Trabajo de Fin de Grado

RAÍCES CULTURALES: LA MUJER EN EL MUNDO INDÍGENA

ANTONELLA NATALY TEN HOEVER PÁEZ

Universidad
de La Laguna

Trabajo de Fin de Grado

"RAÍCES CULTURALES; LA MUJER EN EL MUNDO INDÍGENA"

Antonella Nataly Ten Hoever Páez

Universidad de La Laguna

Facultad de Bellas Artes, Ámbito de Escultura

Tutorizado por la docente Dr. Itahisa Pérez Conesa

Curso académico 2021/22

Me gustaría plasmar aquí mis agradecimientos a las personas cuyo apoyo y ayuda han posibilitado la realización del presente proyecto.

En primer lugar, a la tutora de este Trabajo de Final de Grado; Itahisa Pérez Conesa, por su dedicación y disposición durante el largo recorrido realizado, por el interés y las ganas permanentes y por la confianza establecida en este y muchos otros aspectos.

A mi familia, por ser un pilar fundamental y un apoyo incondicional en el desarrollo de este trabajo y de todo el recorrido académico.

A las personas que forman parte del taller de Fundición de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna, que juntos hemos formado un gran equipo y una gran familia.

Y, finalmente, me gustaría hacer una mención especial a mis compañeras, que más que compañeras son amigas, por su ayuda y sobre todo por su apoyo constante en los buenos y malos momentos ocasionados en este recorrido y por hacerme disfrutar del proceso artístico más si cabe. Sin ellas hubiera sido impensable la realización de este proyecto.

Mi cuerpo es un campo de batalla

B. Kruger.

ÍNDICE

ÍNDICE ***Páginas***

RESUMEN

"Raíces culturales; la mujer en el mundo indígena" es un trabajo de fin de grado que recoge el proceso creativo llevado a cabo para generar una propuesta de instalación escultórica. Este proyecto consta de un conjunto de 12 piezas de bronce, elaborados a partir de una serie de modelados base. Este trabajo se vincula con un proceso de investigación acerca del papel de la mujer en la sociedad indígena Latinoamérica post- y pre- colonial y cómo la conquista de América ha afectado a la misma, vinculando esto con el actual feminismo indígena comunitario. Se trata de una aportación personal a la lucha de las mujeres por los derechos y por la igualdad social, creando un levantamiento de la mujer a través del concepto de *ejército*.

Palabras clave: Mujer, indigenismo, feminismo indígena comunitario, colonialismo, instalación escultórica, bronce.

ABSTRACT

"Cultural Roots; Women in the Indigenous World" is a graduate project that captures the creative process carried out to generate a proposal for a sculptural installation. This project consists of a set of 12 bronze pieces, elaborated from a series of base models. This work is linked to a process of research on the role of women in post- and pre-colonial Latin American indigenous society and how the conquest of America has affected it, linking this with current community indigenous feminism. It is a personal contribution to women's struggle for rights and social equality, creating a women's uprising through the concept of the *army*.

Key words: Women, indigenism, communal indigenous feminism, colonialism, sculptural installation, bronze.

INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo de Fin de Grado se propone a modo de conclusión y cierre del Grado en Bellas Artes de la Universidad de La Laguna. A raíz de los conocimientos adquiridos durante el desarrollo del grado, se propone el siguiente proyecto, a modo de demostración de los aprendizajes obtenidos en relación a la creación escultórica. Este proceso ha sido guiado y tutorizado por la docente e investigadora Itahisa Pérez Conesa.

En este trabajo se plantea la búsqueda y el desarrollo de un proyecto creativo personal, que siga con la línea llevada a cabo durante la elaboración de las obras generadas durante los últimos cursos del grado. En este sentido, tras haber realizado un estudio y trabajo sobre los diferentes materiales y técnicas escultóricas durante los cursos académicos previos, se selecciona una metodología de trabajo concreta con la cual abordar el presente proyecto, siendo seleccionado, en este caso, la fundición en bronce a través de la técnica de cascarilla cerámica. De igual manera, se plantea el uso de la instalación escultórica como recurso para representar el concepto "ejército", término compositivo determinante para este proyecto.

Este punto tiene como premisa investigar sobre el estudio y el análisis del rol de la mujer en la sociedad Latinoamericana de forma previa y posterior a la conquista de América a través de una propuesta escultórica. Esta inquietud surge debido al vínculo de la autora con ciertos países latinoamericanos. Con el presente proyecto se pretende reivindicar los derechos y la igualdad de las mujeres en dicha sociedad, la cual les fue arrebatada tras la conquista española de América.

A raíz de ello se plantea una representación relacionada con la lucha de la mujer a través del feminismo, vinculada con la idea de recuperar el rol social pre-colonial. Así, el elemento seleccionado para representar este concepto de lucha y recuperación de la igualdad es el *ejército*, tomado al mismo tiempo como símbolo de unión y de poder.

Este documento tiene la intención de recoger el proceso llevado a cabo para realizar el proyecto final de grado, por lo que en él se recoge de forma ordenada y organizada tanto la contextualización a nivel teórico y conceptual de la temática a desarrollar, como la descripción de la metodología utilizada en la obra creativa y el proceso llevado a cabo en la realización de la misma.

El contenido de este trabajo consta de dos partes diferenciadas, por un lado, se hace necesario introducir a la lectora en la temática a abordar, creando así un contexto histórico y una justificación temática con la intención de ponerla en situación acerca del tema que se va a tratar y ubicarla dentro de la línea creativa de la autora del proyecto. Además, en esta primera parte se presenta la propuesta creativa y las investigaciones y planteamientos iniciales.

La segunda parte del documento se centra, principalmente, en la aplicación práctica que se ha llevado a cabo, explicando la metodología seleccionada y sus características, así como la descripción del desarrollo procesual aplicado para obtener la obra escultórica.

Finalmente, se acompaña con un catálogo de la obra resultante de dicho proyecto, así como de las conclusiones y los aprendizajes adquiridos tras la finalización del mismo.

OBJETIVOS DEL PROYECTO

Inicialmente se proponen una serie de objetivos a cumplir con la intención de desempeñarlos en el desarrollo de este proyecto.

En cuanto a los objetivos generales, se pretende principalmente generar una serie de piezas en bronce que den visibilidad al rol de la mujer en la sociedad indígena latinoamericana, aplicando correctamente las técnicas de fundición artística.

Además de ello, se busca generar un trabajo de fin de grado que tenga cierto nivel de coherencia, no sólo en relación al aspecto técnico, sino también a nivel creativo y conceptual. De esta forma, se pretende obtener una obra que mantenga una relación correctamente fundamentada con la línea creativa y temática desarrollada hasta el momento.

Se proponen también una serie de objetivos específicos a cumplir en el desarrollo del mismo. Un ejemplo de ello es el punto principal con el cual se inició este trabajo; el hecho de indagar en las propias raíces personales, logrando conocer más acerca de los orígenes de la autora del proyecto.

Otro de los objetivos principales y primordiales a nivel temático y conceptual es lograr, de algún modo, concienciar través de la producción artística sobre la existencia histórica de la lucha constante de estos colectivos; la reivindicación de los derechos de las mujeres y la lucha por la igualdad en estas sociedades, tratando de visibilizar el papel que ésta ha tenido históricamente, en un espacio y tiempo concretos. Asimismo, tiene el objetivo de dar a conocer acerca del papel de la mujer en América Latina de forma previa y tras la conquista del continente, así como de su vínculo con conceptos actuales como el *feminismo indígena comunitario*.

A nivel académico, se pretende generar una obra con el suficiente nivel como para plasmar los conocimientos adquiridos en el transcurso del grado, evidenciando de este modo el control sobre la metodología y el material seleccionados, así como el desarrollo en base a la experimentación creativa como la instalación escultórica.

De esta forma, se propone el objetivo de lograr una obra que mantenga la mayor similitud posible con los planteamientos y bocetos que se proponen inicialmente, así como ser capaz de resolver los problemas que puedan surgir en relación a la creación y la realización de las propias piezas.

CAPÍTULO I:
PROYECTO CREATIVO

1.1. CONTEXTUALIZACIÓN

Si echamos la vista hacia atrás y nos centramos en el papel de la mujer a lo largo de la historia, podremos observar que ha estado en la mayoría de sociedades y comunidades vinculadas a la figura masculina, tanto a nivel social, como cultural, económico, etc… Las mujeres, desde hace miles de años, han formado parte de esta realidad; sumisas bajo una sociedad patriarcal, sexista y falocéntrica que las ha devaluado constantemente, y limitado en muchas ocasiones a determinados ámbitos (en la mayoría de los casos, al ámbito doméstico), tomadas incluso en ocasiones como objetos o seres incapaces de desempeñar ciertos papeles en la sociedad.

A raíz de una toma de conciencia de esta realidad opresora del papel de la mujer en la sociedad en un espacio y tiempo específico -que en este caso es Latinoamérica antes y después de la conquista de los españoles-, se ha decidido tomar como centro de investigación a la mujer; no sólo por tratar de realizar una aportación a esta lucha y reivindicar los derechos de la misma, sino también por el vínculo de pertenencia de la autora del proyecto con dichas circunstancias o características.

Actualmente, las mujeres en América Latina han realizado y obtenido muchos logros para llegar a ocupar una posición igualitaria en la sociedad –teniendo en cuenta que a principios del siglo XX la mayoría de cargos de poder y de posiciones sociales importantes eran tomadas por hombres. Aún así y a pesar de ello, queda mucho camino por recorrer, ya que aun hay mujeres cuyo papel se limita, por ejemplo, al ámbito familiar: cuidado de sus hijos, sus maridos y sus hogares.

La desigualdad entre hombres y mujeres en la sociedad latinoamericana es visible en muchos aspectos de la vida cotidiana, pero también se puede observar en la propia memoria histórica de las mujeres indigenas. La situación de la mujer en la sociedad pre-colonial es casi desconocida; son muy pocos los escritos y las evidencias que se encuentran acerca de hechos destacados realizados por las mujeres; esto es debido a que la propia conquista impone una sociedad patriarcal y machista, necesitando la división por géneros en los que la mujer queda situada en un segundo plano. De esta forma, quedó prácticamente enterrada y olvidada. Es precisamente este hecho un motivo de lucha por parte del feminismo indígena actual; acabar con las diferencias raciales y de género impuestas tras la colonización y renovar la imagen de la mujer como colectivo. Según la politóloga Pilar Calveiro, es necesario recopilar, reconstruir y estudiar la memoria indígena para así recuperar esa parte de la historia que ha sido "negada" (Gargallo, 2017).

Así, basándonos en este posicionamiento y con la finalidad no sólo de dar visibilidad y voz a ese papel que las mujeres tenían en la sociedad de forma pre-colonial, sino también de realizar una aportación a la lucha por la igualdad de derechos, se realiza el presente trabajo de fin de grado a través de una práctica artística, usando el arte como objeto de reivindicación para elevar la voz de todas esas mujeres que quedaron "enterradas" bajo el rol de sumisión impuesto por el colonialismo. Para ello, nos basaremos en algunos de los principios básicos del feminismo indígena latinoamericano; como la lucha por los derechos, la construcción de una comunidad, la lucha por la igualdad, la memoria… (Sánchez, 2015).

Si nos referimos al rol que ha tenido la mujer en la historia del arte podemos observar un papel muy poco destacado, pocas veces se hace referencia a ellas, sobre todo en relación a la propia creación. En la mayoría de los casos su papel se limita al de musa o modelo artística, en algunas ocasiones podremos observar su asistencia a clases de arte como discípulas, aunque siempre con limitaciones (Carrasco Garrido et al., 2016).

A mitad del siglo XX se empieza a dar mayor renombre al repertorio artístico de las mujeres, y surge entonces el arte feminista; arte creado por mujeres como herramienta de reivindicación social y de género.

"Para las feministas, el arte se transformó en la plataforma desde la cual reivindicar una revisión política y personal; el arte era a un tiempo extraordinariamente receptivo y productivo de nuevas ideas políticas."

(Reckitt, 2005, Pág. 131)

El arte ayudó de forma importante al feminismo, ya que sirvió como herramienta de lucha, sirviendo de apoyo en la reivindicación social.

"Las mujeres artistas, partiendo de (la) liberación que las ha afirmado como sujetos autónomos, han plasmado sobre su propio cuerpo la necesidad de hablar, pensar y actuar, y este ha servido de soporte no solo para hablar sobre los temas que condicionaban su situación femenina [...] han convertido su arte y su cuerpo en una plataforma para denunciar los abusos de la violencia de género y el feminicidio. Ellas han utilizado su cuerpo sin limitaciones porque las limitaciones únicamente eran establecidas por el patriarcado."

(Ballester Buigues, 2012, Pág. 19)

De esta forma se pretende crear una reivindicación y un levantamiento de la mujer, utilizando el arte como herramienta de lucha, al igual que en su momento lo hicieron las feministas.

La propuesta de este proyecto incluye cuerpos femeninos a modo de metáfora, a través de los cuales denunciar las desigualdades y materializar el concepto de levantamiento. Se trabaja con el cuerpo de la mujer a nivel visual, sin identidad y sin seguir cánones sociales. Esto es debido a que se busca la representación de todo tipo de mujeres latinoamericanas, buscando la visibilización de todo un colectivo y pretendiendo la inclusión de todas las mujeres independientemente de su estructura corporal, buscando que toda mujer, sobre todo latinoamericana, pueda sentirse identificada con la obra final del presente trabajo.

Hacer uso del término “ejército” es una forma de representar la unión y el levantamiento de las mujeres latinoamericanas, buscando hacer hincapié en ese término de comunidad y lucha conjunta. En cierto modo y como trasfondo del contenido de este proyecto, ese ejército representa a la mujer empoderada, a la que lucha por sus derechos y por lo que le pertenece y se siente orgullosa de ser mujer.

1.2. ANTECEDENTES ACADÉMICOS

Tomando como referencia algunas piezas realizadas en materias cursadas a lo largo del desarrollo del grado, se procede a describir de forma breve los antecedentes académicos que tengan relación con la creación artística del presente proyecto. Para ello se realiza una selección de obras vinculadas en mayor o menor medida a la temática desarrollada, así como a los materiales o las formas empleadas.

Con este apartado se pretende crear un contexto dentro de la trayectoria académica y artística, hilando partes de un proceso que acaba desembocando en la producción de la presente obra creativa.

Para ello, se han seleccionado obras realizadas en materias como: “Taller de Técnicas y Tecnologías II”, “Taller de Técnicas y Tecnologías IV” y la optativa “Microfusión Artística”, todas ellas pertenecientes al ámbito de escultura.

A lo largo del recorrido académico, se puede observar cierta inclinación hacia la figuración, sobre todo en relación al cuerpo humano, más concretamente vinculado a la figura femenina y a la mujer. Del mismo modo, durante el desarrollo podremos observar cómo el elemento de la mujer se relaciona con el indigenismo, y cómo ambos se fusionan hasta llegar al tema que se abordará en este proyecto.

Organizando el recorrido de forma cronológica, la primera pieza tomada como antecedente se enmarca en el contexto de la materia “Taller de Técnicas y Tecnologías II” realizada en el año 2020-2021 (véase Fig. 1) y relacionada con la creación de una pieza en madera de formato medio. Con ella se realizó la primera aproximación escultórica a la forma femenina y al cuerpo de la mujer, dibujando líneas de silueta y creado el primer contacto con la temática seleccionada.

Fig. 1: Pieza en madera, TTT II, 2021.

La segunda pieza pertenece a la asignatura optativa "Microfusión artística" cursada en el año 2021-2022 (véase Fig. 2). Con ella se produce el primer acercamiento al material utilizado: el metal, y comienzan los primeros vínculos con el taller de fundición artística, aspecto muy importante que determinará la selección de la metodología empleada en este trabajo de fin de grado.

Se trata de la pieza "Origen" que como su propio nombre indica, es también el origen de la temática utilizada para el siguiente trabajo académico. De esta forma y con esta obra, se comienza a indagar en las propias raíces culturales -es decir, el indigenismo latinoamericano-, y a relacionarlo con el concepto de la mujer, creando de esta forma una obra que habla acerca del origen de la vida a través del concepto *madre*, en cierta forma a modo de "árbol genealógico" de la vida a través del *Yo,* como mujer.

Fig. 2: "Origen", latón y bronce, 2022.

El tercer antecedente pertenece a una serie de esculturas realizadas en la asignatura "Taller de Técnicas y Tecnologías IV", cursada durante el cuarto y último año académico (véase Fig. 4, 5, 6 y 7). Nuevamente puede observarse el trabajo sobre metal y la relación con la fundición artística. En estas piezas se realizó un modelado previo, del que se realizaron moldes y se trabajó sobre la reproducción del modelo para componer escultóricamente un único conjunto.

Las técnicas de colada del metal utilizadas en ambas piezas son diferentes entre sí en cuanto a su proceso operatoria, procedimiento que no presenta diferencias en los resultados visuales de ambas propuestas.

Temáticamente, éstas abordaban concretamente el papel de la mujer, aplicado al territorio de Latinoamérica y buscando representar el papel de la mujer indígena de forma previa a la conquista de los españoles, acontecimiento que ocasionó que la mujer se situara en un segundo plano en el ámbito social y cambiara radicalmente su status.

Conceptualmente, estas obras determinaron un antes y un después en el transcurso del recorrido artístico, ya que supuso el inicio del camino hacia una línea creativa personal y una marca identitaria. De este modo, estas obras representan a la mujer como guerrera, así como sustento de la vida y base de la sociedad.

Fig. 3: Exposición colectiva "Poéticas de peso", 2022.

Fig. 4 y 5: "Mujer, guerrera de ejército", bronce, 2022.

Fig. 6 y 7: "Mujer, sustento de vida", bronce, 2022.

1.3. MARCO TEÓRICO: CONTEXTO HISTÓRICO Y CULTURAL

Con el objetivo de poner en contexto al lector o lectora acerca del tema a tratar en el presente trabajo, se procede en este punto a teorizar y explicar de forma resumida algunos términos y conceptos básicos, así como algunos acontecimientos históricos que ayuden a comprender el desarrollo del mismo.

Por ello, el siguiente apartado está dividido en cuatro subpuntos esenciales para el tema que se aborda. En primer lugar, se hablará acerca del papel de la mujer indígena precolonial, con la finalidad de resaltar esta situación previa a la conquista y explicar cómo era su rol social. Seguidamente se procede a situar en el contexto teórico; la conquista de América, con la finalidad de poner en conocimiento el hito histórico que nos atañe en esta ocasión. En tercer lugar, se explica cual es la situación de la mujer tras la conquista, y su papel en la sociedad hasta la actualidad, y por último, se procede a describir la situación de estas mujeres con respecto al feminismo actual de Latinoamérica; *el feminismo indígena comunitario*[1].

[1] Movimiento social que surge en América Latina como reacción a la violencia del sistema patriarcal ejercida sobre las mujeres indígenas (Agudelo, 2021).

1.3.1. La mujer indígena precolonial

Nos situamos entonces en el espacio geográfico del continente americano, más concretamente en Latinoamérica y en la actuación de la mujer en el periodo prehispánico, es decir, culturas desarrolladas aproximadamente desde el año 2500 a.C. y hasta la llegada de los conquistadores en el siglo XV.

En torno al papel de la mujer indígena precolonial, se hace necesario definir el propio concepto a modo de precedente. La palabra "indigenismo" es una palabra polisémica que para la RAE se define de la siguiente manera:

> 1. *m. Estudio de los pueblos indios iberoamericanos que hoy forman parte de naciones en las que predomina la civilización europea.*
>
> *(Real Academia Española, 04/09/22, Voz: indigenismo)*

Sin embargo, si buscamos la palabra "indígena" no aparece ninguna referencia americana, sino que describe que todas somos indígenas en nuestro país de origen (Real Academia Española, 04/09/22, voz: indígena). El hecho de que la palabra "indigenismo" se haya limitado a describir a las y los habitantes latinoamericanos es un claro ejemplo de la cantidad de prejuicios sociales y exclusión social que existen en relación a este tema.

Cabe destacar la falta de información y documentación que existe en referencia al tema que nos atañe; el rol social de la mujer precolonial. Esto evidencia el valor e importancia que se tiene y se ha tenido con respecto a la situación de la mujer en esta época histórica concreta. Se debe destacar también el hecho de que las pocas referencias escritas que se tienen sobre esto fueron redactadas, en su mayoría, por hombres; por lo que las historias estarán contadas desde su propia óptica.

Las producciones artísticas de estas culturas, en general, son esenciales en el estudio que se va a realizar del papel de la mujer, ya que nos ayudarán a conocer más de ellas a través de dichas manifestaciones.

En *Abya Yala* -término dado por el pueblo Kuna para denominar al continente americano antes de la conquista de los europeos (González y Cátedra, 2018. Pág: 7)- coexistían una gran cantidad de sociedades y pueblos indígenas muy diferentes. En ellas se establecían bases más libres que en las sociedades que comenzaron a surgir tras la conquista y el establecimiento del cristianismo y de las sociedades patriarcales.

En estas sociedades precoloniales, la mujer tuvo un papel esencial en la elaboración de alimentos y en el cuidado de la familia y luchó, al igual que el hombre, por y para su subsistencia. Hay una teoría de la autora Prieto de Zegarra que defiende que la mujer fue clave en el origen de la agricultura, y que realizaba la siembra, recolección y conservación de los alimentos ella misma (Robles Santana, 2014. Pág 95-96). Además, se cree que fue la pionera en la fabricación de productos textiles, además de ejercer su papel como madre.

Esta situación de igualdad e incluso de poder por parte de las mujeres, impactó fuertemente a los españoles al llegar a las costas de Perú y Ecuador en los años 1532-1534, ya que en muchas ocasiones llegaron a ver que las mujeres tenían voz de mando y eran veneradas por los hombres, siendo estás, sociedad del matriarcado. Este periodo inusual para la historia general de las mujeres, supuso un acontecimiento extraordinario que ha quedado registrado en los "cuadernos de bitácoras". (Alvarado Escudero, 2019).

Sin embargo, fueron los españoles quienes no asumieron esta situación y, por el contrario, establecieron relaciones de sometimiento y poder:

"La situación presumiblemente igualitaria que pudiera existir entre ambos sexos poco a poco se iría perdiendo en favor de estructuras jerárquicas donde predominaría la dominación de uno sobre otro. Esta estructura piramidal llegó a su máxima plenitud con la llegada de los castellanos".

(Robles Santana, 2014) Pág. 97.

Concluimos entonces, que la mujer ha sido parte activa en la construcción de la sociedad latinoamericana. La mujer prehispanica asumió roles sociales, y realizó actividades políticas y económicas al igual que los hombres, y fue protagonista de los la evolución histórica de América.

1.3.2. La conquista de América

La historia de los pueblos indigenas latinoamericanos es el resultado de un proceso histórico de conquista iniciado en 1492, cuando los europeos llegaron al continente americano buscando rutas alternativas para el comercio de productos de lujo y especias con Asia. A los y las habitantes de este nuevo territorio les llamaron "indios" por creer que eran los habitantes de las indias. El interés inicial de los europeos fue la explotación de la mano de obra indígena y, seguidamente, de la tierra y los recursos. (Del Popolo & Reboiras, 2014. Pág. 19-21).

Estos "indios" tenían que formar parte del sistema social occidental, ya que se establecía como el único válido. De este modo, los españoles aplicaron sus estrategias de dominación y conquista, influenciados por sus normas políticas y modos de vida. (Potthast, 2022. Pág. 12).

"El conquistador y más tarde el colonizador [...] instauró la aniquilación de la realidad previa a su llegada como única vía posible de resolución del inevitable conflicto, que nace del encuentro/choque de dos culturas diametralmente diversas"

(Iriarte, 1999. Pág. 106).

Cuando se produjo el primer contacto entre las dos culturas, la actuación de ambas fue tratar de asimilar la realidad. Sin embargo, tenían formas diferentes de asumir lo que estaba pasando; las sociedades europeas ven en el indígena un ser inferior, una amenaza al ser considerada como "el otro". Por el contrario, la población indígena respeta la llegada europea, y ve en ella cumplidas las profecías de dioses y salvadores (Iriarte, 1999. Pág. 109).

De esta forma, el pueblo español, trató de inculcar sus normas políticas y sociales, sus costumbres… a través de un proceso de *"aculturación"*, prometiéndole a la población indígena que de este modo conservarían la sucesión de sus linajes. Así, los misioneros *"educaban"* a los indígenas en las "verdades absolutas" de Europa. Fue en este momento cuando surgió la resistencia, la cual apoyaba el hecho de hacer resurgir la sociedad prehispánica.

"Una vez concluida la fase de los primeros contactos y visto que el conquistador mucho distaba de ser un enviado divino, en una porción del pueblo indígena empezó a surgir una toma de conciencia, que posibilitara la resistencia"

(Iriarte, 1999. Pág. 110).

La colonización impone sobre la "nueva sociedad" hallada en América Latina la binariedad de género, y no permite el establecimiento de identidades no normativas (Bidaseca, 2015. Pág. 22), al mismo tiempo que establece un sistema patriarcal.

Este sistema patriarcal defiende un discurso realizado desde una perspectiva de: "hombre blanco de clase media, socialmente dominante" y, además, excluye todo lo que esté contra su poder homogenizador. (Iriarte, 1999. Pág. 25).

"La razón patriarcal […] necesita por tanto cosificar al otro, porque ella es el estandarte de la cultura, la autoconciencia, la historia y el poder"

(Iriarte, 1999. Pág. 26).

Por lo tanto, el hombre blanco se convierte en dueño y soberano absoluto, y tiene poder para dominar, esclavizar y someter.

Podemos decir pues, que el colonialismo no es un periodo histórico que ya ha sido superado, sino que muchos de los sistemas, ordenaciones y situaciones sociales actuales son consecuencia de este periodo histórico.

1.3.3. El papel de la mujer tras la conquista

El problema social de la dominación y el poder de la conquista, tuvo como consecuencia directa la superioridad del sexo masculino. Esto, a su vez, se relaciona directamente con el establecimiento del sistema capitalista actual: patriarcal, racista y masculino (Bidaseca, 2015).

"La razón patriarcal es […] el constructo sociocultural que estructura la vida política, intelectual, de relaciones, etc. dentro de los sistemas sociales regidos por la dominación".

(Iriarte, 1999. Pág. 24).

En esta situación de dominación y establecimiento del sistema capitalista patriarcal por parte de los europeos sobre los indigenas, podemos presuponer cual fue el rol de las mujeres en la sociedad y, en general, en todos los aspectos de la vida tras la colonización, debido a la imposibilidad de identidad de la misma dentro del sistema patriarcal (Iriarte, 1999. Pág. 202).

"En cierto sentido, la conquista de América fue una conquista de las mujeres"

(Mörner, 1967. Pág. 22).

Con esto, el historiador Magnus Mörner explica que durante los procesos de colonización, los cuerpos femeninos y sus órganos sexuales se convirtieron en una parte más del territorio a conquistar, en cierto modo como método de dominación y control sobre *los otros*. Diana Russell defiende que la violencia ejercida sobre éstas es una especie de: "mecanismo de control, sujeción, opresión, castigo y agresión dañina que a su vez genera poder para los hombres" (Bidaseca, 2015. Pág. 20).

En los pueblos indigenas, las mujeres son uno de los sectores más vulnerables de la sociedad, debido a aspectos como la discriminación étnica o la desigualdad de género. (González, 2018. Pág. 9). La devaluación constante de lo femenino es asumido por las mujeres, quienes se muestran incapaces de rechazarlas por miedo a la exclusión social.

1.3.4. Feminismo indígena

La desigualdad de hombres y mujeres en la sociedad latinoamericana es visible en muchos aspectos de la vida cotidiana, pero también se evidencia en la propia memoria histórica de las mujeres indigenas -y de la historia de las mujeres en general- ya que su papel es casi desconocido. En el caso concreto de Latinoamérica, es debido a que la propia conquista impone una sociedad patriarcal y machista, necesitando la división por géneros en los que ésta, queda situada en un segundo plano. Es precisamente este hecho un motivo de lucha por parte del feminismo indígena actual, que busca la liberación de la mujer de elementos como la desigualdad, el racismo, la sexualización de los cuerpos…(Gargallo, 2007) y todo elemento discriminatorio impuesto tras la colonización, buscando renovar la imagen de la mujer como colectivo.

El Feminismo Indígena Comunitario nació en 1992, como una respuesta a la violencia ejercida sobre las mujeres indigenas por parte del sistema patriarcal y estructural. Se ha constituido como un movimiento social, que tiene puntos relacionados con otros tipos de feminismos y a su vez se enriquece de diferentes saberes tomados de los pueblos indígenas de *Abya Yala* (Agudelo, 2021. Pág. 43).

Nace en contraposición del feminismo occidental eurocéntrico, ya que éste se centra mayoritariamente en el prototipo de mujer blanca, burguesa y occidental, excluyendo las demandas de el resto de mujeres -indigenas, afrodescendentes, de clase media/baja...- que son étnica o culturalmente distintas. Esto ha ocasionado que no se sientan identificadas con esta corriente de pensamiento, y les ha hecho buscar otras alternativas, creando espacios comunes en los que sí se sienten identificadas, ya que se admite la concepción de diferentes identidades de la mujer. (Agudelo, 2021. Pág. 43-45).

Este feminismo es fruto de diversos reclamos y procesos que han cambiado y evolucionado a lo largo de la historia. De esta forma y para poder renovar su papel en la sociedad, el feminismo indígena hace necesario realizar un proceso de reconstrucción del pasado, tratando de recuperar esa parte de la historia que se las ha sido negada y olvidada. Por ello, a finales del siglo XIX, una gran multitud de mujeres provenientes de diversos países de Latinoamérica, comenzaron a publicar en periódicos y revistas su posición en la sociedad y respecto a los hombres, y a elaborar un ideal de igualdad entre sexos, expresando lo que veían injusto de los diferentes sectores sociales, políticos y económicos. El encuentro y la puesta en común de las vivencias de las propias mujeres, les permitieron crear un movimiento de lucha a favor de su liberación y levantamiento (Gargallo, 2007).

Poco a poco, a partir del siglo XIX, las mujeres comenzaron a reivindicar sus derechos como individuas de la sociedad, queriendo lograr estar en igualdad de condiciones con los hombres; elementos como el derecho a voto, la educación, la libre expresión... (Gargallo, 2007). Además, este movimiento busca descolonizar el feminismo y acabar con el patriarcado, centrándose en la realidad de las propias mujeres indígenas (Agudelo, 2021. Pág. 44-45).

Para Celia Amorós, la vía principal de ataque hacia el patriarcado se sitúa en el desmoronamiento de sus tres conceptos básicos: herencia, genealogía y legitimidad.

"El discurso feminista opera esta deconstrucción no sólo mediante un desafío formal en la estructura misma de este sistema, sino también cuestionando las bases del logos dominante, para interrogarse sobre la validez de la cultura y la lógica herederas del mundo masculino"

(Iriarte, 1999. Pág. 28).

Cabe destacar, llegadas a este punto, la posición que ocupan las indígenas zapatistas[2], quienes plantean que es posible construir otro tipo de sociedades distintas a las actuales, en las que sea posible la existencia de la igualdad (González, 2018. Pág. 83). De esta misma manera, las organizaciones de mujeres indigenas defienden la continuidad de sus culturas, "la justicia y el reconocimiento tienen que comenzar en el interior de las propias comunidades mediante prácticas que fomenten la equidad entre los sexos" (González, 2018. Pág. 85).

A modo de cierre se concluye que, en general, la conquista de América fue un acontecimiento completamente desfavorable para la mujer indígena, quien a día de hoy sigue viviendo las consecuencias de dicho hecho histórico.

Aun así y gracias a movimientos como el feminismo, se han conseguido muchos logros por parte de las mujeres, que han ido poco a poco mejorando sus condiciones de vida y su status social. Sin embargo todavía queda mucho camino por recorrer en la lucha por la igualdad.

[2] El zapatismo es un movimiento social y político que surgió con la sublevación del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en México, y que tenía como objetivo luchar contra las políticas del Neoliberalismo (Miranda, 2020).

1.4. REFERENTES

En el presente apartado se procede a destacar una serie de referentes artísticos, que, tanto a nivel conceptual como a nivel formal, guardan relación con la obra generada. Se trata de referencias que han servido de gran interés y utilidad a lo largo del desarrollo y la elaboración del proyecto, sobre todo en la parte previa a la creación escultórica en la que se hace una búsqueda tanto a nivel conceptual como a nivel creativo.

Se ha decidido que la mayor parte de las inspiraciones se refieran a mujeres artistas, ya que de esta forma el propio proyecto cobra más sentido y coherencia. Esto es así debido a que de esta forma, se trata de obras que se trabajan desde la experiencia y la visión propia como mujer; es decir, con "conocimiento de causa".

A nivel formal las artistas seleccionadas sirvieron de inspiración no sólo en cuanto a la producción escultórica, sino también en relación al concepto de escultura-instalación, sirviendo como punto de reflexión en aspectos propios como el juego con el espacio en el interior de la sala.

Conceptualmente se han seleccionado artistas que trabajan con el tema del feminismo, la reivindicación y el activismo femenino, los roles de género o la visualización del papel de la mujer, logrando así tener una estrecha relación con el tema seleccionado y observando el amplio abanico que existe en cuanto a la representación en relación al tema a tratar.

A nivel general, la selección de artistas es variada en lo que se refiere a técnicas y materiales, ya que de esta forma no se generan límites a la creación, tratando de no encasillarlo únicamente en la escultura tradicional.

LAS VENUS PALEOLÍTICAS:

En relación al arte del paleolítico superior en Europa, hace aproximadamente 38.000 años, tenemos como referencia a las llamadas "Venus".

En el paleolítico, además del arte zoomorfo que destaca sobre todo en el interior de las cuevas y en las paredes, podemos observar la temática de los signos y las figuras humanas. Por lo general en referencia a estas últimas, se solían representar cuerpos desnudos y sin muchos detalles ni rasgos de identidad.

Las "venus" paleolíticas (véase Fig. 8) son pequeñas esculturas que representan el cuerpo de la mujer, y nos da una idea del papel de ésta dentro del arte paleolítico. Estas pequeñas estatuillas macizas suelen aparecer habitualmente desnudas, sin identidad y con una simplificación tanto de la cabeza como de las extremidades. En la mayoría de los casos suelen acentuarse los atributos femeninos. El escultor seleccionaba cuales eran los detalles que quería pronunciar, haciendo hincapié en los que le interesaban y simplificando los que no -como el ejemplo de la cara, las piernas y los brazos (Parelló, 1989).

"El significado exacto de las "venus" nos escapa. Pudieron ser representaciones de la "gran madre" o de la "abuela" del grupo social, protectora de los animales, la diosa de la fecundidad e, incluso, ideales de belleza.

(Parelló, 1989. Pág. 71.)

Lo que sí sabemos, es que nos ayuda a comprender o conocer un poco acerca del papel de la mujer en el arte y/o la sociedad paleolítica, y nos deja un gran legado de pequeñas esculturas con un gran valor simbólico y referencial para este proyecto en concreto.

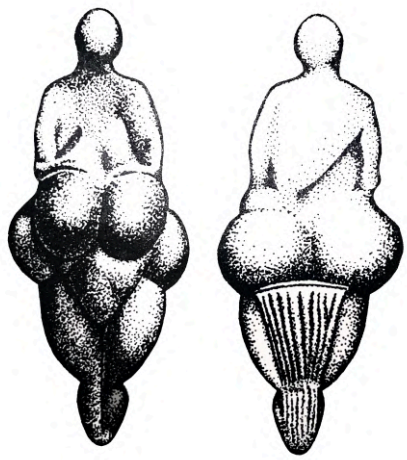


Fig. 8: Venus paleolíticas.

Referentes a nivel formal

JENNY VERPLANKE (Holanda, 1952)

Jenny Verplanke es una pintora y escultora Holandesa que desafía los límites del arte, haciendo uso en sus obras de materiales mixtos como la resina, los tejidos, los pigmentos, las estructuras metálicas, etc… creando obras con un estilo muy característico y personal.

En sus obras escultóricas puede observarse el uso de la figuración, aunque en piezas más bien guiadas hacia la deformación e incluso la abstracción. En sus producciones escultóricas hace uso de la verticalidad y el alargamiento de las figuras, aspecto influenciado por las formas del arte Africano -tras haber residido durante un tiempo en África.

Occidental con su marido, como voluntaria. Esto también influye fuertemente en sus pinturas, tanto en el uso del color como en el contenido de las obras; apuesta mayormente por el uso de elementos conceptualistas aplicando en ellas también técnicas mixtas.

Sus piezas abordan en la mayoría de los casos el tema del hogar y lo cotidiano, representado a través de mesas, sillas, personajes, etc. (Jenny Verplanke, J. 2015)

Fig. 9 y 10: Obras de Jenny Verplanke.

ANTONY GORMLEY (Londres, 1950)

Antony Gormley es un artista conocido mayormente por sus obras escultóricas, sus instalaciones y sus obras públicas. En ellas habla sobre cuerpo humano y el vínculo con el espacio, y trata temas como la relación del ser humano con la naturaleza.

Representa la figura humana no sólo de manera realista sino también de forma más bien abstracta, en la mayoría de los casos generando instalaciones, ya sea en espacio público -ya que cuenta con un amplio número de obras públicas- como en salas de exposiciones.

De esta forma, se toma como gran referente a nivel formal, debido a la relación que sus obras tienen con el espacio que ocupan y la interacción de estas con las circunstancias del espacio, sobre todo en sus obras en el exterior.

Fig. 11, 12, 13 y 14: Obras de Antony Gomley.

ANA MENDIETA (1948-1985)

Ana Mendieta fue una artista multidisciplinar nacida en Cuba y criada en los Estados Unidos, cuya obra trata temas relacionados con el feminismo, el sexo, la violencia, el etnicismo, etc… (Ana Mendieta, s. f.)

Por su condición de inmigrante fue marginada socialmente, ademas de ser sexualizada por la sociedad anglosajona por el hecho de ser latina. La artista fue cosificada y tratada como objeto sexual en su vida, hecho que se agravó por ser mujer de color (Bidaseca, 2015. Pág. 137). Todo ello tiene un gran impacto en su vida, lo cual puede verse reflejado en sus obras.

Mendieta genera piezas con un gran impacto visual, llegando incluso a plasmar en algunas ocasiones elementos violentos, con los que muestra la realidad de la sociedad de forma cruda, queriendo generar con esto una especie de reivindicación femenina. En relación a ello, en sus obras explora acerca de la violencia ejercida sobre las mujeres y sobre la política sexual colonialista. (Bidaseca, 2015. Pág. 132).

Su obra se centra principalmente en el body art y la performance, utilizando en la mayoría de ocasiones su propio cuerpo como medio de expresión y vinculándolo con la naturaleza, la tierra y sus raíces culturales (V.v. A.a, 2009).

En su época, el arte que generaba era incomprendido ya que en ocasiones sobrepasaba los límites del arte conceptual, llegando incluso a utilizar elementos como la sangre.

"Utilizó la sangre por primera vez en una performance contra la violación".

(Chadwick, 1999. Pág. 373)

En dicha obra, titulada "Rape scene" (1973), Mendieta convierte su apartamento en el escenario del acontecimiento, se trata de una obra con un fuerte aspecto teatral. De pie, apoyada en una mesa, atada de pies y manos y con sangre entre las piernas, la artista se presenta sin ningún tipo de pudor. Se trata de una obra inspirada en un caso real de violación. Para realizar dicha muestra, invita a un grupo de amigos cercanos a cenar, los cuales se convertirán en los espectadores de la obra. Con ello, realiza una denuncia hacia la objetualización y sexualización de la mujer.

Fig. 15: "Rape Scene" , Ana Mendieta, 1973.

PALOMA NAVARES (Burgos, 1947)

Paloma Navares es una artista plástica multidisciplinar en cuyas obras realiza una combinación de diferentes elementos como el uso de las nuevas tecnologías, el cuerpo, el espacio… a través de diferentes técnicas de creación como la performance, la instalación, la escultura, la fotografía…

Sus obras se caracterizan principalmente por el juego que realiza con las transparencias y la iluminación, y por la hibridación de materiales y técnicas; el video, la fotografía, la luz, el sonido…

Temáticamente su obra se divide por etapas, aunque principalmente trabaja temas que giran en torno a la sociedad en relación a la mujer, la perspectiva de género, el feminismo… a través de elementos como la memoria, los sueños, lo cotidiano… (Paloma Navares. (s. f.)

En una de sus obras, expuesta entre 1994 y 1995 titulada "Almacén de silencios", la artista plasma todas las características físicas y temáticas utilizadas de forma recurrente y habitual en sus instalaciones -citadas con anterioridad.

En esta instalación, la artista realiza un juego con la iluminación y la fotografía -como es habitual en muchas de sus obras- colocando imágenes de partes de cuerpos femeninos en una estantería, a modo de mercancía, hablando acerca de ese rol de la "mujer como objeto".

Como se describe en el libro "La instalación en España, 1970/2000" (2009):

"Venus y Evas plásticas, personificaciones del ideal de belleza de tiempos pasados, nos recuerdan que la historia de la estética sigue su curso de opresión modelando a placer el cuerpo y la identidad de la mujer. Si la historia del arte se ha servido del cuerpo femenino en la representación del ideal de belleza estético de su tiempo, hoy la moda y la publicidad toman el relevo."

Pág. 197-198

Fig. 16: "Almacén de silencios", Paloma Navares, 1994-1995.

1.5. PROPUESTA ESCULTÓRICA

Tras haber fundamentado y desarrollado el contenido teórico de la presente propuesta, se comienza a indagar y experimentar con las diferentes posibilidades y formas de representación de los conceptos planteados. Se trata de un trabajo de búsqueda en nosotras mismas y en nuestra propia creatividad, tratando de encontrar una propuesta que abarque todos los conceptos e ideas trabajadas con anterioridad.

Además, el proceso creativo es el primer paso en la ejecución de la obra de arte como objeto material, por lo que es un momento crucial en el desarrollo del proyecto.

En este punto se plantea de una obra escultórica que no siga con el concepto de "escultura tradicional", dispuesta en una sala sobre peana, debido a ese interés por indagar más allá de las formas en relación con el espacio.

Durante el siglo XX, las escultoras y escultores comenzaron a redireccionar el arte y trataron de desvincularlo de ese concepto convencional, buscando que la escultura se situara también dentro del arte de vanguardia, como cita Javier Maderuelo en el libro "Caminos de la escultura contemporánea":

"La necesidad de una refundación de la escultura como arte independiente y la búsqueda de nuevos conceptos, alejados de la masa, el volumen y la forma cerrada, así como de los procedimientos característicos de la talla y el modelado".

(Maderuelo, 2012. Pág. 10).

Por ello, comenzaron a pensar acerca del espacio que ocupaba la escultura y su presentación al público, y decidieron no conformarse con piezas que representaran eventos históricos o personajes concretos.

"Algunos escultores [...] trataron de buscar el camino hacia el suelo como espacio integrador en la creación plástica volumétrica"

(Autores, 2009. Pág. 77).

En este punto, nos interesa indagar sobre la instalación artística, y concretamente sobre la instalación escultórica, ya que esta supone ahondar en la ocupación del espacio del propio elemento artístico y generar un recorrido que incluso, en ocasiones, interactúa con la propia espectadora.

¿QUÉ ES LA INSTALACIÓN ARTÍSTICA?

La instalación es una práctica artística que aparece en España a finales de los años 60 y principios de los 70. Como muchos otros acontecimientos artísticos, la instalación no tiene un único origen y se nos presenta a menudo como un término ambiguo. Como explica Mónica Sánchez en su libro: *La instalación en España, 1970-2000,* "No se trata de un estilo, movimiento o ideología, ni tampoco tiene manifiestos o escritos teóricos de declaración" (Sánchez, 2009).

"El arte de la instalación [...] no tiene ninguna condición que una instalación deba cumplir para ser experimentada como tal [...] Se extiende hasta alcanzar los signos identitarios de cualquier otro arte, disciplina o medio, apropiándose de cualquier forma de expresión. De ahí a que los límites se hagan extremadamente difusos."

(Sánchez, 2009. Pág. 25).

En las instalaciones artísticas se hace uso de diferentes tipos de materiales y de procesos, por lo que no se encasilla en un ámbito artístico en concreto, sino que puede ser multidisciplinar. En muchos casos, las obras son presentadas durante periodos cortos de tiempo, relacionadas con su carácter efímero, por lo que pueden utilizarse materiales poco estables o que dependan de unas condiciones atmosféricas concretas. Podemos decir que lo único indispensable para que una obra de arte sea considerada instalación es el hecho de seleccionar y colocar ciertos elementos en el espacio (Sánchez, 2009. Pág. 23).

¿QUÉ ES LA INSTALACIÓN ESCULTÓRICA?

Siguiendo con la línea de Mónica Sánchez, las instalaciones escultóricas son elementos tridimensionales que se alejan bastante del concepto de escultura que se tenía hasta el momento. Como explicábamos anteriormente, las obras ahora se sitúan sobre el suelo, sobre el muro e incluso en el techo (Sánchez, 2009. Pág. 108).

Fig. 17: Instalación escultórica "Red Spill" de la artista Kiki Smith

La práctica de la instalación escultórica es una forma de representación que se adapta a lo que se busca representar en el presente proyecto, y a los planteamientos iniciales propuestos en el mismo.

Por ello, se comienza a buscar referencias visuales de obras de instalación, y a tratar de relacionarlo con los conceptos trabajados y desarrollados inicialmente con la temática de este trabajo.

A partir de este momento, se inicia la parte de investigación formal y a crear así los primeros bocetos en papel, con la necesidad de plasmar visualmente las propuestas e ideas que fueran surgiendo. El hecho de generar bocetos es una forma de realizar estudios previos que nos ayudan a imaginar lo que queremos generar y a su vez a solventar posibles problemas posteriores, relacionados con la ejecución y presentación de las piezas; nos ayuda a ordenar espacialmente los elementos que van a conformar la obra. De este modo, se va haciendo una prueba de acierto y error, que constituye una parte importante del proceso creativo de cualquier obra artística.

Surge entonces la propuesta de elaborar un ejército de mujeres que, de forma metafórica, luche por recuperar ese rol en la sociedad y esa igualdad, y que al mismo tiempo funcione como levantamiento y empoderamiento de la mujer.

Un aspecto que desde un principio estuvo claro fue que dicho ejército estaría representado a través de la repetición de elementos, y que las piezas que la conformaran no tendrían una identidad marcada, con la finalidad de que representara a las mujeres en conjunto y no a una mujer en concreto. Por lo tanto, éstas no tendrían rostro, brazos ni piernas.

Además y como se ha explicado anteriormente, la relación de las piezas con el espacio y su colocación en la sala debían jugar un papel importante en la representación que se generara, por lo que se tuvieron en cuenta ciertos aspectos que se consideraron imprescindibles en la creación de la obra.

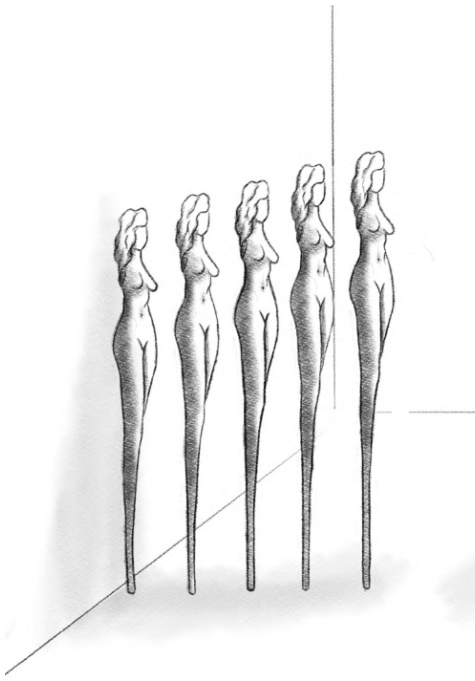


Fig. 18: Boceto primera propuesta.

En el primer planteamiento que surgió (véase Fig. 18) se comenzaron a representar torsos de cuerpos femeninos, la intención inicial fue que éstos tuvieran casi un tamaño real, de manera que así se corporeizara aun más el concepto, buscando aumentar ese sentimiento de identificación con el tema. Sin embargo, resultaban cuerpos inertes y sin nada que contar, por lo que esta idea se desarrolló y se transformó mucho más allá.

Otra de las propuestas que se generó comenzó a indagar más sobre las formas alargadas y los elementos verticales, colocando las piezas en fila, siguiendo un camino (véase Fig. 19). Además, se trabajó con diferentes alturas con la intención de resaltar ese concepto de levantamiento y empoderamiento de la mujer. Esta propuesta tenía un gran interés a nivel visual, y materializaba de una forma bastante acertada los conceptos que buscaba representar, por lo que se siguió trabajando y desarrollando en esta línea.

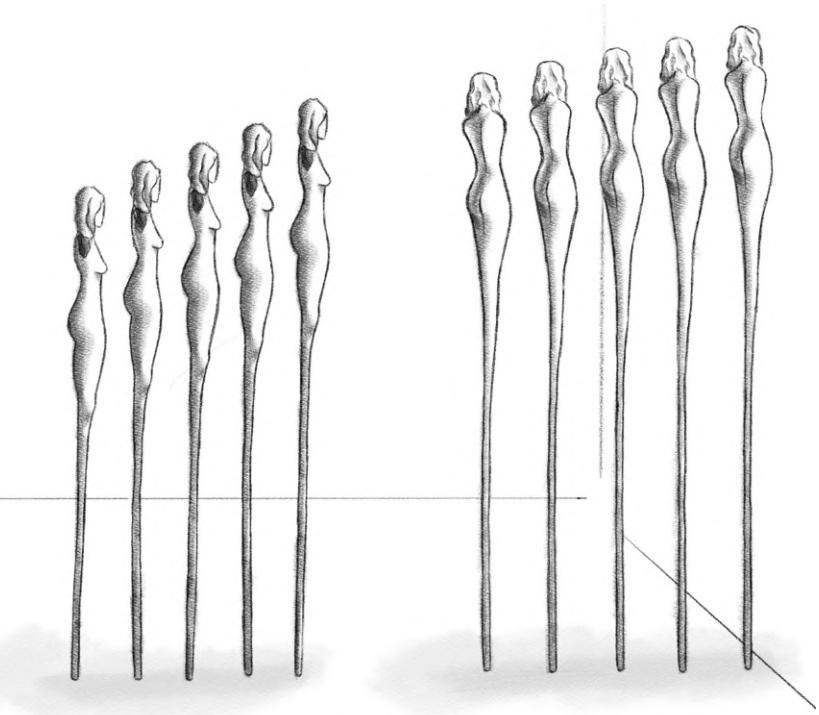


Fig. 19: Boceto segunda propuesta.

CAPÍTULO II:
EJECUCIÓN DEL PROYECTO CREATIVO

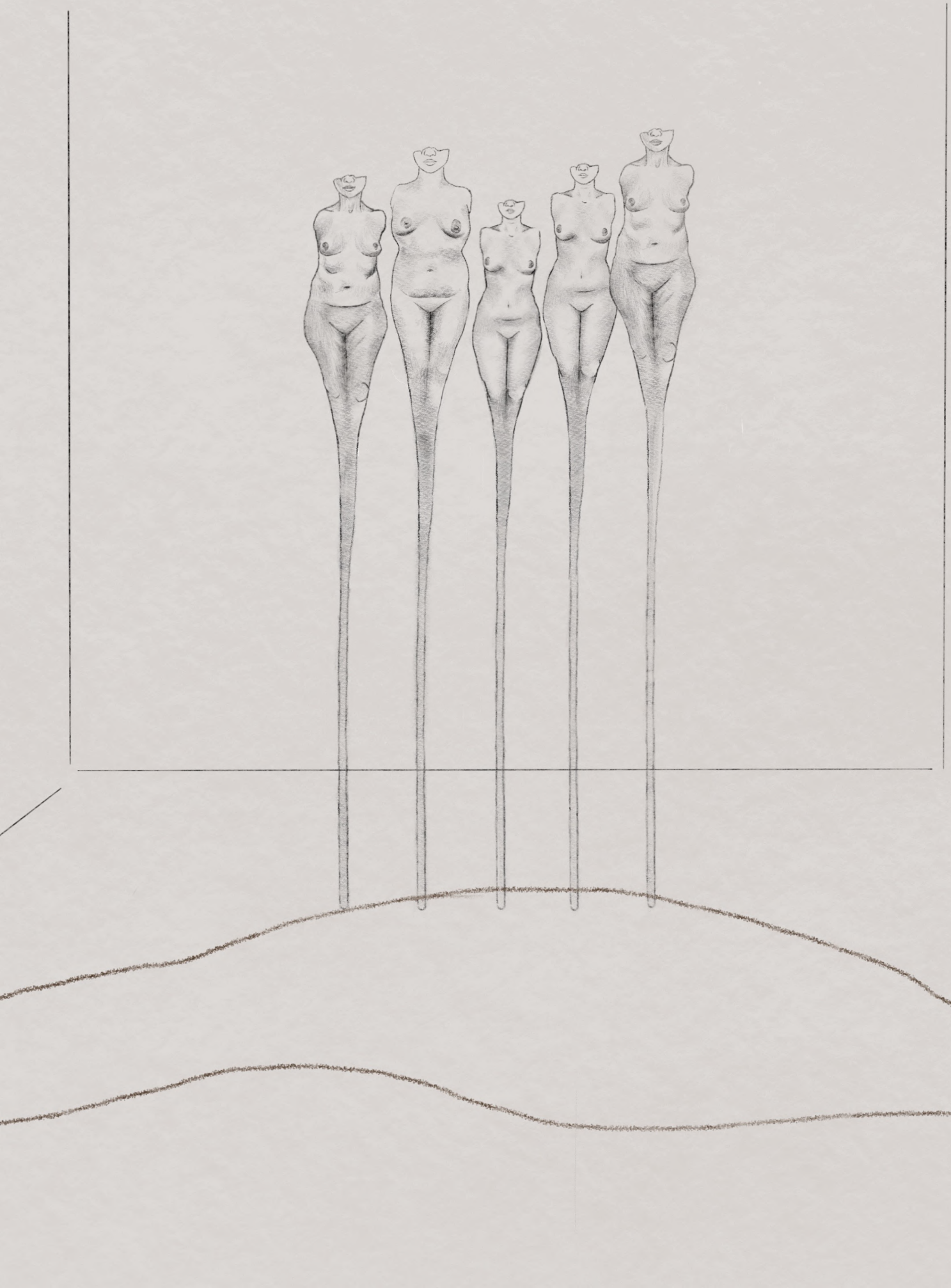
2.1. PLANTEAMIENTO DEL PROYECTO CREATIVO

Llegadas a este punto del recorrido, se comenzó a trabajar sobre la idea de representar el ejército a través de elementos verticales y alargados, que reposaran sobre el propio suelo de la sala. De esta forma, la instalación estaría conformada por doce piezas de tamaño mediano -entre 20 y 30 cm-, cuyas extremidades inferiores se alargarían hasta el suelo, ocasionando que éstas se sitúen a la altura de los ojos del espectador.

Los cuerpos femeninos representados en la instalación serían diversos y diferentes con la intención de no excluir a ninguna mujer, sino que todas puedan sentirse identificadas con el planteamiento del presente proyecto.

La ubicación de las piezas en la sala estaría vinculado al concepto de feminismo indígena latinoamericano, y concretamente en relación a los primeros movimientos que se realizaron en Latinoamérica; siguiendo una ruta de actuación de un movimiento feminista concreto (VÉASE PAG. X)

Fig. 20: Boceto propuesta definitiva.



Referencias anatómicas

De forma previa a comenzar con el desarrollo procesual para la elaboración de las obras, se realiza una búsqueda e investigación sobre diferentes morfologías corporales y complexiones, tratando que entre las seleccionadas se encontraran los rasgos corporales femeninos más destacados, relacionados con las características latinoamericanas; caderas anchas, piernas más bien cortas, mentón cuadrado, nariz ancha…

Se trata de rasgos que hacen que identifiquemos estas características como propias de esta zona. Sin embargo, hoy en día y gracias a la evolución del turismo, la comunicación y por ende la hibridación de culturas, estos rasgos ya no están tan marcados.

De este modo, se seleccionaron tres tipos de cuerpos diferentes, con la intención de tratar la identificación con el proyecto y no la exclusión por determinadas características físicas, y se realizó un reportaje fotográfico tomando tres modelos de referencia reales.

Fig. 21: Fotografías de referencia.

En referencia a la distribución de las piezas en la sala, se realiza una búsqueda e investigación acerca de los sucesos relevantes con respecto al feminismo latinoamericano, haciendo hincapié en los diferentes de movimientos feministas y congregaciones en estos países.

NI UNA MENOS:

A pesar de todo lo que las mujeres han conseguido en los últimos 200 años, en muchos países latinoamericanos -concretamente en Argentina- su papel continua relegado al de cuidar el hogar, a los hijos y servir a los maridos. A principios del siglo XIX la mayor parte de las posiciones de poder eran ocupadas por hombres, sin embargo la pasividad de las mujeres en esta época ya era relativa, ya que en algunos espacios comenzaron a desarrollar tareas que ayudaron a construir la historia nacional. Estos inicios fueron poco a poco evolucionando y mostrando la capacidad de reivindicación de las mujeres, considerándose así pioneras en la lucha por los derechos y la igualdad. (Carrasco Garrido et al., 2016. Pág. 18-26).

Los años 80 en Latinoamérica fueron muy importantes para el fortalecimiento de los movimientos feministas; a partir de esta década, las feministas comenzaron a tomar mayor importancia y fuerza sobre todo en los espacios públicos, y se consolidaron como un "sujeto político". Las mujeres empezaron a formar parte de las posiciones de resistencia y denuncia en contra de la dictadura. Poco a poco, el movimiento de mujeres comenzó a reclamar sobre sus derechos, aspectos como la política, el trabajo, la educación… en el sistema social patriarcal. (Valdivieso & de Castro Tavares, 2016. Pág. 239-240).

El país de Latinoamérica con mayor numero de movilizaciones y reivindicaciones feministas en la primera década del siglo XX fue Argentina. Por lo tanto, podemos considerar a los movimientos de lucha de este país, los pioneros de la reivindicación feminista en el territorio Latinoamericano. Por este motivo, en el presente proyecto se pretende analizar y utilizar las rutas seguidas por el movimiento feminista argentino *ni una menos*[3] (Bonilla Vélez, 2007).

[3] Los datos e información que se utilizan a continuación en relación al movimiento feminista "ni una menos" son fuentes de información variados (páginas web, artículos, noticias…) debido a la falta de bibliografía especializada en este movimiento en concreto.

El movimiento *ni una menos* busca representar el descontento social general de las mujeres frente a la violencia machista ejercida contra las mismas. La primera acción política importante de este movimiento se realizó el 3 de junio de 2015, la cual tuvo una gran mediatización tanto de forma nacional como internacional. Surgió en el contexto de una oleada de feminicidios y violencia ejercida contra la mujer en Argentina, hecho que se mediatizó fuertemente a través de los medios de comunicación (Accossatto & Sendra, 2018).

El éxito del movimiento feminista ni una menos en Argentina se debió, en gran medida, a la difusión del mismo por las redes sociales y medios de comunicación digitales.

El antecedente a esta acción fue el hallazgo del cuerpo de dos mujeres en concreto; Daiana García el 16 de marzo de 2015, creando reacción en un grupo de mujeres activistas, escritoras, periodistas... que se reunieron para la lectura de una maratón. Y el asesinato de la adolescente Chiara Pérez el 10 de mayo de este mismo año, embarazada y asesinada por su novio.

"Ni una menos" repercutió en muchos otros países de Latinoamérica -Chile, Uruguay, Perú, México- en los que también se realizaron concentraciones contra la violencia hacia las mujeres. Poco a poco, este movimiento fue tomando importancia y relevancia en Latinoamérica (Accossatto & Sendra, 2018).

Actualmente y desde el año 2015, el colectivo realiza movilizaciones cada 3 de Junio, con la intención de alzar la voz por sus derechos y por las mujeres que ya no están. Se realizan en espacios públicos y son conformadas por miles de mujeres. (http://niunamenos.org.ar)

De esta forma, se ha tomado como referencia los puntos en los que se realizaron las diferentes movilizaciones y concentraciones de forma histórica para generar el "mapa de ruta" (véase Fig. 22 y 23):

3 de junio de 2015: Concentración frente al congreso de Argentina, Buenos Aires. Se trató de un acto que buscaba denunciar la violencia machista contra las mujeres, a raíz del asesinato de Daiana García y Chiara Perez. Asistieron unas 300.000 personas.

3 de junio de 2016: Esta movilización se convocó por haberse cumplido un año de la anterior y nuevamente tuvo lugar en la plaza del Congreso en Buenos Aires, Argentina. A ella asistieron aproximadamente 200.000 personas y tuvo repercusión en numerosas ciudades del país.

Fig. 22 y 23: Puntos de referencia, movimiento "ni una menos".

19 de octubre de 2016: En esta fecha, diversas organizaciones convocaron un paro de mujeres en contra de la violencia de género. Miles de personas se concentraron en el Obelisco (Buenos Aires), e iniciaron la marcha hacia la Plaza de Mayo.

3 de junio de 2017: Esta tercera marcha se inició hacia la plaza de Mayo, donde está la presidencia de la Nación. Nuevamente luchando contra el aumento de la violencia machista y los feminicidios. Esta vez las movilizaciones también se realizaron en Uruguay.

4 de junio de 2018: En esta movilización, el punto de reivindicación fue sobre todo la legalización del aborto. Realizaron una ruta desde la Plaza de Mayo hasta la Plaza del Congreso. Se reunieron alrededor de 150.000 personas.

4 de junio de 2019: Este movimiento buscaba terminar con la violencia ya no sólo machista hacia las mujeres, sino racista, sexual, clasista, económica… Uniendo aspectos del colectivo LGTBI+. Nuevamente en esta movilización la ruta fue desde el Congreso de la Nación hasta la Plaza de Mayo.

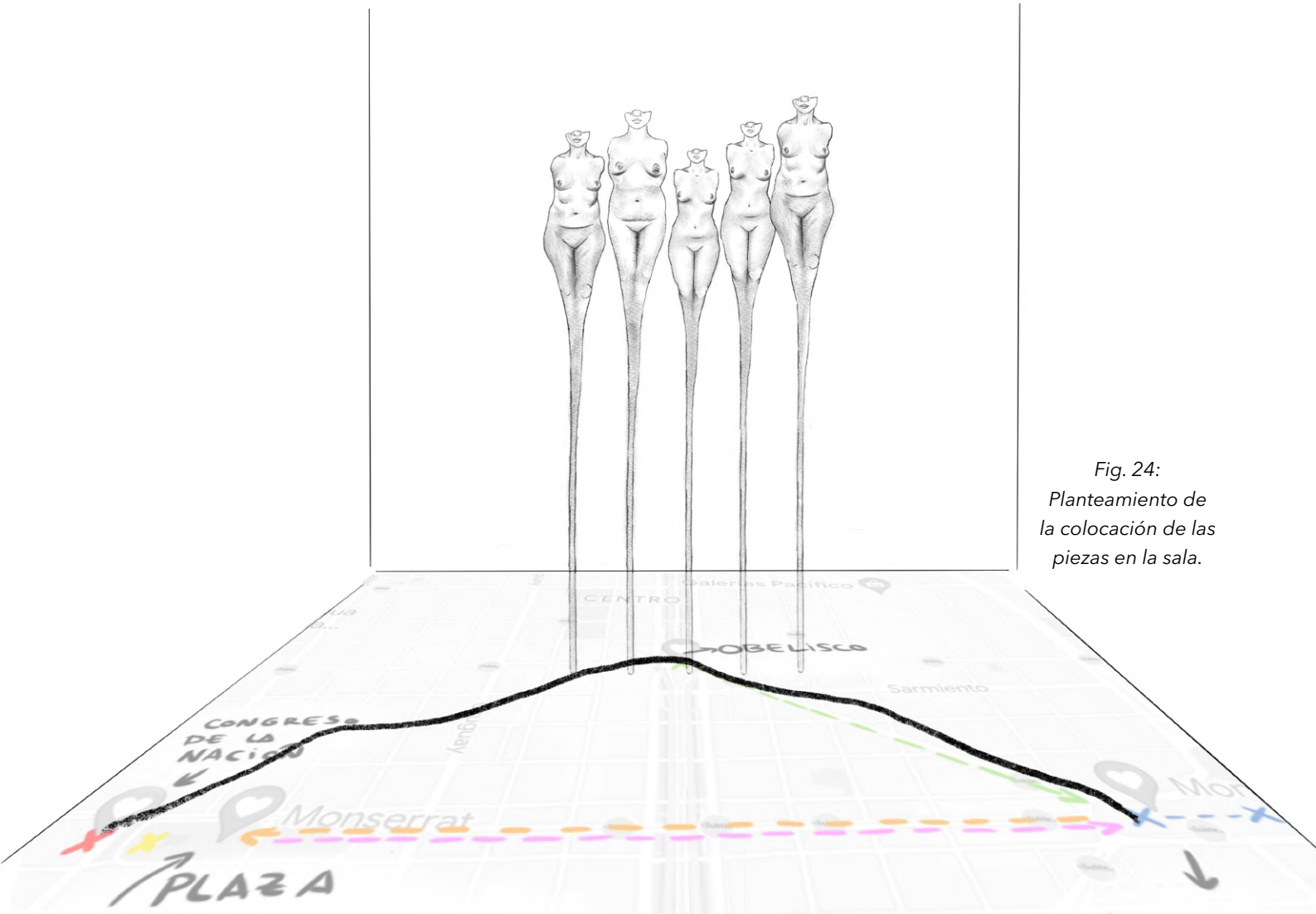


Fig. 24: Planteamiento de la colocación de las piezas en la sala.

2.2. METODOLOGÍA

En este apartado se explica y desarrolla la metodología de trabajo llevada a cabo en el taller para la realización del proyecto escultórico.

"La elección del material condicionará sustancialmente el método de trabajo"

(Autores, 2009. Pág. 15)

El transcurso del presente proyecto está condicionado y guiado en todo momento por los tiempos establecidos por el material seleccionado y las técnicas y procedimientos requeridas en el mismo.

El material que se ha elegido para generar las piezas que se describen con anterioridad es el bronce, debido a una serie de características que serán desarrolladas y explicadas posteriormente. Además, como materiales previos se utiliza el barro -como material inicial- y la cera -como material de tránsito.

Este proceso podría dividirse en tres fases diferenciadas por los materiales utilizados en cada caso:

- Fase 1: Modelado previo a través del uso de materiales maleables como el barro, a través del método de adición. Generado tras un estudio previo de cuerpos, fisionomías corporales, referencias…

- Fase 2: Realización de las piezas en cera, material de tránsito en la técnica de fundición de metales, a través del uso de moldes flexibles.

- Fase 3: Producción de la obra en el material seleccionado: el bronce, siguiendo los pasos previos establecidos por las diferentes técnicas de fundición.

Las piezas en bronce son generadas mediante la técnica de "fundición a la cera perdida", concretamente mediante colada directa, utilizado desde el Renacimiento a través de los moldes de chamota, los cuales fueron evolucionando hasta la cascarilla cerámica, utilizada actualmente.

En esta técnica se hace necesario el uso de la cera como componente para elaborar el modelo a fundir, ya que se trata de un material termofusible, es decir, transforma su estado de sólido a líquido con facilidad, lo que nos permite eliminarla del interior del molde de cascarilla cerámica posteriormente. Además, la cera -combinada con otros materiales como la colofonia y la parafina- tiene características y propiedades que favorecen a la hora del modelado en la escultura, como lo es su maleabilidad a la hora de trabajarla o las diferentes posibilidades que nos permite en cuanto a los tratamientos superficiales.

2.2.1. Características del material (bronce)

El bronce es un metal que se ha utilizado de forma muy recurrente en la creación artística de piezas escultóricas. Esto es debido a que éste tiene una serie de características y de ventajas que hacen que se convierta en un material adecuado para generar obras de arte.

Principalmente se hace uso del bronce ya que es un material no perecedero , con la intención de que la obra se conserve y perdure en el tiempo. Además, su alto grado de rigidez favorece que la obra no se deteriore con facilidad y al mismo tiempo, que no se transforme. Del mismo modo, se generan obras que resisten a las condiciones atmosféricas, por lo que pueden situarse en zonas exteriores sin inconvenientes.

Del mismo modo, el bronce nos permite realizar piezas de gran tamaño con un calibre fino, ya que al tratarse de un material rígido soporta el peso sin romperse. Por ello, se pueden generar piezas de gran tamaño que sean resistentes, pero que a su vez sean más ligeras que con otros tipos de materiales cuando no se presentan macizas.

El bronce tiene la posibilidad de ser reciclado y convertido nuevamente en materia prima, por lo que se pueden seguir produciendo piezas una y otra vez. Además de ello, a nivel creativo nos ofrece un amplio abanico de posibilidades en cuanto a los acabados superficiales, como es el ejemplo de las pátinas.

A pesar de la rigidez del material definitivo, tiene muchas formas de modelarse de forma previa, y pueden utilizarse muchos tipos de materiales y elementos antes de llegar al bronce. Destacamos entonces la ventaja de poder trabajar sobre un material maleable y flexible como lo es la cera o el barro, y poder posteriormente reproducir esa misma forma a un material rígido, que no frío, en cuanto a su connotación plástica se refiere, siendo así unos de los materiales más *vivos* recurrentes en la escultura.

Por último, cabe destacar que los procesos de fundición son bastante largos e impredecibles, por lo que se adquieren múltiples aprendizajes en el trayecto.

2.2.2. Técnicas de fundición

Para realizar piezas en bronce existen diferentes procesos de ejecución, así como técnicas de colada del metal que variaran dependiendo no sólo del tipo de pieza que se vaya a elaborar sino también de los diferentes recursos con los que se cuente y de las posibilidades.

Dentro de las técnicas de fundición a la cera perdida, en los últimos 30 años se ha comenzado a utilizar un material refractario, la cascarilla cerámica. En el taller de Fundición de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna se trabaja a través de tres técnicas diferentes de colada del metal dentro de la cascarilla cerámica.

Estas técnicas tienen diferentes características y se dividen teniendo en cuenta, sobre todo, el tamaño y la morfología de cada pieza. A pesar de sus diferencias, las tres siguen una serie de principios básicos a tener en cuenta: modelado de la pieza en cera y realización del árbol de colada, creación del molde refractario (recubrimiento cerámico), descere y refuerzo del molde cerámico y colada del metal y finalización de la pieza.

Si bien éstas siguen los mismos principios, estos varían en ciertas especificaciones dependiendo de la técnica a utilizar.

Fig. 25: Técnica de colada directa.

-Colada directa: En la técnica de colada directa, el vertido del metal no se realiza en el interior de un único horno sino que, por el contrario, el metal se funde dentro del mismo mientras que las piezas se encuentran situadas en una mufla, donde se calientan para esperar la llegada del metal.

En esta técnica en concreto, se realiza el árbol de colada con un crisol abierto a modo de embudo. De esta forma, la colada entra directamente a la pieza durante el volteo.

Además, se trata de una de las técnicas más simples a nivel procesal, y aunque en comparación a las otras dos técnicas se precisa de una infraestructura más amplia, ha resultado ser la más efectiva para llevar a cabo este Proyecto de Final de Grado.

Microfusión: Se trata de la técnica utilizada sobre todo para realizar piezas en pequeño formato, modificada y adaptada por el doctor Juan Carlos Albaladejo (Albaladejo, 2003) para su uso en el taller de fundición de la ULL. En ella, las piezas no deben pesar más de 1,5 kg en bronce, ya que se utiliza el sistema de volteo de forma manual. Se utiliza la gravedad para su llenado y gracias a la porosidad del molde no es necesaria ninguna fuerza adicional como las usadas en joyería o piezas de pequeño formato. En dicha técnica, tanto el molde como el metal se encuentra en un mismo horno, y la colada se produce en el exterior.

-Crisol fusible: Técnica desarrollada por Juan Carlos Albaladejo (Albaladejo, 2003) para la producción de piezas en formato mediano/grande (hasta 25 kg aproximadamente). Se caracteriza principalmente por no necesitar manipulación, ya que la colada del metal se produce sola en el interior del horno, gracias a unos fusibles que se derriten con el calor del metal.

2.3. DESARROLLO PROCESUAL

Este apartado recoge, a modo de síntesis, el proceso de realización de las piezas que conforman el proyecto escultórico, acompañado de una documentación fotográfica que sirve como referencia visual del desarrollo llevado a cabo.

Partiendo entonces de los estudios e investigaciones realizados previamente, y teniendo ya ciertos conocimientos en relación a la fundición artística en bronce, se comienza a trabajar en la creación de la propia obra en sí misma, la consolidación del objeto escultórico.

Como hemos citado anteriormente, el material seleccionado para realizar este trabajo es el bronce, por lo que la zona de trabajo será el Aula de Fundición de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna.

En todo taller de fundición -y de forma general- se deben seguir unas normas de seguridad e higiene del mismo, ya que con ello se podrá trabajar de forma correcta y evitaremos posibles accidentes. En cuanto a las normas de higiene del taller, estas se conforman para asegurar el trabajo correcto en el interior del mismo, ya que en dicho taller se imparten diferentes materias y se realizan trabajos diversos. Por ello, es importante mantenerlo lo más limpio y ordenado posible.

En relación a la seguridad en el interior del mismo, se nos pide que utilicemos ciertos elementos de protección diferentes para cada zona del taller, como pueden ser; guantes o ropa ignífuga, gafas de protección, mascarilla, caretas, etc. Esto es debido a que trabajamos con materiales tóxicos y elementos peligrosos como radiales, sopletes o metales fundidos, por lo que podrían ocasionarse accidentes. De esta forma y con la protección necesaria nos aseguraremos de que el uso del mismo se realiza adecuadamente.

Una vez nombrados algunos elementos importantes a conocer de forma previa, se procede a describir y desarrollar el siguiente apartado.

2.3.1. Modelado, moldes y reproducciones

El modelado suele utilizarse habitualmente como forma previa, debido a su rápida ejecución y a la capacidad de experimentación que se puede realizar sobre las formas. De esta manera, se selecciona el barro como material inicial, ya que sus características físicas se adecuan a lo que se busca; plasticidad, textura, rápida ejecución, posibilidad de corrección, trabajo con manos y con utensilios...

Este apartado se dedica principalmente a la ejecución de las piezas en el material inicial con el que se trabajará en el proyecto y el paso de éste al material de tránsito en el proceso de fundición. Por ello, se recogen aquí los primeros pasos en la materialización del objeto escultórico, así como las referencias visuales iniciales para la elaboración de las piezas.

Como se ha explicado con anterioridad, en el presente proyecto se propone la realización de doce piezas que conformarán la instalación escultórica, por lo que de forma previa se decidió tomar tres cuerpos como referencias base iniciales.

De este modo se realizaron los tres modelados verticales de forma simultánea, utilizando en cada uno de ellos una estructura interna. Los tratamientos superficiales de las piezas se hicieron tanto con herramientas como con los propios dedos o texturas de diferentes elementos (véase Fig. 26).

Fig. 26: Modelado de las piezas.

Fig. 27: Realización de moldes de silicona.

Con los tres modelados realizados en barro, se procede a generar un molde por cada una de las piezas, en este caso de silicona con madre-forma de escayola.

Se escoge esta tipología de moldes debido a que la silicona es adecuada para realizar reproducciones en serie, ya que ésta no se deteriora ni estropea con cada uso, sino que se trata de un tipo de molde que tiene una gran durabilidad. Además, capta muy bien los registros de la pieza original, por lo que nos saldrán reproducciones muy similares a la original.

Una desventaja de los moldes de silicona con madre-forma es que se trata de un proceso más largo y complejo que un molde de escayola, no sólo por el tiempo de fraguado de la silicona, sino también por la forma de ejecución del mismo.

Una vez realizados los moldes, se procede a crear reproducciones del mismo en cera, material previo al bronce en el proceso de fundición (véase Fig. 28).

La textura de las piezas se modeló de forma previa en el barro, por lo que en cera no hubo que trabajar los acabados superficiales de las mismas.

Las piezas debían estar huecas por dentro, y con un calibre de unos 3mm aproximadamente, por lo que se realizaron vaciados en cera de los moldes. Se produjeron cuatro copias de cada uno de los tres tipos de cuerpo, y una vez salieron del molde se arreglaron las imperfecciones y los fallos, y se modificaron algunos elementos del mismo, como las extremidades inferiores y la cabeza.

El motivo por el cual se realizaron las piezas huecas es porque debemos evitar que sean macizas en metal, por lo que realizaremos una apertura a modo de tapa en uno de los laterales de la pieza (véase Fig. 29), que será unificado posteriormente cuando ésta esté en metal.

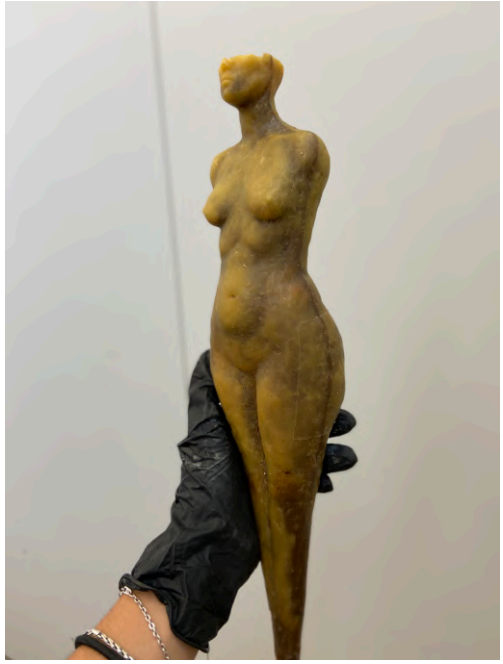


Fig. 28 y 29: Reproducciones en cera y apertura de tapas.

2.3.2. Árboles de colada y molde refractario

Una vez las piezas están correctamente finalizadas, se procede a realizar los árboles de colada. Es aquí cuando "termina" el proceso creativo, y comienza la técnica en relación a los procesos de fundición.

En este caso concreto se van a montar árboles de colada en las que quepan dos piezas, añadiendo en ellos las tapas de cada una (véase Fig. 30). Al realizar los árboles debemos tener en cuenta el momento de la colada del metal, para de esta forma situar correctamente los bebederos en los puntos estratégicos para el llenado. Además, los situaremos en un lugar en el que posteriormente puedan retirase sin mayor dificultad.

Como hemos explicado anteriormente, la colada se hará por la técnica de colada directa, por lo que los árboles se realizarán con un crisol abierto.

Para la creación del molde de cascarilla cerámica, aplicaremos primero a pincel goma-laca (adherente) y grafito (antioxidante del metal, ayuda a descascarillar posteriormente...), que son los primeros pasos en la realización del molde de nuestro árbol. Posteriormente aplicaremos cuatro baños de revestimiento cerámico de forma previa al descere y uno de forma posterior, asegurándonos de esta forma que el molde quede bien resistente.

Fig. 30: Árbol de colada en cera.

Fig. 31: Molde refractario, cascarilla cerámica.

Durante el proceso de descere se producen dos cosas: el endurecimiento del recubrimiento cerámico y la eliminación de la cera del interior del molde, que se genera gracias al llamado choque térmico. Al realizarse el descere pueden generarse grietas (visibles o no) debido a una dilatación desigual del propio material. Por ello, habitualmente, después del descere se procede a cubrir con fibra y papilla (moloquita + sílice) las grietas visibles, de esta forma se repara el molde para evitar que el metal salga por dichas grietas, y se procede a dar los baños pertinentes que correspondan a las piezas.

De esta forma, se realizó la reparación de los seis árboles de colada, se procedió a dar el último baño de recubrimiento cerámico a modo de refuerzo, y se realizaron las pruebas del agua pertinentes para comprobar que el metal no se saldría por ningún rincón de los moldes. Así, las piezas quedarían listas para fundirse.

Fig. 32: Proceso de descere.

2.3.3. Fundición y trabajo en metal

Fig. 33: Preparación de la mufla.

Cuando las piezas están preparadas para fundir, es el momento de pasar a la zona de hornos; preparar y adecuar correctamente la mufla (dimensiones, colocación… ver Fig. 33) y el horno (crisol, metal…).

Fig. 34: Colada del metal por colada directa.

Como se ha explicado previamente, los moldes se calentaron por un lado en el interior de la mufla y el metal en el horno. En total se utilizaron aproximadamente 60kg de bronce en los 6 árboles de colada que se realizaron.

El momento de la colada del metal (véase Fig. 34) se debe organizar correctamente, ya que cada miembro tendrá una labor distinta e imprescindible para que la fundición se lleve a cabo.

La colada del metal se produjo sin problemas mayores, por lo que se procedió a trabajar en el metal: descascarillar las piezas, cortar los bebederos, lijar estas zonas y batirlas con martillo, soldar las tapas de las piezas, repasar las soldaduras… Se trata de un proceso costoso, por lo que utilizaremos algunas máquinas que nos faciliten el trabajo, como la radial o la Dremel.

Fig. 35: Piezas en bronce.

La fundición es un proceso largo y en el que hay que seguir muchos pasos y procedimientos de forma correcta, sin permitirnos mucho margen de error. En la realización de las piezas del presente proyecto, se produjeron algunos inconvenientes y problemas (véase fig. 36), y aunque finalmente éstos fueron solucionados, nos demuestra la importancia de aprender a disfrutar del proceso, de saber adaptarse a los problemas y de que en la fundición a veces hay cosas que no podemos controlar.

Fig. 36: Desperfectos en la pieza.

2.3.4. Acabados superficiales

En cuanto a los acabados superficiales de las doce piezas que conforman el presente proyecto, se realizaron pátinas elaboradas en el propio taller. Para aplicarlas a la superficie de la pieza, se abren los poros del metal aportándole calor con ayuda de un soplete, y hace uso de diferentes ácidos (como el ácido nítrico o el ácido de hierro) que penetran en el interior de estos poros abiertos, oxidando la superficie del bronce.

Para explicar correctamente la forma en la que las piezas han sido patinadas, este apartado se acompaña de una tabla explicativa que recoge los diferentes productos y modos de aplicación en cada caso.

Posteriormente, se procede a abrillantar y pulir la superficie del bronce una vez patinadas, para que de esta forma las piezas queden completamente finalizadas.

Para ello, se aplica cera en la superficie y se bruñe con un paño de algodón, quedando la superficie pulcra.

	Tipo de pátina	*Modo de aplicación*	*Método de trabajo*
CAPA 1	*Ácido nítrico*	*Spray*	*Cobertura de toda la superficie con ácido nítrico de forma homogénea y quemado de la pátina*
LAVADO		*Escobrite + agua*	*Sacar brillos lavando la pieza tras realizar el quemado de la misma*
CAPA 2	*Ácido nítrico*	*Spray + agua en spray*	*Aplicación homogénea del ácido, aporte de agua y calor en cada momento de la coloración*

Fig. 37 y 38: Quemado
y pátina de la pieza.

2.3.5. Montaje de la obra (instalación)

El montaje de la obra supuso la creación de las bases de cada una de ellas, las cuales fueron realizadas con hierro dulce de diferentes calibres y planchas de hierro para los anclajes del suelo.

Cada una de las piezas fue soldada a una varilla de hierro de 1,10 m de altura, con la intención de situarlas en el ojo del espectador, y no por debajo. A su vez estas varillas fueron unificadas a cada una de sus bases, revisando en cada vez que éstas estuvieran perfectamente calibradas y perpendiculares al plano del suelo, logrando de esta forma que los elementos funcionaran estructuralmente.

En cuanto al montaje de la instalación en la sala, las piezas fueron situadas siguiendo el recorrido establecido y estudiado previamente, a través de un camino realizado con tierra negra, reforzando ese elemento de las raíces culturales e indigenismo.

Fig. 39: Montaje de las piezas.

CONCLUSIONES

La realización del presente proyecto escultórico ha supuesto una aportación en el campo del arte en relación al tema de la mujer indígena y su vínculo con el feminismo, dando visibilidad y reivindicación a las luchas sociales que han acontecido y siguen produciéndose actualmente. Se logra como resultado una obra escultórica de instalación que plasma un largo trabajo de investigación y búsqueda dentro del tema tratado.

El afán por generar una obra que sirva como aportación para dar visibilidad al colectivo y ayudar en la lucha feminista en la igualdad, ha sido un elemento clave que ha estado presente durante todo el desarrollo del proyecto.

Con este trabajo se han demostrado las capacidades resolutivas y de manejo sobre el material seleccionado, y se ha reafirmado la continuación del trabajo en la temática establecida, utilizada como línea creativa de la autora. La inquietud de no conformarse con las formas tradicionales de la escultura hace que este proyecto se salga de la "zona de confort", experimentando y ahondando en la forma y la materialidad, y en la relación de ésta con el espacio.

Poder ser participe de la evolución de este trabajo hasta ver finalmente las obras materializadas ha supuesto un logro personal y un reto que ha sido superado de forma adecuada, ya que se han cumplido los objetivos planteados de manera previa, dando como resultado final una obra de instalación escultórica que cumple con las expectativas iniciales.

A nivel formal, se ha logrado una obra de instalación adaptada a el nivel requerido en el trabajo, obteniendo un conjunto de doce piezas en bronce que se complementan a nivel formal y estructural, formando un conjunto escultórico con un gran peso tanto visual como conceptual.

Con este proyecto, se abren diferentes vías para seguir investigando y realizando obras en referencia a este tema, ya que la lucha por el reconocimiento y empoderamiento de la mujer siguen activos hasta lograr lo que tanto se busca; la igualdad de género.

CATÁLOGO DE OBRA

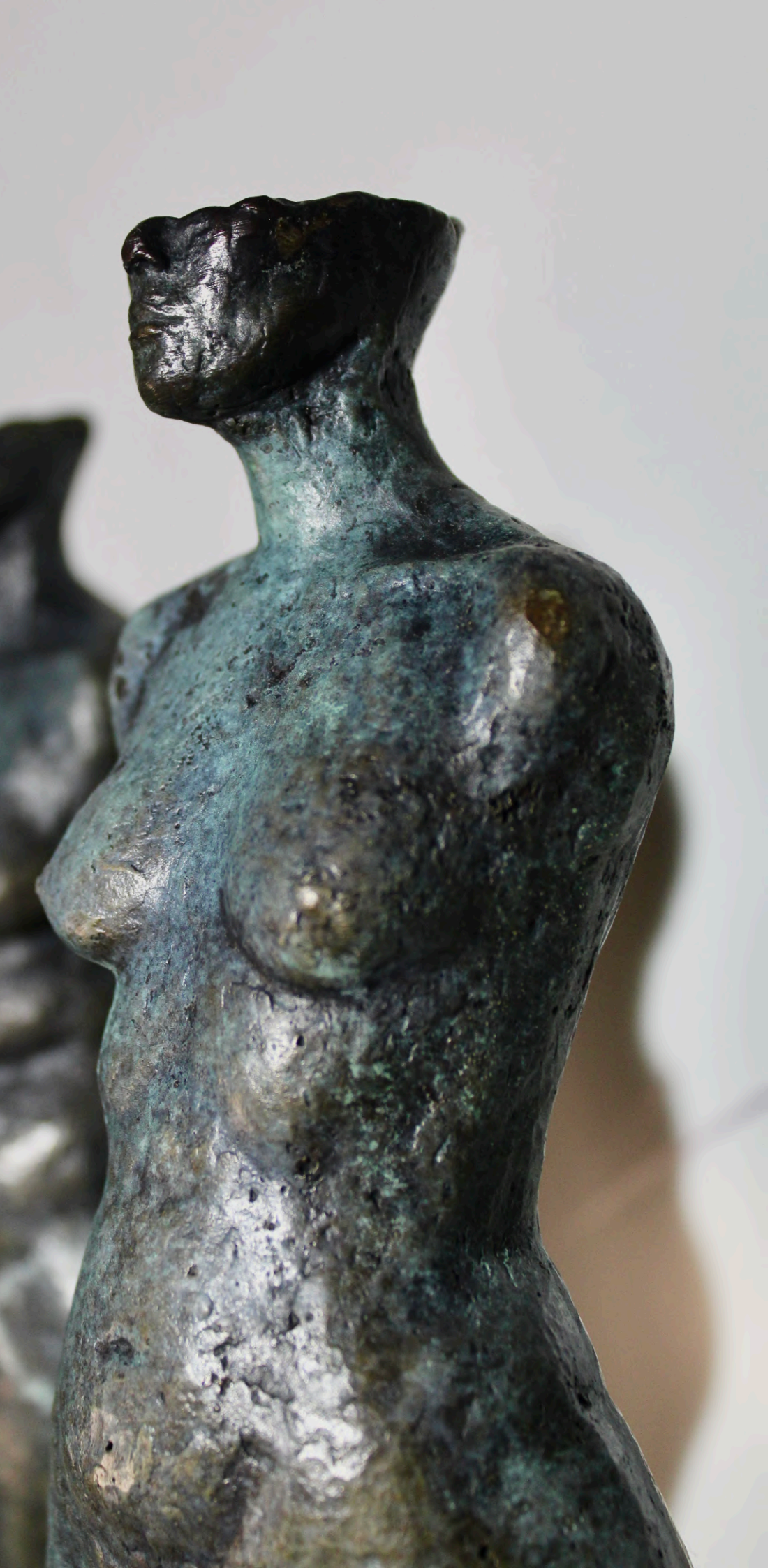
“Empoderamiento del ejército”,
2022

Instalación escultórica, bronce

1.40 x 0,7 x 0,7 m

Mi cuerpo es un campo de batalla

B. Kruger.



LISTADO DE REFERENCIAS

Accossatto, R. & Sendra, M. (2018). *Movimientos feministas en la era digital. Las estrategias comunicacionales del movimiento Ni Una Menos.* Encuentros. Revista de Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Critico., año 6. n° 8, 117-136. http://biblioteca.clacso.edu.ar/Venezuela/ceshc-unermb/20180909030404/07_Accossatto.pdf

Agudelo, J. D. (2021). *La construcción de una episteme cosmogónica: tejiendo desde el feminismo comunitario indígena*. Revista de estudiantes de Ciencia Política, 42-53. https://revistas.udea.edu.co/index.php/recp/article/download/346920/20805795/228430

Aguilar García, T. (2013). *Cuerpos sin límites: transgresiones carnales en el arte.* Editorial Madrid: Casimiro, 2013.

Albaladejo, J. C. (2003). *Fundición a la cera perdida: técnica de crisol fusible.* Universidad de La Laguna. Departamento de Pintura y Escultura, 2003.

Alvarado Escudero, A. (2019). *El feminismo indígena de la época colonial. The conversation.* https://theconversation.com/el-feminismo-indigena-de-la-epoca-colonial-112566

Ana Mendieta. (s. f.). HA! Recuperado 15 de septiembre de 2022, de https://historia-arte.com/artistas/ana-mendieta

Autores, V. (2009). *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*. Ediciones Akal.

Ballester Buigues, I. (2012). *El cuerpo abierto: representaciones de la mujer en el arte contemporáneo*. Editorial Gijón (Asturias): Trea, D.L. 2012.

Benavente, J. A. (1992). *La Fundación a la Cera Perdida*. Alianza Editorial.

Bidaseca, K. (2015). *Escritos en los cuerpos racializados: lenguas, memoria y genealogías (pos)coloniales del feminicidio*. Edicions Universitat de Les Illes Balears,2015.

Bolen, J. S. (2006). *Las diosas de la mujer madura: Arquetipos Femeninos a Partir de Los Cincuenta* (Annotated ed.). Nirvana Libros, S.A. de C.V.

Bonilla Vélez, G. E. (2007, 1 agosto). *La lucha de las mujeres en América Latina: feminismo, ciudadanía y derechos.* Revista Palobra, «palabra que obra», 8, 42-59. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2979331.pdf

Boschin, M. T. (2022). *Tierra de hechiceros arte indígena de Patagonia septentrional Argentina (Estudios históricos y geográficos)*. Ediciones Universidad de Salamanca.

Carrasco Garrido , R., González Suela, M. & Nuevo Gómez, A. (Directores). (2016). *LA MEMORIA FEMENINA: Mujeres en la historia, historia de mujeres* (2016.a ed.). Secretaría general técnica . http://www.ibermuseos.org/wp-content/uploads/2016/03/LA-MEMORIA-FEMENINA-PUBLICACION-ELECTRONICA.pdf

Chadwick, W. (1999). *Mujer, arte y sociedad*. Editorial: Barcelona: destino 1999. (Creo que no habla sobre la condición de la mujer en latinoamérica)

Del Popolo, F. & Reboiras, L. (2014). *Los pueblos indígenas en America Latina: Avances en el último decenio y retos pendientes para la garantía de sus derechos*. https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/37222/S1420521_es.pdf

Fiadone, A. E. (2006b). *Diseño Indígena Argentino,* El - Con CD. La Marca Editora.

Gargallo, F. (2007). Feminismo Latinoamericano. *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer [online].*, vol. 12. http://ve.scielo.org/scielo.php?pid=S1316-37012007000100003&script=sci_abstract

González, T. A., & Cátedra, E. (2018). *Mujeres indígenas en defensa de la tierra* (edición ed.). Ediciones Cátedra.

Iriarte, M. L. G. (1999). *Testamento de Hécuba : mujeres e indigenas en la obra de Rosario Castellanos.* Sevilla : Universidad de Sevilla.

Maderuelo, J. (2012). *CAMINOS DE LA ESCULTURA CONTEMPORANEA.* UNIV. SALAMANCA.

Miranda, E. (2020, 22 diciembre). *El movimiento zapatista: la lucha contra el neoliberalismo mundial. El Orden Mundial* - EOM. Recuperado 15 de septiembre de 2022, de https://elordenmundial.com/el-movimiento-zapatista/

Mörner, M. (1967). *Race Mixture in the History of Latin America*. Little, Brown.

Navaz, L. S., & Hernandez, R. A. (2008). *Descolonizando el feminismo / Feminism Decolonization: Teorias y practicas desde los margenes / Theories and Practices from the Margins*. Catedra.

Paloma Navares. (s. f.). Paloma Navares. Recuperado 15 de septiembre de 2022, de https://palomanavares.com/

Perelló, R. E. (1989). *Orígenes y significado del arte Paleolítico*. SÍLEX EDICIONES, S.L.

Potthast, B. (2022). *Madres, obreras, amantes… Protagonismo femenino en la historia de America Latina.* (Tiempo emulado). Iberoamericana Editorial Vervuert, S.L.

Real Academia Española. 04/09/22. Voz: indigenismo. Recuperado de: https://dle.rae.es/indigenismo?m=form

Real Academia Española. 04/09/22. Voz: indígena. Recuperado de: https://dle.rae.es/ind%C3%ADgena?m=form

Reckitt, H., & Phelan, P. (2005). *Arte y Feminismo* (1a ed.). Phaidon español.

Robles Santana, A. (2014). *Una aproximación al rol de la mujer precolombina en América. Dialnet unirioja.* https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5241118

Rosa, M. L., & Donoso, N. S. (2018). *Compartir el mundo: La experiencia de las mujeres y el arte.* Ediciones metales pesados.

Sánchez, M. (2009). *La instalación en España, 1970–2000/ The Instillation in Spain 1970–2000*. Alianza Editorial Sa.

Sánchez, R. (2015). *Feminismo comunitario: Una respuesta al individualismo* – Rebelion. *La jornada*, 224. https://rebelion.org/feminismo-comunitario-una-respuesta-al-individualismo/

Valdivieso, M. & de Castro Tavares, A. G. (2016). *Movimientos de mujeres y lucha feminista en América Latina y el Caribe*. CLACSO. http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/20160713103853/Movimiento_mujeres.pdf

Verplanke, J. | Compra de obras de arte y biografía - Artsper. (2015). Artsper | Compra de cuadros y obras de arte contemporáneo. https://www.artsper.com/es/artistas-contemporaneos/belgica/25219/jenny-verplanke

V.v. A.a. (2009). AÑOS 70. FOTOGRAFÍA Y VIDA COTIDIANA. (LIBROS DE AUTOR) (Spanish and English Edition) (1.a ed.). La Fábrica Editorial.

ÍNDICE DE IMÁGENES

La mayoría de figuras que se recogen en el presente documento son imágenes propias. Sin embargo, algunas de ellas han sido recopiladas de páginas web o libros.

Fig. 1-7: Imágenes de autoría propia.

Fig. 8: Imagen sacada del libro de Parelló, 1989. Pág. 69.

Fig. 9 y 10: Fuente: https://www.kunstklasse.eu/beelden-jenny-verplanke

Fig. 11-14: Fuente: https://www.antonygormley.com

Fig. 15: Fuente: http://revista.escaner.cl/node/1434

Fig. 16: Fuente: www.hoyesarte.com

Fig. 17: Fuente: https://news.medill.northwestern.edu/chicago/aids-legacy-of-loss-told-through-new-exhibit-art-aids-america-chicago/

Fig. 18-39: Imágenes de autoría propia.

Universidad de La Laguna