



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**“ARTE Y VIDA COTIDIANA. PROPUESTA DE UNA
SERIE DE OBJETOS ARTÍSTICOS CONTENEDORES
DE LA OPOSICIÓN BINARIA POBREZA-RIQUEZA EN
LA VIDA COTIDIANA CONTEMPORÁNEA DESDE
UNA PERSPECTIVA FEMENINA”**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

ANA LORENA MEDRANO AZPIROZ

DIRECTOR DE TESIS:

DR. EDUARDO ANTONIO CHÁVEZ SILVA
(ENAP)

SINODALES:

DRA. ALFIA LEIVA DEL VALLE
(ENAP)

DR. FRANCISCO JAVIER TOUS OLAGORTA
(ENAP)

MTRO. HORACIO CASTREJÓN GALVÁN
(ENAP)

LIC. LUIS OCTAVIO GÓMEZ HERRERA
(ENAP)

MÉXICO, D.F. MAYO DE 2013

UNAM
POSGRADO
Artes y Diseño 



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi familia y seres queridos.

AGRADECIMIENTOS

A mis maestros por compartir sus conocimientos y brindarme su apoyo: Dra. Alfia Leiva del Valle, Mtro. Horacio Castrejón Galván, Lic. Rosario Guillermo, Lic. Octavio Herrera Gómez, Mtro. Luis Enrique Betancourt Santillán, Lic. María Teresa Sánchez Lozano.

A mis tutores por su dirección y consejo: Dr. Eduardo Antonio Chávez Silva y Dra. Maribel Domènech Ibáñez.

A mis padres, Ana Arely Azpíroz Olivares y Miguel Medrano Soriano, por su paciencia y cariño.

A mis hermanos queridos, Sebastián, Miguel y Arely Medrano Azpíroz, por quererme, apoyarme, escucharme y aguantarme.

A mis amigos viejos y nuevos, por hacer de este camino una experiencia llevadera.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
Hipótesis	9
Marco Teórico	10
I. Perspectiva femenina	15
1.1 División de sexos	16
1.2 ¿Qué es lo <i>femenino</i> ?	20
1.3 Dominación masculina	24
1.4 Perspectiva femenina	27
1.5 Arte feminista: objetos cotidianos, femeninos y Marginales	29
II. Oposición binaria pobreza-riqueza	38
2.1 Definición de pobreza	40
2.1.1 Mujer y pobreza	42
2.2 Definición de riqueza	46
2.2.1 Mujer y riqueza	47
2.3 Pobreza y riqueza en el arte	51
III. Sobre objetos cotidianos y artísticos	56
3.1 El objeto de uso como signo	56
3.2 Prácticas objetuales	60
IV. Propuesta plástica	75
4.1 Platos	78
4.2 Jarrones	83
4.3 Metate-zapatilla	89
4.4 Vestidos	92
CONCLUSIÓN	97
BIBLIOGRAFÍA	101

INTRODUCCIÓN

La presente investigación reflexiona en torno a la apropiación artística de objetos cotidianos cuyo objetivo es contener en sí mismos una oposición binaria relacionada con la pobreza y la riqueza. Si bien, este objetivo principal se centraba en incluir aspectos pobres y ricos dentro de un mismo objeto con la finalidad de provocar una contradicción visual, en el transcurso de la investigación, surgieron más objetivos que ampliaron la perspectiva y que guiaron al proyecto hacia una dirección inesperada. El giro del proyecto se da a partir de la movilidad académica realizada en el último semestre de la maestría, donde la tutora asignada en la Universitat Politècnica de València, la Dra. Maribel Domènech Ibáñez, hizo ciertas observaciones que no se habían considerado inicialmente en la investigación y que, sin embargo, se encontraban presentes dentro de la obra plástica. Estos aspectos tienen que ver con la connotación femenina que representan los objetos cotidianos escogidos para manipularlos artísticamente dentro de nuestra propuesta plástica. El incluir el aspecto femenino dentro del proyecto, encaminó la búsqueda hacia la oposición binaria pobreza y riqueza femeninas ayudando a delimitar el tema y enriqueciéndolo con referentes teóricos y artísticos que contribuyeron a su sustento. De tal manera, podemos decir que el objetivo principal siguió siendo el mismo pero con el plus de un enfoque femenino.

Antes de desarrollar los aspectos que conforman la presente investigación, iniciamos con el marco teórico

que cumple la función de delimitar los conceptos a tratar, así como mencionar a aquellos autores y estudios que han contribuido para teorizar sobre la propuesta plástica final de la presente tesis.

Dicho lo anterior, en el primer capítulo se plantea una perspectiva femenina a partir de análisis sociológicos y de género que fundamentan la construcción de lo femenino en contraposición con lo masculino, así como la dominación que surge entre los sexos y que contribuye a la clasificación de los roles femeninos.

Asimismo, se retoman referentes artísticos que, dentro del feminismo, han mostrado la situación de la mujer inmersa en las configuraciones de dominación, considerando aspectos sociales, de género, económicos, etc. Y al mismo tiempo, son referentes que retoman la cotidianidad como medio de expresión. Las artistas feministas se enfocaron en encontrar aquello que las diferenciaba de los hombres para desarrollar una expresión propia de su “ser femenino”, partiendo de su propia experiencia social llevada a sus obras artísticas donde ennoblecían su feminidad reconocida como diferente a la masculinidad, pero igualmente válida.

Desde este primer capítulo y en el transcurso de la investigación, se mencionan las oposiciones binarias como medio de asimilación a partir de contrarios, por tanto, dentro de los conceptos que enmarcan nuestra investigación encontramos algunas oposiciones como son femenino-masculino, pobreza-riqueza, dominado-dominante.

En el segundo capítulo de la investigación, se habla de la pobreza y la riqueza como oposición binaria que define a las clases sociales a partir de características específicas, por tanto, se definen ambos términos de manera general y en relación a la perspectiva femenina. En un punto aparte, se hace referencia a aquellos artistas que han desarrollado un discurso plástico a partir de los aspectos económicos y superficiales de la cotidianidad a través de la apropiación de los objetos de consumo y por medio de su representación simbólica.

El tercer capítulo está enfocado en la parte objetual de la representación plástica a partir de los objetos cotidianos. En un primer momento se define al objeto en forma general, se menciona al objeto cotidiano como parte de la identidad de una sociedad abordando su apropiación artística y partiendo de aquellas primeras prácticas objetuales que descontextualizan al objeto de uso como medio conceptual de expresión artística. Cabe mencionar que dentro de la manipulación de estos objetos cotidianos, existe una relación cercana con aquellos de uso tradicional revalorizados por el feminismo artístico que incluyó aquellas prácticas realizadas por las mujeres a lo largo de la historia como el bordado, el tejido, el crochet, el macramé, el patchwork, entre otras artesanías atribuidas al quehacer femenino. Las artistas feministas consideraron que estos medios honraban a aquellas actividades que se encasillaron en las artes menores.

El cuarto y último capítulo está dirigido a la producción de obra plástica que se realizó como resultado de la investigación efectuada. Si bien en el transcurso de los temas se vienen mencionando

aspectos concernientes a la propuesta plástica, en este cuarto capítulo, abordamos de lleno el proceso técnico y conceptual de la producción personal. Más allá de exponer los objetos finales, se ha puesto especial importancia al aspecto procesual de nuestra propuesta plástica debido a que tanto las pruebas como los resultados positivos y negativos fueron descubrimientos de limitaciones y posibilidades, así como encuentros y desencuentros con la propuesta inicial.

Hipótesis

Las clases sociales pertenecientes a la pobreza y a la riqueza pueden ser identificadas en los objetos cotidianos, en nuestro estudio son específicamente femeninos, y artísticamente, estos objetos hablan de la posición social de las mujeres como usuarias a través de estereotipos construidos a partir de la dominación masculina.

Marco teórico

El objetivo principal de esta investigación y en base a la hipótesis planteada, es el provocar una contradicción visual y discursiva a través de objetos cotidianos apropiados artísticamente. La contradicción está inmersa en la pobreza y la riqueza como oposiciones binarias y la perspectiva se aborda desde lo femenino. Por lo anterior, la presente investigación está formada por un conjunto de conceptos que se unen como justificación de la propuesta plástica.

La perspectiva femenina está abordada desde algunos aspectos concernientes a los estudios de género y desde una configuración sociológica a partir de Pierre Bourdieu respecto a la división de sexos y la dominación masculina¹ quien, a través de su concepto de *habitus*, contribuye a reflexionar en aquellas nociones sociales sobre el papel de la mujer en contraparte con el papel del hombre. Por otro lado, el pensamiento de Simone de Beauvoir² siempre funge una aportación importante sobre estas construcciones de género.

Respecto al aspecto artístico dentro de la postura femenina, se encuentra sustentado por el arte feminista desarrollado en los años 70 como una corriente activa, donde artistas como Judy Chicago³, Martha Rosler⁴,

¹ Bourdieu, Pierre. (2000) *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama.

² Beauvoir, Simone. (1989). *El segundo sexo*. México: siglo XX. Editorial Alianza.

³ Judy Chicago es un artista, autora, feminista, educadora e intelectual cuya carrera se extiende ahora a lo largo de cinco décadas. En los años setenta, después de una década de práctica

Miriam Shapiro⁵, entre otras, desarrollaron un discurso artístico a partir del papel social de la mujer por medio de la representación de su cotidianidad. En 1984, Rozsika Parker publica su libro *"The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine"*⁶ en el que abre un nuevo camino al relacionar la historia del bordado con la historia social de las mujeres. En este libro, Parker examina la creencia de que "las mujeres bordaban porque eran femeninas por naturaleza y eran femeninas porque bordaban por naturaleza"⁷, de tal manera, considera aquello que se tomaba como natural e

profesional del arte, Chicago fue pionera del arte feminista y la educación artística a través de un programa especial para las mujeres del Estado de California University, Fresno, un enfoque pedagógico que se ha seguido desarrollando con los años. Luego llevó a su programa de Cal-Arts, donde enseñó en equipo con Miriam Schapiro, produciendo con sus alumnos el proyecto innovador *Womanhouse*.

⁴ El trabajo de Martha Rosler se centra en la esfera pública, así como la vida cotidiana, a menudo frente a la experiencia de las mujeres. Otras preocupaciones que siguen llegando en su trabajo incluyen la arquitectura, la guerra, los medios de comunicación, la vivienda, la falta de vivienda e incluso los sistemas de transporte. A pesar de que Martha Rosler hace uso de una variedad de medios, los que más ha usado son foto-texto y foto collage.

⁵ Miriam Schapiro es pionera en el arte feminista quien reevalúa los roles asignados a las mujeres y el arte y la sociedad. Se convirtió en artista profesional en 1955, originalmente pintando en el estilo expresionista abstracto. Desarrolló su arte y amplió su visión creando su propio estilo personal al que llamó *femmage*. La utilización de elementos comunes como encaje, retazos de tela, botones, pasamano, lentejuelas y paños de cocina los transforma en composiciones sofisticadas.

⁶ Consultado en línea a través de un artículo de la revista *The woman's art journal* publicado en <http://www.jstor.org/discover/10.2307/1358191?uid=3738664&uid=2&uid=4&sid=21101838329287>, así como en Deepwell, Katy (1998) *Nueva crítica feminista de arte: estrategias críticas*. Ediciones Cátedra: Madrid

⁷ R. Parker. *The Subversive Stitch*, p. 11, citada en Deepwell, Katy (1998) *Nueva crítica feminista de arte: estrategias críticas*. Ediciones Cátedra: Madrid, p. 152.

incluso biológico, como algo construido socialmente de forma artificial.

La oposición binaria pobreza-riqueza se desglosa en la definición de cada uno de estos términos, considerando en primer lugar las oposiciones binarias como un término retomado del antropólogo estructuralista Claude Lévi-Strauss⁸ y que sirve como medio de comparación entre conceptos contrarios utilizados de manera constante en la presente investigación.

Para clarificar el concepto de la pobreza, hacemos uso de los estudios realizados por la ONU sobre los aspectos que definen a aquellas personas inmersas en esta condición. Asimismo, la aportación del antropólogo Oscar Lewis sobre la cultura de la pobreza, funciona para nuestra perspectiva sobre patrones establecidos que definen las características de esta clase social. Al hablar de la pobreza femenina, consideramos los estudios de género a partir de las percepciones de desigualdad considerando el término “feminización de la pobreza” introducido por Diana Pearce⁹. Para desarrollar el concepto de riqueza, además de considerarlo como la contraparte de la pobreza desde la noción de oposición binaria, se incluyen aspectos descriptivos desde la postura de Federico Engels así como también se retoma el concepto de “clase ociosa” propuesto por el economista y sociólogo Thorstein Veblen¹⁰.

⁸ Payne, Michael (2002). *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Buenos Aires: Paidós.

⁹ Monreal, Pilar. (1996) *Antropología y pobreza urbana*. Madrid : Libros de la Catarata, pag. 78

¹⁰ Veblen, Thorstein, (1857-1929) *Teoría de la clase ociosa*. Madrid : Alianza (2004)

Los referentes artísticos que han tocado el tema de la pobreza y la riqueza son bastantes, dentro de los cuales se mencionan en esta investigación aquellos que surgen con el realismo y naturalismo, donde artistas como Courbet o Diego de Velázquez plasman la cotidianidad en su más cruda realidad. En los años setenta encontramos expresiones como el arte povera a partir de la pobreza en los materiales utilizados, y más recientemente, manifestaciones como las realizadas por Santiago Sierra. Este recuento de manifestaciones artísticas es consultado de distintas fuentes entre las que podemos contar *Del arte objetual al arte de concepto* de Simón Marchán Fiz, *La trama de lo moderno* de Joan Sureda y Ana María Guasch¹¹, así como *De Andy Warhol a Cindy Sherman: Arte del Siglo XX* de Amalia Martínez Muñoz¹².

Respecto al mundo objetual, Jean Baudrillard es una fuente importante a través de su estudio sobre *El sistema de los objetos*¹³, de igual manera, el estudio sobre el diseño de los objetos del antropólogo Fernando Martín Juez¹⁴, funciona para el sustento de nuestro estudio. En el mundo de las prácticas objetuales artísticas, como principal referente artístico mencionamos a Marcel Duchamp como creador del *ready made*, entre otros artistas que han hecho uso del objeto cotidiano como medio de comunicación artística a través de su

¹¹ Sureda, Joan, Guasch, Ana M. (1997) *La trama de lo moderno*. Madrid: Akal

¹² Martínez Muñoz, Amalia, (2000) *De Andy Warhol a Cindy Sherman*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Servicio de Publicaciones.

¹³ Baudrillard, J. (2010) *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.

¹⁴ Juez Martín, Fernando. (2002) *Contribuciones para una antropología del diseño*. Barcelona: Gedisa.

descontextualización. La principal fuente consultada para hablar del arte objetual, es Simón Marchán Fiz a través de su libro *Del arte objetual al arte del concepto*¹⁵ donde realiza una clara exposición sobre el tema.

El último apartado referente a la propuesta plástica desarrolla la descripción de cada una de las piezas realizadas a partir de sus especificaciones plásticas y conceptuales, por lo tanto el lector podrá encontrar referentes específicos sobre elementos utilizados como la vestimenta y los objetos utilitarios y de adorno.

Respecto a las imágenes que se presentan en dentro de los capítulos, hacen referencia a aquellas prácticas artísticas que están relacionadas con el tema tratado, ya sea dentro de la perspectiva femenina, la oposición pobreza-riqueza o las prácticas objetuales. Estas imágenes han sido seleccionadas en línea a través de páginas web cuyas direcciones electrónicas son mencionadas en la bibliografía final.

¹⁵ Marchán Fiz, S. (1994) *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.

Capítulo I. PERSPECTIVA FEMENINA

Si imaginamos el presente documento como un contenedor de conceptos, podemos encontrar que la estructura que lo conforma está hecha de una postura femenina en la que se depositan las concepciones sobre la oposición binaria pobreza-riqueza. Para determinar lo que convierte en femenino a este contenedor, se parte de aquellas definiciones que identifican el concepto de feminidad y podemos comenzar desde la simple idea de oposición binaria sobre lo femenino como aquello que no es masculino. Inevitablemente se menciona lo masculino como lo opuesto a lo femenino, como su contraposición, como aquello que se encuentra fuera de nuestra postura respecto a la pobreza y la riqueza contenida en los objetos cotidianos y que no obstante, influye en su construcción porque hablamos de objetos cotidianos femeninos, objetos femeninos pobres y ricos, pero siempre a partir de un opuesto masculino dominante cuya visión patriarcal ha guiado la percepción social general. Lo anterior ha tenido diversas respuestas enfocadas al estudio de género para dar cuenta del fenómeno de la dominación masculina tan mencionada por Pierre Bourdieu, y que ha sido motivo de discusión desde diversas perspectivas dentro del mundo feminista. Estos estudios funcionan en la presente investigación para construir este contenedor femenino que no sólo retiene conceptos, sino obras artísticas que son el resultado de éste análisis social, económico y artístico. Este contenedor femenino se traza primero desde su no ser masculino, por tanto, planteamos en un primer lugar la división de sexos de donde surgen las construcciones

sociales de lo establecido como masculino y femenino. Este análisis sobre la existencia de la división de sexos es un referente desde el cual nos situamos para entender la construcción social de lo femenino a partir de la visión androcéntrica de la historia, y analizaremos este término desde distintas perspectivas para construir aquella que funciona para nuestra investigación.

1.1 División de sexos

Para hablar de una división de sexos nos remitimos a aquellos análisis que han surgido a partir de los estudios de género ya que estos han comenzado por el reconocimiento de una segmentación social entre el sexo femenino y el masculino. Al registrar las formas en que los hombres y las mujeres son percibidos en un entorno estructurado a partir de sus diferencias sexuales, las teorías feministas conceptualizan el género desde aquellas otorgándole el sentido de ser el conjunto de ideas, representaciones, prácticas y prescripciones sociales que una cultura desarrolla a través de sus diferencias anatómicas entre los sexos, para construir símbolos de aquello que es propio de los hombres y las mujeres.

Al referirnos a estas diferencias entre los sexos, sabemos que la división surge en un principio prácticamente obvio, de una diferencia anatómica relacionada a los órganos reproductores masculinos y femeninos, no obstante, no podemos dejar de lado que existen muchos factores más que contribuyen a esta distinción desde un punto de vista social, psicológico,

cultural, etc., siendo lo social el principal aspecto que nos interesa para nuestra investigación. Ya lo mencionaba Simón de Beauvoir en *El segundo sexo*:

... no se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; es el conjunto de la civilización el que elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica de femenino¹⁶.

El sociólogo Jeffrey Weeks nos muestra cómo la construcción social de la sexualidad se relaciona con las maneras múltiples e intrincadas en que nuestras emociones, deseos y relaciones son configurados por la sociedad patriarcal en que vivimos. En palabras del autor:

La sexualidad es la forma en que cada persona se construye, vive y expresa como ser sexual, las maneras en que pensamos, entendemos y expresamos el cuerpo humano, es una construcción histórica a la cual la modernidad ha contribuido de manera que los cambios estructurales influyen sobre las prácticas sexuales, reflejo de la estructura entre lo subjetivo y lo adquirido socialmente. La sexualidad reúne una variedad de posibilidades biológicas y mentales diferentes, no es un hecho dado sino producto de negociación, lucha y acción humana.¹⁷

Todas las sociedades asignan diferentes funciones a los sexos y es en el campo de la reproducción y el trabajo donde los demás aspectos de la diferenciación (vestidos, motricidad, verbalización, acceso preferencial a la alimentación, a los recursos en

¹⁶ De Beauvoir, Simone (1981) *El segundo sexo*, Madrid: Aguilar, pag. 247

¹⁷ Weeks, Jeffrey, (1998) *Sexualidad*, México: Paidós-UNAM-PUEG.

general o a la vida política), aparecen como signos o consecuencias. Joan W. Scott menciona la política como parte fundamental de dominación a partir de la cual el género se forma como un “elemento constituyente de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder”¹⁸

Desde esta perspectiva se añade una postura sobre la política ignorada hasta el momento, aquella que tiene que ver con el juego de poder desarrollado desde la diferencia sexual y contenido en el género.

Por otro lado, nos encontramos con la postura del sociólogo Pierre Bourdieu y que resulta la más descriptiva e histórica para referir el surgimiento de esta división pues considera a la oposición entre lo femenino y lo masculino como una operación fundamental de donde parte todo conocimiento. Para Bourdieu, la manera en que las personas aprehenden esta división se da a partir de las actividades cotidianas que se constituyen de forma simbólica, es decir, se da día a día a través de la práctica. Los conceptos cotidianos sobre lo femenino y lo masculino constituyen la percepción y la organización concreta y simbólica de toda la vida social. Bourdieu afirma que el orden social masculino se encuentra tan arraigado que no requiere justificación ya que se impone a sí mismo como autoevidente:

la visión androcéntrica se impone como neutra y no siente la necesidad de enunciarse en unos discursos capaces de

¹⁸ Scott, Joan W. *El género: Una categoría útil para el análisis histórico*, en Amelang, J.S. y Nash, M. (ed.) (1990) *Historia y Género*, Valencia: Alfons el Magnànim, pag. 44.

legitimarla. El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya: es la división sexual del trabajo, distribución muy estricta de las actividades asignadas a cada uno de los dos sexos, de su espacio, su momento, sus instrumentos; es la estructura del espacio, con la oposición entre el lugar de reunión o el mercado, reservados a los hombres, y la casa, reservada a las mujeres, o, en el interior de ésta, entre la parte masculina, como del hogar, y la parte femenina, como el establo, el agua y los vegetales; es la estructura del tiempo, jornada, año agrario, o ciclo de vida, con los momentos de ruptura, masculinos, y los largos períodos de gestación, femeninos.¹⁹

Estas estructuras cognitivas mencionadas por Bourdieu, inscritas en los cuerpos y en las mentes, se traducen en *habitus*, que consisten en un sistema de categorías, percepciones, pensamientos, acciones y apreciaciones. En palabras del autor, los *habitus* son:

Sistemas de *disposiciones* duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente “regulados” y “regulares” sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas, y, por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta.²⁰

Por otro lado, encontramos el análisis que hace Bourdieu sobre el cuerpo como un factor importante dentro de las

¹⁹ Bourdieu, Pierre. (2000) *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama, pag. 22

²⁰ Bourdieu, Pierre. (2007) *El sentido práctico*. Argentina: Siglo XXI. Pag. 86

diferencias sociales ya que es a través de la construcción corporal de los sujetos como se distinguen las divisiones básicas entre los géneros: las sexuales y las sociales. De esta manera, el cuerpo surge como un ente/artefacto que es al mismo tiempo físico y simbólico creado de forma natural y cultural, situado en un momento histórico concreto y en una cultura determinada. Desde un punto de vista fenomenológico, el cuerpo experimenta distintas sensaciones como pueden ser los placeres y los dolores, y la sociedad le impone acuerdos y prácticas psicológicamente legales y restrictivas. Este trabajo de inculcación que es a la vez sexualmente diferencial y sexualmente diferenciador, impone una “masculinidad” a cuerpos de machos humanos, y una “feminidad” a los cuerpos de hembras humanas.

1.2 ¿Qué es lo *femenino*?

Para poder entender lo que engloba el término “femenino” es imposible dejar de lado lo que ha establecido la visión patriarcal sobre las relaciones de poder entre hombres y mujeres, que dieran a algunos hombres el control de toda la humanidad, ha necesitado legitimación para el mantenimiento a largo plazo de dichas relaciones. Para esto ha sido imprescindible la construcción de lo femenino frente a lo masculino (junto a otros "hechos diferenciales" de clase, raciales, etc.) Y en ello la ciencia ha jugado un papel muy relevante a lo largo de la historia de occidente; es más, en los últimos cuatro siglos se ha hecho protagonista, relegando a papeles secundarios a otros agentes como la religión o la moral.

El diccionario de la Real Academia Española define estos dos términos de la siguiente manera:

masculino, na.

(Del lat. *masculīnus*).

1. adj. Dicho de un ser: Que está dotado de órganos para fecundar.

2. adj. Perteneciente o relativo a este ser.

3. adj. Varonil, enérgico.²¹

femenino, na.

(Del lat. *feminīnus*).

1. adj. Propio de mujeres.

2. adj. Perteneciente o relativo a ellas.

3. adj. Que posee los rasgos propios de la feminidad.

4. adj. Dicho de un ser: Dotado de órganos para ser fecundado.

5. adj. Perteneciente o relativo a este ser.

6. adj. Débil, endeble.

7. adj. *Gram.* Perteneciente al género femenino. *Nombre femenino. Terminación femenina.* U. t. c. s.

8. m. *Gram.* género femenino.²²

Estos conceptos de masculinidad y feminidad surgen de constructos socioculturales que pueden no tener el mismo sentido en otros pensamientos no occidentales. No obstante, desde el punto de vista occidental, bajo estas concepciones se aglutinan valores

²¹ Real Academia Española (2001). Masculino en *Diccionario de la Lengua Española*. (22^a Edic.) Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=masculino>

²² Real Academia Española (2001). Femenino en *Diccionario de la Lengua Española*. (22^a Edic.) Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=femenino>

y roles, unas formas de percibirse, es decir, toda una cosmovisión que da lugar a un mundo de mujeres y un mundo de hombres.

Esta cosmovisión se da a través de un proceso de socialización diferente en ambos donde los valores enseñados a cada cual se dan en función de lo se cree que es “propio” de lo femenino y “propio” de lo masculino. Por ejemplo:

Lo masculino= hombres	Lo femenino= mujeres
Fortaleza	Debilidad
Actividad	Pasividad
Propulsividad	Receptividad
Rapidez	Lentitud
Agresividad	Ternura ²³

Consecuentemente se atribuyen roles de conducta a partir de los valores que encasillan a hombres y mujeres. Dentro del mundo de los varones se considera importante la agresividad y la competencia, por tanto se le enseña a ser agresivo a través de juegos de competencia y violencia, juguetes bélicos, etc. La manera de inculcar la fortaleza es enseñándoles a ser fuertes y no llorar, no manifestar emociones como la ternura, no mostrar inseguridad, miedo, etc. Lo mismo se realiza con la educación de la mujer, pero en sentido inverso. Se les enseña a ser tierna, maternal y cuidadora a través de muñecas/os y elementos de cuidado para lavarlos, vestirlos o pasearlos. Se le enseña a ser receptiva a las demandas externas a través de juguetes que la inicien en las tareas domésticas: cocinitas, maquinitas de coser,

²³ Sanz, Fina (1991) *Psicoerotismo femenino y masculino: Para unas relaciones placenteras, autónomas y justas*. Barcelona: Kairos

etc. Se le estimula a que escuche, acate, acepte y cultive emociones “femeninas”. Estos constructos sociales se pueden constatar en los anuncios televisivos sobre los juguetes de moda, sobre todo en época navideña, los cuales definen roles y gustos específicos para niños y niñas.

Estos roles de género suelen ser condiciones que las personas no pueden controlar puesto que les son asignadas en función de su sexo:

Cuanto una persona dice o hace para indicar a los demás o así mismo el grado en que es varón o mujer o ambivalente; incluye la reacción y las respuestas sexuales, si bien no se limita a las mismas; el papel de género es la expresión pública de la identidad de género y esta es la experiencia privada del papel de género.²⁴

“Lo masculino” y “lo femenino” constituyen la construcción de identidad del varón y de la mujer, aquello con lo que cada quien se identifica de manera profunda y que compone un entramado emocional difícil de cambiar simplemente con la crítica ideológica adulta, pues es en la infancia donde se ha adquirido esta identidad que puede llegar a suscitar conflictos entre la estructura emocional aprendida y el pensamiento racional o ideología posterior. Decimos que se pueden suscitar conflictos debido a que los roles pueden llegar a ser demasiado rígidos e inflexibles con la comunicación personal y relacional, pues como seres humanos sensibles a los fenómenos externos e internos, habrá momentos de nuestras vidas que necesitamos

²⁴ Money, John y Ehrhardt, Anke (1972:24) citados en Jayme, María y Sau, Victoria (2004) *Psicología diferencial del sexo y el género*. Barcelona: Icaria, pag.61

expresarnos de maneras “femeninas” o “masculinas”, sin que ello conlleve a connotaciones “positivas” o “negativas” respecto a lo que nos identifica como hombres o mujeres.

Aunque podemos decir que existen conflictos respecto a los roles establecidos, en las mujeres se puede percibir una mayor rigidez conforme a cómo debe comportarse, pues se le ha dado un segundo lugar la consideración social que recae en lo masculino. Si bien existe esta dominación masculina, que más adelante desarrollaremos, es claro que cuando uno de los dos sexos tiene un comportamiento perteneciente socialmente al otro, la reacción social es negativa, pues se educa a ambos sexos para que acepten un rol complementario en la relación de poder que permita mantenerla.²⁵

1.3 Dominación masculina

Hasta este punto hemos observado las construcciones culturales de lo femenino y lo masculino, y se ha señalado una clara jerarquización que en este apartado se analizará con la finalidad de entender los motivos de esta dominación masculina sobre la femenina. Para llevar a cabo esto, partimos de la propuesta de Bourdieu por analizar los mecanismos históricos que se han

²⁵ Un ejemplo de este rompimiento en el esquema de roles, se da cuando la mujer adopta características masculinas en el trabajo, competitividad y actividad, que pueden llegar a ser respetadas por lo hombres que la ven como de igual a igual, nunca con sumisión; sin embargo pueden ser despreciadas como mujeres, vistas como pareja estable en cuanto no asume su rol femenino.

dedicado a *deshistorizar*, así como aquella *eternización* de estructuras de la división sexual.

En este proceso de *historización* de las estructuras sociales, Bourdieu considera importante analizar a aquellas instituciones que se han encargado de aislar de la historia las relaciones de dominación masculina: la familia, la Iglesia como instauración religiosa, el sistema político, la escuela. Al analizar estas instituciones realizadoras de un constante trabajo de jerarquización de los sexos, es posible realizar una transformación en la misma al entender su funcionamiento modificando su configuración respecto a las relaciones que constituyen la masculinidad y la feminidad en la actualidad.

Bourdieu menciona que la dominación se da en muchos ámbitos y de forma doble, por un lado de manera objetiva al haber segregaciones, es decir, objetivos prohibidos en el espacio, y aunque no existieran barreras tan marcadas puede llegar a haber limitaciones respecto a determinado grupo al otorgarles menor rango en determinado lugar. A estos opuestos objetivos, Bourdieu los llama “principios de división”. Por otro lado, existe una opresión subjetiva y se da a través de estructuras mentales bajo la forma de pares opuestos de adjetivos, y la concordancia entre estos opuestos y las estructuras de división hacen que todo parezca dado, un ejemplo de esto podría ser la lógica de la vocación que se da comúnmente dentro de nuestra sociedad al tratarse de un principio de eliminación diferencial de los niños y niñas donde se da por hecho que existe una vocación determinada por el sexo. Sin embargo, Bourdieu menciona que dentro de este principio de eliminación existe una participación por parte del

eliminado que de manera inconsciente asume un papel a partir de seguir los mecanismos de orientación –que, en el caso de la oposición hombre-mujer, no son necesariamente creados por los hombres- se trata de un proceso de clasificación que se elabora a través de las estructuras subjetivas y objetivas a la vez. Este principio es a lo que Bourdieu llama *habitus* y que ya hemos explicado con anterioridad.

Con el concepto de *habitus*, Bourdieu encuentra el motivo por el que existe una dominación masculina, y es porque está anclada en nuestro inconsciente, en las estructuras simbólicas y en las instituciones de la sociedad. Asimismo, la eficacia masculina se da a partir de legitimar la relación de dominio incorporándola al sentido biológico:

Al estar incluidos hombres y mujeres en el objeto que nos esforzamos por aprehender, hemos incorporado, bajo la forma de esquemas inconscientes, de percepción y apreciación, las estructuras históricas del orden masculino; nos arriesgamos entonces a recurrir, para pensar la dominación masculina, a formas de pensamiento que son ellas mismas producto de la dominación.²⁶

La dominación masculina puede definirse como el estereotipo de violencia simbólica, la cual logra imponer significaciones como legítimas disimulando las relaciones de fuerza donde ejerce la suya propia, es decir, añade la fuerza simbólica en las relaciones de fuerza. La violencia simbólica se logra a través de una errónea apreciación de la realidad, en este caso, los hombres y las mujeres reconocen la dominación masculina como el orden social

²⁶ Bourdieu, Pierre. (2000) *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama, pag. 11

de la vida. En las sociedades antiguas, en los aspectos de honor y guerra, la fuerza física forjaba la escala social impuesta por los hombres. En las sociedades modernas, se puede encontrar una situación paralela en la que tanto la discriminación social como la sexual, perpetúan el reconocimiento social de los hombres del grupo dominante en los aspectos de la política, la ciencia, el arte, etc. El “estatus” de inferioridad asignado casi de manera universal a la situación de las mujeres está basado en la asimetría de los “estatus” asignados a los dos sexos en la economía del intercambio simbólico. La liberación de las mujeres puede venir solamente a través de una revolución simbólica que ponga en cuestión la real fundamentación de la producción y reproducción del capital simbólico y la dialéctica de “distinción” que es el principio que guía la producción y consumo de los bienes culturales tratados como signos de prestigio. En palabras de Bourdieu: “La grandeza y miseria del hombre en el sentido de *vir* es que su libido está socialmente constituida como libido dominante, deseo de dominar a los otros hombres y, secundariamente, a título de instrumento de lucha simbólica, a las mujeres”²⁷.

1.4 Perspectiva femenina

En este punto de la investigación hemos creado una perspectiva sobre el papel de la mujer en la sociedad occidental, por tanto podemos hablar de un enfoque femenino sobre los siguientes temas a tratar: la pobreza

²⁷ P. Bourdieu citado en García de León, María Antonia. (2002) *Herederas y heridas: sobre las élites profesionales femeninas*. Madrid: Cátedra, pag. 34

y la riqueza así como los objetos cotidianos. La razón por la cual se adopta una postura femenina para llevar a cabo nuestra investigación, está relacionada con el hecho de formar parte de lo que se ha llamado *minoría* o grupo subalterno, desde un punto de vista social: el ser mujer y por lo tanto estar emocionalmente involucrada en el objeto de esta investigación, a este respecto, Simone de Beauvoir decía que “para dilucidar la situación de la mujer son ciertas mujeres las que están mejor situadas”²⁸. Con *minoría*, no nos referimos a las estadísticas sobre el número de hombres y mujeres existente, sino a aquellas relacionadas con posiciones de poder, donde las mujeres abarcan menos papeles importantes dentro de la sociedad, a pesar de existir un avance o un cambio en las estructuras respecto a otras épocas.

Otro motivo por el cual se aborda una perspectiva femenina parte de la obra artística realizada a la par de este documento que connota aspectos femeninos al tratarse de la representación de objetos cotidianos que, dentro de la estructura en la que nos encontramos, los relacionamos con la mujer, esto de acuerdo al pensamiento de Pierre Bourdieu quien ha analizado la situación de la mujer en la sociedad contemporánea europea -en la cual nos basamos para observar las concordancias con nuestra sociedad- a través de los sistemas clasificatorios relacionados al gusto y al estilo de vida, y de las condiciones de existencia dentro de la clase social. Asimismo, los objetos cotidianos apropiados en la propuesta plástica, son contextualizados dentro del hogar como una de las instituciones mencionadas por

²⁸ Beauvoir, Simone. (1989). *El segundo sexo*. México: siglo XX. Editorial Alianza. Pag. 9

Bourdieu, dedicadas a mantener la jerarquización y los patrones culturales de los roles femeninos, por tanto, se encontrarán objetos relacionados a la cotidianidad como lo son utensilios de cocina, decorativos y de vestimenta. Nuestra propuesta plástica se ha creado a partir de referentes artísticos que han aportado distintas visiones respecto al tema de la feminidad en lo cotidiano, ya sea a partir de la dominación masculina a través de la discriminación, violencia, desigualdad, etc.; así como también a partir de posturas sobre los roles sociales femeninos establecidos. En un nivel formal, también podemos encontrar referentes que han hecho uso del objeto cotidiano como medio de expresión, sobre todo en instalaciones como fue el caso del arte feminista.

1.5 Arte feminista: objetos cotidianos, femeninos y marginales

Como se mencionó anteriormente, Simone de Beauvoir coincidía en que la división de sexos se da en un sentido construido socialmente y consideraba que la mujer como el *Otro* es el reducto al que estaba confinada en el pensamiento occidental sin ser éste su lugar natural. Promulgaba el rompimiento de esquemas binarios que recluían a la mujer en lo *Otro* y la silenciaban: sombra frente a la luz, intuición frente a la reflexión, naturaleza en lugar de cultura, pasión frente a razón. Beauvoir, encontraba una analogía dentro del pasaje del amo y el esclavo de Hegel, donde el amo conserva su libertad mientras que el esclavo se reconoce como humano en la conciencia libre del señor, bajo su servidumbre. Es en esa búsqueda de reconocimiento donde Beauvoir sitúa la

relación de hombres y mujeres dentro de la sociedad patriarcal. El varón, dentro de la dialéctica Hegeliana²⁹, es emprendedor, inventor, se atreve, arriesga sus ideales y valores. Por otro lado, la mujer, que por educación es más sumisa, temerosa y conformista, al igual que el esclavo, se siente satisfecha en reconocerse libre en la conciencia del varón negando así su independencia.

Si bien, Simone de Beauvoir menciona cómo es la dominación masculina, Bourdieu explica a través del *Habitus*, el porqué se perpetúa. Se podría decir que el arte feminista surge como crítica a través de la concientización de estos *Habitus* a partir de los cuales se repiten esquemas de dominación. Una de las artistas influenciadas por el pensamiento beauvoiriano es Martha Rosler, quien lleva a sus últimas consecuencias esta frase mencionada por Beauvoir: “la creación por parte del hombre de una mujer ideal petrifica su cuerpo y lo convierte en objeto pasivo de su propiedad”³⁰.

La artista realizó un video titulado *Estadística vital de una ciudadana* (1977) [Fig. 1], donde se observa a un médico tomando medidas del cuerpo de una mujer mientras tres mujeres en bata blanca utilizan unos sonajeros para puntuar cada medida corporal obtenida. A medida que el cuerpo de la mujer se manipula y elabora como un producto, se torna cada vez más dócil al punto de volverse un objeto.

Rosler menciona que el fin del video era desvelar que

²⁹ Arriaga Flórez, Mercedes (2007) *Escritoras y pensadoras europeas*. Sevilla: Arcibel editores, pag. 193

³⁰ Beauvoir, Simone. (1989). *El segundo sexo*. México: siglo XX. Editorial Alianza.

... ni la ciencia, ni la recopilación de datos eran los malos de la película, que lo que determinaba de qué modo estos elementos del conocimiento humano serían empleados en la formación de las categorías “mujer” y “otro” eran las prácticas sociales³¹.



Fig. 1. Martha Rosler (1977), *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained*. Imagen recuperada de http://bombsite.powweb.com/wp-content/uploads/2010/07/CRI_151701.jpg

El anterior es un ejemplo de lo que el arte feminista venía realizando desde los años sesenta, donde las artistas se apartan de las formas modernas asociadas a los hombres como la abstracción y retomaron las expresiones devaluadas asociadas a las mujeres como los oficios y la decoración, refutaron los estereotipos opresivos y criticaron la posición de las mujeres dentro de la sociedad patriarcal.

³¹ Rosler en De Zegher (199:99), mencionado en Arriaga, Mercedes (coordinadora) (2007) *Escritoras y pensadoras Europeas*, Sevilla: Arcibel.

El arte feminista surge como un diálogo constante con otro arte donde la invariable posición de *pobreza* relegada a lo femenino se identifica con las formas marginales desarrolladas por mujeres *oscuras* en contraparte con las formas privilegiadas y *ricas* dominadas por los hombres famosos. Por lo tanto, cuando encontramos que en aquel momento el arte minimalista elaboraba nuevas condiciones perceptuales en el espectador, el arte feminista también cuestionaba el supuesto minimalista de que todos los espectadores como cuerpos son perceptual y psicológicamente iguales. Al mismo tiempo, dentro del arte conceptual donde se analizaba una crítica de la visualidad, el arte feminista cuestionaba el supuesto de que el lenguaje es esencialmente neutral, transparente y racional. Esta visión alternativa se encontraba también en el *body art*, en el *performance* y la instalación, los cuales eran particularizados y politizados en el sentido formulado por el feminismo donde “lo personal es político”. Este concepto se ajusta a un ámbito que se desarrolla a la par de los derechos humanos y civiles, lo que significa que la persona adquiere una primacía que la sitúa al mismo nivel de la familia y del Estado en lo que se refiere a la toma de decisiones. Con esto, la sexualidad y la reproducción, a partir de los años sesenta, comienza a no ser sólo un asunto de familia y Estado, sino que se traslada a la preponderancia del individuo.

Dentro de los primeros pasos a seguir para las artistas feministas, se encontraba el de crear espacios artísticos para crear y exponer, de tal manera que surgieron galerías y proyectos como AIR (Artista en Residencia) en Nueva York en 1972. En 1971, las artistas Miriam Schapiro y Judy Chicago, iniciaron el

programa de Arte Feminista en el Instituto de las Artes de California en Valencia, y en 1972 crearon *Womanhouse* (Casa de la mujer) [Fig. 2], que era un espacio de exposiciones en Los Ángeles, al cual le siguió el *Woman's Building* (Edificio de la mujer) en la antigua escuela de Chouinard. La *Womanhouse* “fundía la colaboración, la realización de arte y la educación feminista para crear una obra monumental de tema abiertamente femenino”³². Dentro de este lugar se encontraron una serie de prácticas artísticas que criticaban el papel doméstico de la mujer, inaugurándose con *Bridal Staircase* (la escalera nupcial) que consistía en un maniquí vestido de novia en lo alto de la escalera. En la obra *Sheet Closet* (el armario de las sábanas), la novia se convertía en ama de casa. Se trataba de un maniquí con repisas forradas de sábanas incrustadas en él. *Nursery* (guardería), era la continuación del papel de la mujer como madre donde se encontraba una cuna y un caballito a escala adulta lo cual aludía a una estructura familiar nuclear que infantiliza a los miembros, especialmente a la madre. En *Nurturer's Kitchen* (la cocina de la criadora) y *Menstruation Bathroom* (el baño de la menstruación), el cuerpo de la mujer y esposa se volvía ingobernable. De manera surrealista, los huevos mutaban en pechos y cubrían la pared y el techo, mientras que en el baño, los tampones se empapaban de sangre artificial que desbordaba del bote de basura.

³² Judy Chicago citada en Foster, Hal et al. (2006) *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal.

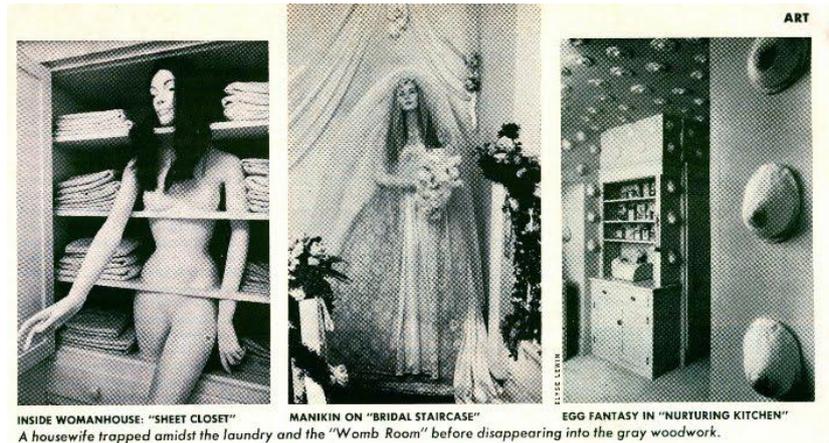


Fig. 2. Dentro de la *Womanhouse*: *Sheet Closet*, *Bridal Staircase*, *Nurturing Kitchen* (1972). Instalación. Recuperada en http://4.bp.blogspot.com/_H42fXs2V488/S91CZSHj-gl/AAAAAABI4/JmRB-_7w8JU/s1600/time3.jpg

Al mismo tiempo que el feminismo temprano reivindicaba los cuerpos de las mujeres (por ejemplo, el derecho al aborto), el arte feminista reivindicaba las imágenes de y por las mujeres, lo cual implicaba una revalorización de formas devaluadas como las artes decorativas y los oficios utilitarios históricamente considerados femeninos. Un ejemplo de esto es la obra de Schapiro quien adaptó diferentes técnicas de coser a sus *collages*, a los cuales nombró "femmage" (*mujeraje*). Faith Ringgold, también hizo uso del *collage* a través de sus "colchas de historias" de la vida afroamericana. Judy Chicago utilizó la cerámica y la costura en *The Dinner Party* (La cena) [Fig. 3], como homenaje a mujeres históricas y legendarias.



Fig. 3. Judy Chicago, *Dinner Party* (1974-9). Cerámica, porcelana, textil, 576 x 576 in. (1463 x 1463 cm. Recuperado en http://2.bp.blogspot.com/_9XPbTWe5pnw/TNNy_W3s7yl/AAAAAAAAAAU/cVavipIVYV0/s1600/dinner.jpg

La aportación de Simone de Beauvoir³³ sobre lo *Otro*, le permitió tanto a ella como a muchas artistas feministas, analizar la situación de la mujer en la sociedad y descubrir los mitos con los que se perpetúa la opresión, aquellos *habitus* que se manifiestan como constantes y son eternizados por las instituciones. La herencia de la filósofa se bifurca en dos sentidos, por un lado encontramos la crítica a la razón patriarcal (feminismo radical), y por el otro, la crítica al logocentrismo (feminismo de la diferencia). En ambos casos, se revela la falsa neutralidad de sujeto y razón, trasladando dicha denuncia a la representación. El cruce

³³ Simone de Beauvoir fue una pensadora y novelista francesa, representante del movimiento existencialista ateo y figura importante en la reivindicación de los derechos de la mujer.

del feminismo con el arte feminista provocó un ataque directo al modernismo estético al rechazar el imperativo modernista representado por el crítico de arte Clement Greenberg³⁴ y al imponer el contenido de la obra de arte como denuncia política. Asimismo, este movimiento impuso una reflexión autobiográfica, pone en cuestión la idea de genio y se propone en su lugar la producción colectiva, se recupera a las artistas olvidadas de la Historia, convirtió al *performance* en técnica de representación y retomó materiales tradicionalmente desestimados. En general se trató de un movimiento que partió de la realidad social a través de visiones sociológicas y filosóficas desde donde se desarrolló en el ámbito artístico aportando una serie de reflexiones a partir de críticas y la inclusión de técnicas de representación.

En la década de los noventa, el feminismo se encontró con cambios a partir de las distintas posturas que se desarrollaron desde este, por lo que se comenzó a hablar de un *postfeminismo*, siendo un término polémico que terminó por normalizarse para definir la forma de darse el feminismo en ésta época. En este punto, se pone de manifiesto la polaridad del debate actual donde por un lado, existe un desencanto por la rigidez del feminismo tradicional, y por el otro, existe una reticencia por definir al feminismo en una etapa “post”.

³⁴ Aunque defendió lo que a menudo se consideró arte *avant-garde*, Greenberg veía al arte moderno como el despliegue de una tradición, y hacia el final de su carrera se encontró a sí mismo atacando lo que muchos otros consideraban arte *avant-garde* -pop y neo dadaísmo- en contra de los valores que estimaba durante los inicios del arte moderno.

Dentro del "Forum postfeminista" coordinado por Elisabeth Joyce y Gay Lynn Crossley³⁵, la mayoría de las participantes coincidieron en que la lucha feminista no había terminado, al respecto, la crítica literaria Maria Damon menciona que "en la medida en que "feminista" es un término que describe la defensa de los marginados, la lucha "feminista" no está ni mucho menos anticuada".³⁶

³⁵Publicado en línea:
<http://www.estudiosonline.net/texts/forumpost.htm>
recuperado el 18/07/2012.

³⁶ Ídem.

Capítulo II. OPOSICIÓN BINARIA POBREZA/RIQUEZA

Con lo dicho, la postura de Bourdieu resulta de gran ayuda para enmarcar la presente investigación dentro de las construcciones sociales que definen a la mujer en un sentido simbólico que se manifiesta a través de las actividades cotidianas y los objetos que consume. La manera en que hemos abordado esta perspectiva femenina ha sido a través de las oposiciones binarias que, a pesar de existir posturas en contra de su uso por considerarlas obstáculos para la concreción de paradigmas, funcionan en la presente investigación para abordar aspectos que se desarrollan a partir de sus contrarios, como es el caso de lo femenino y lo masculino, así como el aspecto de la pobreza y la riqueza, tomando en cuenta que por oposiciones binarias entendemos la “relación y mutua exclusión entre dos elementos”³⁷ como un importante método de análisis del estructuralismo y retomado de los principios de la lingüística estructural por el antropólogo Claude Lévi-Strauss³⁸.

Asimismo, encontramos este pensamiento binario en una frase de Simone de Beauvoir respecto al género en las sociedades occidentales:

³⁷ Payne, Michael. (2002). Diccionario de teoría crítica y estudios culturales. Buenos Aires: Paidós.

³⁸ Para Lévi-Strauss, la comprensión de las diferencias entre las oposiciones binarias funge un paso importante de la naturaleza a la cultura. V. Meletinski, Eleazar. (2003) *El mito*. Madrid: Akal, pag 78.

En realidad basta con pasearse con los ojos abiertos para comprobar que la humanidad se divide en dos categorías de individuos en los que la vestimenta, el rostro, el cuerpo, la sonrisa, la actitud, los intereses, las ocupaciones son claramente diferentes; quizá estas diferencias sean superficiales, quizá estén destinadas a desaparecer. Lo que está claro es que de momento existen con una evidencia deslumbradora.³⁹

Dentro de estas diferencias de género mencionadas por Beauvoir, incluimos el aspecto económico que de la misma manera resulta desigual. Si bien sabemos que la desigualdad económica se da en distintos ámbitos y de manera binaria debido a las estructuras socioeconómicas establecidas donde

las clases sociales en oposición son al mismo tiempo clases complementarias, porque forman parte integral del funcionamiento del sistema, y son clases antagónicas porque representan las contradicciones internas fundamentales del sistema y porque son fuerzas que conducen a la transformación radical de éste.⁴⁰

Aquí abarcaremos aquella desigualdad relacionada con el género donde la mujer sigue teniendo un papel menor al del hombre a pesar del crecimiento de oportunidades en la vida laboral. Además de la desigualdad económica, cabe señalar que la pobreza se da en muchos aspectos, además del material, también encontramos pobreza de decisión, opinión, oportunidades, criterio, etc. Mientras que al hablar de riqueza, podemos equipararla con el poder no solo

³⁹ Beauvoir, Simone. (1989). *El segundo sexo*. México: siglo XX. Editorial Alianza. Pag. 49

⁴⁰ Stavenhagen, Rodolfo. (1996). *Las clases sociales en las sociedades agrarias*. México: Siglo XXI. Pag. 35

material, sino de libertad para realizar lo que se plazca. Por lo tanto, en este punto podríamos establecer una analogía sobre la pobreza relacionada a lo femenino y la riqueza relacionada a lo masculino.

Los siguientes apartados desarrollan el papel de la mujer dentro de la pobreza y la riqueza, dejando de lado la vivencia del hombre en estos temas debido a que, como se mencionó anteriormente, la visión androcéntrica se impone como neutra sin la necesidad de proclamarse a través de discursos para legitimarse, asimismo, evitamos salir del enfoque femenino en el que está enmarcada la presente investigación.

2.1 Definición de pobreza

Para hablar de una feminización de la pobreza, es necesario hablar antes de lo que entendemos como pobreza en sí misma la cual resulta ser un fenómeno con diversas interpretaciones desde que la Organización de las Naciones Unidas tuvo como objetivo el velar por la paz y la seguridad internacionales después de la segunda guerra mundial, de tal manera que se pudiera evitar un acontecimiento de tal magnitud, por lo tanto se comenzó a hablar de desarrollo. En ese marco se relacionó el tema del desarrollo con la pobreza dando lugar a distintas definiciones que se han dado a lo largo de su estudio formal. No obstante, en 1997 surgió la definición de pobreza humana que engloba si no de manera completa, sí constituye por lo menos una idea generalizada de lo que la pobreza conlleva:

... la pobreza humana es más que un ingreso bajo, es la falta de lo que es necesario para el bienestar material. La pobreza humana es la negación a las elecciones y oportunidades básicas para el desarrollo humano que conduzca a una larga, saludable y creativa vida y que permita disfrutar de un nivel de vida decente, de libertad, dignidad, auto respeto y de respeto hacia los demás.⁴¹

Con la definición anterior, podemos considerar a la pobreza como el opuesto al desarrollo humano y regresamos a esa invariable oposición de clases mencionada anteriormente por Stavenhagen donde a pesar del intento constante de erradicar la pobreza, encontramos que existe una permanencia de contrarios complementarios y antagónicos con los que funciona el sistema económico y social en el que vivimos.

Una vez definida la pobreza de la manera más general y escueta posible, nos encontramos con los aspectos sociales que la enmarcan como un fenómeno que define a los seres humanos a partir de su condición dentro de las clases sociales. Es a partir de aquí que surge el concepto de “cultura de la pobreza” mencionado por primera vez por el antropólogo Oscar Lewis, quien considera que

los pobres tienen valores, actitudes y modelos de vida diferentes a los de las clases medias y, en consecuencia, se

⁴¹ PNUD, Informe sobre el desarrollo humano, Naciones Unidas, Nueva York, 1997, p.5, citado en Olivera Gomez, Rosa María. (2006) *Una mirada al concepto de pobreza humana: análisis del concepto de pobreza del programa de Naciones Unidas para el desarrollo PNUD a finales del siglo XX*. Edit. Libros en Red. 2006. En línea disponible en: <http://books.google.es/books?id=36yWscZcEiQC&pg=PA32&dq=definicion+de+pobreza&hl=es&sa=X&ei=lDXiT-i0M-q2wWU17GoCw&ved=0CEcQ6AEwAw#v=onepage&q=definicion%20de%20pobreza&f=false> Consulta (20/06/2012)

comportan de manera distinta, de modo que reproducen incesantemente las condiciones individuales y familiares que son el origen de su estado de pobreza.⁴²

Si bien, existen puntos de vista en contra del concepto de “cultura de la pobreza” mencionado por Lewis, en la presente investigación, este pensamiento funciona como una comparación a la visión de Bourdieu sobre el *Habitus*, donde, de manera inconsciente se repiten patrones de conducta y gusto que generan cierta posición social.

2.1.1 Mujer y pobreza

Para abordar el tema de la pobreza desde una perspectiva femenina es necesario mencionar el concepto de género, pues es a partir de este que se puede analizar y comprender las características que definen a las mujeres y hombres de manera específica. De tal forma se observan las diferencias y similitudes entre hombres y mujeres a partir de los distintos aspectos de la vida como lo son sus aspiraciones, expectativas y oportunidades, así como las complejas y diversas relaciones que se dan entre ambos géneros, los conflictos institucionales y cotidianos a los que se enfrentan y la manera en como lo hacen.

Uno de los principales enfoques de los estudios de género, es aquel relacionado con las desigualdades, por tanto, hemos de abarcar en este apartado aquella

⁴² Interpretación de la definición de “antropología de la pobreza” de Oscar Lewis realizada en Gallino, Luciano. (1995). *Diccionario de Sociología*. Editorial Siglo XXI: México. P. 253

desigualdad relacionada con la pobreza y la riqueza, ya que constituye un aporte sustancial de esta perspectiva a las ciencias sociales como parte fundamental de nuestra interpretación artística en una realidad cotidiana. Para confirmar la importancia del estudio de género, las sociólogas Orlandina de Oliveira y Marina Ariza mencionan que

... esta perspectiva posee un carácter multidimensional y relacional que permite revelar las desigualdades e inequidades de diverso tipo –económicas, socioculturales y de poder– entre los géneros y al interior de ellos según la clase, etnia, etapa del ciclo de vida y otros atributos, las que se manifiestan tanto en dimensiones socioestructurales – acceso y control de recursos y poder– como socio-simbólicas –concepciones del mundo, roles e identidad–.⁴³

El término “feminización de la pobreza” fue mencionado por primera vez por la socióloga Diana Pearce en 1978⁴⁴, quien afirmaba que el sistema de política pública junto con la segregación sexual dentro

⁴³ Oliveira, Orlandina de y Ariza, Marina (1999a) Trabajo, familia y condición femenina: una revisión de las principales perspectivas de análisis” en Papeles de Población. Toluca: Universidad Autónoma- del Estado de México, n° 20, abril-junio, mencionado en Zavala Agüelles, María del C. (2009) *Jefatura femenina de hogar, pobreza urbana y exclusión social*. Buenos Aires:CLACSO. P. 36. En Línea disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/clacso/crop/arguelles.pdf>

⁴⁴ El término “feminización de la pobreza” fue mencionado en su artículo *The Feminization of Poverty: Women, Work, and Welfare*, mencionado en Monreal, Pilar. (1996) *Antropología y pobreza urbana*. Madrid: Libros de la Catarata, consultado en línea: http://books.google.com.mx/books?id=1LMI3jCzAeoC&pg=PA78&lpg=PA78&dq=diana+pearce+feminizacion+de+la+pobreza&source=bl&ots=ojOYZBAm0A&sig=1DM75mtoRmOmBw_nrgkdudCIwXI&hl=es&sa=X&ei=2TkIUIVQ0oDZBef67KwE&ved=0CC0Q6AEwAA#v=onepage&q=diana%20pearce%20feminizacion%20de%20la%20pobreza&f=false. 19/07/2012

del trabajo, tiende a institucionalizar la desigualdad sexual y oprime a las mujeres. El discurso sobre la feminización de la pobreza tiene que ver con un interés sobre la situación de la precariedad resultante de prejuicios sexistas en el mercado de trabajo y en la sociedad en general, y también incluye a los niños como un grupo de edad cada vez más representado por los pobres. En cifras, de 1.300 millones de personas que viven en situaciones de pobreza, el 70% son mujeres. De los 900 millones de analfabetas, dos tercios son mujeres. Más del 80% de la población refugiada y desplazada son mujeres y niños. En todos los países se percibe una tasa menor de mujeres activas comparada a la actividad masculina, teniendo los empleos más inestables y peor remunerados. Asimismo, la participación política y económica de las mujeres sigue siendo limitada⁴⁵.

Desde una perspectiva sociológica, se explica que esta desigualdad se da a partir de una estructura patriarcal formada por un conjunto de prácticas, usos tradicionales, y como ya mencionamos, instituciones que favorecen y mantienen el dominio masculino y las relaciones de dependencia de las mujeres respecto de los varones al asentar el vínculo de protección-sumisión, donde se les “defiende”, “protege”, “ampara”, “enriquece”, o más frecuentemente, empobrece. Esto se da principalmente a través de la división laboral según el género, por lo cual, las mujeres son las responsables de los quehaceres domésticos y de las funciones de cuidado y reproducción. Si bien, la modernidad ha traído entre otras cosas, la incorporación de la mujer a la vida laboral,

⁴⁵ García-Mina Freire, Ana, Carrasco Galán, M^a José (eds.) (2004). *Género y desigualdad : la feminización de la pobreza*. Madrid : Universidad Pontificia Comillas de Madrid.

sigue habiendo pruebas sobre una superioridad de ingresos y oportunidades entre los hombres sobre las mujeres.

Hasta este momento tenemos claro que la división de sexos se refleja en varios aspectos, dentro de los cuales contamos la economía, sin embargo esta jerarquización no es reciente, sino que, como lo planteamos desde el inicio de esta investigación, se ha desarrollado a lo largo de la historia humana y no queda excluida de la visión dentro del mundo mitológico griego donde podemos observar una clara separación de sexos atribuyendo la riqueza a lo masculino mientras que la pobreza es femenina. Platón menciona en *El Banquete* un mito contado por la sacerdotisa Diotima sobre el nacimiento de Eros, quien representa el deseo. Según el mito, Eros es hijo de Poros (abundancia) y Penia (la pobreza). Debido a este origen posee características significativas, siempre en busca de su objetivo como pobreza y sabe imaginar un medio de alcanzar su meta como abundancia. Como hijo de Penia, Eros es indigente, rudo, desaliñado y vagabundo. Como hijo de Poros, persigue sin descanso todo lo que es bello y bueno. Es viril, acometedor, astuto, pródigo en invenciones y recursos, es brujo, mago y sofista. Asimismo, Eros nunca se encuentra en completa indigencia ni opulencia y produce entre los seres una distancia en la cual la unión y separación, proximidad y alejamiento, se equilibran⁴⁶. Este es un ejemplo de lo que hemos venido manejando como metáfora de la pobreza atribuida a las mujeres y la riqueza atribuida a los

⁴⁶ Villalobos, Magaly. (2006) *A puntadas: cuadernos de mitología griega y psicología arquetipal*. Caracas: Alfadil.

hombres como resultado de la dominación masculina que se ha dado de forma constante y eternizada por las instituciones, dando lugar a una reflexión y búsqueda de igualdad a partir de los estudios de género.

2.2 Definición de la riqueza

Si bien podemos entender el concepto de riqueza como lo contrario a lo que describimos sobre la pobreza considerando que son oposiciones binarias y por consiguiente uno se define automáticamente en tanto excluye a su opuesto, nos enfocaremos básicamente en lo que el Diccionario de la Real Academia Española dice sobre este concepto: “1. f. Abundancia de bienes y cosas preciosas.”⁴⁷ Si bien, tenemos la anterior definición como la más clara sobre lo que significa la riqueza, hemos de desarrollar los diferentes aspectos que enmarcan a este fenómeno dentro de la sociedad basándonos en el término de *clase ociosa*⁴⁸ utilizado por el economista y sociólogo Thorstein Veblen quien describe sus características reales y simbólicas como clase dominante surgida de la revolución industrial. Para este autor, la división de la clase ociosa de la clase trabajadora, surge en los estadios inferiores de la barbarie entre el trabajo del hombre y de la mujer, haciendo una analogía con la primer forma de propiedad que es constituida por las mujeres y disfrutada por los hombres físicamente aptos

⁴⁷ Real Academia Española (2001). *Riqueza* en Diccionario de la Lengua Española. (22^a Edic.) Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=riqueza>.

⁴⁸ Veblen, Thorstein (1857-1929) *Teoría de la clase ociosa*. Madrid : Alianza (2004)

por la comunidad, donde el poder surge de la fuerza que este ejerce sobre el oponente y donde la mujer se convierte en el trofeo. De esta manera surge la propiedad y un acercamiento al matrimonio basado en la imposición. A este respecto, Engels, menciona que a medida que la riqueza aumentaba entre las tribus antiguas, el hombre adquiría entre las familias un estatus más importante que la mujer aboliendo el *derecho materno*: “La abolición del derecho materno fue la gran *derrota del sexo femenino*”.⁴⁹ Con el tiempo hemos observado que el concepto de propiedad no solo abarca a las personas, sino al territorio y a las cosas, de tal manera que se han desarrollado sistemas fortalecidos en función de la propiedad de bienes.

Para Veblen, los bienes poseen más allá de su valor económico, un fuerte carácter de signo personal que permite al hombre atribuirles cualidades humanas que puede reconocer, es decir que el hombre ve en el objeto cualidades admirables en tanto que le atribuye un carácter de vigorosidad y superioridad al ser el poseedor de este. El fetichismo de los bienes, que actúan como “signos”, se encuentra su valor de prestigio, en su capacidad para despertar respeto, autoridad, deferencia.

2.2.1 Mujer y riqueza

Dentro de la descripción de la riqueza encontramos que surge de la posesión de bienes, esto estrechamente ligado al poder y como hemos observado desde

⁴⁹ Engels, Federico. (1996) *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*. Madrid: Edit. Fundamentos, pag. 74

diferentes aspectos históricos y sociales, el poder está unido a lo masculino. No podemos negar que las mujeres han tenido cierto poder, no obstante se trata de un poder que a lo largo de la historia no ha sido socialmente valorado y siempre ha estado marcado por su relación al sexo opuesto, ya sea por una vinculación filial o marital. El matrimonio surgió como una suerte de contrato donde la clase alta a través de alianzas, formaron parte del juego político y estaban dirigidas a la reproducción del sistema y a permitir su propia movilidad.⁵⁰ El matrimonio fue por mucho tiempo el medio por el cual muchas mujeres lograban alcanzar cierto estatus y mejoraban sus condiciones de vida. Diversas culturas aceptaron esta iniciativa como una ventaja con la que enmendar la falta de equivalencia entre los dos sexos, pues el hecho de no existir una igualdad real, dio pauta a una multitud de diferencias, dentro de las cuales se encontraba la falta de valor como individuo en las mujeres por sí mismas, por lo tanto se les atribuyó el sentido de seres inferiores por naturaleza.

Como hemos visto, el rol femenino se define por su carácter de sumisión respecto al otro género, representante por antonomasia del poder. Asimismo, para restablecer cierto orden es necesaria una imposición de autoridad, el cual suele recaer en el hombre como símbolo de fuerza y dominio. De esta manera, la mujer queda en segundo plano pero participa

⁵⁰ López Cordón, Victoria y Carbonell Esteller, Montserrat. (1997). *Historia de la mujer e historia del matrimonio*. Murcia: Universidad de Murcia, Seminario Familia y Elite de Poder en el Reino de Murcia, siglos XV-XIX. Murcia: Universidad de Murcia, pag. 25

en la labor reproductiva con lo que contribuye a perpetuar el sistema ideológico imperante.

A menudo, las mujeres han visto disminuidas sus capacidades particulares, hasta el punto de no alcanzar la categoría de ciudadanos de pleno derecho en muchas sociedades. Es precisamente el matrimonio, una de las “soluciones” pues las hace partícipes de la preeminencia que poseen sus respectivos cónyuges, es decir que su importancia se basa en el valor del marido.

No obstante, detrás de esta práctica subyace la dificultad que encuentran para llegar al poder, en palabras de Amelia Valcárcel: “El único lugar donde está siendo admitido que el sexo femenino tenga un acceso más o menos parejo al masculino al poder es la detentación del poder legítimo, es decir, el político.”⁵¹

Si bien las mujeres han tenido mayor privación de derechos, y el medio de acceder al poder ha sido a través del sistema patriarcal por medio del matrimonio o herencia, es cierto también que las mujeres han hecho uso para su propio beneficio de la ley que en principio era discriminatoria para ellas. A pesar de las dificultades con las que las mujeres se han encontrado, siempre han sido un pilar importante dentro de la sociedad en aspectos culturales, sociales, económicos, creando diferentes tipos de redes y relaciones entre ellas.

La transmisión de riqueza entre mujeres se puede considerar como una forma de *ginecoherencia* y puede

⁵¹ Amelia Valcárcel citada en Arriagada Flórez, Mercedes (et al) (2006) *Sin carne: representaciones y simulacros del cuerpo femenino: tecnología, comunicación y poder*. Sevilla: Arcibel, pag. 142

ser también una forma de mantener viva la genealogía por vía materna. Asimismo puede tener diversas lecturas e implica diferentes grados de solidaridad entre las mujeres. En primer lugar, esta transmisión de riqueza entre mujeres nos indica la existencia de una relación que se escapa al orden simbólico patriarcal y que nos introduce, de una manera más o menos clara, en el orden simbólico de la madre, puesto que se trata de relaciones que quedan fuera de los límites del patriarcado.

Durante la Edad Moderna, los documentos notariales y procesales a través de los cuales podemos seguir la práctica de la transmisión de riqueza entre mujeres o desde las mujeres, revelan o hacen intuir las relaciones que éstas tienen entre sí, como entre madres-hijas, entre tías y sobrinas o entre hermanas, cuñadas y otras parientas, pero también entre amigas o entre vecinas. Estas relaciones nos indican grados de complicidad importante entre las mujeres, que crearon redes de solidaridad diversas y de asistencia mutua que se entrevén tanto en la vida cotidiana como en la muerte, y que contribuirían a consolidar su papel como elementos esenciales para la supervivencia de ellas mismas y de sus familias, dándoles la habilidad de proveer la subsistencia tanto en los ciclos expansivos como en los momentos difíciles y de crisis.

Las relaciones entre mujeres, simbólicas y reales, que se desprenden de estos documentos, son generalmente prominentes entre madres e hijas, que formarían un primer tipo de relación relevante fácilmente documentada, a las que se añaden las relaciones entre

parientas y entre mujeres sin relación de parentesco, que formarían un segundo y tercer tipo de relación.

A partir de aquí es posible afirmar que la transmisión de riqueza no se limita nada más que a la transmisión de la herencia, sino también a estas prácticas y/o dádivas entre mujeres en la vida cotidiana y a la transmisión de dichas prácticas y redes de relación entre mujeres, tanto dentro de las mismas generaciones como a nivel *intergeneracional*. Las mujeres ejercerán el matronazgo con sus protegidas y la sororidad⁵² con sus vecinas, amigas, hermanas.

2.3 Pobreza y riqueza en el arte

Cuando hablamos de la pobreza y la riqueza en el arte encontramos que son temas que se pueden abordar desde distintas maneras donde encontramos aquellas referentes a la pobreza del artista o sobre la obra de arte como mercancía, hasta aquellas posturas que hablan de la pobreza y riqueza como conceptos tratados en determinadas obras artísticas. En este apartado se pretende considerar la última perspectiva donde estos temas han sido desarrollados por artistas que van desde el naturalismo de los “tipos populares” de Caravaggio o Velázquez al realismo de Courbet, y más recientemente

⁵² *Sororidad* proviene de la palabra francesa “soeur” (hermana), se utiliza para definir la solidaridad y la fraternidad entre mujeres. Torres Pérez, Ma. José, Gómez Sevilla, Ana, Galletero Montero, Cristina. (1998) *Somos Tantas Las Mujeres y Nos Queda Tanto Por Andar*. Madrid: Cáritas Española, pag. 51. Consultado en línea: <http://books.google.com.mx/books?id=ixZvelvMftYC&pg=PT54&dq=sororidad&hl=en&sa=X&ei=KJ5wUeCdONDPqwHl0IQBA&ved=0CDoQ6AEwAw>

encontramos manifestaciones artísticas interesadas en la pobreza y la riqueza como es el caso de Santiago Sierra [Fig. 4] cuya obra se vincula con las relaciones políticas y sociales a través del cuestionamiento de las estructuras de poder y denunciando las irregularidades del sistema capitalista como el causante de la desigualdad y explotación laboral. Por otro lado, el tema de la riqueza se puede percibir en las obras de Damien Hirst como su cráneo con diamantes a manera de *vanitas* [Fig. 5], evocando la naturaleza transitoria de la vida y la inutilidad de las cosas materiales.



Figura 4. Santiago Sierra. (2000) 160 Cm Tattooed on 4 People, recuperada en <http://www.thehydramag.com/wp-content/uploads/2010/10/160-cm.jpg>



Figura 5. Damien Hirst (2007) For the Love of God. Platino, diamantes y dientes humanos, 171 x 127 x 191 mm. Recuperado en <http://www.damienhirst.com/for-the-love-of-god>.

Respecto a la pobreza como tema dentro del arte podemos encontrar en la actualidad tres líneas generales de argumentación que amplifican visualmente a este concepto, donde se expresa una denuncia documental, las cargas ideológicas o la abyección de lo morboso. Desde lo temático hasta lo formal, esas áreas se combinan en cuanto a la utilización de materiales pobres o reciclados, la construcción o recreación de lugares con dichos materiales en el espacio expositivo, así como lo miserable como causa y efecto de comportamientos performativos.

Respecto a los materiales de desecho como medios artísticos, encontramos que en la década de los

sesenta hubo una búsqueda de estrategias cuya intención era desalentar la instrumentalización mercantilista de la obra de arte, siguiendo una nueva sensibilidad expresada en la utilización de materiales frágiles y efímeros, pues el arte como la vida, se sometía a la temporalidad y aquella búsqueda de lo inalterable se suplantaba por la exaltación del *proceso*.

El *arte povera*⁵³ es una de aquellas manifestaciones que se beneficiaron de la inagotable fuente de materiales de desecho que estaban en concordancia con la incipiente crisis (energética, política, ideológica), siendo estos medios un punto de apoyo de mensajes ideológicos contra el consumismo descontrolado. Si bien existieron manifestaciones artísticas que hicieron uso del objeto cotidiano como medio de representación visual, como lo fue el dadaísmo, la finalidad de resaltar el aspecto pobre de los materiales se da en mayor medida con el *arte povera*. Asimismo, para el *arte povera*, la experiencia estética está vinculada con una inclinación humanista-hedonista, en contraposición al escepticismo propio del conceptual. Ya que el *arte povera* parte del supuesto de invalidar aquellas expresiones formales determinadas, considera que la vida es lo único estéticamente posible:

Ese valor estético se puede alcanzar paseando por la calle, cuidando el modo de vestir, arreglando un escaparate,

⁵³ Término acuñado por el crítico genovés Germano Celant en 1967 para definir a un grupo de artistas italianos que, desde finales de 1960, intentaron romper la "dicotomía entre el arte y la vida" (Celant: Flash Art, 1967), principalmente a través de la creación de esculturas hechas de materiales de uso cotidiano. Tal actitud se oponía a la función convencional de arte que simplemente refleja la realidad.

potenciando una piedra o viendo una hoja de árbol, puesto lo que en realidad existe o lo que debería existir no es un arte pobre sino una *política pobre*, una *filosofía pobre*, una *manera de ser pobre*.⁵⁴

⁵⁴ Sureda, Joan, Guasch, Ana M. (1987) *La trama de lo moderno*. Madrid: Akal. P. 146

Capítulo III. SOBRE OBJETOS COTIDIANOS Y ARTÍSTICOS

La propuesta plástica que se plantea en el presente documento, está influenciada por aquellos movimientos artísticos que descontextualizan al objeto cotidiano al colocarlo como obra de arte, así como también, recibe influencia del movimiento artístico feminista donde la cotidianidad es utilizada como crítica de la estructura social patriarcal haciendo uso de objetos cotidianos y técnicas tradicionales como medios de representación. Estos apartados sobre los objetos nos ubican dentro del mundo objetual cotidiano, artístico y social en el que se desenvuelven las estructuras de identidad femenina en contraparte de la masculina, considerando esta oposición binaria como una analogía de clases sociales contrarias.

3.1 El objeto de uso como signo

En este punto abordamos la noción del objeto cotidiano a través de su configuración en la vida material e ideológica de los seres humanos a partir de los ámbitos cotidianos, la imaginación, lo concreto, las creencias y paradigmas. Partimos del concepto *objeto* al cual nos referiremos para “aludir, de manera formal, a las características que dan identidad o unidad material a las cosas, que a su vez es el modo general de referirnos respecto a lo inanimado (en oposición a los seres vivos,

particularmente los humanos).⁵⁵ La anterior resulta una breve definición que ciertamente no abarca la infinidad de nociones que pueden llegar a tener los objetos respecto a su función o a su contexto, a este respecto, el antropólogo Fernando Martín Juez menciona:

Entre los arqueólogos y los estudiosos de las producciones artesanales, entre los anticuarios y los historiadores del arte, entre los productores industriales y los comerciantes, existen afinidades en la nomenclatura y muy ricas clasificaciones en conjuntos caracterizados por el uso de un material, la decoración aplicada al artefacto, una tecnología, un período histórico, un estilo, algún rasgo característico en la manipulación o en la presentación comercial del objeto. Sin embargo, no podemos hablar de una tipología ampliamente difundida y clara para referirnos sin ambigüedad a un objeto y poder comprender todos sus atributos culturales (no existe –y es probablemente imposible hallar- una categorización que permita una clasificación y jerarquía válida «universalmente »)⁵⁶

A pesar de la dificultad por enmarcar a los objetos dentro de ciertas clasificaciones, Martín Juez menciona tres clasificaciones por oposición a partir de las características materiales, espirituales y económicas del objeto: las clasificaciones de medio ambiente construido o medio ambiente artificial en oposición al medio ambiente natural; cultura material en oposición a la producción de intangibles de la cultura espiritual; y producción artesanal en oposición a la producción industrial.⁵⁷ Martín Juez, menciona el concepto de *cultura material* como una idea influyente que parte de la

⁵⁵ Juez Martín, Fernando. (2002) *Contribuciones para una antropología del diseño*. Barcelona: Gedisa, pag.32

⁵⁶ Ídem, pag.37

⁵⁷ Ídem, pag.38

posición de los objetos en la cultura, y este término parte de la observación de que las estructuras generales, ya sean de orden económico, político y social, se pueden dividir en: infraestructurales (modos de producción y reproducción), estructurales (economía doméstica y política); y superestructurales (aspectos creativos, expresivos, estéticos e intelectuales). Además de esta postura desde el materialismo cultural, existen otras estrategias de investigación antropológica como lo es el estructuralismo, de donde surgen las oposiciones binarias que hemos mencionado a lo largo de esta investigación, siendo su máximo exponente Claude Lévi-Strauss:

... uniformidades psicológicas que subrayen tras diferencias aparentes en el pensamiento y en el comportamiento; estas uniformidades surgen del cerebro humano y del proceso del pensamiento inconsciente. La característica estructural más importante de la mente humana es la tendencia a dicotomizar, o a pensar en términos de oposiciones binarias, es decir, por la presencia de dos temas o elementos que ocupan una posición diametralmente opuesta; la mente intenta mediar esta oposición mediante un tercer concepto, que puede servir como base para otra oposición.⁵⁸

Esta visión estructuralista sirve de análisis de los objetos como signos donde ponemos como ejemplo el estudio de los tetum de Timor (Indonesia) realizado por el antropólogo David Hicks. Según el autor, esta cultura está estructurada sobre una matriz binaria en la que cada contraste puede simbolizar a cualquiera de los demás, esto es, la oposición hombre/mujer, por ejemplo, podría simbolizar los pares izquierda/derecha, profano/sagrado, superior/inferior, y en el caso de la

⁵⁸ Ídem

presente investigación, lo asociamos a la pobreza/riqueza. En el caso de los objetos, Hicks encuentra el ejemplo en los accesos a la habitación:

...la casa tiene dos entradas; la que está por la parte de atrás a la derecha es la de las mujeres y conduce al 'útero' o parte femenina de la casa, que contiene el hogar y el poste sagrado de la vivienda; la entrada de los hombres es a través de una puerta situada al frente y a la izquierda, que conduce a las estancias masculinas.⁵⁹

Las ciencias sociales encuentran en los objetos las huellas de una civilización, con tal potencia de significado que puede ser equiparable a la expresión encontrada en un relato o texto antiguo y llegar a analizar los usos, costumbres y creencias a partir del estudio de sus objetos como vimos en el ejemplo de los *tetum* de Timor.

La cultura y sus propias dinámicas son el principal elemento de transformación y determinación de los objetos, pues éstos nacen de un entorno cultural que los hace vigentes como objetos de uso y ellos mismos configuran, materializan, mantienen y reproducen características únicas del mismo. De tal manera consideramos al objeto de uso como signo de factores culturales y valorativos del medio social y en virtud de los cuales los objetos de uso obtienen vigencia.

Al considerar el objeto como signo supone reconocer los dos sistemas generales de los signos: el denotativo y el connotativo, los cuales funcionan para explicar el por qué podemos hablar de objetos con

⁵⁹ Citado por Harris, Marvin. (1990) *Antropología cultural*. Madrid: Alianza Editorial

características *pobres* o *ricas* más allá de su función. Las relaciones entre forma y significación hacen que el objeto conlleve una dimensión denotativa, donde la forma es el resultado de una función o la representación de un estado inicial (función básica); y por otro lado sostiene una dimensión connotativa (objeto artístico). La denotación es la relación particular que existe entre el concepto significado (mensaje) por una unidad léxica (forma) y un conjunto de objetos de la realidad (referente). Como ejemplo, podemos decir que una mesa hace referencia a todas las mesas imaginables del conjunto por su función (denotación), refiriéndose al arquetipo universal de una mesa: un plano suspendido a una altura del piso. Por otro lado, la connotación se refiere al carácter significativo de ciertos subsistemas o elementos de un objeto (calidad, accidentes y cualidades), y sus condiciones específicas dentro de un contexto y territorio de referencia única o perfectamente delimitada por el sistema (concepto).

3.2 Prácticas objetuales

En los años setenta, la práctica artística se inclinó hacia la recuperación del objeto artístico tradicional, por una parte, pero sobre todo, a superarlo a través de las últimas manifestaciones objetuales. Un ejemplo de esto es el arte *povera*, procesual, ecológico y el land art. Además de la recuperación y la superación, también se practicó sobre todo la desmaterialización a través del arte del comportamiento, el *body art*, y en particular, el arte conceptual. Fue evidente la recuperación del objeto tradicional, pero además, frente a las propuestas de

desmaterialización, se buscan diversas alternativas en los valores culturalizados de situaciones históricas anteriores. Podemos evidenciar que no toda la obra que utilice medios tradicionales es insubstancial, así como tampoco la desmaterialización o lo conceptual resultan ser anti objetuales. Sobre esto, el Catedrático de Estética y Teoría de las Artes en la Facultad de Filosofía (UNED, Madrid) Simón Marchán Fiz, menciona que la obra tradicional “seguirá teniendo sentido dentro de una clara conciencia de sus propios límites y en el marco de la recuperación de su valor de uso estético-social, opuesto a su reducción capitalista a valor de cambio”.⁶⁰

Frente al estrecho concepto de arte ligado al caballete, surge una búsqueda por la expansión del arte, la cual puede manifestarse en términos de una *desestetización* de lo estético, entendiéndola como aquella apropiación de realidades antiartísticas tan característica en Marcel Duchamp. Se trata de una recuperación teórica y práctica de aspectos extra-estéticos, incluidos los antropológicos o sociológicos.

La oposición al objeto artístico tradicional, la extensión del campo del arte, la *desestetización* de lo estético, la nueva sensibilidad en sus diferentes modalidades, se encuentran dentro de una dialéctica entre los objetos y los sentidos subjetivos, en la producción de un objeto para el sujeto así como de un sujeto para el objeto; y en la práctica teórica de los

⁶⁰ Citado en Marchán Fiz, S. (1994). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal. Retomado por el autor en S. Marchán: El objeto artístico tradicional en la sociedad insdustrial capitalista, en AA.VV. El arte en la sociedad contemporánea, p. 17

sentidos, se busca la reivindicación de los comportamientos perceptivos y creativos de la generalidad.

Marchán Fiz, menciona en su libro *Del arte objetual al arte de concepto*, al *collage* como precursor de las prácticas objetuales. Menciona que ni Picasso, ni Braque podrían sospechar “la infraestructura cosal” que pudiera significar el material en el cuadro. El crítico de arte Maurice Raynal⁶¹, consideraba en 1912 que la aparición del *collage* se debía al disgusto de los artistas por el ilusionismo de la fotografía y que preferían sustituir una parte del objeto mismo en una identificación de lo representado y la representación. Es en este punto donde el elemento prefabricado, aceptado fuera del contexto artístico, se declaraba como obra de arte, dándose así el primer acercamiento al arte objetual independiente. Los fragmentos introducidos en el *collage* sin modificación alguna, comienzan a ser un acercamiento al *ready made*.

El cubo-futurismo ruso desarrolló el “principio collage” en algunas composiciones suprematistas de Malevich, I. Puni y, sobre todo en los “contrarrelieves” de Tatlin [Fig. 6]. Consideraban el desarrollo de la creatividad como un vínculo con las condiciones dadas por las propiedades del material a configurar, desarrollando formas totalmente autónomas, independientes y libres de toda referencia con el entorno “real”. Este “principio collage” se extenderá durante todo el siglo XX.

⁶¹ Marchán Fiz, S. (1994). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, pag. 241



Figura 6. Vladimir Tatlin. *Relief*. 1914. Metal y cuero sobre Madera. Recuperado en http://www.terminartors.com/files/artworks/3/5/2/3524/Tatlin_Vladimir-Relief.jpg

Entre los años de 1912 y 1924, se experimentaron técnicas relacionadas al *collage* en un sentido amplio y se establecieron las bases de este nuevo género vigentes en las últimas manifestaciones artísticas. Al explorar las cualidades de los materiales y al exponer las estéticas de los objetos desprovistos hasta entonces de ellas, relaciona la práctica de Picasso con el arte objetual de los *ready-made* dadaístas y el *objet trouvé* surrealista. Marcel Duchamp fue quien dio inicio a esta nueva expresión, cuya recuperación desde los sesentas hasta

la actualidad, ha sido notoria, tanto en el campo del arte “objetual” como en el “conceptual”.

Marcel Duchamp ha sido uno de los artistas que más ha influido en el arte del siglo XX. No fue un pintor muy prolífico pues no son muchas obras las que se conservan de él, y esto es entendido desde el hecho de que más que un pintor de obras, fue un pintor de ideas. En palabras de Octavio Paz para describir esta producción sin antecedentes:

Esta negación de la pintura que él llama olfativa (por su olor a terebantina) y retiniana (puramente visual) fue el comienzo de su verdadera obra. Una obra sin obras: no hay cuadros sino el Gran Vidrio (el gran retardo), los *ready-made*, algunos gestos y un largo silencio.⁶²

Los famosos *ready-made* de Duchamp surgen de la idea dadaísta de convertir objetos de uso común en objetos artísticos, sin embargo Duchamp no los tomó de esa manera, más bien su intención era la de anular todo valor estético, todo aquello que pudiera haber en su contemplación que provocara una complacencia en el simple hecho de la mirada, como ocurre con un cuadro o una escultura. Uno de los más emblemáticos *ready-mades* de Duchamp, fue *Fuente* de 1917 [Fig. 7], cuyo objeto es un urinario el cuál, se menciona en un dibujo de 1964 subtítulo *Reenvío espectacular*, que al ser girado en noventa grados sobre su posición habitual, su uso se vuelve imposible para el usuario.⁶³ Duchamp *resignificaba* el objeto al sacarlo de su contexto

⁶² Paz, O. (1973). *Apariencia desnuda, la obra de Marcel Duchamp*. México: Era (2008), pag. 16.

⁶³ Referencia tomada de Faerna García-Bermejo, J. M. (2004). *Marcel Duchamp*. Barcelona: Polígrafa.

y colocarlo en otro, de la misma manera el título de la obra desempeñaba un papel esencial para revelar ese aspecto paradójico e insospechado que toman de pronto los objetos, las palabras también se cargan de significados que son discursos ocultos y provocan una confusión inicial entre las palabras y la información visual⁶⁴. En este sentido Los *ready-made* fueron una crítica tanto al gusto como al objeto.



Figura 7. Marcel Duchamp. *Fuente*. 1917. Recuperada en <http://3.bp.blogspot.com/-Uu7Np8FdwAM/URQ018jyIII/AAAAAAAAItM/AKGAcAotO9g/s1600/Fuente+Duchamp+art+and+life.jpg>

⁶⁴ Octavio Paz realiza una comparación entre el gesto de Duchamp y el gesto del artista chino respecto a la identidad y significación de los objetos en la naturaleza: "El hombre -o la firma del artista- hace entrar al paraje- o a la piedra- en el mundo de los nombres; o sea: en la esfera de los significados. El acto de Duchamp arranca al objeto de su significado y hace del nombre un pellejo vacío; el portabotellas sin botellas. El chino afirma su identidad con la naturaleza; Duchamp, su indiferencia irreductible. El acto del primero es una elevación, un elogio; el del segundo, una crítica... El chino lleva hasta su última consecuencia esta idea: escoge una piedra y la firma. Inscribe su nombre en una creación y su firma es un reconocimiento; Duchamp escoge un objeto manufacturado: inscribe su nombre en una negación y su gesto es un desafío". (Paz, 1968)

Marcel Duchamp escogía los objetos *ready-mades* a partir de su indiferencia total pues para él los objetos pueden terminar significando un gusto agradable o desagradable, y lo que buscaba era que no tuvieran ninguna de esas dos tendencias para evitar una emoción estética. Con esto, Duchamp quería evitar una predisposición de buen o mal gusto, el cual lo consideraba como una repetición de una tendencia aceptada. Al respecto, Octavio Paz cita a Marcel Duchamp: “Decidir que en un momento venidero (tal día, tal hora, tal minuto) elijo un *ready-made*. Lo que cuenta entonces es la cronometría, el instante hueco... es una suerte de cita.”⁶⁵ Separándolo de un contexto en el que, al ser todo utilitario, nada puede ser estético, lo coloca en una dimensión en la que, al no haber nada utilitario, todo puede ser estético. Por lo tanto, lo que determina un valor estético ya no es un tratamiento técnico, sino una actividad mental, una actitud distinta respecto a la realidad.

La acción de Duchamp profundiza, en primer lugar, en la propuesta cubista de superación de las técnicas tradicionales y aún más en la aproximación del arte a la realidad, ya que en estos objetos la realidad es representada sin imitaciones. De tal manera,

... se inaugura la práctica tan habitual hoy día de las declaraciones artísticas de realidades extraartísticas, así como la problemática epistemológica básica de la apropiación crítica y consciente de la realidad, alterando

⁶⁵ Paz, O. (1973). *Apariencia desnuda, la obra de Marcel Duchamp*. México: Era (2008), pag. 38.

esquemas de comportamiento y formulando la integración y fusión arte=vida.⁶⁶

Por otro lado, los objetos pertenecientes a una realidad industrial y artificial alcanzan un carácter de fetichismo bajo las relaciones económicas del sistema capitalista. Este sistema transforma la vivencia fetichista de los pueblos primitivos con los objetos a favor de los aspectos funcionales-utilitarios, o funcionales sociales, como objetos-signos diferenciadores y representativos de un aspecto clasista. Duchamp, recupera el objeto en su apariencia formal, sometiéndolo a una descontextualización semántica que provoca toda una cadena de significaciones y asociaciones.

Los dadaístas consideraron el concepto de *simultaneidad*, entendiéndolo como una sucesión casual, como un principio dominante en la vida cotidiana. Aceptaron este término como un principio en la vida y en el arte, acudiendo al “collage” como un nido de materiales no artísticos que se acercaría al “anti-arte”, superarían la frontera “arte-vida”. Mientras que el grupo berlinés liberó “el principio collage”, la provocación de K. Schwitters se mantuvo aprensivamente en el territorio del arte. Fue uno de los grandes pioneros del arte objetual neodadaístas. En 1914, en sus obras “Merz” [Fig. 8], hizo uso de la destrucción de los objetos, pues para él “merz” significaba una utilización de lo viejo, de algo dado como material para realización de nueva obra. Utiliza desechos de materiales, pequeños objetos encontrados, fragmentos, etc., para pegarlos o clavarlos sobre bastidores. El objetivo que pretendía era el de crear

⁶⁶ Marchán Fiz, S. (1994). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, pag 245.

relaciones entre todas las cosas del mundo, superar las fronteras entre las artes con la finalidad de unir arte y no-arte.



Figura 8. Kurt Schwitters, *Merz Cuadro con Arcoiris*. 1939. Recuperado en [http://2.bp.blogspot.com/_6-fl-32fvg0/S40uDf3xKLI/AAAAAAAAAftI/YIm4IYGzg7Y/s640/Merzebilde+Med+Regnbue+\(Merzpicture+With+Rainbow\)+by+Kurt+Schwitters-c.1939.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_6-fl-32fvg0/S40uDf3xKLI/AAAAAAAAAftI/YIm4IYGzg7Y/s640/Merzebilde+Med+Regnbue+(Merzpicture+With+Rainbow)+by+Kurt+Schwitters-c.1939.jpg)

Schwitters crea los primeros *Objet trouvé* y ensamblajes (ensamblados) haciendo uso de materiales como cerillos, etiquetas, alambres, carretes de coser, textiles, metales, etc.

Otros representantes del arte objetual son Picabia y Man Ray. Éste último ha sido uno de los máximos operadores del *ready-made* *aidé*. En la obra *Cadeau* (Regalo, 1912) [Fig. 9], el gesto provocador de la plancha introduce la asociación e ironía surrealista por medio de una fila de clavos. De esta manera, introduce una *desfuncionalización* del objeto de uso, siendo el precursor del *objet désagréable* u *objet dangereuse* del surrealismo.



Figura 9. Man Ray. *Regalo*. 1921. Recuperado en http://2.bp.blogspot.com/-3L49Hlq79ZQ/T2XkaTLcdyl/AAAAAAAAAQY/CQNO_GWicIA/s1600/1169-7man%2520ray%2520cadeau%5B1%5D.jpg

El surrealismo continúa con la tradición antiburguesa y antiartística del dadaísmo. Su interés se

encuentra en una revolución del espíritu a través de la provocación permanente de la liberación individual. El surrealismo se sirve del concepto de azar, tal como lo plasma en el *objet trouvé*, en el cual se desconoce su fin y utilidad o estos son rechazados para subrayar la vivencia alegórica del sujeto con el objeto.

El “objetualismo” surrealista puso gran énfasis en el azar como relación individual del hombre con sus vivencias, entendiendo al azar como una elección inconsciente y como conquista de nuevos grados de conciencia mediante asociaciones provocadas. El *objet trouvé* se convierte en algo encontrado y cambiado por casualidad, en una elección originada por estructuras intelectuales manifestadoras de vivencias. El retorno surrealista al azar implica una aproximación a la realidad y a la vida vivencial.

Paralelamente a las diversas recuperaciones incluyendo los diferentes neodadaísmos, en 1960, el arte objetual ha sido uno de los polos de atención de las experiencias creativas. El dadaísmo fue redescubierto a partir de la publicación de 1951 de la antología de R. Motherwell⁶⁷, de la exposición de K. Schwitters en 1956 en Hannover y la muestra dadaísta de 1958 en Düsseldorf.⁶⁸

⁶⁷ *The Dada painters and poets*, R. Motherwell editor, New York, Wittenborn, 1951, mencionado en Marchán Fiz, S. (1994). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, pag. 249.

⁶⁸ *Dada. Dokumente einer Bewegung*, Düsseldorf Kunstverein, 1958, mencionado en Marchán Fiz, S. (1994). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, pag. 249.

Por otro lado, nos encontramos con el fenómeno del “assemblage”, mencionado con anterioridad, el cual está compuesto de materiales o fragmentos de objetos diferentes, despojados de sus cualidades utilitarias y agrupados de modo casual o aparentemente al azar. Esta recuperación subraya la herencia de Duchamp, de Schwitters o del surrealismo. Suele hacer uso de fragmentos u objetos industriales destruidos, en los que el origen o finalidad no suelen ser reconocibles. Por tanto, está constituido por partes heterogéneas apropiadas para estimular una significación singular en el artista o en el espectador independientemente de su papel funcional. Los fragmentos de realidad empleados pueden poseer un significado asociativo elevado como, por ejemplo, las fotografías, los vestidos, las máscaras, las palabras impresas o significados menos específicos, provocadores de indicios, que pueden afectar a las mismas sustancias y a sus modos de transformación, dando como consecuencia el desarrollo de la faceta procesual del arte *povera*.

El “assemblage” va más allá de los límites de la pintura y la escultura pues se libera tanto del marco como del pedestal, se trata de un medio mixto. Puede encontrarse colgado en el techo, en la pared o simplemente estar en el suelo como cualquier otro objeto o grupo de objetos.

Durante la fase neodadaísta del “pop” se observa en la escena americana, un interés por la estética del desperdicio, vinculada a un interés de unir el arte y la vida. Los incitadores de aquello fueron el músico John

Cage⁶⁹, y el organizador efectivo Allan Kaprow⁷⁰. El objeto cotidiano, y sobre todo sus fragmentos, fueron objetos de una atención especial después del paréntesis del expresionismo abstracto. El regreso a un comportamiento natural con las cosas fue el fulgor del renacimiento del arte objetual, convencido de la fuerza expresiva del propio objeto.

Las obras más conocidas del arte objetual americano son las *combine-painting* o “pinturas combinadas” de R. Rauschenberg, que consistían en pinturas sintetizadas y en montajes de materiales. En ellas se introducen objetos de la producción de consumo con la intención de provocar efectos fetichistas y mágicos, como por ejemplo, en la conocida obra *Monograma* (1959). Las composiciones casuales, deudoras a la *action painting*, adoptan fragmentos de carteles, fotografías, manteles, toallas, matrículas de coches, etc., que muestran aspectos formales y significativos liberados de la dirección consumista, a veces con una carga de humor e ironía.

Por otro lado, la práctica del arte objetual desarrolla un aspecto “kitsch” como reflejo de la mayoría de los objetos que nos rodean. Por tanto, no es de sorprender que se haya desarrollado la categoría de

⁶⁹ John Milton Cage Jr. (1912-1992) fue un compositor, teórico musical, escritor y artista. Un pionero de la indeterminación en la música, la música electroacústica, y del uso no estándar de instrumentos musicales. Cage fue una de las figuras principales de la post-guerra *avant-garde*.

⁷⁰ Allan Kaprow (1927-2006) fue un pintor estadounidense, artista del ensamble y un pionero en el establecimiento de los conceptos de arte del performance. Ayudó a desarrollar el *environment* y el *happening* a finales de 1950 y 1960, así como su teoría.

“kitsch” en un nivel tanto práctico como teórico. Es en la Documenta del 72, donde se reconoce esta categoría como respetable y como producto de una sociedad de consumo y síntoma de la alienación del hombre dentro del fetiche de la mercancía.

Es preciso considerar ciertos aspectos sociológicos del arte objetual dentro de un sistema que contiene una civilización consumista, en palabras del filósofo y crítico de arte Gillo Dorfles, “hoy como nunca vivimos en un mundo donde la importancia asumida por los objetos que nos rodean se ha vuelto casi tan grande como los de la naturaleza que nos ha creado”.⁷¹

A diferencia de la búsqueda en el “pop”, las prácticas objetuales no solo reflejan el fetichismo de la mercancía, sino que también hacen uso de los desechos objetuales para manifestar el ritual de destrucción y consumo liberados de la función fetichista. Por tanto, en los retomados neodadaísmos y neosurrealismos, no se observa la elevación de los iconos de consumo en las sociedades, al contrario, frente a la fabricación en serie, se aboga por una individualidad del objeto. Se defiende la actividad lúdica con fragmentos y objetos de la realidad, frente a una vida cotidiana alienada.

De Picasso a Marcel Duchamp se construyó la base de todo. La intención fue provocar sin importar la producción de la obra, sino elegir el objeto-obra. Los objetos se piensan y significan de otro modo. Los objetos se liberan de sus determinaciones de utilidad y consumo.

⁷¹ *Naturaleza y artefacto*, pag. 56, citado en Marchán Fiz, S. (1994). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.

Se recupera la apariencia formal del objeto y se descontextualiza semánticamente provocando una cadena de significaciones y asociaciones. La realidad artificial se convierte en arte sin importar el oficio del artista ni el manejo tradicional, se instaura la elección como proceso constructivo en base a aspectos sociológicos, antropológicos e incluso económicos, siempre de forma crítica. El arte objetual vuelve a recuperar el carácter alegórico o metafórico, los significados antropológicos más amplios. El arte objetual, no se apropia de los objetos en el momento de su glorificación consumista, sino por el contrario, se apropia de ellos en el momento de su decadencia, resaltando su aspecto efímero al haber expirado su función social como símbolo de "estatus".

Capítulo IV. PROPUESTA PLÁSTICA⁷²

La propuesta plástica que planteo surge como resultado de la investigación teórica desglosada en los capítulos anteriores, la cual conforma el sustento de la apropiación de objetos cotidianos específicos cuya intención es manifestar contradicciones visuales a través de elementos relacionados a la pobreza y a la riqueza. La finalidad de tomar esta oposición consistía en elaborar una identidad a partir de las personas pertenecientes a sectores sociales contrarios reflejadas en los objetos cotidianos con los que conviven, y de esta manera aglutinar los aspectos formales de los objetos en uno mismo. Esta idea general desde la cual partí, fue desarrollada desde una perspectiva femenina personal y desplegada a partir de la investigación teórica, la cual sirvió como referencia para llevar a cabo la obra plástica por medio de objetos cotidianos relacionados con la mujer, y en específico, aquellos objetos femeninos que forman parte de mi propio entorno social y habitual como creadora plástica y autora de esta investigación en la cual, y durante la realización de la obra, descubrí que no puedo escudriñar en la identidad social de la gente sin estar involucrada a partir de mi realidad social. Por lo cual, de manera un tanto inconsciente sobre lo que representan simbólicamente escogí en un primer momento objetos utilitarios, esto a partir de la actividad como ceramista que he venido realizando, donde en un principio, consideré realizar una vajilla, específicamente

⁷² Debido a que este capítulo está relacionado con la propuesta plástica, se encuentra redactado en primera persona para facilitar la descripción desde el punto de vista personal de la autora. Asimismo, la conclusión permanece en primera persona.

platos con características de riqueza pero intervenidos con imágenes de pobreza hechas en fotocerámica (proceso que se explicará más adelante). En un principio la idea era mantener la cerámica como principal material y medio de expresión para mi propuesta plástica, no obstante, en el transcurso de la maestría y dentro del área de escultura, tuve talleres que abarcaron distintas técnicas y materiales lo cual amplió el espectro técnico y discursivo de la propuesta. De tal manera que, además de los platos de cerámica, surgieron jarrones intervenidos con distintos materiales, un metate-zapatilla hecho en piedra volcánica, así como vestidos intervenidos con imágenes en transfer y bordados. No fue hasta el último semestre que descubrí la connotación femenina que se venía manifestando en las piezas realizadas y que en la descripción de cada una se hará patente.

Si bien, se mencionaron referentes artísticos concernientes a la condición social femenina y su cotidianidad, así como aquellos objetos cotidianos apropiados artísticamente (ready-mades), representaciones de la pobreza y la riqueza en el arte, etc.; existe un referente que representa la intención general de esta propuesta plástica: El Colectivo de Arte Sociológico a través de una acción no llevada a cabo. Se trataba de volantes repartidos en la plaza de San Marcos durante la Bienal de 1976, los cuales decían “Bombardearemos Venecia”, cuyo objetivo era proyectar videos y diapositivas de tamaño gigante sobre las fachadas de monumentos y lugares tradicionales, por ejemplo, el retrato de Mao Tse-tung sobre una iglesia, la cadena de montaje de una fábrica de coches sobre un palacio, fotos de los barrios pobres de Venecia sobre las

paredes del Gran Canal. La intención de estas proyecciones era la de aproximar zonas de la realidad separadas, crear “cortos circuitos” culturales, activar contradicciones sociales.⁷³ Esta misma intención es la que se expresa en los objetos cotidianos de los cuales he hecho una apropiación artística y que se describirán con detalle en los siguientes puntos. Sobre el concepto de apropiación, para el profesor en Historia del Arte de la Universidad de California, John Welchman:

... el término apropiación se configura como una herramienta de reposición, anexión o robo de propiedades culturales –ya sean estos objetos, ideas o anotaciones- asociadas con el nacimiento del colonialismo europeo y el capital global. Está suscrito por la formación de disciplinas, como la antropología, la museología y las epistemologías anexas de la descripción, la colección, la comparación y la evaluación. La consideración de la apropiación cultural ha dado pie a la propiedad intelectual, a la ley de copyright, a acciones legales del gobierno, a cuestiones de derecho de tenencia y de las comunidades. Así como también a través del arte, la música, la narrativa, los sistemas simbólicos, el conocimiento científico [...] y el consumo de la diferencia cultural considerada esta como la piedra de toque de la apropiación⁷⁴

Con esta definición de *apropiacionismo*, se puede decir que la propuesta que planteo, está conformada de objetos cotidianos que más que robados o copiados, han sido repuestos en el sentido de que han sido modificados, es decir que los he tomado para

⁷³ García Canlcini, Néstor. (2010) *La reproducción simbólica. Teoría y método en la sociología del arte*. México: Siglo XX, pag. 22

⁷⁴ John Welchman citado en Simó, Toni y Segura, Jesús. (2010) *Políticas y procesos. Investigación y teoría sobre políticas y procesos visuales en el arte contemporáneo*. Madrid: Vision Libros, pag.33

manipularlos y transformarlos de su estado original cuyo fin era el ser usados, a un estado artístico cuyo fin es el comunicar la idea de los opuestos relacionados a la pobreza y la riqueza.

Las obras presentadas en este apartado son reflejo de una cotidianeidad expresada en objetos utilitarios y decorativos que específicamente se relacionan a objetos de cocina, de adorno y de vestimenta como aquellos que se encuentran en nuestra vida diaria de manera casi natural debido a que nos rodean desde nuestro nacimiento y de manera un tanto inconsciente.

4.1 Platos

Como se mencionó en un principio, la propuesta plástica del presente proyecto inicia con la elaboración de platos donde la oposición binaria pobreza-riqueza se ostenta en la porcelana como representación de la riqueza y la imagen plasmada en él donde se identifica una escena de pobreza. Una primera prueba realizada es el plato que se muestra más abajo, hecho en torno y tallado a mano, donde la imagen plasmada es hecha en fotocerámica. Este proceso consiste en aplicar la goma bicromatada sobre el plato, parecido al proceso fotográfico pero cambiando el soporte y los pigmentos. De esta manera, se realiza una emulsión de bicromato potásico, fundente cerámico, pigmento cerámico, pegamento y agua. Se coloca una capa de la emulsión sobre el plato y una vez seca, se coloca el negativo de la imagen impresa en un acetato que haga contacto con el plato sin dejar espacios

entre la superficie y el acetato. Se expone a la luz solar por tiempos variables y una vez hecha la exposición, se lava el plato con agua para que aparezca la imagen plasmada. Una vez hecho este proceso, la pieza se mete al horno para que la imagen vitrifique.

Este plato [Fig.10] está hecho en porcelana y la figura que representa es el de una mujer vendedora de maíz en la central de abastos en la ciudad de Puebla, ella representa a ese sector trabajador del campo que ha sido excluido de las políticas económicas de nuestro país, siendo un pilar importante dentro de la estructura económica de cualquier país.



Figura 10. Ana Medrano. (2010) *Plato de porcelana intervenido con fotocerámica*, 15 x 15 x 1 cm

La imagen de la mujer campesina resulta contrastante respecto a la superficie sobre la cual está plasmada pues la porcelana es un producto cerámico tradicionalmente blanco,

compacto, duro y translúcido cuya belleza ha sido adoptada por las clases elevadas. Unas características de fortaleza muy alejadas a las expresiones que socialmente podemos encontrar en la sociedad, numerosas frases hechas vinculan la porcelana a la mujer y al deseo de belleza extrema y status social: “tener piel de porcelana” o “la mujer de porcelana”, hace referencia a ese equivocado concepto de belleza de la hegemonía blanca global. La porcelana implica riqueza y la loza la pobreza.

La porcelana es blanca, y ese color blanco se relaciona simbólicamente con la alimentación y con la mujer, como expresa Víctor Turner en su libro *La selva de los símbolos*, “la leche materna, el semen o el pan de cazabe. Representa la tranquila continuación entre generaciones, y se halla asociada con los placeres de el comer, el engendrar y el mamar”⁷⁵.

Por otro lado, el plato es símbolo claro de confraternidad, de amistad, de abundancia, para otros es símbolo de hedonismo y para otros de vanidad. Por todo ello ha sido importante trabajar con su oposición binaria, no hay riqueza en su decoración.

Tanto el plato como la imagen plasmada en él representan aspectos femeninos, uno de manera simbólica al ser un objeto relegado a la cocina, como lo ha sido la mujer durante mucho tiempo; y otro expresado visualmente a través de la mujer representada.

⁷⁵ Turner, Victor Witter (1980) *La selva de los símbolos*. Madrid: México: Siglo XXI. P. 83

Un referente que tomé como base para realizar estas piezas fue Cindy Sherman⁷⁶ y la vajilla de porcelana de Lounges [Fig. 11], la cual ideó en 1990 como una reproducción de la diseñada por Madame de Pompadour en 1756. A través de un laborioso trabajo sobre porcelana y siendo habitual en la obra de esta artista, fotógrafa, performer, Sherman aparece caracterizada como la famosa duquesa en varias de las piezas.



Figura 11. Cindy Sherman. (1990) *Madame de Pompadour (néé Poisson)*, porcelana de Limoges. Recuperada en <http://www.artnet.com/ag/fineartdetail.asp?wid=424977692&gid=>

Además de la fotocerámica, se utilizó calcomanía vitrificable para plasmar las imágenes sobre platos de fábrica a los cuales se les aplicó a mano ciertos detalles dorados que dan la connotación de riqueza. La imagen

⁷⁶ Cynthia "Cindy" Morris Sherman (1954-) es directora de cine y fotógrafa estadounidense, mejor conocida por sus retratos conceptuales. En 1995, fue galardonada con una beca MacArthur. A través de un número de serie diferente de las obras, Sherman ha tratado de plantear cuestiones difíciles e importantes sobre el papel y la representación de las mujeres en la sociedad, los medios de comunicación y la naturaleza de la creación del arte.

de la vendedora de maíz se repite en uno de ellos, mientras que en el otro se observa a un hombre recolector de basura. [Figs. 12 y 13]



Figura 12. Ana Medrano. (2011) *Plato 2*. Cerámica y calcomanía vitrificable. 27.5 x 27.5 x 2cm



Figura 13. Ana Medrano. (2011) *Plato 3*. Cerámica y calcomanía vitrificable. 20 x 20 x 1cm

4.2 Jarrones



Figura 14. Ana Medrano. (2011) Jarrón de porcelana y hoja de maíz.
20 x 15 x 15 cm.

En esta pieza [Fig. 14], la pobreza y la riqueza se encuentran en los materiales donde la porcelana connota riqueza, mientras que la hoja de maíz connota pobreza por eludir al campo y por tanto, al campesino. Asimismo, al igual que el plato, resulta ser un objeto femenino debido a la construcción social de pertenecer al hogar como el espacio de la mujer. Pero también el jarrón,

según Cirlot, es símbolo de continente y, como todos ellos, correspondiente al mundo de lo femenino⁷⁷.

Como referente para esta propuesta, mencionaré a Jeff Koons, surgido en la corriente llamada por Germano Celant Inexpresionismo⁷⁸, durante los años 80, la cual abarcaba la obra de artistas llamados Neo-conceptuales, quienes realizaban sus obras a partir de objetos provenientes del mercado industrial y doméstico. La presentación de estas piezas solía ser en repisas y pedestales blancos y brillantes, mientras que las piezas contenían una carga kitsch dentro de la cual, los artistas “trabajaban la indiferencia y la indeterminación de las mercancías y de las imágenes triviales”⁷⁹.

Jeff Koons⁸⁰, causó impacto con sus esculturas en acero inoxidable debido a la genuina condición de objetos extraños al mundo del arte culto, y que tenían atributos de una impronta vida pueblerina. Asimismo sus objetos tienen ciertas connotaciones de “camaradería masculina” al ser objetos relacionados con la bebida; y connotaciones de delicadeza femenina en figuras de cerámica. En el caso de estas figurillas, estos modelos

⁷⁷ Cirlot, Juan Eduardo (1978) *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, pag. 267

⁷⁸ Martínez-Collado, Ana (2008) *Tendencias: perspectivas feministas en el arte actual*. Murcia : Cendeac, pag.126.

⁷⁹ Víctor Guédez citado en Römer, Margot (2003) *La transestética postmoderna*. Caracas: UCAB. P.39, consultado en línea: <http://books.google.es/books?id=6-hvZJEq0JMC&pg=PA39&dq=jeff+koons+objetos+cotidianos&hl=es&sa=X&ei=VFDqT877BsbW0QGEg4zkAQ&ved=0CEkQ6AEwAw#v=onepage&q=jeff%20koons&f=false> (26/06/2012)

⁸⁰ Jeffrey "Jeff" Koons (1955-) es un artista estadounidense conocido por sus reproducciones de objetos banales como sus animales de globo fabricados en acero inoxidable con superficies de acabado de espejo.

sugerían en el espectador ciertas fantasías rococó de un antiguo régimen aristocrático, persistentes de generación en generación a través de redes de industrias artesanales, minoristas y coleccionistas aficionados o profesionales.

Estas características que Koons retoma de algunos objetos cotidianos con fines decorativos de consumo popular, sirven de referencia en nuestra producción artística en la medida en que hacen una alusión implícita a las clases sociales así como a aspectos masculinos y femeninos. Jeff Koons usó gran diversidad de objetos comunes, desde angelitos de porcelana en vitrinas barrocas hasta aspiradoras o pelotas de basketball flotando en peceras.

El jarrón que presento en esta propuesta, retoma la idea de los objetos cotidianos decorativos que funcionan como sinónimo de “buen gusto”. No obstante, la intervención de la hoja de maíz, contradice el aspecto brillante de la porcelana y rompe con el esquema decorativo.



Fig. 14. Jeff Koons. “Michael Jackson and Bubbles” (1988) Porcelana 42 x 70.5 x 32.5 pulgadas. Recuperada en http://0.tqn.com/d/arthistory/1/0/o/e/broad_inaugural_12.jpg

Lo mismo sucede con Jarrón 2 [Fig. 16] donde los materiales implican mundos socioeconómicos diferentes al conformarse de barro rojo quemado con leña a bajas temperaturas, utilizado para objetos cotidianos comúnmente encontrados en mercados a bajo costo, asimismo:

A la cerámica se le concede, generalmente, escaso valor como bien de consumo y, por extensión, se desvaloriza a las personas –hombres o mujeres- que la fabrican o usan: hacer vasos cerámicos es un trabajo sucio, la arcilla puede percibirse metafóricamente como excremento, quien la elabora se considera de clase baja, y la alfarería se ve como elemento sin valor en la parafernalia doméstica, etc.⁸¹

Por otro lado, el jarrón está conformado por asas de bronce que reflejan no solo un costo más elevado en su elaboración y material sino también representan a otro sector social y cultural contrario a aquel que hace uso del barro rojo. Las asas de bronce remiten a aquellos lujosos jarrones de porcelana de Sèvres [Fig. 17].

He tomado los jarrones como símbolos femeninos de decorado atribuidos al espacio privado del hogar, asimismo, el papel de las mujeres en la producción cerámica desde la prehistoria ha sido considerado un reto para la investigación arqueológica desde donde se considera que se trataba de un trabajo realizado por las mujeres.

⁸¹ Colomer, L. [et al], Comp. (1999) *Arqueología y teoría feminista : estudios sobre mujeres y cultura material en arqueología*. Barcelona: Icaria.



Fig. 16. Ana Medrano. (2012) *Jarrón 2*, de barro y asas de bronce, 50 x 44 x 27 cm



Figura 15. Uno de los dos floreros ofrecidos por Luis XVIII al conde d'Artois. Los jarrones tienen asas con cabeza de elefante los paneles fueron pintados por Jean-Charles Develly (1783 a 1849). Recuperado en http://farm6.static.flickr.com/5088/5229281615_93bcbb2e2d.jpg

4.3 Metate-zapatilla



Fig. 18. Ana Medrano. (2011) Metate-zapatilla. Maqueta en yeso.

En esta pieza, la pobreza y la riqueza se encuentran mezcladas pues se trata de un metate que funciona para moler maíz, está relacionado al campo y por tanto a una clase baja en nuestro país; y al mismo tiempo resulta ser una zapatilla por la estilización de la forma. La zapatilla representa a la riqueza por ser un objeto estético de las mujeres que más que funcionar como calzado, su forma nos indica aspectos influenciados por la moda más allá de la practicidad, posee una connotación de glamour y en este sentido, también representa un estatus social elevado pues en esta pieza retomo el zapato de tacón como símbolo de la moda siendo ésta el reflejo de

... una sociedad industrial, calculadora [que] está condenada a formar consumidores que no calculan... Para obnubilar la conciencia contable del comprador es necesario extender ante el objeto un velo de imágenes, razones, sentidos, elaborar una sustancia mediata que lo envuelva, de orden

aperitivo, crear, en suma, un simulacro del objeto real, sustituyendo el premioso tiempo del desgaste por un tiempo soberano, libre de destruirse a sí mismo mediante un acto de *potlatch* anual⁸²

No obstante, al estar mezclados estos dos objetos tan diferentes entre sí, al mismo tiempo son y no son. Podemos decir qué es lo que lo forma: un metate, una zapatilla, pero al observar el objeto final podemos observar que no son ni uno ni otro, pues no termina de ser un metate funcional y tampoco una zapatilla funcional [Fig. 19]



Figura 19. Ana Medrano. *Metate-zapatilla*. Recinto, 46 x 29 x 48 cm

Como referente de esta pieza, Sylvie Fleury es una artista que irrumpe en el panorama artístico a mediados de los noventa, en plena etapa triunfante del neoliberalismo, y acepta su gusto por el elenco de objetos de diseño que el mercado pone a disposición del

⁸² Barthes, Roland (2003) *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona; México: Paidós Ibérica, p. 14

consumo femenino, objetos diseñados mayoritariamente por unos hombres que siguen proyectando modelos de mujer en función de la disponibilidad del mercado. En su pieza *First spaceship on Venus* (1996) [Fig. 18], convierte unos lápices labiales en misiles, donde el dispositivo irónico se encuentra revestido de una enorme ambigüedad ya que mientras la masculinidad se revestía de la parafernalia bélica, las armas de la mujer se reducían a objetos diseñados en relación al poder de seducción, de esto modo la mujer volvía a estar sometida al enaltecimiento de sus encantos físicos como elemento esencial de su triunfo en la sociedad.



Figura 20. Sylvie Fleury. (1996) *First spaceship on Venus*.
Recuperada en <http://www.aleksandramir.info/texts/images/dail/1.jpeg>

4.4 Vestidos



Figura 21. Ana Medrano (2012) Vestido intervenido con transfer, collar de plata y piedras. 136x45x2 cm

La oposición binaria de esta pieza se observa en el vestido y el collar de fiesta en contraste con las imágenes explícitas de niños esqueléticos pertenecientes a África, como las imágenes de pobreza más identificadas por la sociedad. Esta pieza fue realizada durante el periodo de movilidad que realicé en la Universitat Politècnica de València durante el último semestre de la maestría. El resultado dio pauta a

elaborar una pieza más pensada cuyas características identificaran más claramente la oposición binaria pobreza y riqueza. Por tanto, el vestido representado en la figura 19, cumple más la función de maqueta o como obra procesual que dio paso a la obra final [Fig. 23].

El vestido representa la cultura humana le otorga al ser humano la pauta para diferenciarse de los demás animales, la desnudez representa la ausencia de lo humano, el cuerpo como carne, despojado de su identidad. El cuerpo vestido, en cambio es el cuerpo de un sujeto humano y es en cierto modo un icono así como aquél objeto estético y funcional más cercano al individuo. La indumentaria es el medio a través del cual proyectamos públicamente nuestra identidad concreta: nuestra clase, nuestro género, nuestra sexualidad. El principio clave de la obra es hacer despertar la conciencia, un método de usar la propia experiencia como la forma más válida para formular un análisis político de una realidad que nos rodea.

Uno de los referentes que funcionaron para elaborar esta pieza, fue Jana Sterbak⁸³ y su vestido hecho de carne fresca, titulado *Vanitas*, término en latín que puede traducirse en Vanidad, y sirve para designar un género pictórico en el que está concebido como una advertencia sobre la vanidad de la vida terrena, un *memento mori* (recordatorio de la muerte). Como un identificador visual de éste género pictórico, encontramos una calavera descarnadas que funciona como ícono representante de la muerte, se trata de un tipo

⁸³ Jana Sterbak (1955-) es una artista canadiense más conocida por sus esculturas conceptuales que se hacen sobre y en relación al cuerpo. Es conocida por sus oscuras e irónicas piezas feministas.

iconográfico representado a partir del siglo XIV dentro de la cultura del barroco. Ésta idea de representar la inutilidad de los placeres mundanos frente a la muerte, sirve de referencia respecto al tema que nos atañe donde la pobreza y la riqueza no son más que oposiciones creadas por el ser humano y se dan a nivel terrenal y material.

Jana Sterbak retoma este concepto para realizar su obra *Vanitas: flesh dress for an Albino Anorectic* (1987) [Fig 22], donde realiza un vestido confeccionado a partir de treinta kilos de filetes de vaca crudos y cosidos, el cual llevó puesto la artista sobre su cuerpo desnudo en el espacio artístico de la galería. La artista envolvió su cuerpo con un símbolo de la caducidad de la existencia concebible como un verdadero *memento mori*.⁸⁴



Figura 22. Jana Sterbak (1987) *Vanitas: flesh dresses for an Albino Anorectic*. Recuperada en http://www.ubishops.ca/baudrillardstudies/vol-6_2/IMages/sterbak.jpg

⁸⁴ Ramírez, Juan Antonio. (2003) *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. España: Siruela.



Figura 23. Ana Lorena Medrano (2012) Vestido bordado en punto de cruz y lentejuela. 100x71x2cm.

El vestido de lentejuela tiene como referente aquellas prácticas artísticas realizadas por el arte feminista de los 60 donde se retomaron las creaciones consideradas tradicionales y femeninas como el bordado.

Por su parte, en la mexposición “Mujeres y tejidos en la actualidad”⁸⁵ se planteaban cuestiones acerca de la relación entre las mujeres, los tejidos y la feminidad e implícitamente acerca del sistema de valores de las artes visuales, jerárquico y condicionado por el género.

La artista Pennina Barnett⁸⁶, organizadora de la exposición mencionada anteriormente así como de “El bordado en la vida de las mujeres 1300-1900”, sostiene que las dos muestras pretendían asociarse a estrategias deconstructivas y desestabilizadoras y provocar lecturas nuevas y críticas, intervenir activamente en los discursos dominantes, en deuda con la obra de Rozsika Parker⁸⁷, así como con cierto número de exposiciones temáticas de los setenta y los ochenta centradas en los tejidos, las cuales eran partícipes de los discursos del feminismo y de la nueva historia del arte.

⁸⁵ Deepwell, Katy (1998) *Nueva crítica feminista de arte: estrategias críticas*. Ediciones Cátedra: Madrid p. 153

⁸⁶ Pennina Barnett es profesora titular del Departamento de Artes Visuales, Goldsmiths College, Universidad de Londres.

⁸⁷ La obra a la que se hace alusión es el libro titulado *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, publicado por Rozsika Parker en 1984.

CONCLUSIÓN

Si bien esta investigación nació como una búsqueda de objetos cotidianos con connotaciones de pobreza y riqueza en sí mismos, en el transcurso de la maestría y durante el desarrollo de la indagación, surgieron nuevos aspectos que contribuyeron a ampliar la visión que se tenía en un principio. Más que plantear un resultado, es un documento que describe un proceso abierto que involucra tanto aspectos artísticos como sociales, antropológicos, psicológicos y culturales. Lo anterior es una visión acorde con la unión de disciplinas sociales con el arte pues consideramos que el artista tiene la función de ser un aglutinante entre el arte y la sociedad, ya sea representándola a través de éste o transmitiendo el arte a la sociedad como medio de comunicación trascendental.

Al desarrollar la perspectiva femenina, surgieron descubrimientos desde los estudios sociológicos y de género donde la condición de la mujer se ha visto envuelta en una metamorfosis cultural a partir de su exclusión en el poder. Hemos mencionado la llamada dominación masculina por Pierre Bourdieu desde la cual se dividen los géneros a partir de la base familiar mediante disposiciones que se hacen pasar como naturales, al ser incorporadas y programadas en el juego simbólico del lenguaje, del sentido común, o de lo dado por descontado. Asimismo, la Doctora en historia, Julia Tuñón, menciona las normas aplicadas en el s. XIX en México:

... para el control social, normas que supuestamente se basan en los cuerpos de las mujeres. Se imponen desde

distintos ámbitos (el legal, el científico, el literario, el de las artes plásticas), se basan en soportes múltiples (leyes, argumentos médicos, discursos literarios y pinturas) y definen así un modelo de feminidad con el que se quiere controlar el tumultuoso mundo de la vida. Al normar se define y se construye imaginariamente a *La Mujer*.⁸⁸

En este punto donde se manifiesta la clara división de géneros a través de una visión patriarcal, se plantea una analogía sobre la riqueza perteneciente al mundo masculino y a la pobreza como reflejo de lo femenino. No obstante, el enfoque general de la investigación es femenino por lo que se hace mención de esta oposición binaria pobreza-riqueza como vivencia de la feminidad. Por lo anterior se puede observar mayor información respecto a la feminización de la pobreza como fenómeno de estudio mientras que no existen datos respecto a un enriquecimiento femenino ya que el poder de las mujeres se ha dado a contrapelo en la mayoría de los casos.

La búsqueda plástica se centró en analizar aquellos objetos cotidianos que representaran las condiciones de pobreza y riqueza femeninas. Se tomaron objetos utilitarios y decorativos con connotación femenina al tratarse de objetos relacionados con el hogar y la vida privada a la que las mujeres han sido relegadas. Los objetos cotidianos descontextualizados con fines artísticos han sido motivo de crítica sobre otros temas como el arte mismo. Marcel Duchamp reconocido por romper esquemas y hacer uso del objeto cotidiano a través de su manipulación artística, es un referente básico para hablar de prácticas objetuales. No obstante,

⁸⁸ Tuñon, Julia (Comp.) (2008) *Enjaular los cuerpos. Normativas decimonónicas y feminidad en México*. México: Colegio de México, p. 11

el arte feminista es el referente al que más se acerca nuestra propuesta plástica ya que la realización de las obras presentadas en este documento, parte de aquellas manifestaciones consideradas artesanales y menospreciadas al ser elaboradas con técnicas manuales dentro de las que se retomamos la cerámica y alfarería, el bordado y el tallado de metates. Si bien este último corresponde a la talla de escultura como técnica artística, el hecho de representar un metate (zapatilla), remite al trabajo de mujeres y hombres artesanos, así como a usuarias familiarizadas con el campo.

Cabe mencionar que durante el transcurso de la maestría surgieron encuentros y desencuentros con los materiales utilizados pues a partir de la idea de oposiciones binarias enfocadas a la pobreza y a la riqueza desde los materiales utilizados, se dieron aspectos no previstos para llevar a cabo una contradicción visual en un mismo objeto. Uno de estos aspectos fue el combinar materiales como el bronce y el barro, si bien la pieza resultante fue exitosa, la elaboración no fue sencilla y se convirtió en una búsqueda no sólo del objeto final sino del proceso mismo de la pieza donde se buscó un diálogo entre materiales dispares para adaptarlos de manera conjunta. Lo anterior resulta una analogía entre los materiales utilizados y la oposición pobreza-riqueza como categorías dispares que resultan un tanto chocantes al percibir las en un mismo espacio. Por otro lado, los platos fueron el primer acercamiento al objeto cotidiano femenino que representara la contradicción entre pobreza y riqueza. Las técnicas utilizadas para representar las imágenes determinan un trabajo manual y un tanto artesanal pues no se utilizó un medio industrial para su elaboración por

lo cual el resultado puede percibirse un tanto rústico que funciona como contraste ante la blancura de la porcelana.

Estas piezas cerámicas, tanto los jarrones como los platos fueron las piezas con mayor carga procesual que sirvieron de preámbulo para englobar los conceptos e integrarlos a las obras finales que fueron el metate-zapatilla y el vestido bordado cuyo enfoque no solo resalta el aspecto femenino sino también dejan en claro la oposición pobreza-riqueza en un contraste armónico. Asimismo, la utilización de materiales dispares se da con mayor conciencia de su manipulación.

Si bien la presente investigación refleja los resultados obtenidos durante la maestría, también ha funcionado para ser una puerta a la indagación de mi obra personal pues a través del proceso he encontrado nuevas manifestaciones de expresión sin tener en cuenta una sola como la definitiva, sino el considerar aquella que funcione dentro del discurso planteado. Asimismo, dentro del propio discurso, ha servido para esclarecer temas de mi interés y facilitándome la capacidad de amalgamar conceptos dentro de una propuesta plástica. De tal manera, la presente investigación funge como una práctica procesual abierta donde los resultados presentados son parte de un engranaje mayor que continúa en función y constante transformación como parte de la constante búsqueda del quehacer artístico inmerso en un complejo sistema social.

BIBLIOGRAFÍA

1. Amelang, J.S. y Nash, M. (ed.). (1990) *Historia y Género*. Valencia: Alfons el Magnànim
2. Arriagada Flórez, Mercedes (et al). (2006) *Sin carne: representaciones y simulacros del cuerpo femenino: tecnología, comunicación y poder*. Sevilla: Arcibel.
3. Barthes, Roland (2003) *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona; México: Paidós Ibérica
4. Baudrillard, J. (2010). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.
5. Bourdieu, Pierre. (2000) *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama.
6. Bourdieu, Pierre. (2007) *El sentido práctico*. Argentina: Siglo XXI.
7. Cirlot, Juan Eduardo (1978) *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor
8. Colomer, L. [et al], Comp. (1999) *Arqueología y teoría feminista : estudios sobre mujeres y cultura material en arqueología*. Barcelona: Icaria.
9. De Beauvoir, Simone. (1989). *El segundo sexo*. México: siglo XX. Editorial Alianza

10. Deepwell, Katy (1998) *Nueva crítica feminista de arte: estrategias críticas*. Ediciones Cátedra: Madrid, p. 152.
11. Engels, Federico. (1996) *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*. Madrid: Edit. Fundamentos.
12. Faerna García-Bermejo, J. M. (2004). *Marcel Duchamp*. Barcelona: Polígrafa
13. Foster, Hal et al. (2006) *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal.
14. Gallino, Luciano. (1995). *Diccionario de Sociología*. Editorial Siglo XXI: México.
15. García Canlcini, Néstor. (2010) *La reproducción simbólica. Teoría y método en la sociología del arte*. México: Siglo XX
16. García de León, María Antonia. (2002) *Herederas y heridas: sobre las élites profesionales femeninas*. Madrid: Cátedra
17. García-Mina Freire, Ana, Carrasco Galán, M^a José (eds.)(2004). *Género y desigualdad : la feminización de la pobreza*. Madrid : Universidad Pontificia Comillas de Madrid.
18. Harris, Marvin. (1990) *Antropología cultural*. Madrid: Alianza Editorial

19. Jayme, María y Sau, Victoria (2004) *Psicología diferencial del sexo y el género*. Barcelona: Icaria.
21. López Cordón, Victoria y Carbonell Esteller, Montserrat. (1997). *Historia de la mujer e historia del matrimonio*. Murcia: Universidad de Murcia, Seminario Familia y Elite de Poder en el Reino de Murcia, siglos XV-XIX. Murcia: Universidad de Murcia
22. Marchán Fiz, S. (1994). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.
23. Martín Juez, F. (2002). *Contribuciones para una antropología del diseño*. Barcelona: Gedisa.
24. Martínez-Collado, Ana (2008) *Tendenci@s: perspectivas feministas en el arte actual*. Murcia: Cendeac
25. Martínez Muñoz, Amalia, (2000) De Andy Warhol a Cindy Sherman. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Servicio de Publicaciones.
26. Martínez, R. (2003) "Entrevista a Santiago Sierra", en *Santiago Sierra*, Venecia, 50ª Bienal de Venecia, Pabellón español, Madrid: Turner
27. Nolich, Linda.(1991) *El realismo*. Madrid: Alianza.
28. Ortega, M. L., "La ética de la representación: líneas de reflexión sobre los documentos visuales y audiovisuales en la investigación y la enseñanza de las ciencias sociales", en *Utopía siglo XXI*, vol. 3, núm. 8, enero-diciembre de 2002

29. Payne, Michael. (2002). *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Buenos Aires: Paidós.
30. Paz, O. (1968). *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*. México: Era.
31. Ramírez, Juan Antonio.(2003) *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. España: Siruela.
32. Ramírez, J. A. (comp.) (2006), *Escultecturas margivagantes: la arquitectura fantástica en España*, Siruela, Madrid.
33. Real Academia Española (2001). *Diccionario de la Lengua Española*. (22ª Edic.) Versión en línea.
34. Sanz, Fina (1991) *Psicoerotismo femenino y masculino: Para unas relaciones placenteras, autónomas y justas*. Barcelona: Kairos
35. Sennett, R. (2009) *El artesano*. Barcelona: Anagrama
36. Simó, Toni y Segura, Jesús. (2010) *Políticas y procesos. Investigación y teoría sobre políticas y procesos visuales en el arte contemporáneo*. Madrid: Vision Libros
37. Stavenhagen, Rodolfo. (1996). *Las clases sociales en las sociedades agrarias*. México: Siglo XXI
38. Sureda, Joan, Guaxch, Ana M. (1897) *La trama de lo moderno*. Madrid: Akal

39. Tuñón, Julia (Comp.) (2008) *Enjaular los cuerpos. Normativas decimonónicas y feminidad en México*. México: Colegio de México

40. Turner, Victor Witter (1980) *La selva de los símbolos*. Madrid: México: Siglo XXI

41. Veblen, Thorstein, (1857-1929) *Teoría de la clase ociosa*. Madrid: Alianza (2004)

42. Villalobos, Magaly. (2006) *A puntadas: cuadernos de mitología griega y psicología arquetipal*. Caracas: Alfadil

43. Weeks, Jeffrey, (1998) *Sexualidad*, México: Paidós-UNAM-PUEG.

Libros virtuales:

1. Monreal, Pilar. (1996) *Antropología y pobreza urbana*. Madrid : Libros de la Catarata, consultado en línea en http://books.google.com.mx/books?id=1LMI3jCzAeoC&pg=PA78&lpg=PA78&dq=diana+pearce+feminizacion+de+la+pobreza&source=bl&ots=ojOYZBAm0A&sig=1DM75mt oRmOmBw_nrgkdudClwXI&hl=es&sa=X&ei=2TkiUIVQ0oDZBef67KwE&ved=0CC0Q6AEwAA#v=onepage&q=diana%20pearce%20feminizacion%20de%20la%20pobreza&f=false

2. Römer, Margot (2003) *La transestética postmoderna*. Caracas: UCAB. Consultado en línea: <http://books.google.es/books?id=6-hvZJEq0JMC&pg=PA39&dq=jeff+koons+objetos+cotidian>

os&hl=es&sa=X&ei=VFDqT877BsbW0QGEg4zkAQ&ved=0CEkQ6AEwAw#v=onepage&q=jeff%20koons&f=false (26/06/2012)

3. Olivera Gomez, Rosa María. (2006) *Una mirada al concepto de pobreza humana: análisis del concepto de pobreza del programa de Naciones Unidas para el desarrollo PNUD a finales del siglo XX*. Edit. Libros en Red. 2006. Disponible en línea:

<http://books.google.es/books?id=36yWscZcEiQC&pg=PA32&dq=definicion+de+pobreza&hl=es&sa=X&ei=IDXiT-i0M-q2wWU17GoCw&ved=0CEcQ6AEwAw#v=onepage&q=definicion%20de%20pobreza&f=false>

4. Oliveira, Orlandina de y Ariza, Marina (1999) *Trabajo, familia y condición femenina: una revisión de las principales perspectivas de análisis” en Papeles de Población*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, nº 20, abril-junio, mencionado en Zavala Agüelles, María del C. (2009) *Jefatura femenina de hogar, pobreza urbana y exclusión social*. Buenos Aires:CLACSO.

Disponible en línea:

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/clacso/crop/arguelles.pdf>

5. Torres Pérez, Ma. José, Gómez Sevilla, Ana, Galletero Montero, Cristina. (1998) *Somos Tantas Las Mujeres y Nos Queda Tanto Por Andar*. Madrid: Cáritas Española. Consultado en línea:

<http://books.google.com.mx/books?id=ixZve1vMftYC&pg=PT54&dq=sororidad&hl=en&sa=X&ei=KJ5wUeCdONDPqwHI0IDQBA&ved=0CDoQ6AEwAw>

Páginas Web

1. JSTOR: Woman's Art Journal © 1991, Vol. 12, no.1.
<http://www.jstor.org/discover/10.2307/1358191?uid=3738664&uid=2&uid=4&sid=21101838329287>

2. Monsiváis, Carlos. *Nexos en línea*. Recuperado el 28 de octubre de 2010 en:

www.nexos.com.mx:

<http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=617603>

3

3. Barcelona metròpolis. Artículo consultado en línea el 09/08/2012

<http://www.barcelonametropolis.cat/es/page.asp?id=23&ui=477>

4. Estudios online sobre arte y mujer. Forum Postfeminista

Gay Lynn Crossley & Elisabeth Joyce.

<http://www.estudiosonline.net/texts/forumpost.htm>

recuperado el 18/07/2012.