (Holloway, 2000, p.219).



Fig. 18: Robert Smithson, *Hotel Palenque*. 1969-72.



Fig. 19: Robert Smithson, *Hotel Palenque, composición de fotografías*, 1969-72.

DEL OBJETO AL ESPACIO DOMÉSTICO

*“Consideramos la arquitectura el resultado directo de un modo de vida”
(Smithson citado en Valcarce, 1999; 254)*

La elección de los materiales en esta investigación ha sido algo intuitivo, algo que pone en relación al objeto creado y su trasfondo. Me dí cuenta de que esta forma de aproximación era muy parecida a cómo lo hacían los artistas del arte povera. El arte povera valora en especial dos cosas que también están presentes en mi proceso creativo: el proceso de fabricación y manipulación del material y el propio material. Este movimiento pone en valor los materiales industriales en estado bruto y la materia natural. Las piezas ocupan el espacio y exigen la intervención del público tratando de provocar una reflexión entre el objeto, su forma, y la manipulación del material observando sus cualidades específicas. Suelen estar tan relacionados que hay obras que parten de acciones sobre el material o de un material al que somete a un proceso o acción, así pues los materiales se valoran por sus cambios y cómo conforme al cambio o deterioro, transforman la obra. Esto se pone en valor en esta investigación pues las piezas de madera con las que se trabaja pasan por un proceso de quemado que les aporta tanto conceptualmente un acercamiento semiótico al origen de la palabra hogar, como el interés por un material natural como es la madera.

Al hablar del “Hogar” nos adentramos en lo más íntimo del lugar donde habitamos. Su etimología nos lleva a la lumbre, al lugar donde está el fuego y las cocinas (fogar, de focâris, derivado de fo-cus). Es así el centro de la casa, el que hace el espacio acogedor y habitable, el que invita a rodearlo, a sentarse en torno a él, por esto último surge el significado de hogar como casa, como familia. Aquí también se produce un acercamiento a la ruina sometiendo al material recién salido de una fábrica a un proceso de “deterioro” lo que le aportará connotaciones temporales.



Fig. 20: Marcel Duchamp. *Rueda de bicicleta sobre taburete* (1913).

Mario Codognato, en el catálogo de Rachel Whiteread, dice sobre los objetos que nos rodean que «Inventan un metalenguaje: con infinitas cadenas de referencias entrelazadas, evocan y reflejan una mitología personal y colectiva que contiene, además de la saga de nuestra propia existencia particular, los mecanismos de la historia y las relaciones entre individuos.» (2007; 15). Usar objetos cotidianos nos remite directamente a nuestra tradición artística, a Duchamp y el ready-made y el object trouvé, que se trata de incluir objetos domésticos no artísticos en el arte. Estos objetos se sacan de su contexto, pero al incluirlos en el contexto expositivo mantienen esa esencia creando una doble realidad; asumen nuevos significados preservando sus orígenes utilitarios. Esto provoca la implicación del espectador porque todas las personas están familiarizadas con ellos, relacionadas. Así que de algún modo, como dice Mona Hatoum, «se produce una proyección al fabricarlos, podemos imaginarnos usándolos y cada uno proyecta una parte de sí mismo en ello. Los muebles están muy relacionados con el cuerpo, su función es darle apoyo y comodidad y en su influencia interpretativa el cuerpo es el gran importante» (Entrevista a Hatoum, M. *Metrópolis* rtve 2002). El mismo cuerpo que, a su vez, habita un espacio. También Juan Bosco Díaz-Urmeneta escribe sobre lo que supone incluir al objeto cotidiano dentro de la praxis artística en el catálogo *Am I a house?* (2012), que trata sobre la exposición de Erwin Wurm. «Su presencia abre una constelación de significados posibles



Fig. 21: Hatoum, Mona. *Daybed*, 2008, Sofacama.

que, deslizándose como jugando, entre los férreos nexos de la lógica de las obligaciones y utilidades de cada día, despiertan otros modos de ver el mundo.»(2012;16-17)

La investigación conceptual en torno al objeto y el espacio doméstico no ha sido lineal, sino que han estado todo el tiempo formando nuevas conexiones entre ellos. Pese a que la primera pieza generada en este proyecto es un objeto (Pieza Hudud), su posterior instalación lo pone en relación directa con el espacio ya que se adecúa a él y lo habita. La problemática del espacio ha sido muy tratada desde la filosofía y la ciencia buscando su origen y su objetividad o subjetividad. Esto podría entenderse como el locus de los cuerpos, en cuyo caso se hablaría del espacio lleno o como espacio continente de cuerpos, y en este caso asumimos la existencia a su vez del vacío. Mario Codognato, en el catálogo de Rachel Whiteread, dice así «*En el arte, la imitación de la realidad absorbe y refleja la relación que hay entre espacios llenos y vacíos, invirtiendo sus papeles o aspectos a través de la tangibilidad y sensualidad de los materiales con los que trabaja el arte*». Esta cita nos remite a los años sesenta, en concreto a la obra de Bruce Nauman, *Cast of the Space Under my Chair* (1965-1968) donde creaba el positivo en hormigón del hueco en negativo que había bajo su silla, haciendo evidente un espacio que tomamos como inexistente.



Fig 23: *Cast of the Space Under my Chair*, Bruce Nauman (1965-1968)

Hay muchas características espaciales que se han de tener en cuenta a la hora de trabajar con el espacio y aquello que lo rodea. En esta investigación nos centramos en la proporción y las categorías de "cerrado/dentro" y "abierto/fuera".

Para que en el objeto y el espacio estén en concordancia, y para fomentar la proyección de vivencias personales del espectador en la obra, era importante en este proyecto que guardase una proporción antropomórfica, pues como dice Yi-Fu Tuan en *Topofilia*, «*La dimensión de los objetos percibidos varía enormemente de una cultura a otra, pero esas dimensiones se sitúan dentro de un rango dado. De este modo, ni lo diminuto ni lo enorme figuran en el ámbito de nuestro quehacer diario.*» (Tuan.2007;29)

«*"Cerrado" y "abierto" son categorías espaciales cuyo significado resulta claro para muchos. [...] son capaces de generar sentimientos topofílicos. El espacio abierto simboliza la libertad, promesa de aventura, luz, dominio público y belleza formal e inalterable. El espacio cerrado encarna la acogedora seguridad del útero, así como la privacidad, oscuridad y vida biológica.*» (Tuan, 2007; 46)



Fig 22: Rachel Whiteread, *House* 1993

Como dice Yi-Fu Tuan en la cita anterior debemos saber que hablar de un espacio cerrado o abierto nos traerá por supuesto connotaciones muy diferentes. Son escenarios complementarios y suelen convivir en una misma estructura o emplazamiento, no hay abierto sin cerrado, ni dentro sin fuera. Estamos en un continuo devenir entre ambos estados, como dice Yi-Fu Tuan «*Cada nacimiento es una mudanza desde el útero oscuro y protector a un mundo luminoso que, al principio, parece mucho menos acogedor*» (2007; 47) y esto es un comportamiento cotidiano, mientras más dentro estamos, más "fuera" hay, y más pequeño es el "fuera". Dentro de una habitación, el "fuera" es el resto de la casa, recién llegado a la casa, el "fuera" es el exterior.

«Lo de dentro y lo de fuera no están abandonados a su oposición geométrica. ¿De qué exceso de un interior ramificado se escurre la sustancia del ser? ¿Es que el exterior llama? ¿No es el exterior una intimidad antigua perdida en la sombra de la memoria? [...] Para vivirlo en la realidad de las imágenes parece preciso ser sin cesar contemporáneo de una ósmosis entre el espacio íntimo y el espacio indeterminado.» (Bachelard, 1975; 269-270)

Si hay algo que se encuentra tanto en los espacios de fuera como los de dentro, en los abiertos y los cerrados, es el suelo. El suelo delimita el espacio transitable, habla al mismo tiempo de horizontalidad (el movimiento a través de él) y de la verticalidad (el perímetro que contiene este espacio). Es un contenedor de vivencias, de vestigios que da el paso del tiempo y la erosión de quienes lo han atravesado. Causa una dualidad entre lo efímero de la vida humana y la resistencia de lo material. Como dice Codognato "El suelo es un concentrado del peso del trabajo femenino doméstico que lo ha mantenido limpio en posiciones curvadas y realizando movimientos circulares[...] Es escultura y arquitectura" (Codognato 2007; 23)

Los suelos conforman una síntesis visual y conceptual de la dinámica doméstica. Y en este momento de la investigación puntualizar en la síntesis es importante para hablar del desarrollo formal de algunas piezas. Esto lo explica muy bien Mona Hatoum en esta cita

«[...]cuando me metí en el ámbito de la instalación y la creación de objetos, yo no diría que volví a una estética minimalista como tal. Fue más bien una especie de planteamiento reductor, si quieres, donde las formas pueden ser vistas como estructuras estéticas abstractas, pero pueden reconocerse también como jaulas, armarios, sillas, camas... Las obras, por tanto, se llenan de asociaciones y significado, un reflejo del entorno social en el que habitamos. A diferencia de los objetos minimalistas, no son autorreferenciales.» (Hatoum, 2008; 112)

Las piezas "donde convergen suelo, pared y techo" y "sedere" tienen una apariencia completamente minimalista, pero una vez que te acercas te das cuenta de que el proceso de quemado por el que ha pasado, como ya hemos dicho anteriormente, la dota de sutilezas matéricas dando así como resultado un elemento personal, recogedor de vivencias que contradice el minimalismo. Esto nos remite a la obra de Eva Hesse *Hang Up*, 1966.



Fig 24: *Hang Up*, Eva Hesse, 1966.

«Su primera obra, *Hang Up* (enero, 1966) de este periodo recoge la sistemática del lenguaje reducido pero, a pesar del uso del material industrial, el resultado es el elemento personal que aporta Hesse para contradecir un arte frío, mecánico y deshumanizado. Se trata de un marco de madera, que contiene la pared vacía, del que emerge y regresa un tubo de acero tras realizar un arco que se apoya en el suelo, realizado cuando su padre acababa de morir y se había separado de su marido. *Hang Up* crea un espacio vacío, la nada, lo que no se puede representar, es la única salida para que el arte no represente, el no-arte, la búsqueda de lo que dejó de existir desde épocas ancestrales.» (Gallego, G., 2011;9)

La pieza "donde convergen suelo, pared y techo" también tiene en la parte de dentro (zona que remite a la habitación dentro de una casa) unos textos más directos y críticos del punto de vista de una mujer en lo cotidiano. Puede entrar en confrontación una estética poética con unos textos rudos, pero como dice Yi-Fu Tuan «*Las contradicciones de la vida generalmente se resuelven mediante la narrativa, aunque también una figura geométrica puede servir para el propósito de armonizar los opuestos*» (2007;32)

DE PUERTAS PARA DENTRO
PROCESO DE OBRA

PROCESO

El proceso creativo natural de todos mis proyectos es casi un proceso destructivo, es decir, cuando empiezo a trabajar sé que la idea inicial de la que parto no será ni de lejos parecida a lo que generaré. Es un método de ensayo y error, depurando paralelamente a lo largo de todo el proceso la idea y la forma. Por lo tanto cuando me dispongo a empezar sé que el desarrollo será lento debido a la cantidad de "deshechos" que genero, y aquí me dispongo a explicarlos.

Para poder contextualizar el proyecto "De puertas para dentro" es necesario remontarse a obras anteriores con las que la línea de investigación es compartida; el hogar. Durante el último año de carrera comencé a experimentar con los moldes de cuerpos femeninos y otros elementos siguiendo la estética del poema-objeto. En la serie *Not-Home* (fig. 25, 26) siembro el germen de la importancia de la dicotomía establecida entre la mujer y lo habitable (que posteriormente sería lo doméstico). En "Not-Home" realizo cinco piezas con moldes de pechos que en su interior tienen nidos de diferentes aves, completamente habitables. Las instalo colgadas de árboles en San Miguel Alto, Granada, y aquí empieza a tomar relevancia el contexto donde se instale la obra, que el espacio que haya alrededor no sea un mero decorado, sino que también contribuya al marco conceptual de la obra y a su estética.

Durante el trabajo de fin de grado (Fig. 27,29) ahondé en este tema de manera más crítica y social. En él relacionaba los estudios de género y el hogar, pues en estos, como hemos dicho en el primer apartado, conflicto y desigualdad vertebran lo doméstico. Continuando con la estética del poema-objeto creé una serie de Nidos-Jaulas, en los que, trenzando el material del que estaba hecho el nido se construían los barrotes, haciendo imposible su separación. En *Not Home* (Nidos-Jaulas) los cimientos se sustentaban en el feminismo y era lo que vertebraba todo el marco conceptual de mi obra; sin embargo, al empezar el Máster, quise alejarme de ello e intentar ahondar en mi experiencia desligándola de mi género.

Llevaba un año haciendo ilustraciones con tonos surrealistas y decidí tomar esto como base para hacer mi proyecto. Mi idea era crear pequeñas esferas de resina en las que hubiese elementos del hogar esparcidos, como si nos situásemos ante una casa fragmentada y congelada en burbujas (fig28,30,31 y 34). Centrándome en crear un ambiente narrativo, casi literario.

Fig 28: Bocetos, 2018.

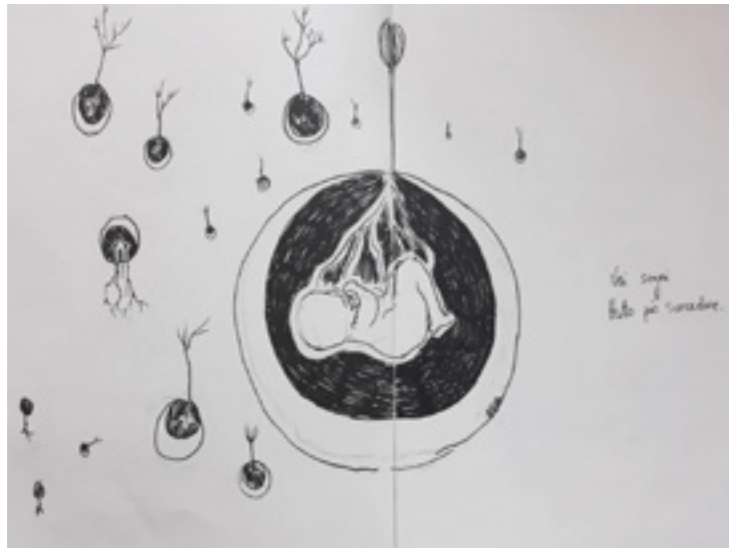


Fig 25: Not Home, 2016.



Fig 26: Not Home, 2016.



Fig 27: Not Home, 2017.



Fig 29: Not Home, 2017.

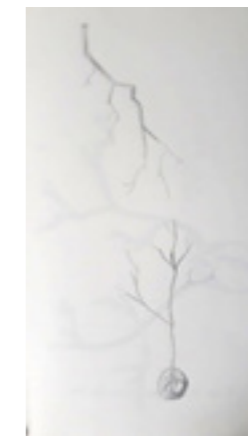


Fig 30-35: Bocetos y maquetas, tierra, madera de balsa y papel. 2018.

Para hacer estas esferas hice una serie de moldes adecuando los bebederos y aperturas a los elementos que se introducirían en el proceso de fraguado. (fig 36-41) Los materiales utilizados eran difíciles de casar debido a la fragilidad de la madera de balsa y la cantidad de tiempo necesario para el fraguado de la resina, amén de la toxicidad de la misma.



Fig 36-41: Moldes de escayola y silicona. 2018.

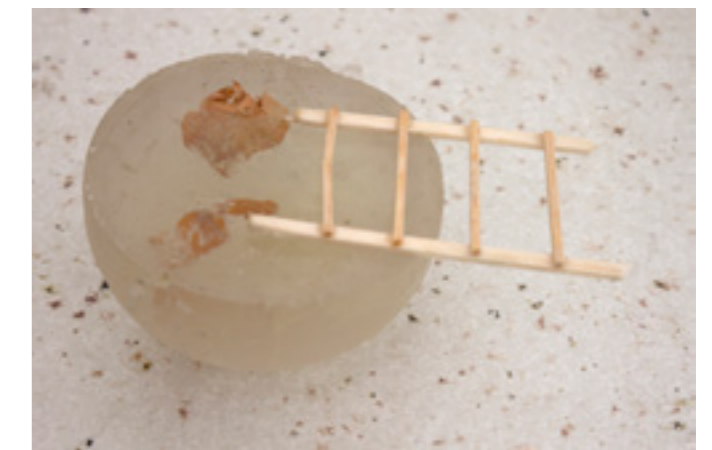
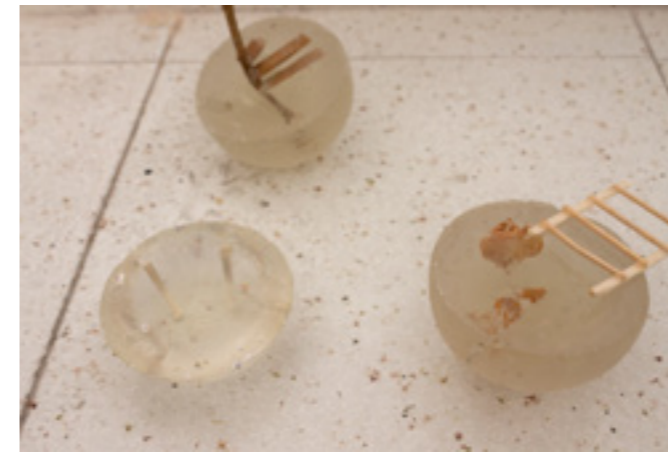


Fig 42-47: Pruebas de positivo. Resina de poliéster, madera de balsa, hojas y ramas. 2018.

Para la creación de una de las piezas definitivas, *Hudud*, partí de un boceto (fig 31), en la que deformaba las paredes de una casa al perder las aristas, haciéndolo parecer un juego, un tobogán. Una vez preparados los moldes que contendrían las esferas en resina de poliéster me dispuse a buscar el material con el que hacer las paredes y encontré este estor hecho de bambú que me daba la apariencia que buscaba. Conforme iba avanzando en el recorte de la pieza me daba cuenta de que estaba utilizando un material que ya pertenecía al ámbito doméstico para ilustrar eso mismo, y que la persiana, al ser un objeto del imaginario doméstico intrínseco en nuestra memoria colectiva me podía dar mucho más juego siendo lo que es, que haciéndolo parecer otra cosa. Utilicé como método un extracto del libro de Fátima Mernissi, *Sueños en el Umbral*, para dejar de ver la cortina descontextualizada de su utilidad doméstica y ver sus posibilidades como elemento arquitectónico.

"Yo tenía miedo a la guerra, de modo que colocaba mi pequeño cojín en el umbral y jugaba a l-msaria b-lglass (el paseo sentado), un juego que me inventé entonces y que todavía hoy me resulta extremadamente útil. Para jugar solo se necesitan tres cosas: la primera es permanecer quieto en el mismo sitio; la segunda es tener un lugar donde sentarse, y la tercera es hallarse en un estado de ánimo humilde para aceptar que nuestro tiempo carece de valor. El juego consiste en contemplar el territorio familiar como si fuera ajeno a uno. Yo me sentaba en el umbral de nuestra puerta y contemplaba nuestra casa como si nunca la hubiera visto." (Mernissi 2004; 8)

Esto desembocó en la pieza que se ve en las figuras 48,49,50 y 51 donde vemos una persiana que mediante la sustracción presenta aperturas que se asemejan a ventanas y puertas. Esta idea aún sería depurada y dejaría atrás el afán ilustrativo para ser una persiana que invade un espacio en ruinas. En *Hudud* se pone en relación un elemento doméstico nuevo y un espacio otrora doméstico, ora abandonado, que además adecúa su tamaño a la longitud de las ruinas, siendo de once metros y medio y capaz de atravesarlo de punta a punta. La casa abandonada donde se instala *Hudud* es donde nació mi abuelo, guardando así una estrecha relación personal.



Fig 48: Prueba de estudio, estor de bambú. 2019.



Fig 49-51: Pruebas con varias persianas, 2019.

Al ser una instalación site-specific la obra se lleva a la sala como obra fotográfica de la instalación, que se mostrará en el Anexo I, páginas 46, 47, 48, 49 y 60.



Fig 52-54: Prueba de estudio, seis persianas unidas. 2019.

Llegado este punto de la producción me doy cuenta de que estoy imponiéndoles a las piezas generadas un tono personal sobre el ámbito de lo doméstico que parecía alejarlas del feminismo. Lejos de esto, conforme se ha desarrollado la obra y el proyecto creo que la obra tiene y debe hablar sobre mi contexto y visión, y que esto es algo de lo que no puedo, ni quiero desligarme.

Decido entonces ir al entorno doméstico más inmediato a mí y analizarlo. Hago un recorrido fotográfico de una punta a la otra de la casa donde crecí, de fuera hacia dentro y al contrario. En estas fotografías busco patrones y sintetizo las formas que se repiten a lo largo de toda la casa, de todas las casas. Encuentro realmente interesantes esos vértices que son las esquinas, las líneas que, asemejándose a la perspectiva caballera, hacen converger paredes, techos, suelos... y que en el caso de la casa de mis padres se ve de manera más evidente con las pérgolas que hay en el exterior. Estas pérgolas y sus lineales sombras enmarcan las paredes y el suelo y techo, reduciendo el espacio que ocupan a un cuadrado. (fig.56-60)

Entonces con las mismas varillas que había extraído de la persiana recreo formas cuadradas y me dispongo a experimentar con ellas. Las esparzo por el suelo, formo diferentes estructuras (fig 71-76) hasta que encuentro las definitivas, y pese a que estas ya son obra, también me decido a realizarlas a una escala personal. Medirían de alto lo que yo estirando el brazo. Quería con esto hacerlas transitables, que pudiesen interactuar con el espectador, y como me di cuenta más adelante serían un gran soporte para una serie de textos personales que introduciría en la cara interior de los listones (Ver Anexo I, página)



Fig 55: Boceto conceptual. 2019.

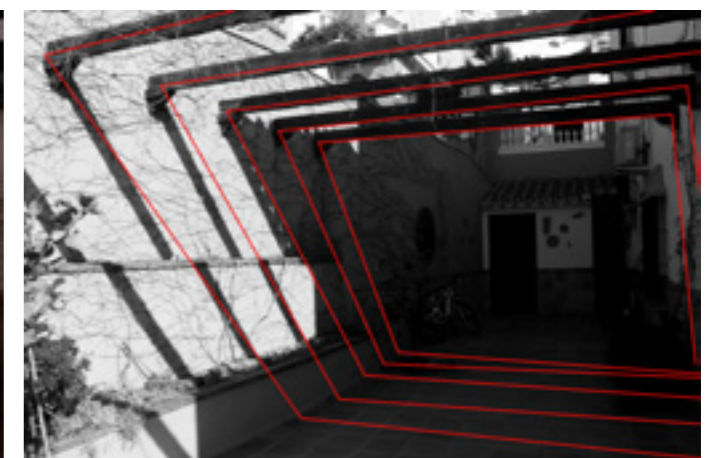
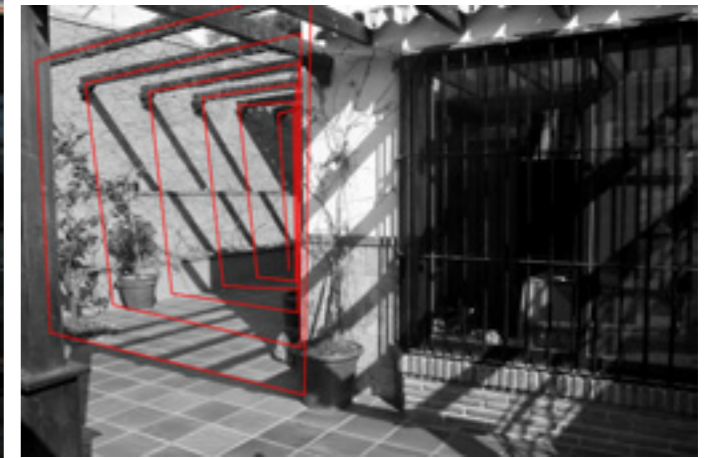


Fig 56-60: Composición de fotografías intervenidas, 2019.

La pieza *Donde convergen techo pared y suelo* está hecha mediante listones sometidos a un proceso de quemado con soplete para su posterior ensamblaje entre ellos formando un cuadrado. También llevan en su cara interna unos textos realizados con pirograbado, pues durante la investigación se ha generado un proceso de retroalimentación entre ambas disciplinas como consecuencia del propio proceso de experimentación. Se ha realizado en sincronía con el desarrollo plástico y estarán recogidos en un libro autoeditado que se presentará como pieza (Ver Anexo I, páginas 55, 56 y 57).

Para la realización de esta pieza a tamaño real ideó una especie de puzle (fig 65, 66, 68, 69 y 71) en el que, mediante una serie de ensamblajes y engranajes, realizando tres cuadrados pudiesen llegar a hacerse las tres diferentes estructuras que tomé como definitivas. Finalmente no fue necesario y maleando los cuadrados con tensiones y equilibrio las estructuras se mantienen estables y son perfectamente transitables.

Teniendo el pirograbado aún candente y estando sobre el lomo carbonizado de los listones, hice varias pruebas de estampaciones en papel y pared de los textos (fig. 61, 62). Las piezas definitivas se mostrarán en el Anexo I, páginas 64 y 65.

Donde convergen techo, pared y suelo tiene cuatro formas posibles de estructurarse, tres son transitables y, como hemos dicho, se mantienen por un juego de contrapesos y tensiones. La otra forma es apiladas a expensas de formarse, y esta es la que elijo para la presentación final. Están apiladas contra una pared, dando la posibilidad al espectador de formar la variable de la pieza que prefiera o jugar con ellas y crear su propio espacio, mostrando las innumerables posibilidades que tiene. De esa manera se evidencia lo rápido y fácil que puede cambiar de forma así como la precariedad del proceso de montaje, estableciendo de esta manera un paralelismo entre la pieza y la mujer en el mundo del arte. Al lado de la pieza a escala real se dispondrán las maquetas para mostrar las opciones de montaje (Ver Anexo I, página 58).



Fig 61-62: Prueba de estudio, estampación contra superficie carbonizada. 2019.

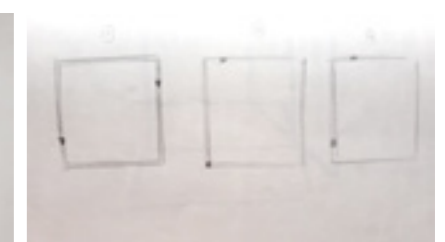
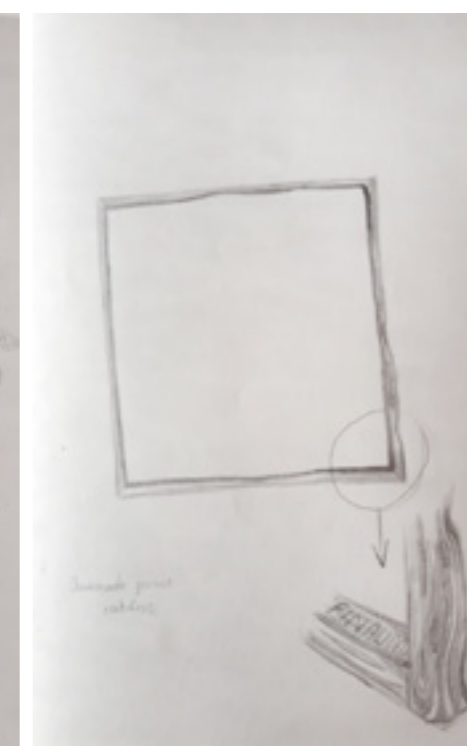
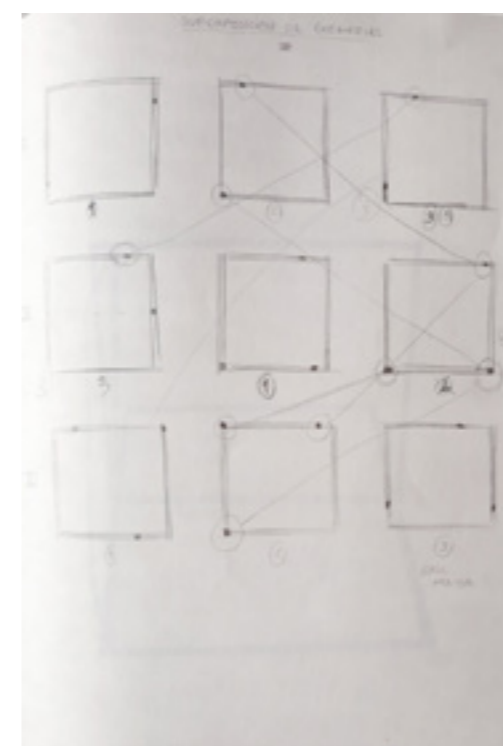
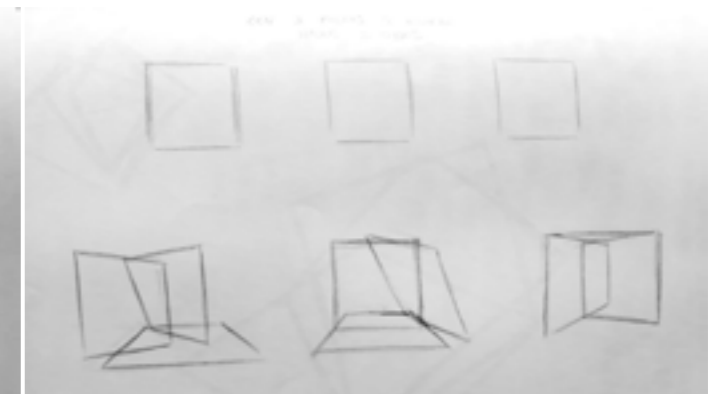
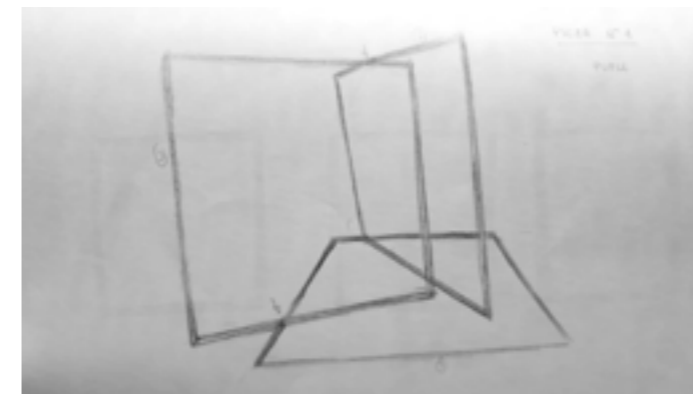
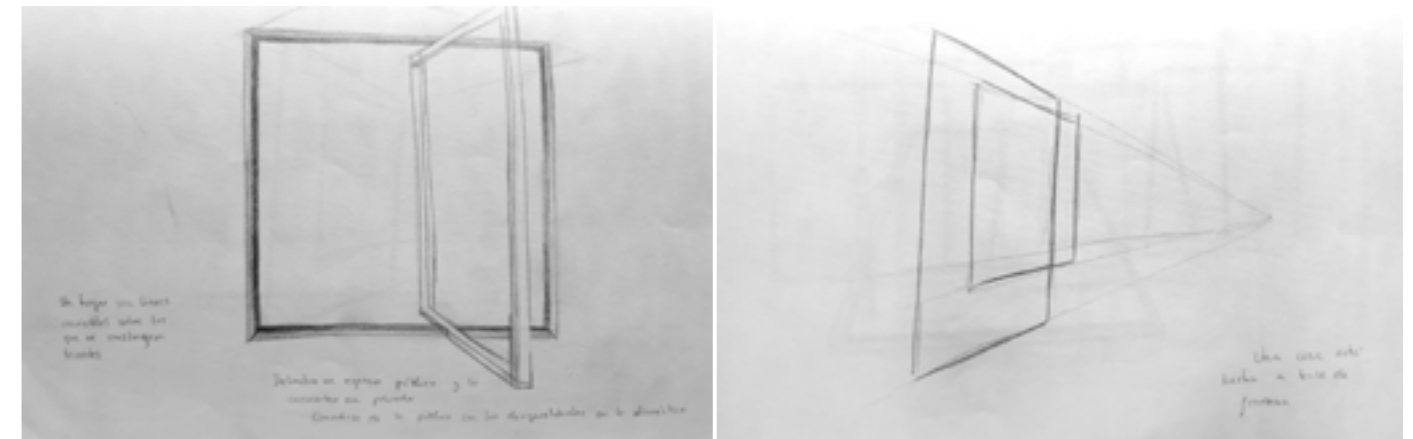


Fig 63-71: Bocetos . 2019.

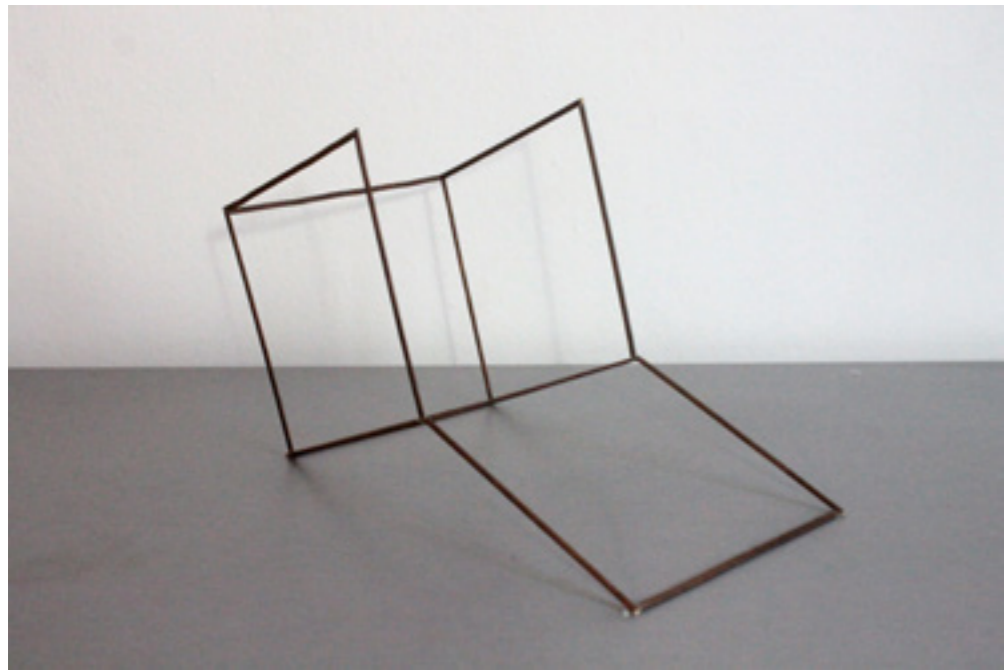


Fig 71-73: Maquetas de prueba, varillas de madera. 2019.

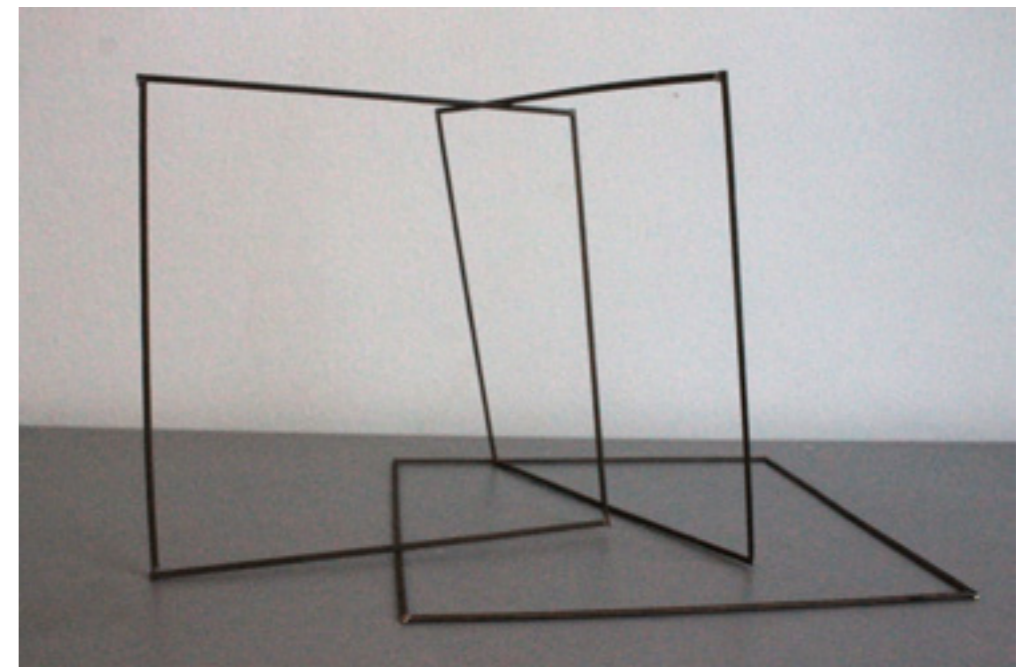


Fig 74-76: Maquetas de prueba, varillas de madera. 2019.



Fig 77-79: Procesos de quemado y pirograbado, listones de madera. 2019.



Fig 80-82: Procesos de ensamblaje, listones de madera. 2019.

Siguiendo con la observación del espacio doméstico reparé en el polvo y en cómo éste invade la casa y se adecúa a la forma de los muebles y además actúa como un medidor de tiempo. Conforme más tiempo lleve fijo un mueble al quitarlo, más polvo habrá dejado, llegando incluso hasta a dejar la huella perfecta de este. Estas obras, *Sedere I* y *Sedere II*, representan igualmente la ausencia, el tiempo que lleva abandonado el lugar, que podría medirse por sus cantidades ingentes de polvo y pelusa (Ver Anexo I, páginas 52, 53 y 54).

Experimenté con diferentes elementos y el polvo que se genera en torno a ellos, el hueco que deja, que es la ausencia del objeto. Y llegué a la conclusión de que pocas cosas hay tan domésticas como las pelusas acumuladas en las patas de las sillas. Así que siguiendo con la misma estética generé varias piezas en torno a las sillas y al polvo, los listones de madera que forman estas obras pasan por el mismo proceso de quemado que la anterior.

Por último se ha realizado un video recorriendo una casa abandonada, las ruinas dónde se instaló *Hudud*, superponiendo una pista acústica de ruidos domésticos. Esta obra digital nos muestra sonidos que normalmente se generan durante el quehacer diario de una casa habitada mientras se suceden las habitaciones otrora habitadas. Se mostrarán fotogramas de esta obra en el Anexo I página 51.

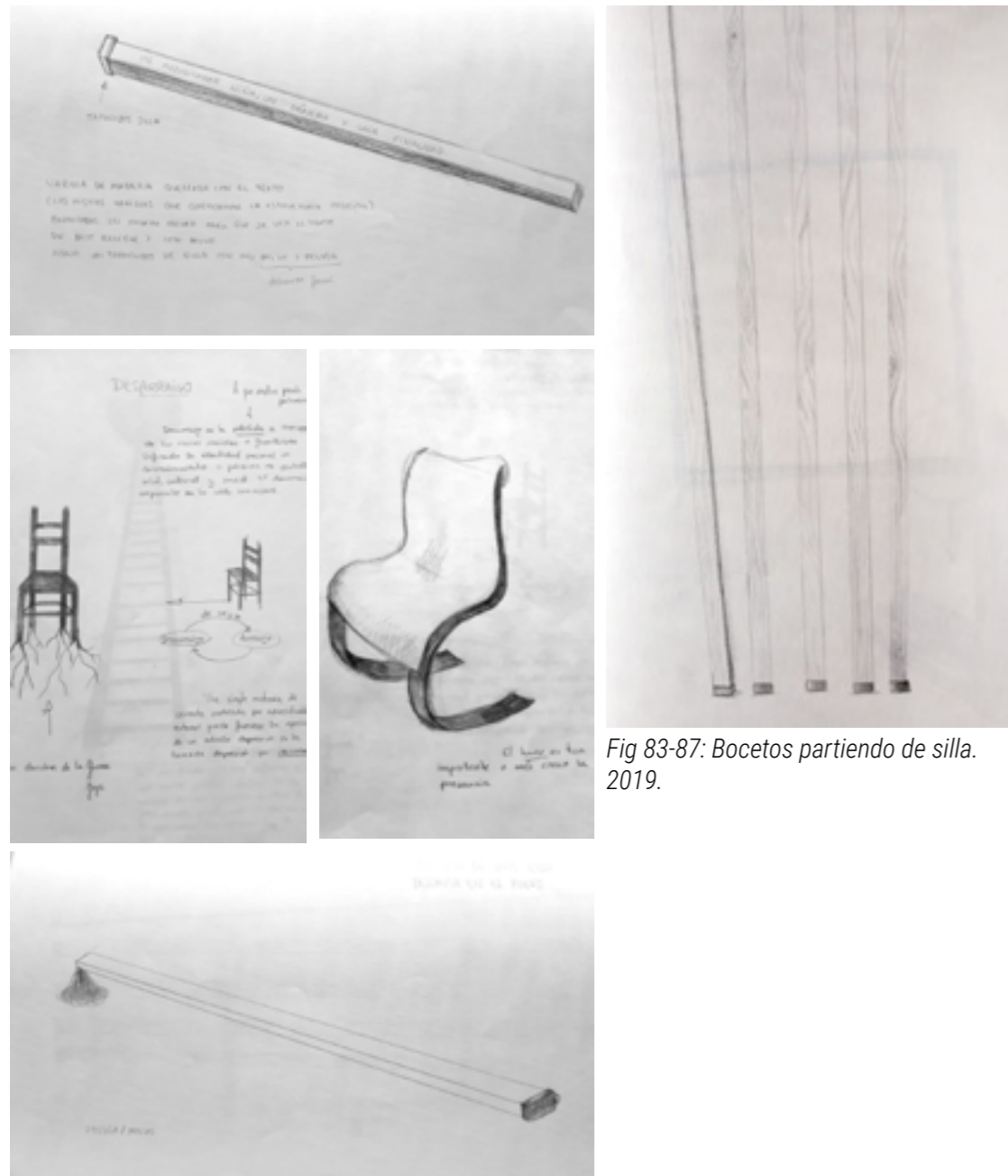


Fig 83-87: Bocetos partiendo de silla. 2019.



Fig 88: Pruebas de estudio, listones de madera con tapacubos. 2019.

PROPUESTA DE EXHIBICIÓN Y DIFUSIÓN DEL PROYECTO

Plano de la sala de exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Málaga con la distribución de piezas.



REFERENTES

Los referentes más importantes ya han sido desarrollados anteriormente por lo que en este apartado sólo los mencionaré.



Fig 89: Cristina Iglesias, Celosía, 1998

Fig 90: Judy Chicago, The Dinner Party 1974-1979

Fig 91: Barbara Kruger, We don't need another hero. 1989.

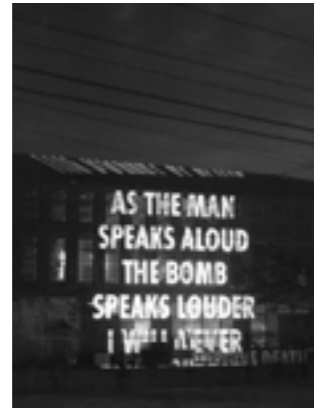


Fig 92: Louise Bourgeois, estructuras de existencias.

Fig 93: Judy Holzer, As the man speaks aloud the bomb speaks louder...

Fig 94: Nils Udo, Maison d'eau. 1982.



Fig 95: Martha Rosler, semiotics of the kitchen. 1964

Fig 96: Mona Hatoum, Welcome. 1999.

Fig 97: Nuno de Sousa, Draw Main Window, 2017



Fig 98: Rachel Whiteread, House, 1993-94

Fig 99: Gordon Matta-Clark, Bingo, 1974

Fig 100: Eva Hesse, about the film,

Fig 101: Clara Nubiola, de 3 derivas y 2 paseos.



Fig 102: Jonathan vivacqua, sin título, 2019.



Fig 103: Richard Serra, Band



Fig 104: Lara Almarcegui, Cascotes, 2013.



Fig 105: Bruce Nauman, dream passage, 1984.



Fig 106: Erwin Wurm, Confessional, 2003.



Fig 107: Jana Sterbak, Narcisse, 2014.



Fig 108: Robert Smithson, Hotel Palenque, 1969



Fig 109: Francesca Woodman, sin título, 70'.



Fig 110: Mateo Maté, Actos heroicos, 2011.



Fig 111: Rebecca Horn, instalación, 1990.



Fig 112: Susana Solano, No se el teu nom, 2004.



Fig 113: Marcel Duchamp, Botellero, 1964.

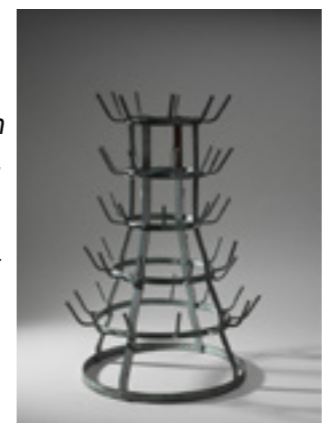
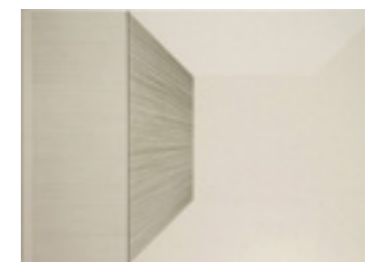


Fig 114: Mikael Christian Strobek, Leaning Square, 2017.



Fig 115: Andrés Montegudo, Fugas, 2008.



APORTACIONES

GARCERÁ: “La forma puede ser el contenido”

Responde a mis reflexiones escritas partiendo del tao y de la supresión de la dualidad. Para esta filosofía encontrarse a sí mismo es volver al hogar y siempre se termina volviendo a él, pero al no haber dualidad no hay un yo, no hay un hogar propio o del otro, solo EL hogar. Me propone centrarme en una sola pieza (en Hudud) hasta ver todas sus posibilidades y hacia qué va derivando. Me insta a no ilustrar mis ideas, no hacer obras ocurrentes sino que la forma esté tan trabajada que no se vea el concepto ni que responda directamente.

Respuesta a “¿se puede sentir desarraigo si nunca has sido capaz de establecer lazos con el entorno que te han adjudicado como natural?”

Siempre vamos a sentir desarraigo pues el arraigo al útero es previo al nacimiento, previo a tener la capacidad de desarrollar lazos con nuestro entorno. Y aún más, es previo siquiera a la concepción de ti mismo. (TAOISMO)

BLANCA MACHUCA: En la primera visita a mi estudio Blanca me pide que fotografíe mi casa y que quedemos en una tutoría para verlas. Partiendo de éstas y del recorrido que he hecho por el edificio encuentro en mi trabajo dos vertientes; Hudud (la frontera), la linde que separa mi casa del resto del mundo y cómo asomarme a ello desde fuera y el interior, ahondar en los roles de los integrantes de la familias y jugar con el tamaño para evidenciarlo. Ella me propone ahondar en el interior, inutilizar el mobiliario del imaginario doméstico para crear extrañamiento. En definitiva, pasar de las obras que se quedan en el umbral.

M^a ÁNGELES DÍAZ BARBADO: La pieza de la persiana le parece ambigua, me propone jugar con ella, separarla de la pared para confundir la visión del espectador y que éste no sepa dónde se sitúa ¿estamos dentro o fuera? Para que se entienda mejor el concepto que trato me insta a hablar más puramente del interior, traspasar la frontera de la ventana y la puerta y hacer referencia directamente al espacio habitable.

CARMEN OSUNA : Me sugiere que si mi intención es invadir los espacios con la persiana, lo haga con el techo, ya que la luz de mi estudio está ahí. Que deje de hacer piezas que sean ilustrativas de los espacios habitables, rompa con esa geometría y siga con las mismas estructuras cuadradas creando pequeñas piezas que se encuentren por el suelo. Añadir azar a la obra, que se queden como caigan.

Autores propuestos: Mateo Maté, Los furia.

M^a DEL MAR CABEZAS: En la visita al estudio me cuenta que nos ha buscado por internet y que ha visto las publicaciones literarias que he hecho y hace hincapié en la posibilidad de introducir el texto en mi obra. Aplicar lo que sé de crear una narratividad, un ambiente en el que sumergir al espectador en mis piezas, como si de un libro se tratase.

PILAR ALBARRACÍN: Cuando vino Pilar Albarracín mi proyecto era estéticamente diferente aunque el trasfondo fuera el mismo. Hablando del No Hogar, me dijo que era algo con lo que mucha gente se iba a sentir identificada, que ella misma había llegado a donde estaba por ir en contra de lo que su madre quería de ella, que no debemos olvidar que el único hogar donde todo está bien es un útero, y que llegamos al mundo abandonándolo.

SALVADOR HARO: Se centra en las pequeñas piezas geométricas y las desliga de la cortina. Me habla de las posibilidades de llevarlo a gran tamaño, que en vez de representar las paredes, el suelo, el techo, lo sean. De esta manera serían transitables para el espectador y lo metería directamente dentro de la obra. Ve necesario buscar una relación menos evidente entre las piezas que el hecho de que estén construidas con el mismo material o que sean unas del material restante de la otra.

SILVIA LOPEZ : Cuando en nuestra segunda tutoría le hablo del giro que ha dado mi proyecto y le enseño las piezas se decanta por las que son más simples y me insta a no aludir de manera evidente al mobiliario doméstico. Seguir en la línea de las piezas pequeñas abstractas que aluden a la pared, el suelo, el techo... pero sin dar respuestas, sin meter elementos tan reconocibles como es una silla. Opina que como las piezas son tan abstractas, el meter dibujo y texto, ya me remite a lo poético y facilita relacionarlo con el Hogar. Me ha guiado a lo largo de todo este proyecto, aportando referentes claves cuando los necesitaba y analizando los resultados obtenidos para ir más allá. La sintonía entre nosotras ha sido muy fructífera y ha afianzado mis capacidades como creadora en este proyecto.

Autores recomendados: Nils Udo, Cristina Iglesias.

Libros recomendados: Mircia Eliade, Lo Sagrado y lo Profano.

Yi-Fu Tuan, Topofilia.

LIBIA CASTRO: Libia me recomendó que si mi intención era que la persiana invadiese el espacio, lo hiciera de manera brutal, que asustase, que fuera monstruosa hasta crear una descontextualización del elemento doméstico. Ya no sería una persiana de caña sino algo que te hace sentirte incómodo y extrañado. Relacionó rápidamente mi trabajo con el minimalismo de Eva Hesse y el surrealismo de Meret Oppenheim y me sugirió hacer una investigación previa de las mujeres artistas que hayan tocado el tema del Hogar y ver en qué punto lo dejaron y qué le pueden aportar a mi obra. Respecto a los textos, los documentos, el proceso, tiene algo de etéreo y poético que le va muy bien a las piezas más abstractas, pero me aconsejó, ya que estoy hablando de invadir el espacio, invadirlo de verdad, escribir y dibujar por la pared para que ésta sea el papel. Que medite muy bien el tamaño, si lo voy a escribir muy pequeño o muy grande.

ROBLES : En clase Robles habló de cómo la experiencia subjetiva puede ser puesta en el espacio público, y cómo debemos llegar al límite de nuestra experiencia porque ahí llegamos al conocimiento. Esto, teniendo en cuenta que construimos nuestra propia identidad frente al otro y, ¿Quién es el otro? Una vez en el estudio, acompañado de Ana Navarrete, me sugiere una pieza audiovisual, un video en el que introduzca los textos a modo de subtítulo. Que realce el mensaje.

ANA NAVARRETE: Le parecen especialmente interesantes los textos y me propone hacer un video de la casa en ruinas con la que trabajo y ponerle el texto en forma de audio. La pieza Donde convergen techo, pared y suelo, me aconseja exponerlas tal y como las tengo en el estudio en ese momento, con trapos por encima y algunas aun sin quemar. La precariedad de la mujer en el mundo del arte le parece latente y necesario resaltarlo.

PUELLES: Resalto de sus clases la idea de extrañamiento y el error como elemento que resalta por encima de lo normal, que pasa desapercibido.

ISABEL HURLEY: Me habla de la importancia de recrearse en lo identitario, en la memoria. Pone en relación *Hudud* y *Donde convergen techo pared y suelo*, y me sugiere hacerlas interactuar en sala, tensionando el espacio con ellas.

Autores propuestos: Rosemarie Trokel, Ghada Ahmer, Paloma Navares, Cristina Iglesias.

BIBLIOGRAFÍA

- Alario, M^a T.,(2008) Arte y Feminismo. Aldamar: Nerea, S.A.
- Agrasar Quiroga, F., Outeiro Ferreño, E., Ruiz de Samiego, A. y Olmedo, A. (2011)Cabañas para pensar. A Coruña: Fundación Luis Seoane.
- Almarcegui, L., Francés, F. and Herreros, J. (2007). Lara Almarcegui. Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga.
- Almarcegui, L., Zaya, O. y Almarcegui, L. (2013). Lara Almarcegui: Turner.
- Bachelard, G., (2000). La poética del espacio. Cuarta reimpresión y primera edición bajo la norma Acervo. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Badía, M., (2004)Revolving Doors. Madrid: Fundación Telefónica.
- Bourgeois, Louise, Rafael Jackson, and Pedro Navarro. (2008). Destrucción Del Padre, Reconstrucción Del Padre. Madrid: Síntesis.
- Castro, L., Ólafsson, Ó., Bik, L., Pol, J. and Tan, P. (2007). Libia Castro & Ólafur Ólafsson. Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga.
- Certeau, M., (2007) La invención de lo cotidiano. México: Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de estudios superiores de Occidente.
- Cohn, David., Corbeira, D., (2000)¿Construir ... o deconstruir? Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Crone, Rainer and Schaesberg, P., (1998) Louise Bourgeois. München: Prestel.
- Crow T. (2002) El Arte Modernos En La Cultura de lo Cotidiano. Madrid: Akal.
- Fernández Polanco, A. (2003). *Arte povera*. 2^a ed. San Sebastián: Nerea.
- Grab, T., Glencross, J. y Antoni, J., (2002) *Mona Hatoum* Salamanca: Centro de Arte de Salamanca
- Mayayo, P., (2003) Historias de mujeres, historias del arte. Madrid: Cátedra.
- Mernissi, F y Pérez A. (2004) Sueños en el Umbral. Barcelona: El Aleph Editores.
- Murillo, S. (1996). El mito de la vida privada. De la entrega al tiempo propio. Madrid: Siglo Veintiuno Ed.
- Pardo, J.L., (1991). Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar. Barcelona: Ediciones de Serbal.
- Perec, G., (2001).Especies de espacios. Segunda edición. Barcelona:Montesinos.
- Perez, D., (1997) Del arte impuro. Entre lo público y lo privado, Valencia,:Generalitat Valenciana.
- Santos, M., (1996) Metamorfosis del espacio habitado. Barcelona: Oikos-Tau.
- Smithson. R., Ortega. D (2011). Hotel Palenque. Ciudad de México. México. Alias.
- Sussman, E. y Wasserman, F. (2006). *Eva Hesse*. New Haven and London: Yale University Press.
- Tuan, Y., (2007) Topofilia. España: Melusina Ed.
- Valcarcel, M. T., (1999). "El nuevo brutalismo: una aproximación y una bibliografía" en Cuaderno de notas. Número 7, pp 131-144.
- Vicent, G. (1989) Historia de la vida privada. De la primera Guerra Mundial a nuestros días. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara.
- Wagner, A.M. (2002). Another Hesse. En Another Hesse 1996 del libro Eva Hesse, Mignon Nixon ed., Library of Congreso Cataloging-in-Publication Data, October Files.
- Whiteread, R., Francés, F., & Codognato, M. (2007). Whiteread. Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga.
- Whiteread. Málaga: CAC Centro de Arte Contemporáneo de Málaga.
- Wolf, M., (2000)Sociologías de la vida cotidiana. Madrid: Cátedra.
- (n/a)(2006)Mientras vivas en esta casa...i Catálogo de exposición, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006.

WEBGRAFÍA

- Cienciatk.csic.es. (2019). ROSEMARIE TROCKEL: UN COSMOS. [online] Available at: https://www.cienciatk.csic.es/Videos/ROSEMARIE+TROCKEL%3A+UN+COSMOS_26076.html [Accessed 8 Sep. 2019].
- Cohen, A. (2018). Rachel Whiteread's "House" was unlivable, Controversial, and Unforgettable. Artsy. Recuperadp de: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-rachel-whitereads-house-unlivable-controversial-unforgettable>
- De Miguel, R. (2019). The air yet to be breathed - www.reginademiguel.net. [online] Reginademiguel.net. Available at: <http://reginademiguel.net/The-air-yet-to-be-breathed> [Accessed 8 Sep. 2019].
- Gallego, Gloria Lapeño. 2011. "¿Feminismo O Necesidad? El Proceso Artístico En La Obra De Eva Hesse Y Ana Mendieta", , 2011. <https://digitum.um.es/digitum/bits-tream/10201/41573/1/146241-550291-1-SM.pdf>.
- Ginés, A. (2019). Espacios no domésticos. [online] ALEJANDRO GINÉS. Available at: <https://alejandrogines.com/espacios-no-domesticos/> [Accessed 8 Sep. 2019].
- Mona, H. (2019). Metrópolis - Mona Hatoum - RTVE.es. [online] RTVE.es. Available at: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-mona-hatoum/4200638/> [Accessed 8 Sep. 2019].
- Murillo, S. (2019). Espacio doméstico: El uso del tiempo - Soledad Murillo. [online] Soledad Murillo. Available at: <https://soledadmurillo.es/2018/06/18/espacio-domestico-el-uso-del-tiempo/> [Accessed 8 Sep. 2019].
- Nubiola, C. (2019). De 3 derivas y 2 paseos - Clara Nubiola. [online] Claranubiola.com. Recuperado de: <http://www.claranubiola.com/De-3-derivasy-2-paseos> [Accessed 8 Sep. 2019].
- Nubiola, C.(2019). LOS VACIOS URBANOS _ Clara Nubiola. [online] Losvaciosurbanos.com. Available at: <http://www.losvaciosurbanos.com/> [Accessed 8 Sep. 2019].
- Tate. (2019). Who is Mona Hatoum? | Tate. [online] Available at: <https://www.tate.org.uk/art/artists/mona-hatoum-2365/who-is-mona-hatoum> [Accessed 8 Sep. 2019].
- (n/a) Guggenheim Bilbao. (2019). Cristina Iglesias | Museo Guggenheim Bilbao. [online] Available at: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/cristina-iglesias> [Accessed 8 Sep. 2019].
- (n/a), (2003). Marjetica Potrc. Nicolas Krupp. Recuperado de: <http://nicolaskrupp.com/works/mp-2003-03-1>
- (n/a), (2004). Robert Morris. Tate. Recuperado de: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/morris-untitled-t01532>

ANEXO I IMÁGENES DE LAS OBRAS

Tras todo este proceso creativo se han extraídos las siguientes obras finales:

1. *Hudud*: Persiana de once metros y medio que atraviesa una casa entera en ruinas, adecuándose al tamaño de ésta. Se lleva a sala mediante cuatro fotografías que documentan la instalación, siendo obra en sí mismas.

Persiana: Varillas de bambú, cuerda. 11,5x0,60 m

Fotografías: 30x45cm

2. *Sin título*: Videocreación. Recorrido visual por las habitaciones de una casa abandonada con el audio superpuesto de los quehaceres domésticos de una casa habitada.

3. *Sedere I*: Síntesis de una silla que arrastra con las patas al moverse, el polvo y la pelusa típicos de un hogar en desuso.

Madera quemada, tapacubos, polvo y pelusa.

2,0,03x0,03 m

4. *Sedere II*: Síntesis de la pata de una silla en relación con la pelusa, siendo tanta cantidad de pelusa que es capaz de sostenerla.

Madera quemada, tapacubos, polvo y pelusa.

Cada listón: 2,0,03x0,03 m

Medidas variables de la pieza.

5. *Los Irrelatos*: Libros de microrrelatos que cuentan historias desde el punto de vista femenino.

Impresión sobre papel reciclado. Grafito en la portada.

6. Maquetas de *Donde convergen techo, pared y suelo*.

Medidas variables.

7. *Donde convergen techo, pared y suelo*: Síntesis de los espacios habitables escritos con pirograbado en su cara interna. Se presentan varias opciones de presentación de las piezas.

Listones de madera quemados, pirograbado, escuadras y tornillos.

Cada listón: 2,0,03x0,03 m

Medidas variables de la pieza.

8. *Vestigios*: Estampación del pirograbado de las piezas anteriores en papel.

Papel y carbón. A3.



Fig 116: *Hudud*.
Fotografía digital (documentación)
Persiana de bambú.
11,5 x 0,60 m. 2019



Fig 117-118: *Hudud*.
Fotografía digital (documentación)
Persiana de bambú.
11,5 x 0,60 m. 2019



Fig 119: *Hudud*.
Fotografía digital (documentación)
Persiana de bambú.
11,5 x 0,60 m. 2019

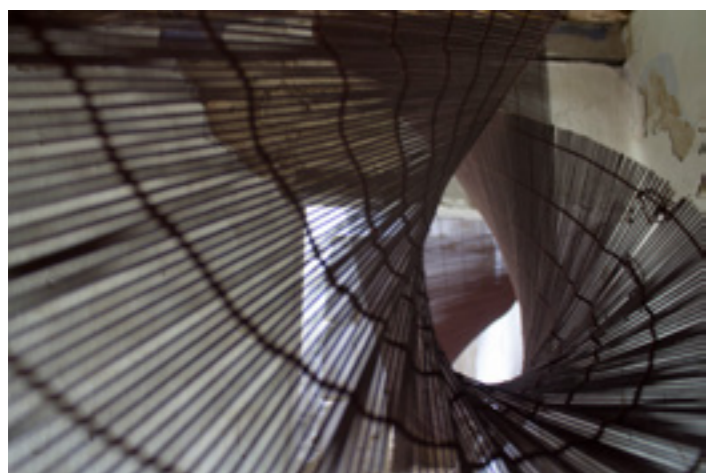


Fig 120-121: *Hudud*
Detalles
Fotografía digital (documentación)
Persiana de bambú.
11,5 x 0,60 m. 2019



Fig 122-124: Fotogra-
mas de video. Sin título
Medidas variables.
2019.



Fig 125-127: *Sedere*.
Listones de madera quemados, ta-
pacubos de plástico, polvo y pelusa.
Medidas variables. 2019.



Fig 128-129: *Sedere II*.
Listón de madera quemado, tapacubos de plástico, polvo
y pelusa.
2 x0,03x0,03 m. 2019.



Fig 130-137: *irrelatos*.
Edición 12 ejemplares.
14,8x21,0 cm. 2019.

I
Post-gestación

Me expulsaron a las puertas de una casita blanca,
abaldosinada y llena de escaleras cuyas barandillas termina-
ban en espiral.

Me pusieron una flor de plástico en la felpa que ro-
deaba mi incipiente cabellera.

Me hicieron dos agujeros en las orejas, y por tener
uno más abajo, pintaron mis paredes de rosa.

Me vistieron de rosa.

Me adjudicaron niña; un género y una finalidad.

Mi nombre terminaba en -a

-a

-a

-a

-a

Maria

II

Un 28 de Febrero me despertó mi género.

De entre mis piernas goteaba sangre; el rojo que se
fue de la bandera de Andalucía reclamaba las bragas de una
niña de 11 años.

Creí que me estaba muriendo; me explicaron que ya
era mujer.

Se confirmaba mi género cada vez que sangraba.

Sangraba porque era mujer
era mujer porque sangraba.

Ser mujer duele.

III

Fuí criada a base de contradicciones; pon los pies en la
tierra, lee Harry Potter.

Aprende a pensar, pero no intentes que los demás lo ha-
gan.

Crea tus propias ideas, pero no las digas en voz alta.

Ama el arte sobre todas las cosas, pero no seas artista, sé
funcionaria.

No mientas, escribe.

No digas maricón, es insultar, pero por favor, no seas
lesbiana.

Lee a Marx, compra en Zara.

IV

No sé si la echo de menos a ella.
a mi con ella
a las dos juntas

O a mi
sola
sin echar de menos

Fig 138-141: *Irrelatos*.
Textos interiores.



Fig 142-143: Maquetas.
Varillas de Madera.
Medidas variables.

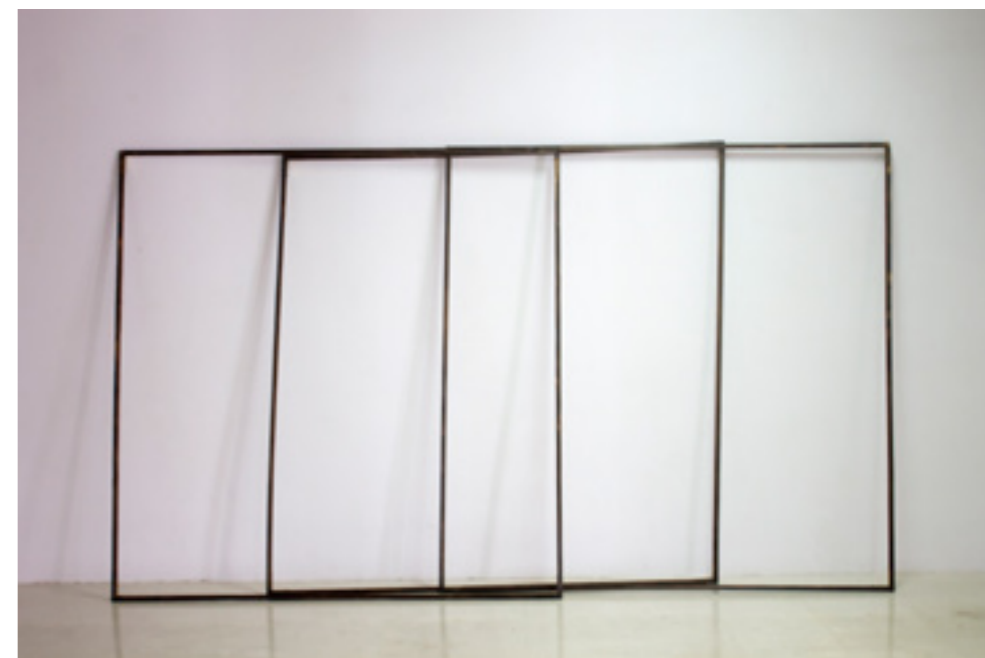


Fig 144-146: Donde convergen
techo, pared y suelo.
Listones de Madera quemada,
escuadras.
Cada listón 2x0,03x0,03m
Medidas variables.



Fig 147: *Donde convergen techo, pared y suelo.* (Forma I)
Listones de Madera quemada, escuadras.
Cada listón 2x0,03x0,03m
Medidas variables.



Fig 148: *Donde convergen techo, pared y suelo.* (Forma I)
Listones de Madera quemada, escuadras.
Cada listón 2x0,03x0,03m
Medidas variables.



Fig 149-150: *Donde convergen techo, pared y suelo.* (Forma II)
Listones de Madera quemada, escuadras.
Cada listón 2x0,03x0,03m
Medidas variables.



Fig 151-152: *Donde convergen techo, pared y suelo.*
 (Forma III)
 Listones de Madera quemada, escuadras.
 Cada listón 2x0,03x0,03m
 Medidas variables.



Fig 153-155: *Donde convergen*
techo, pared y suelo.
 (Detalles)
 Listones de Madera quemada,
 escuadras.
 Cada listón 2x0,03x0,03m
 Medidas variables.



Fig 156-158: *Vestigios*.
 Carbón y papel.
 Medidas variables.

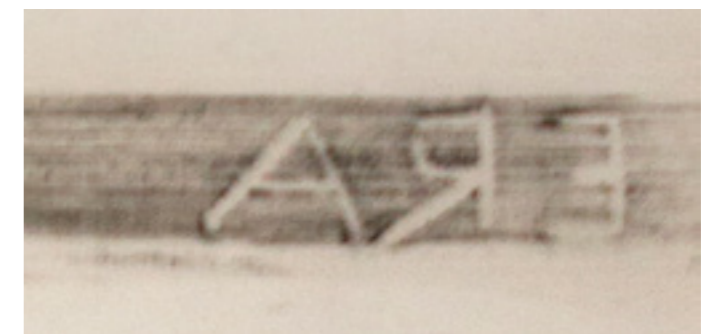
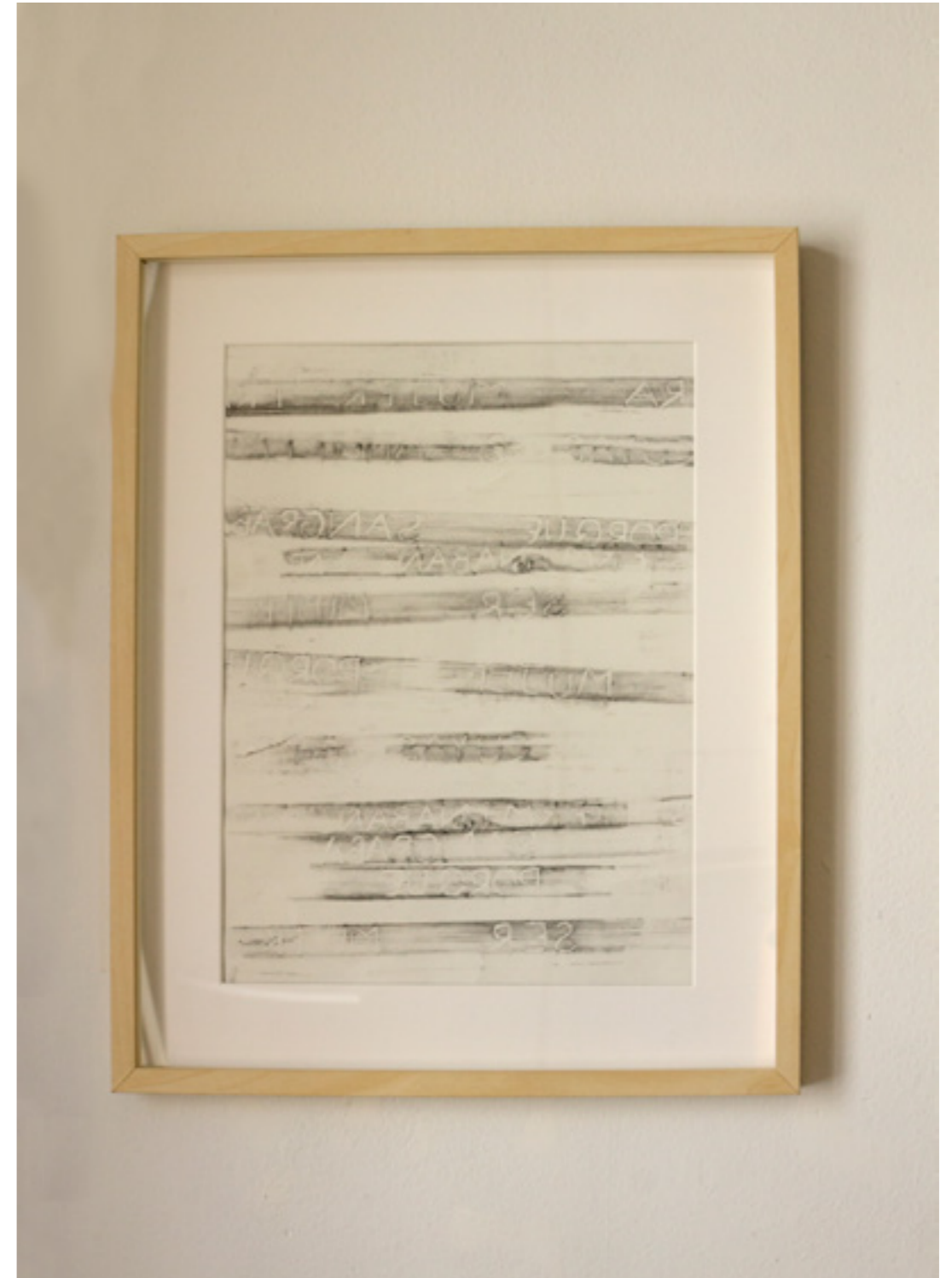


Fig 159-160: *Vestigios*.
 Carbón y papel.
 Medidas variables.

