

# *FLY ON THE WALL*

Intimidad, duelo, memoria familiar y su papel en la construcción del yo desde el arte.



Lucía Gómez







UNIVERSIDAD FRANCISCO DE VITORIA

***FLY ON THE WALL***

**Intimidad, duelo, memoria familiar y su papel en la construcción del yo desde el arte.**

Facultad de Comunicación  
Grado en Bellas Artes y Creación Digital

Trabajo Fin de Grado  
Curso 2024-25  
Convocatoria extraordinaria

Lucía Gómez García

Tutorizado por: Daniel Silvo González





*Quiero expresar mi agradecimiento a mi tutor, por su orientación durante todo el proceso.*

*Al colectivo Nebot, mi pequeña familia madrileña de artistas, con quienes comparto pasiones y sueños, risas y lágrimas, y que han hecho este camino mucho más enriquecedor.*

*Por último, dedico un especial reconocimiento a mis cinco hermanas y a mi madre, cuyo amor y fortaleza han sido mi pilar y motor en cada paso que doy.*

*A Sara, por cuidar de todas incluso en la distancia y por apoyarme desde que era una niña.*

*A Paloma, por estar ahí para escucharme y acompañarme durante estos años en la gran ciudad.*

*A Marina, por las conversaciones apasionadas sobre este proyecto y por inspirarme cada día.*

*A Vicky, por su fortaleza y por siempre sacarme una sonrisa, hasta en los peores momentos.*

*Y, sobre todo, a mi madre, que cada día lucha por nosotras. Que sacrifica todo por quienes ama, y aunque haya quien no lo valore, yo lo admiraré siempre.*



*A mi madre y mis hermanas,  
mis musas y mis guías, en la vida y en el arte.*

*This project explores family dynamics and the emotional consequences of a childhood shaped by dysfunctional relationships and tense environments, through an artistic practice conceived as a process of reflection and reinterpretation. The main objective is to analyze and represent, from a pictorial perspective, the relationship between intimacy, memory, and female identity, using childhood photographs as the foundation of the creative process. These images, taken in domestic settings, are reinterpreted from the present—not only as visual archives but as emotional triggers that allow for an exploration of the layered meanings that shape subjective experience.*

*The project develops a method that combines the reinterpretation of personal memories with a theoretical framework centered on domesticity, the historical subordination of women, the family archive, and its representation in contemporary art. The approach involves a critical revisiting of familial bonds and affective dynamics, positioning painting as a space of enunciation where the self is reconstructed in dialogue with the collective.*

*The work seeks to function as a cathartic piece that channels an intimate experience while also engaging the viewer in a broader reflection on memory and emotional inheritance in the shaping of identity. Through this artistic gesture, the project suggests that art can transform personal experiences marked by conflict into a visual language with universal resonance.*

*Keywords: childhood, identity, femininity, memory, autobiographical*

## RESUMEN

Este proyecto aborda las dinámicas familiares y las consecuencias afectivas de una infancia marcada por relaciones disfuncionales, a través de una práctica artística entendida como proceso de reapropiación y recuperación del recuerdo. El objetivo principal es analizar y representar, desde una perspectiva pictórica, la relación entre intimidad, memoria e identidad femenina, empleando fotografías de la infancia como base del proceso creativo. Estas imágenes, tomadas en el ámbito doméstico, son reinterpretadas desde el presente no solo como archivo visual, sino como detonantes emocionales que permiten explorar las capas de sentido que componen la experiencia.

Se desarrolla un método que combina la relectura de fotografías personales con un marco teórico centrado en lo doméstico, la subordinación histórica de la mujer, la memoria, el archivo familiar y su representación en el arte contemporáneo. El enfoque parte de una revisión crítica de los afectos y vínculos familiares, entendiendo la pintura como un espacio de enunciación donde el yo se reconstruye.

El proyecto busca ser una obra canalizadora del duelo íntimo, que invite a la reflexión sobre el papel de la memoria y la herencia emocional en la construcción de la identidad. A través de esta práctica artística, se plantea cómo el arte puede transformar vivencias personales marcadas por el conflicto en un lenguaje visual con resonancias compartidas.

Palabras clave: infancia, identidad, feminidad, memoria, autobiográfico



# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>15</b>
<b>OBJETIVOS Y METODOLOGÍA</b>	<b>19</b>
Objetivo general	20
Objetivos específicos:	21
<b>MARCO TEÓRICO</b>	<b>29</b>
2.1 La intimidad y extimidad como territorio identitario.	30
2.2 Lo doméstico como escenario de la subordinación de la mujer.	42
2.3 El papel de la memoria familiar en la construcción de la identidad	56
2.4 Mirarse a una misma: el retrato de la mujer más allá de la percepción masculina en la pintura.	74
2.5 Entre lo íntimo y lo indeterminado: representación y género en los 90.	98
<b>DESARROLLO</b>	<b>115</b>
3.1 Conclusiones del marco teórico	116
3.2 Antecedentes	117
3.3 Conceptualización.	126
3.3.1 La reinterpretación y apropiación del archivo familiar	132
3.3.2 El lenguaje visual de la pincelada y el color	132
3.3.3 Simbología de la mosca	133
3.4 Desarrollo de la obra	134
3.4.1 Documentación gráfica y exploración plástica.	134
3.4.2 Pieza de sonido	152
3.4.3 Instalación pictórica	156
<b>ANÁLISIS DE RESULTADOS</b>	<b>161</b>
4.1 <i>FLY ON THE WALL</i> .	162
4.2 Obras finales	164
4.2.1. 1997	164
4.2.2. <i>Mi isla</i>	168
4.2.3 <i>Serie Mosca: S, P, M, V y Autorretrato.</i>	172
4.2.4 Serie Mosqueadas	176
4.2.5 <i>Buzzkill</i>	185
<b>CONCLUSIÓN</b>	<b>117</b>
5.1 Limitaciones	187
5.2 Prospectiva	187
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>195</b>
<b>WEBGRAFÍA</b>	<b>197</b>



# INTRODUCCIÓN

Esta investigación nace de una experiencia íntima: una infancia y adolescencia atravesadas por el conflicto, el miedo y la tensión cotidiana, pero también habitadas por una fuerza silenciosa: el vínculo entre seis mujeres, cinco hermanas y una madre. En un entorno familiar marcado por dinámicas violentas, lo afectivo se convirtió en refugio. La identidad, en ese contexto, no emergió de la estabilidad, sino del sostén compartido ante lo inestable. De ese dolor compartido nace este proyecto.

A través de la pintura, se propone una recuperación del recuerdo de la infancia para comprender el papel del vínculo y la intimidad en la construcción de la identidad, especialmente en contextos familiares adversos. El arte se convierte en herramienta de introspección y también en un medio para reescribir el pasado: reapropiarse de la imagen y transformar el recuerdo en creación.

Las obras parten de material de archivo familiar —fotografías y vídeos registrados durante la infancia, en su mayoría por la figura paterna—. Esta mirada externa y documental, que en su origen ejercía un control sutil, es aquí resignificada desde una nueva perspectiva, más crítica y emocional. La pintura permite reinterpretar estas imágenes y otorgarles un nuevo sentido, donde lo íntimo adquiere un valor político y simbólico.

Más allá de una catarsis personal, el proyecto reflexiona sobre las dinámicas presentes en contextos domésticos marcados por la tensión. La sororidad, entendida aquí como fraternidad entre hermanas, aparece como una fuerza vital para resistir lo que no se podía nombrar, pero sí sentir y observar desde el silencio. Frente a una infancia habitada por el miedo, las relaciones femeninas ofrecieron un lenguaje alternativo: un lugar donde compartir el dolor y construir sentido.

Desde esta mirada, el proyecto plantea preguntas clave: ¿cómo se moldea la identidad a través de la intimidad? ¿Qué papel juega la memoria afectiva en la configuración del yo? ¿Cómo puede la experiencia femenina ser espacio de resistencia y transformación? El arte aparece como un lugar de conexión entre lo individual y lo colectivo, entre el archivo y el presente, entre el silencio y la posibilidad de narrarlo.

La memoria escrita se compone de cinco capítulos. El primero presenta los objetivos, la metodología y las fuentes. El segundo aborda los conceptos clave — intimidad y extimidad, subordinación femenina, memoria familiar— a través del análisis de artistas que trabajan desde lo autobiográfico y doméstico. El tercero se centra en el desarrollo práctico: un recorrido por las obras pictóricas y los procesos técnicos, simbólicos y emocionales implicados. El cuarto capítulo analiza críticamente los resultados, y el quinto recoge las conclusiones, aprendizajes y posibles líneas futuras de investigación.

Este trabajo, en definitiva, tiende un puente entre lo personal y lo colectivo. En la pintura, en la memoria y en el vínculo, se abre un espacio para habitar la herida sin quedar definida por ella: una forma más de construir identidad.

*FLY ON THE WALL*

*Fly on the wall*

---

# OBJETIVOS Y METODOLOGÍA



## Objetivo general

Desarrollar un proyecto artístico basado en la realización de una serie pictórica autobiográfica que investigue la intimidad, la memoria familiar y su papel en la construcción de la identidad.

## Objetivos específicos

Análisis del papel de la intimidad y la memoria familiar en la construcción de la identidad femenina a través del arte, desde la exploración autobiográfica y el archivo personal.

Realizar un estudio sobre la construcción de la identidad femenina en contextos familiares marcados por la violencia.

Investigar la influencia de la mirada masculina en la construcción de la identidad femenina desde el arte y la pintura.

Elaborar un muestrario del panorama feminista artístico moderno y contemporáneo.

Presentar la obra de artistas plásticas que tratan la violencia y el duelo desde una perspectiva autobiográfica.

Documentar el uso de la pintura figurativa y el retrato como herramientas para representar la memoria íntima y los vínculos familiares en el arte contemporáneo.

Recuperar imágenes del archivo familiar, resignificándolas desde la pintura para conectar con la inocencia y la memoria personal.

Reinterpretar escenas de la infancia mediante el uso pictórico de fotografías y vídeos familiares, con el fin de elaborar una narrativa visual que dialogue con la experiencia personal.

Desarrollar un lenguaje visual propio a través de la expresividad de la pintura.

## Metodología

Para abordar los objetivos propuestos, se lleva a cabo una metodología mixta que combine investigación teórica, práctica y creativa.

## Investigación teórica

Se revisarán ensayos y estudios sociológicos, psicológicos y filosóficos relacionados con la identidad femenina, la construcción del género, la violencia doméstica y los vínculos familiares entre mujeres (maternidad, sororidad), así como datos objetivos sobre violencia y dinámicas presentes en la sociedad actual.

### 1. Judith Butler - *El género en disputa* (1990).

Se recurre a Butler para fundamentar la construcción del género como una performance, aportando una base teórica para comprender la identidad femenina no como una esencia fija, sino como un proceso continuo atravesado por el lenguaje, el cuerpo y la norma. Su enfoque resulta esencial para analizar cómo las dinámicas familiares influyen en la autopercepción y en los vínculos afectivos marcados por el género.

### 2. John Berger - *Modos de ver* (1972).

La mirada, especialmente en lo relativo a cómo las mujeres han sido históricamente representadas en la cultura visual, es un eje clave en el análisis pictórico del proyecto. Berger permite desentrañar la herencia del “ser mirada” frente al “mirar”, algo fundamental para un trabajo que reinterpreta la imagen familiar desde una perspectiva crítica y autobiográfica.

### 3. Katy Hessel - *The Story of Art Without Men* (2022).

Hessel aporta una revisión necesaria al canon artístico desde una perspectiva feminista, dando visibilidad a creadoras tradicionalmente excluidas. Su enfoque sirve como punto de apoyo para situar el trabajo dentro de una genealogía femenina en el arte, reivindicando el valor de lo íntimo, lo doméstico y lo autobiográfico como ejes legítimos de producción artística.

### 4. Zygmunt Bauman - *La cultura como praxis*. (2002).

Esta obra permite entender la cultura no como un conjunto de contenidos fijos, sino como una práctica social en constante transformación. En el contexto del proyecto, resulta útil para abordar cómo los procesos identitarios se desarrollan en relación con prácticas culturales específicas (como el arte, la memoria o los vínculos familiares) y cómo estas se ven afectadas por estructuras de poder y dinámicas de pertenencia.

### **5. Byung-Chul Han - *La agonía del Eros (2014), El dolor hoy. (2021) y La expulsión de lo distinto (2022).***

Las obras de Byung-Chul Han permiten reflexionar sobre el lugar del dolor, la diferencia y el deseo en la sociedad contemporánea. En *La agonía del Eros*, se explora la desaparición del deseo como vínculo con el otro, algo clave para abordar la alteridad en las relaciones familiares. La sociedad paliativa ofrece una crítica a la negación sistemática del dolor en la cultura actual, lo cual refuerza la legitimidad de su presencia como núcleo del trabajo artístico. Por último, *La expulsión de lo distinto* aporta una mirada crítica sobre cómo la homogeneización del yo y la evasión de la alteridad afectan los procesos de subjetivación, ofreciendo un marco teórico para comprender la identidad como relación en tensión.

### **6. Jean-Claude Kaufmann - *Ego. Pour une sociologie de l'individu (2001).***

Esta obra permite abordar la construcción del individuo desde una perspectiva sociológica que reconoce el papel de las relaciones cotidianas, los vínculos afectivos y las tensiones internas en la formación del yo. Resulta especialmente útil para analizar cómo se forma la identidad personal en contextos íntimos como la familia, y cómo el dolor compartido puede constituirse en una forma de afirmación del sujeto.

### **7. María Sahuquillo - *La identidad como problema social y sociológico (2006).***

Este artículo ofrece una base teórica clara sobre la identidad como construcción relacional y social, abordando su carácter dinámico, múltiple y conflictivo. Su enfoque resulta especialmente pertinente para analizar cómo la identidad femenina se constituye en relación con el entorno familiar y social, y cómo se ve afectada por el dolor, la memoria y los vínculos afectivos.

### **8. Peter L. Berger, Brigitte Berger y Hansfried Kellner - *Un mundo sin hogar: Modernización y conciencia (1979).***

Aporta una visión crítica sobre los efectos de la modernización en la conciencia individual, especialmente en relación con la pérdida de referencias estables. Esta perspectiva es valiosa para analizar la fragilidad de la identidad posmoderna, la disolución del hogar como refugio simbólico, y la necesidad de reconstrucción afectiva a través del arte y la memoria.

**10. Alan Baddeley, Michael W. Eysenck y Michael C. Anderson - *Memoria* (2018).**

El libro *vMemoria* (2018) de Baddeley, Eysenck y Anderson expone cómo funciona la memoria humana desde una perspectiva psicológica y neurocientífica. Explica los distintos tipos de memoria (como la episódica o la autobiográfica) y los procesos mentales implicados en recordar, olvidar y reconstruir recuerdos. Aporta modelos teóricos clave, como el de la memoria de trabajo, y analiza cómo se forman y modifican nuestros recuerdos. Es útil para entender cómo se construye la identidad a partir de la memoria personal y cómo esta puede influir en la creación artística autobiográfica. Su contenido me ayuda a fundamentar teóricamente el papel de la memoria en mi proceso creativo.

**11. Paula Sibilia - *La intimidad como espectáculo* (2008).**

En *La intimidad como espectáculo* (2008), Paula Sibilia analiza cómo lo privado se transforma en contenido público, dando lugar a la extimidad, es decir, la exposición voluntaria de la intimidad en busca de validación social. La autora explica cómo esta tendencia convierte la vida personal en una construcción visible y performativa, especialmente en entornos digitales. Su planteamiento permite comprender el uso de lo íntimo como materia artística en el contexto contemporáneo.

Se analizará el legado de **mujeres artistas** que tratan temas de identidad, género, duelo, familia y sobre todo, la experiencia femenina y las relaciones interpersonales, como, Louise Bourgeois, Tracy Emin, Nan Goldin, Carmen Winant, Jo Spence, Sophie Calle, Paula Rego, Chantal Joffe, Francesca Woodman, Alice Neel, Celia Paul, Jennifer Packer, Jordan Casteel, Lisa Yuskavage, Somaya Chritchlow, Jenna Gribonn, etc.

## Investigación práctica

**Selección de documentos de archivo:** En primer lugar, se procederá a la selección de documentos de archivo, que incluirán tanto fotografías como fragmentos de vídeo relacionados con la infancia. Esto permitirá reunir material visual relevante para el trabajo.

**Recopilación de imágenes del pasado:** Se llevará a cabo una recopilación de imágenes tomadas en el pasado, en su mayoría por el progenitor. Este material será clave para la construcción de la narrativa visual del proyecto.

**Creación de una narrativa visual:** A partir de la combinación de la mirada personal y la ajena, se buscará construir una narrativa visual que refleje el proceso de auto-representación y re-interpretación del pasado familiar.

**Uso de materiales familiares como base de trabajo:** Las fotografías y vídeos familiares servirán como base y referencia esencial para la creación de las obras. Estos materiales serán fundamentales para desarrollar el concepto visual del proyecto.

**Desarrollo de bocetos:** El proceso de creación comenzará con el desarrollo de bocetos preliminares, los cuales permitirán explorar diferentes composiciones y enfoques visuales. Estos bocetos servirán como un medio de ensayo y reflexión, buscando la mejor manera de plasmar las ideas centrales del proyecto. A través de líneas sencillas y formas esquemáticas, se investigará la distribución de los elementos visuales y se probarán distintas aproximaciones a la representación del espacio y la figura.

**Investigación de un lenguaje propio:** Se llevará a cabo una investigación sobre un lenguaje visual propio, utilizando la técnica de óleo al impasto. Esta técnica será clave para la creación de texturas y profundidades que aporten una dimensión única a las obras.

**Pruebas de color y composiciones:** a través de pinturas rápidas, se elaborarán pequeñas pruebas de color para explorar su simbología y reinterpretar las imágenes de archivo hacia lo onírico, alterando los colores y formas originales para crear nuevas imágenes.

**Aplicación simbólica del color y la plasticidad:** Se pondrá énfasis en el uso simbólico del color y la plasticidad de la pintura al impasto. Estos elementos se emplearán no solo como recursos estéticos, sino como medios expresivos capaces de transmitir emociones y significados profundos en la obra.

*Fly on the wall*

---

# MARCO TEÓRICO



## 2.1 La intimidad y extimidad como territorio identitario.

En la actualidad, la identidad se ha consolidado como objeto de reflexión, debate y también de expresión artística. Según Bauman (2001), con la llegada de la modernidad, la identidad dejó de ser algo dado para convertirse en una tarea personal que cada individuo debe construir por sí mismo. Este giro ha provocado que la libertad individual, en lugar de ser una conquista liberadora, se convierta en una carga. Lo que Byung-Chul Han ha llamado el “imperativo de autenticidad” refleja cómo el sujeto contemporáneo se ve obligado a ser él mismo, a construirse constantemente, bajo la presión de destacar y diferenciarse (Han, 2022, p. 35). Como él mismo señala: “El yo es también una carga y un peso” (Han, 2022, p. 103).

A esto se añade que la identidad moderna es fluida, inestable y sujeta a revisión constante, tal como afirman Berger y Kellner (1979): “el sujeto ya no posee una identidad fija, sino que debe redefinirse en función de los cambios del entorno y, especialmente, de sus vínculos”. En el contexto contemporáneo, la identidad del sujeto ya no se concibe como una esencia fija e inmutable, sino como una construcción dinámica que se redefine constantemente en función de los cambios del entorno y, especialmente, de sus vínculos afectivos y sociales. Lejos de poseer una identidad estable, el individuo actual se ve atravesado por transformaciones culturales, tecnológicas y relacionales que lo obligan a reorganizar su sentido del yo. Esta perspectiva sitúa a la subjetividad como un proceso en permanente movimiento, en el que las relaciones con los otros y el contexto desempeñan un papel crucial en la configuración de quienes somos. En *La intimidad como espectáculo* (2008) Paula Sibilia explica el génesis de la tendencia de las “tiranías de la intimidad” en la modernidad. Estas reflejan cómo, con el tiempo, la vida privada ha ganado protagonismo frente a los temas públicos, debido a cambios culturales y sociales que han impulsado la importancia de lo personal y lo doméstico.

La **extimidad** se conoce como la exposición pública de lo íntimo. A menudo se interpreta exclusivamente como una forma de exhibicionismo que nos somete a mecanismos de control social, utilizando nuestras propias acciones para vigilarnos y regularnos. Sin embargo, esta visión pasa por alto su potencial contestatario: la extimidad también puede ser una forma de desafiar los discursos dominantes y de construir nuevas formas de estar en el mundo (Peroine, 2017). El fenómeno conocido como *oversharing* se suele percibir como algo negativo, como la pérdida de control sobre nuestra intimidad, pero, **¿y si, en realidad, la extimidad fuera una forma de control sobre nuestro propio relato, sobre nuestra construcción del yo?**

El arte funciona como un medio de configuración del yo. A través del encuentro con lo sensible y la creatividad, trazamos un camino hacia la construcción de nuestra identidad (Bueno, 2017). La obra de arte se convierte así en el lugar donde lo intangible se vuelve matérico, donde el sujeto se confronta con lo Otro y logra liberarse del encierro egocéntrico que Byung-Chul Han denomina el “infierno narcisista” (Han, 2021, p. 21). Es en ese gesto de salir de sí mismo, de abrirse al caos de lo desconocido e infinito, donde el artista comienza a formarse y transformarse, conectando con otras realidades que lo interpelan.

Un ejemplo de la exploración de la identidad a través de la intimidad y el arte es la fotógrafa Francesca Woodman. Su obra se ha interpretado en ocasiones como una representación del deseo de huir, de escapar de las imposiciones y expectativas de la sociedad. Se utiliza a sí misma como modelo para hablar de sus propios conflictos internos. "... porque la representación de la imposibilidad de comprometerse con una identidad estable del yo es una temática central en el trabajo de Woodman. Sin embargo, Woodman ordena a la fotografía no desestabilizar la identidad, sino más bien utilizarla por su simple utilidad como herramienta para revelar la calidad fragmentaria de la identidad." (Raymond, 2017, p.12).



Fig 1. Woodman, F. Space, *Providence*, Rhode Island, fotografía, 1976.



Fig 2. Woodman, F. Self-deceit #1, *Rome Italy*, fotografía, 1978.

Su obra marcó un punto de inflexión en la fotografía de los años setenta. A partir de su enfoque íntimo y experimental, abrió camino a otras artistas como Cindy Sherman o Nan Goldin, quienes continuaron explorando la identidad a través de la fotografía desde perspectivas personales y feministas.



Fig 3. Goldin, N. *Greer and Robert on the bed NYC*, fotografía, 1982.

Nan Goldin, fotógrafa, es un claro ejemplo de la construcción del “yo” a partir de la obra artística. Tras abandonar el hogar familiar a los catorce años, Goldin encontró en sus amigos a su verdadera familia, su “tribu”. Les fotografió durante más de 40 años. Reconfigura sus fotografías para construir múltiples narrativas. Más que una fotógrafa, Nan se considera narradora.

La artista juega con el concepto del álbum familiar y rompe con la idea de la recopilación de momentos alegres. Ella muestra la realidad, su realidad. Sus amigos manteniendo relaciones sexuales, masturbándose e incluso ella misma después de ser maltratada por su expareja. Habla de su vida sin escrúpulos, del Nueva York del momento: la droga, la violencia, lo *queer*, lo *underground*. Su fotografía trasciende lo personal para convertirse en política: visibiliza realidades marginadas y desafía los límites entre lo íntimo y lo colectivo. Convierte su propia vida en una obra de arte.



Fig 4. Goldin, N. *Rise and Monty Kissing*, New York City, fotografía, 1980.

Sophie Calle es una figura destacada en el ámbito de la sobreexposición autobiográfica. Con un notable éxito de público, esta artista francesa lleva al límite lo tolerable al poner en escena tanto su propia intimidad como la de los demás (Sibilia, 2008, p. 240).

"Mis obras hablan de la vida cotidiana de cualquier ser humano. A través de mi vida, mis sufrimientos y mis fracasos, la gente ve reflejada su propia vida." (Corradini, 2007).

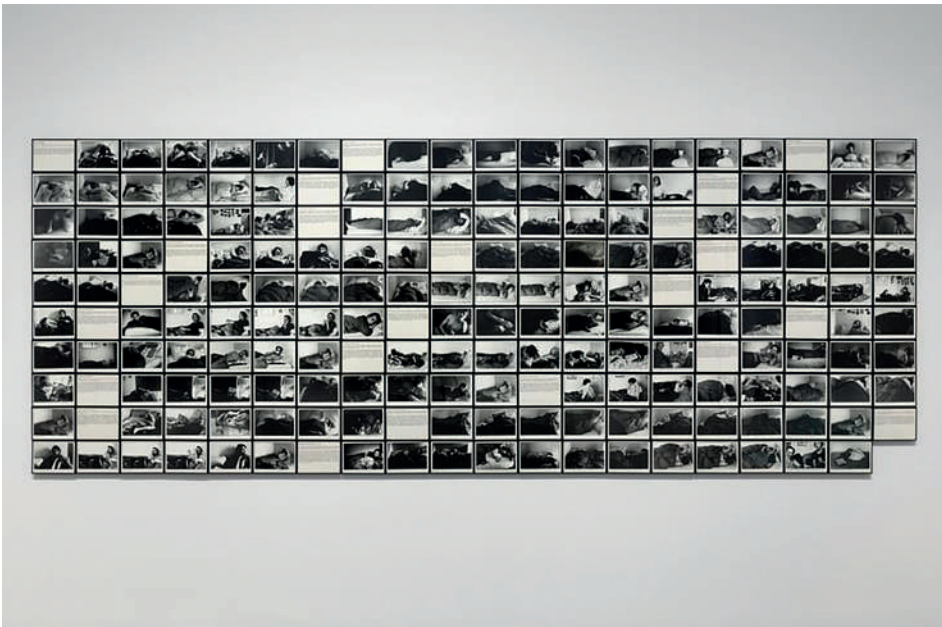


Fig 5. Calle, S. *The Sleepers*, fotografía, 1979.

Cuando trabajó como limpiadora en 1981 desarrolló su obra *The Hotel, Room 47*. Calle se centra en la exploración de la intimidad ajena a través de un enfoque voyeurista, donde la artista observa y documenta detalles de la vida privada de los huéspedes sin su consentimiento, revelando aspectos de sus rutinas personales, objetos íntimos y relaciones. Esta invasión de la privacidad genera una tensión entre lo íntimo (lo que pertenece al mundo personal y privado) y lo étimo (lo que, siendo profundamente personal, se exterioriza, en este caso, a través de los objetos y las huellas dejadas en las habitaciones) (Manchester, 2005).



Fig 6. Calle, S. *The Hotel, Room 47*, fotografía, 1981.

En la serie *A Picture of Health?* (1982-1986), la artista Jo Spence muestra un lado muy vulnerable. La artista sufrió cáncer de mama y retrató su dolor en fotografías explícitas que no solo reflejan su lucha contra la enfermedad, sino que también le permitieron asimilar y procesar su situación. De este modo convirtió su fotografía en

una herramienta de autoexploración y terapia, en la que la protagonista es su propia mirada y experiencia.

“I was absolutely staggered at what I’d photographed. I couldn’t believe that I had seen so much and already forgotten it. I had already disavowed what had happened to me. But here were the photographs that my guardian self-had taken—so much detail. This points up one of the advantages of photographing one’s traumas—before they become sealed over.” (Dennet, T., 2001, p.26-27).



Fig 7. Spence, J. *A Picture of Health: How Do I Begin?*, fotografía, 1984



Fig 8. Spence J. *Picture of Health? (Property of Jo Spence?)*, fotografía 1982.

Carmen Winant es una artista y educadora estadounidense cuya obra se centra en la representación visual de experiencias femeninas, especialmente aquellas relacionadas con el cuerpo, la maternidad y la salud reproductiva. Su práctica artística combina la fotografía encontrada, el collage y la instalación para explorar y visibilizar aspectos de la vida de las mujeres que han sido históricamente invisibilizados o estigmatizados.

Uno de sus trabajos más destacados es *My Birth* (2018), una instalación compuesta por más de 2,000 imágenes encontradas de mujeres en proceso de parto, junto con fotografías de su propia madre dando a luz.



Fig 9. Winant, C. *My birth*, instalación fotográfica, 2008.

Natacha Merrit es una fotógrafa estadounidense que en el año 2000 decidió mostrar en Internet sus fotografías eróticas, en las cuales siempre es la autora y, casi siempre, también una de las protagonistas retratadas. Poco después, la fotógrafa lanzó un libro lujosamente editado, llamado *Diarios digitales*, en el cual expone una selección de sus obras y algunas declaraciones.



Fig 10. Merritt, N. *Diarios digitales*, fotografía, 2000.

Entre los siglos XVII y XIX, Europa experimentó grandes cambios vinculados al crecimiento de la sociedad industrial y la vida urbana. En ese contexto, surgió un nuevo espacio privado que funcionaba como refugio para la familia nuclear y el individuo, especialmente en el entorno burgués. Este espacio ofrecía protección ante las crecientes amenazas del mundo exterior y sus exigencias (Sibilia, 2008, p.35). De este modo, el hogar se convierte en un “refugio”, mientras que, irónicamente, se aísla de lo social y político, favoreciendo el nacimiento de dinámicas de poder familiares y privadas, ejercidas en silencio.

En el siglo XIX se intensificó la separación entre lo público y lo privado, impulsada por múltiples factores: la consolidación de la familia burguesa, la diferenciación entre el tiempo del trabajo y el de la vida doméstica, y la aparición de nuevos ideales centrados en la intimidad, la comodidad y la vida interior. Uno de los elementos clave en esta transformación fue el fortalecimiento de un mundo interno del yo y de los otros, que encontró en el hogar un espacio privilegiado para desarrollarse. Según Rybczynski, esta progresiva privatización de la casa trajo consigo una creciente identificación entre el espacio doméstico y la vida familiar (Sibilia, 2008, p.35).

En la intimidad de lo doméstico las relaciones familiares configuran la subjetividad a partir del roce emocional. El yo no se constituye de forma aislada, sino en relación con figuras como el padre, la madre o los hermanos. En este entramado íntimo, donde conviven el cuidado y la amenaza, la ternura y el trauma; la alteridad se vuelve clave para el autoconocimiento. Lejos de ser destructivos, los conflictos son estructurantes:

“Los conflictos no son destructivos. Muestran un aspecto constructivo. Las relaciones e identidades estables sólo surgen de los conflictos” (Han, 2022, p. 42).

De esta manera, se concluye que el hogar no es un mero escenario en el que se desarrolla la infancia, sino que condiciona nuestra conducta y comportamiento de por vida, generando el clima en el que se configura nuestra personalidad ante la relación y confrontación con los sujetos con los que más momentos compartimos e interactuamos: los miembros del núcleo familiar. Así como dinámicas abusivas o violentas pueden dejar una huella considerable y afectar a nuestra disposición ante la relación con individuos ajenos a ese núcleo, este proyecto busca destacar el papel

de la respuesta ante este duelo y reivindicar su valor ante situaciones de vulnerabilidad. Para ello, es relevante contextualizar dicha posición de vulnerabilidad o subordinación, en este caso, desde una aproximación artística al papel de la mujer en el hogar.

### 2.2 Lo doméstico como escenario de la subordinación de la mujer.

La asociación entre lo femenino y el espacio doméstico se consolidó históricamente como una forma de represión. A partir del s.XIX, esta relación adquirió un carácter especialmente opresivo: la mujer fue excluida de la razón y la cultura y relegada a lo privado. Esta dicotomía, sostenida por figuras como Jean-Jacques Rousseau, reforzó la idea de que la mujer debía ser “domesticada”. Así, el hogar se convirtió no solo en su espacio asignado, sino en el escenario de su confinamiento, donde lo íntimo y lo violento comenzaron a entrelazarse de forma estructural. (Abellán, 2018)

Esto se vio reflejado en las artistas impresionistas, cuyas vidas seguían atadas a la obligatoriedad del acompañamiento masculino, las artistas se vieron prácticamente obligadas y limitadas a hablar de su experiencia en lo privado y lo doméstico. (Hessel, 2022, p.111-112).

Berthe Morisot, una de las pocas mujeres que participó activamente en las exposiciones impresionistas, es un claro ejemplo. Sus composiciones, que a menudo exploraban la vida privada de las mujeres, como escenas de madres con hijos o mujeres en su día a día, manifiestan una sensibilidad particular hacia las relaciones femeninas.

En su obra *The Artist's Sister at a Window* (1869) la artista retrata a su hermana, triste al tener que sacrificar su carrera artística por su matrimonio. La artista lanza su carrera con *The Cradle*, obra en la que pinta a su hermana de nuevo, esta vez junto a su bebé recién nacido. No se trata solo de una escena tierna e intimista. La composición destaca la expresión meditativa en el rostro de la madre, sugiriendo los sentimientos encontrados entre la contradicción del amor materno y el dolor de una carrera profesional sacrificada. (Hessel, 2022, p.112-113)



Fig 11. Morisot, B. *The Artist's Sister at a Window*, óleo sobre lienzo, 1869.



Fig 12. Morisot, B. *The Cradle*, óleo sobre lienzo, 1872.

Mary Cassatt pasó a la historia como una de las pocas mujeres ligadas al movimiento impresionista y la única no europea. Sin muchas más opciones, retrató la intimidad de las mujeres de su época y destacó por su redefinición moderna de la maternidad y la representación de la conexión emocional entre madre e hijos. Sus pinturas reivindican una aproximación humana y realista a la idea de la mujer, alejada de las convenciones tradicionales.



Fig 13. Cassatt, M. *Mother and child*, óleo sobre lienzo, 1890.



Fig 14. Cassatt, M. *Breakfast in Bed*, óleo sobre lienzo, 1897.

En *Madre e hijo* (1890), por ejemplo, muestra la relación madre-hijo con un enfoque realista y cotidiano, destacando el vínculo entre ambos. Además de la maternidad, exploró otros aspectos de la vida doméstica de las mujeres, como la lectura, el baño o el cuidado de los niños. Cassatt contribuyó a cambiar la percepción de la mujer en el arte, elevando la maternidad y la vida cotidiana femenina al nivel de los grandes temas históricos.



Fig 15. Cassatt, M. *Maternal Caress*, óleo sobre lienzo, 1896.



Fig 16. Cassatt, M. *The child's bath*, óleo sobre lienzo, 1893.

Artistas como Gwen John exploraron la intimidad del espacio doméstico y la vida femenina desde una mirada introspectiva y silenciosa, alejándose de los grandes relatos históricos para centrarse en los afectos, la soledad y la identidad. John se distinguió por su profunda sensibilidad hacia el recogimiento emocional y su habilidad para transmitirlo mediante retratos íntimos y silenciosos. (Hessel, 2022, p.122-123). A lo largo de la historia del arte, el espacio doméstico ha sido, para las mujeres, tanto cárcel como refugio, lugar de sometimiento y de resistencia. Desde las impresionistas que retrataban con delicadeza su entorno más próximo porque no les era permitido mirar más allá, hasta artistas contemporáneas que transforman el hogar en escenario de

crítica y memoria, el ámbito doméstico ha sido resignificado por generaciones de creadoras. Estas artistas han convertido la intimidad en un campo de batalla donde explorar las complejidades del género, la identidad y la violencia estructural que atraviesa lo cotidiano. Lejos de ser un espacio neutro o apolítico, el hogar se revela como el lugar donde se gesta la subjetividad femenina, donde se inscriben las heridas del pasado y donde se puede, también, iniciar una forma de reparación simbólica. En este sentido, el arte autobiográfico emerge como una herramienta potente de reapropiación del relato personal, en el que el cuerpo, la memoria y lo doméstico se entrelazan como lenguajes de resistencia.



Fig 17. John, G. *Autorretrato*, óleo sobre lienzo, 1902



Fig 18. John G. *Young Woman Holding a Black Cat*, óleo sobre lienzo, 1920.

A pesar de ser un tema explorado por artistas del siglo pasado, el rol de la mujer en el hogar sigue resonando en el panorama artístico actual.

En su serie *The table. Kitchen Series* (1990) Carrie Mae Weems comienza a autorretratarse dentro del entorno doméstico mostrándose a sí misma como testigo de su vida y objeto de su obra de arte.

Así como en su serie *Family pictures and stories* las fotografías de su familia suponen un terreno sobre el que reflexionar acerca de la migración, la raza y la clase social; en *The table. Kitchen Series* se convierten en reflexiones sobre la intimidad, la identidad, el género, la raza, la monogamia, la familia, las dinámicas de poder etc. De este modo, a partir de narrativas propias y una imagen autoconstruida, la artista cuestiona los valores tradicionales y sobre todo, las consecuencias del poder. Plantea un espacio entre la experiencia, la memoria y su identidad.

“I attempt to create in the work the simultaneous feeling of being in it and of it. I try to use the tension created between these different positions—I am both subject and object; performer and director. I only recently realized that I’ve been acting/performing/observing in this way for years—the work told me.” (Bey, 2009).

En esta serie, Weems utiliza la cocina, un espacio tradicionalmente asociado a la mujer, como el escenario ideal donde hablar sobre la propia experiencia femenina dentro del hogar, las relaciones de madre e hija, de amistad y pareja.



Fig 19. Weems, C. *Kitchen Table Series*, fotografía, 1990.

Nan Goldin, ya mencionada, es reconocida como una de las artistas más contundentes en la representación explícita de sus experiencias personales marcadas por la violencia. En *The Ballad of Sexual Dependency*, Goldin expone sin filtros su vivencia como víctima de una relación caracterizada por la violencia de género. Sus autorretratos mostrando las heridas causadas por su expareja, junto con fotografías íntimas compartidas con él, constituyen un ejemplo poderoso de cómo lo silenciado, lo más privado y doloroso del espacio doméstico puede convertirse en materia artística.



Fig 20. Goldin, N. *Nan and Brian in Bed, New York City*, fotografía, 1983.



Fig 21. Goldin, N. *Nan one month after being battered*, fotografía. 1984.

Como explica la socióloga feminista Liz Kelly, es necesario entender la problemática de la violencia doméstica desde una perspectiva histórica y global y entenderlo como un problema estructural asociado a la desigualdad de la mujer: “La violencia doméstica es un claro ejemplo de la dominación del hombre y la subordinación de la mujer... Muchos estudios destacan los siguientes aspectos: El hecho histórico de que mujeres y niños eran considerados propiedad del hombre, la realidad de que en muchos países aún no se reconoce la existencia de la violación dentro del matrimonio, la persistencia de ideas que sacralizan la familia como una institución inviolable, protegida de la intervención externa, incluso ante situaciones de violencia.” (Kelly, 2001, p.11-12).

La paradoja central radica en que el espacio y la relación que deberían ofrecer seguridad se convierten, en realidad, en una fuente de peligro. Sin embargo, abandonar ese lugar implica arriesgar la propia supervivencia material y la de los hijos. (Kelly, 2001, p.12)

Esta paradoja con el espacio doméstico, que debería ofrecer seguridad, es una traducción de la relación de pareja, que también debería otorgar protección, confort, pero no es así. Esta contradicción la expresa Lana del rey en su canción Ultraviolence (2014): “I can hear sirens, sirens. He hit me and it felt like a Kiss I can hear violins, violins. Give me all of that ultraviolence... Jim raised me up. He hurt me but it felt like true love. Jim taught me that. Loving him was never enough...” (Del Rey, 2014).

De este modo, no solo el apego emocional complica la liberación de la víctima. La protección maternal y el miedo a la desprotección de los hijos favorecen estas dinámicas, generando un clima ideal para el abuso y la violencia de género y doméstica. Y así es como esta violencia hacia la pareja convierte a los hijos no solo en víctimas, sino testigos en el silencio, impotentes, meros observadores conscientes de que su propia existencia supone en muchas ocasiones, un impedimento o agravante de la violencia en su hogar.

Según el filósofo Gaston Bachelard, la casa natal configura los primeros esquemas afectivos y simbólicos que condicionan nuestra relación con los espacios habitables. Las jerarquías, hábitos y dinámicas emocionales aprendidas en la infancia permanecen inscritas en nuestra memoria corporal y psíquica, proyectándose inconscientemente en cualquier otro hogar que habitemos. El espacio doméstico, vinculado a la rutina y los afectos, se convierte así en un elemento fundamental en la construcción de la identidad del sujeto (Bachelard, 2013).

*“I can hear sirens, sirens. He hit me and it felt like a kiss”*

(Del Rey, 2014)

Louise Bourgeois es una de las artistas que ha explorado la relación entre las dinámicas familiares y la construcción de la identidad de forma más explícita y violenta. En sus obras la artista investiga el sexo, el género y la familia desde lo tenebroso e incluso claustrofóbico. La escultora rechaza el concepto del hogar como algo reconciliador y lo expone como origen del trauma, como doloroso y por ende, motor de una carrera artística catártica marcada por el miedo y la inseguridad, en la que expone sus duelos más personales.

Su escultura *The destruction of the father*, (1974) es un claro ejemplo. En ella la artista recupera un recuerdo doloroso de su infancia. Al enterarse de la infidelidad de su progenitor, comenzó a imaginar escenas en las que devoraba a su propio padre. Esta representa ese mismo concepto. A través de formas orgánicas y viscerales la artista presenta una gran cena en la que el plato se convierte en su figura paterna y la escena en un parricidio. La obra funciona como una dura catarsis en la que liberarse y reconciliarse con su incapacidad de perdonar.

“Con *The destruction of the father*, el recuerdo que evocaba era tan poderoso, y tan duro el trabajo de proyectarlo hacia fuera, que [...] sentía como si efectivamente hubiese sucedido. Realmente me transformó.” (Bourgeois, L., 2008)



Fig 22. Bourgeois, L. *The destruction of the father*, escultura, 1974.

Pero la obra de Bourgeois no se reduce a la figura paterna. De hecho, la artista ha destacado por su interpretación y representación de la madre en sus esculturas arácnidas de dimensiones monumentales. En 1999 creó *Maman*, una escultura de nueve metros de altura que sería replicada varias veces. La pieza habla sobre la feminidad, maternidad, protección y vulnerabilidad, a la par que supone la exploración del trauma de la autora. *Maman* expone la contradicción de la figura materna, la compara con un depredador que a la vez es protector, que con una misma red protege a sus crías y atrapa a sus presas. Su tamaño impresiona e intimida, mas sus piernas parecen inestables, delgadas y frágiles. Encarna el temor y la vulnerabilidad.

La artista perdió a su madre a una temprana edad. Esta obra es un claro ejemplo de los sentimientos encontrados hacia ella. Por un lado, la muestra como figura de protección, la consideraba su amiga. Por otro lado, lo aterrador y lo frágil aluden a esa pérdida que nunca superó.

La escultora explica: “Mi escultura me permite revivir el miedo, darle una fisicalidad... El miedo se convierte en una realidad manejable. La escultura me permite revivir el pasado en su proporción objetiva, realista” (Martínez, 2000).



Fig 23. Bourgeois, L. *Maman*, escultura, 1999.

Al igual que Louise Bourgeois, Tracey Emin convierte su propia experiencia en un espacio de exploración artística, pero lo hace desde una estética del desgarramiento emocional y la confesión directa. Si en Bourgeois el trauma se sublima en formas simbólicas y arquetípicas, en Emin se presenta sin velos, a través de textos, bordados, instalaciones y vídeos en los que el dolor, el deseo, el abandono o la vergüenza son nombrados con crudeza. Su infancia, marcada por la ausencia de un padre que repartía su vida entre dos familias, y por una estructura familiar inestable, se convierte en el centro de una obra donde el cuerpo y la palabra actúan como dispositivos de memoria y catarsis.

Tracey Emin explora lo doméstico como espacio de reflexión y sobre sus duelos personales. Utilizando la instalación, escultura, pintura y escritos para exponer sus inquietudes más íntimas.

En *My Bed* (1998) explora cómo el espacio doméstico, en este caso, la propia cama de la artista, juega un papel fundamental en su autoconocimiento. Un lugar extremadamente íntimo se convierte en el objeto ideal para la exteriorización de lo privado, para la exposición de la vulnerabilidad de la artista (extimidad). La obra muestra la tensión entre el hogar como refugio y como escenario de sufrimiento.



Fig 24. Emin, T. *My Bed*, instalación, 1998

En la obra de Paula Rego, el espacio doméstico deja de ser un escenario pasivo y se convierte en el campo donde las mujeres ejercen poder, enfrentan conflictos y se reafirman. Sus pinturas de los años 80, como *La familia* (1988) o *La hija del policía* (1986), muestran a mujeres realizando actividades tradicionalmente asociadas al hogar, pero desde una posición de control sobre figuras masculinas que aparecen minimizadas y vulnerables.

Esta subversión del hogar como espacio de sumisión revela una crítica aguda al sistema patriarcal, donde lo íntimo y cotidiano se torna político. Rego utiliza el hogar no como un refugio idealizado, sino como un escenario de confrontación donde se visibiliza el poder femenino y la agencia de las mujeres en su entorno más inmediato (Muñoz López, 2013, pp. 259–260).



Fig 25. Rego, P. *La familia*, óleo sobre lienzo, 1988

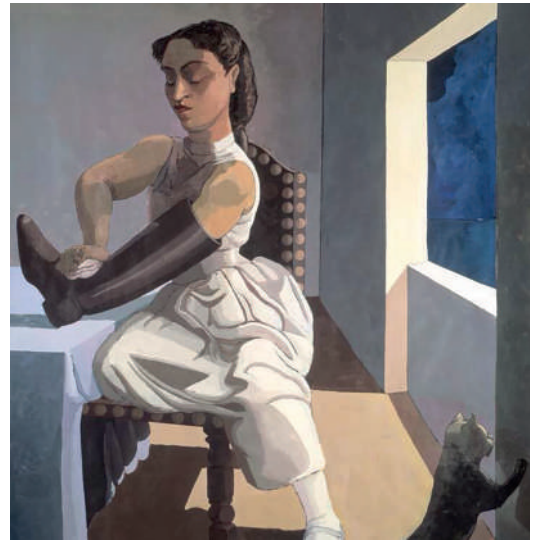


Fig 26. Rego, P. *La hija del policía*, óleo sobre lienzo, 1986

### 2.3 El papel de la memoria familiar en la construcción de la identidad

Como señala el sociólogo Jean-Claude Kaufmann, la identidad se organiza en torno a una dinámica contradictoria (Kaufmann, 2001). En otras palabras, todos tenemos deseos, roles y emociones que a veces se oponen entre sí, y eso no es un error o una debilidad, sino justamente lo que nos constituye como sujetos. Frente a esta tensión, la memoria y la narración íntima se vuelven fundamentales para sostener una continuidad interior y resistir la fragmentación. El individuo busca refugio en lo que conoce de forma sensible y empírica, en su propia experiencia. La memoria sirve como vehículo para la reconstrucción del yo ante su fragmentación.

En *Modos de ver* (2016) se define la imagen como una visión, recreada o reproducida: “Cada vez que miramos una fotografía somos conscientes, aunque solo sea ligeramente, de que el fotógrafo escogió esa visión de entre una infinidad de otras posibles. Esto es válido incluso para la instantánea familiar más trivial” (Berger, 2016 pp.9-10).

De este modo, las fotografías de archivo familiar delatan la mirada de quien las toma, su intención, su modo de ver. La imagen se puede convertir en un instrumento de control, siendo la base sobre la que se construye el relato, convirtiéndolo la mirada autoritaria del fotógrafo en la estrategia de sometimiento del fotografiado.

Tal como expone la ensayista Susan Sontag en *On Photography* (1977), la cámara puede operar como una herramienta de poder simbólicamente cargada, no solo por su capacidad para capturar imágenes, sino por la forma en que impone una mirada que cosifica, controla y a veces violenta. En su análisis de la película *Peeping Tom* (1960), Sontag describe cómo el protagonista —un asesino que jamás toca a sus víctimas— obtiene placer únicamente a través de las imágenes filmadas de sus muertes. Este gesto radicaliza la relación entre la mirada, el deseo y el control: no hay contacto físico, solo una apropiación absoluta a través de la imagen. Según Sontag, la película establece un vínculo directo entre la impotencia, la agresión y el acto de mirar profesionalizado, revelando la carga simbólica de la cámara como objeto de dominio, apuntando al otro con la frialdad de un disparo.



Fig 27. Fragmento de la película *Peeping Tom*, 1960.

Este análisis puede extrapolarse al contexto de la fotografía familiar, especialmente cuando esta ha sido producida bajo una dinámica autoritaria. La cámara —lejos de ser un dispositivo neutral— puede convertirse en un instrumento de vigilancia, encuadre forzado y captura del otro desde una posición de poder. Cuando quien fotografía decide cómo, cuándo y a quién se representa, impone también una narrativa visual que condiciona la identidad de los sujetos retratados, especialmente si estos son niños o mujeres dentro de un entorno doméstico controlado. Así, la fotografía familiar puede revelar, incluso sin proponérselo, una relación jerárquica donde el que mira y enmarca ocupa una posición dominante, mientras que el otro —el fotografiado— queda reducido a imagen, a prueba de memoria bajo condiciones impuestas. (Sontag, 1977, p.9-10) puede operar como una herramienta de poder simbólicamente cargada, no solo por su capacidad para capturar imágenes, sino por la forma en que impone una mirada que cosifica, controla y a veces violenta. En su análisis de la película *Peeping Tom* (1960), Sontag describe cómo el protagonista —un asesino que jamás toca a sus víctimas— obtiene placer únicamente a través de las imágenes filmadas de sus muertes. Este gesto radicaliza la relación entre la mirada, el deseo y el control: no hay contacto físico, solo una apropiación absoluta a través de la imagen. Según Sontag, la película establece un vínculo directo entre la impotencia, la agresión y el acto de mirar profesionalizado, revelando la carga simbólica de la cámara como objeto de dominio, apuntando al otro con la frialdad de un disparo.

El trabajo de Richard Billingham ofrece un ejemplo poderoso de cómo el arte puede convertirse en una vía para procesar la experiencia familiar desde una distancia crítica, sin caer en el sensacionalismo o la victimización. Su serie fotográfica *Ray's a Laugh* (1997) documenta con crudeza y empatía la cotidianidad disfuncional de su familia, marcada por el alcoholismo, la violencia doméstica y la precariedad. Lejos de buscar el escándalo, las imágenes revelan un intento de comprender desde dentro, utilizando el encuadre como herramienta de observación y reflexión. Como él mismo afirma:

"I could sort of see where I lived from the outside... You've been really stuck in it. And then you think, Oh, that's what it really looks like" (Fineman, 2024).

A través de esta mirada transformadora, Billingham convierte el archivo íntimo en obra, y el trauma en lenguaje visual.



Fig 28. Billingham, R. *Untitled, Ray's a Laugh* ,1995, fotografía.



Fig 29. Billingham, R. *Untitled, Ray's a Laugh* ,1995, fotografía.

La obra *La familia* (1999–2005) de Enrique Marty es una instalación pictórica que explora las complejidades y tensiones inherentes a las relaciones familiares. Presentada por primera vez en el Museo Reina Sofía en el año 2000, esta pieza se caracteriza por una serie de aproximadamente 300 pinturas que abarcan las paredes del espacio expositivo, creando una atmósfera envolvente y densa.

La obra se basa en fotografías Polaroid tomadas por el propio artista, que documentan escenas cotidianas y momentos familiares. Estas imágenes se trasladaron al lienzo, manteniendo una fidelidad a la estética de las instantáneas, pero incorporando distorsiones y elementos que desestabilizan la percepción del espectador. La representación de los miembros de la familia, desde la madre como “*Superwoman*” hasta los niños y adultos, se presenta en situaciones que oscilan entre lo cómico y lo grotesco, desafiando las convenciones del retrato familiar tradicional (Museo Reina Sofía, 2000).



Fig 30. Marty, E. *La familia*, instalación de óleos sobre tabla, 2000.



Fig 31. Marty, E. *La familia*, instalación de óleos sobre tabla, 2000.

Los recuerdos autobiográficos también pueden desempeñar un papel determinante a la hora de crear y mantener nuestra representación del yo, de ahí el valor de la terapia de reminiscencia (Woods, Spector, Orrell y Davies, 2005).

En el libro sobre los procesos cognitivos de retención, *Memoria* (2018), los psicólogos y autores explican: “La terapia de reminiscencia ayuda a los pacientes a mantener un sentido de identidad personal recordando su pasado a través de un libro personal de vida que incluye fotografías y otros recuerdos” (Baddeley, Eysenck & Anderson, 2018, p. 418). Según esto, entendemos la relevancia del álbum familiar y su estrecha relación con el concepto de nosotros mismos.

El fenómeno de la reminiscencia, introducido por Philip Boswood Ballard en su obra *Obliviscence and Reminiscence* (1913), hace referencia a la capacidad de recordar algo previamente olvidado sin necesidad de reaprenderlo. Es decir, el recuerdo emerge de forma espontánea, sin estímulos externos ni repaso consciente, como si hubiera permanecido latente en la memoria hasta volverse nuevamente accesible. Ballard estudió este proceso en el contexto de la psicología del aprendizaje, observando cómo ciertos conocimientos aparentemente perdidos podían resurgir con el tiempo. Así, el olvido no se entendería como una pérdida definitiva, sino como un desplazamiento temporal del recuerdo.

Este concepto desafía la visión lineal del olvido y la memoria, al sugerir que, incluso sin repasar activamente lo aprendido, los recuerdos pueden reaparecer o fortalecerse con el paso del tiempo. En este sentido, la reminiscencia —entendida como una mejora espontánea de la memoria— puede ponerse en diálogo con las investigaciones de la psicóloga cognitiva Marigold Linton sobre la memoria autobiográfica. Mientras que la reminiscencia muestra cómo ciertos recuerdos resurgen tras un aparente olvido, Linton subraya el papel del relato y del repaso consciente en la reorganización y reinterpretación de las vivencias, como documentó en su estudio *Memory for Real-World Events* (1975).

Según Marigold Linton, al releer sus cartas personales, sus recuerdos no se presentaban como una secuencia lineal de experiencias, sino como “islas de recuerdo en un mar de olvido”. Estas islas, sostiene, emergen gracias al acto de contar y recontar los episodios a lo largo del tiempo, lo que sugiere que muchos recuerdos no son simples vivencias almacenadas, sino construcciones dinámicas elaboradas a partir de evocaciones anteriores. En este sentido, el repaso puede entenderse como una forma de reminiscencia inducida: una práctica que, lejos de preservar intacto el recuerdo

original, contribuye activamente a darle forma, nitidez y significado (Linton, 1975, citado en Baddeley, Eysenck & Anderson, 2018, p. 353).

Este diálogo entre la reminiscencia espontánea y la reminiscencia inducida pone de relieve que la memoria no es un archivo fijo, sino un proceso vivo en constante reconstrucción, mediado por la reflexión, el relato y el paso del tiempo.

Baddeley, Eysenck y Anderson cuestionan la teoría freudiana de la represión, según la cual los niños tenderían a suprimir los recuerdos de experiencias traumáticas, lo que dificultaría su posterior recuperación en comparación con recuerdos de eventos no traumáticos. Sin embargo, la investigación contemporánea sobre la memoria sugiere lo contrario: las experiencias significativas y emocionalmente intensas —como suelen ser las conflictivas o traumáticas— tienden a recordarse con mayor claridad que aquellas menos relevantes o neutras (Baddeley, Eysenck & Anderson, 2018, p. 457).

En este sentido, el recuerdo de experiencias dolorosas no solo persiste, sino que puede convertirse en un eje fundamental para la construcción de vínculos afectivos profundos. El dolor, lejos de limitarse a una experiencia individual, puede constituirse como un lazo entre sujetos que lo comparten. Tal como plantea Byung-Chul Han (2021), “el dolor es vínculo” (p. 50), ya que permite el reconocimiento mutuo y la apertura a una dimensión más honda de la existencia. En el marco de las relaciones familiares, este tipo de conexión adquiere un valor especial entre hermanas, donde el dolor compartido —particularmente durante la infancia— no solo deja una huella emocional, sino que actúa como base de una complicidad íntima, protectora y reparadora. La sororidad fraternal que surge de atravesar juntas la vulnerabilidad fortalece el sentido de pertenencia y favorece la elaboración simbólica del trauma. Así, el dolor deviene impulso narrativo, y con ello, posibilidad de reelaboración a través de la palabra, el cuerpo o el arte.

La artista Sally Mann, en su autobiografía *Hold Still*, habla de su concepción de la memoria y la relación que mantiene con ella. Explica que, cuantas más veces recurrimos al ejercicio del recuerdo, más lejos nos encontramos de él. La memoria fluctúa, la modificamos de forma involuntaria y por ende, tendemos a otorgar coherencia y significados a sentimientos y recuerdos (Mann, 2015, p.3).

De este modo, racionalizamos la memoria y creamos narrativas personales a partir de ella. Por ello nunca se puede considerar como algo fijo, no tiene principio ni final, es un relato en constante cambio. Además, Mann sugiere que el recuerdo se contam-

ina por nuestra percepción actual.

Partiendo de esta idea, las imágenes de la infancia pueden suponer una forma de — al contrario de lo que se suele interpretar — alejarse del trauma o el dolor, y construir nuevas narrativas.

La artista utiliza la fotografía como un medio que no solo documenta, sino crea sus propias narrativas autobiográficas. A partir de su fotografía documenta su propia vida, su familia, sus hijos y su relación con y entre ellos. Durante diez años fotografió a sus propios hijos. Muestra su experiencia como madre y expone la vulnerabilidad de la infancia con desnudos e imágenes costumbristas.

Por otro lado, el factor del género está muy presente en su obra. Una de sus fotografías más emblemáticas, *The new mothers* (1989), muestra con un tono irónico la imposición de los roles de género desde la infancia.



Fig 32. Mann, S. *New mothers*, fotografía, 1989.

En su serie *Twelves* retrata a niñas de doce años, mostrando el cambio de la niñez a la adolescencia como un proceso conflictivo que suscita emociones ambiguas. Mann no busca la idealización ni el victimismo, solo mostrar la realidad de la infancia femenina con lo que conlleva: la asimilación de roles y las dinámicas de género.



Fig 33. Mann, S. *Julie, John and Dollhouse (At Twelve)*, fotografía, 1983-1985.



Fig 34. Mann, S. *Jenny and Leslie, 8 Months Pregnant (At Twelve)*, fotografía, 1983-1985.

El vínculo entre mujeres desde temprana edad y el concepto de la memoria suponen pilares para la construcción de la identidad de la mujer.

En su obra *Beyond the Family Album* (1978-1979), Jo Spence combina imágenes de su archivo personal con fotografías propias y textos, explorando su historia familiar y su identidad. A través de esta revisión del concepto de álbum familiar cuestiona los estereotipos de la fotografía, las diferencias sociales, los roles de género y las dinámicas de poder. Al construir sus propias narrativas, deconstruye la imagen impuesta sobre ella y emprende un ejercicio de reconstrucción identitaria.



Fig 35. Spence, J. *Beyond the Family Album*, instalación, 1978.

Nan Goldin afirma en una entrevista: “Memory doesn’t have endings, it’s scary and it’s unpredictable...” (Rakes, 2022, 21m23s). Esta visión se refleja en su forma de narrar: su memoria no es lineal ni cerrada, sino un flujo emocional y fragmentado, donde el yo se construye a partir de vivencias dispersas y sin un desenlace definitivo. En este sentido, su obra se convierte en un intento de fijar lo vivido, de crear un archivo personal inalterable, un registro íntimo de su vida que nadie pueda modificar.



Fig 36. Goldin, N. *Picnic on the Esplanade, Boston*, fotografía, 1973.

En *Pictures from home* (1992), Larry Sultan retrata a sus padres durante la década de 1980, tiempo en el que viajaba frecuentemente a su casa en California. Ese trabajo lo combinó con escritos, imágenes de archivo del álbum familiar y fragmentos de conversaciones.

Su trabajo mezcla lo autobiográfico con lo escenográfico y teatral, capturando la tensión entre la representación y la cotidianidad, un híbrido entre lo documental y la puesta en escena.



Fig 37. Sultan, L. *Practicing Golf Swing*, de *Pictures from Home*, 1986



Fig 38. Sultan, L. *My Mother Posing for Me*, de *Pictures from Home*, fotografía, 1984.



Fig 25. Rego, P. *La familia*, óleo sobre lienzo, 1988



Figura 26. Rego, P. *La hija del policía*, óleo sobre lienzo, 1986. www

Como dice Sultan en *Pictures from home* (1992):

*“Home is a myth we construct out of selected memories”.*

Sugiere que nuestro concepto de hogar no es una realidad fija y objetiva, sino una narrativa personal, moldeada por los recuerdos que elegimos conservar y enfatizar. Tendemos a recordar experiencias positivas y a crear una versión idealizada del hogar, a menudo omitiendo o minimizando las negativas o difíciles. Esta construcción de un “hogar” es una forma de crear un sentido de pertenencia e identidad.

Angela Strassheim es una fotógrafa estadounidense que ha explorado profundamente las dinámicas familiares en su obra. Su enfoque combina sus nociones en fotografía forense con una mirada íntima hacia su entorno familiar, la dualidad entre lo frío, clínico y extraño y la calidez de lo doméstico y lo cotidiano.

En la serie *Left Behind* (2005), como adulta, retrata a sus padres, hermanos y sobrinos en fotografías de escenas domésticas y aparentemente serenas, que esconden inquietud y tensiones internas. En su obra lo cotidiano se carga de significado. Strassheim reproduce momentos de su infancia, dinámicas de su hogar, jugando entre la observación y la participación en ellos (Strassheim, s.f.). El título, *Left Behind*, hace referencia tanto al concepto religioso del rapto como a los rastros que quedan ante la ausencia de un ser querido, destacando una reflexión sobre las huellas emocionales y materiales que la familia deja en la identidad individual.



Fig 41. Strassheim, A. *Untitled (Julia)*, fotografía, 2004.



Fig 42. Strassheim, A. *Untitled (Yellow Tub)*, fotografía, 2003.



Fig 43. Strassheim, A. *Untitled (Father and Son)*, fotografía, 2004.



Fig 44. Strassheim, A. *Untitled (Horses)*, fotografía, 2004.

## Fly on the wall

---

Por otro lado, en su serie *Toska* explora la complejidad de las etapas de la vida, particularmente la maternidad, la infancia y la niñez, a través de una mezcla de imágenes revisadas y nuevas. La fotógrafa utiliza una cámara digital y técnicas de iluminación más sencillas que anteriormente, para capturar momentos íntimos de su vida familiar, incluidos autorretratos y fotos de sus hijos. La serie se enfoca en las transiciones emocionales y los momentos cruciales en estos ciclos de vida.



Fig 45. Strassheim, A. *Jessica Floating*, fotografía, 2013.



Fig 46. Strassheim, A. *Lucien & Katherine*, fotografía, 2005.



Fig 47. Strassheim, A. *Self-Portrait With Breast Pump*, fotografía, 2013.



Fig 48. Strassheim, A. *Playing House*, fotografía, 2005/2019.

En la fotografía *Self-Portrait (Brother #34)*, la fotógrafa Yurie Nagashima aparece desnuda junto a su hermano, en una escena que trastoca el imaginario habitual sobre la familia y el cuerpo. Esta forma de trabajar con la vulnerabilidad compartida, desde el vínculo fraterno, la decisión de mostrarse junto a su hermano, ambos en igualdad de condiciones físicas, sugiere una relación no jerárquica, de confianza y presencia. Así, Nagashima convierte la escena doméstica en un acto político, donde lo personal no solo es político, sino también profundamente transformador. Nagashima ha explicado que su intención era cuestionar los roles de género y las normas sociales, utilizando su propia familia como medio para explorar la pregunta: “¿Qué es la familia?” (Tokyo Art Beat, 2017).



Fig 49. Yurie Nagashima, *Self-Portrait (Brother #34)* de *Self-Portrait* (1993), fotografía.

Lejos de surgir en la estabilidad, la afirmación del yo ocurre en la tensión entre uno mismo y lo ajeno. Esta lógica atraviesa no solo la creación artística, sino también las relaciones interpersonales. Según Han, el yo sólo puede consolidarse a través del reconocimiento de la alteridad (Han, 2022, p. 41). El otro —con su diferencia, su mirada, su resistencia— se convierte en un espejo distorsionado pero necesario para comprender quién se es. sociales, utilizando su propia familia como medio para explorar la pregunta: “¿Qué es la familia?” (Tokyo Art Beat, 2017).

En definitiva, la memoria familiar constituye un espacio complejo y contradictorio donde se negocian las identidades personales a través del recuerdo, la imagen y la narrativa. Lejos de ser un archivo inmutable, la memoria se revela como un proceso dinámico y en constante reconstrucción, mediado por la tensión entre la experiencia vivida y la mirada que la interpreta y representa. Las fotografías familiares, como fragmentos visuales cargados de intencionalidad y poder, pueden tanto oprimir como liberar, dependiendo del contexto y la posición desde la que se enmarcan.

Artistas como Richard Billingham, Sally Mann, Jo Spence o Yurie Nagashima ejemplifican cómo la revisión crítica y creativa del archivo familiar puede devenir en una herramienta de autoconocimiento, resiliencia y transformación. En sus obras, la memoria no solo preserva, sino que se resignifica, al mostrar que el dolor y el vínculo, el trauma y la ternura, conviven en el tejido de lo familiar y contribuyen a la construcción del yo.

Por último, la memoria, con su carácter fragmentado, fluctuante y profundamente subjetivo, permite comprender que la identidad no surge de una esencia fija, sino de un diálogo constante entre lo vivido, lo recordado y lo narrado.



### 2.4 Mirarse a una misma: el retrato de la mujer más allá de la percepción masculina en la pintura.

En *Modos de ver* John Berger escribe:

Una mujer debe contemplarse continuamente. Casi siempre va acompañada por la imagen que tiene de sí misma. Cuando atraviesa una estancia o llora por la muerte de su padre, a duras penas puede evitar imaginarse a sí misma caminando o llorando. Desde su más temprana infancia se le ha enseñado y convencido de que debe examinarse en todo momento.

Y así llega a considerar que la examinadora y la examinada que hay dentro de ella son dos elementos constituyentes, aunque siempre distintos, de su identidad como mujer.

Tiene que examinar todo lo que ella es y hace porque cómo aparezca ante los demás, y en última instancia ante los hombres, tiene una importancia crucial para lo que suele considerarse su éxito en la vida. Su sentido de ser ella misma es suplantado por el de ser apreciada por otro como tal. (Berger, 2016, p.46)

De este modo, comprendemos que la identidad de la mujer ha sido históricamente moldeada por la mirada masculina, incluso en los espacios más íntimos. Su autopercepción —y, en consecuencia, su construcción identitaria— queda atravesada por una vigilancia interiorizada: la mujer aprende a mirarse a sí misma como un objeto a ser observado. Así, su sentido de ser se subordina al de ser vista y valorada por otro, desplazando la autenticidad por la expectativa.



Fig 50. Thomas, M. *Portrait of Mnonja*, esmalte, diamantes de imitación y acrílico sobre lienzo, 2010.

La pintora americana Mickalene Thomas afirma: “Portraits are very powerful. They have a great impact on the world and represent it... they try to capture someone’s essence” (Thomas en Benrimon, 2013). El retrato no es una mera reproducción de lo real. Allí donde la fotografía puede generar un vacío —por su posible frialdad o por estar sujeta al consenso de una captura concreta—, la pintura aparece como un medio necesariamente afectivo. En ella, las emociones entran en química con los materiales, activando una relación íntima entre quien pinta y quien es representado.

A principios del siglo XX, las artistas modernistas adoptaron el autorretrato como un género liberador, un vehículo para expresar su verdad y exteriorizar sus inquietudes internas. No solo se representaban a sí mismas, sino que utilizaban el autorretrato como una forma de proyectarse hacia el mundo bajo sus propios términos, controlando así el relato sobre su imagen y sus vidas (Hessel, 2022, p. 120). De este modo, la pintura se convierte en un arma de reivindicación y subversión de la mirada masculina dominante.

En 1906, la pintora alemana y expresionista Paula Modersohn-Becker rompe con todo tipo de tabúes al autorretratarse sin ropa y embarazada en su obra *Autorretrato, sexto aniversario de boda* (1906). Se considera la primera vez en la historia del arte occidental que una mujer artista se representa desnuda. Sus autorretratos muestran el placer de la independencia de la mujer moderna. Murió un año después, a los treinta y un años, tras dar a luz. Su obra dejó una profunda influencia en la evolución del arte moderno, considerada la precursora del expresionismo alemán. (Hessel, 2022, p.124-125).



Fig 51. Modersohn-Becker, P. *Autorretrato, sexto aniversario de boda*, témpera sobre lienzo, 1906.

La influencia de Becker y la modernidad francesa llegó a artistas americanas como Florine Stettheimer, quien viajó en numerosas ocasiones a Europa. La artista pintó el día a día en Manhattan, desde escenas de tiendas y picnics hasta desnudos. En 1915, a los cuarenta y un años se retrata en *Una modelo (autorretrato desnudo)*. Se trata de una obra cargada de vida y color que hace referencia a la *Olympia* (1863) de Manet. Sin embargo, al contrario que en la obra de Manet, en la que la sirvienta agarra un ramo de flores, Stettheimer se pinta a sí misma sosteniéndolo, como gesto de independencia. El collar de cuentas sobre las sábanas recuerda al autorretrato de Modershon-Becker en *Autorretrato, sexto aniversario de boda* (1906) (Hessel, 2022, p. 125).

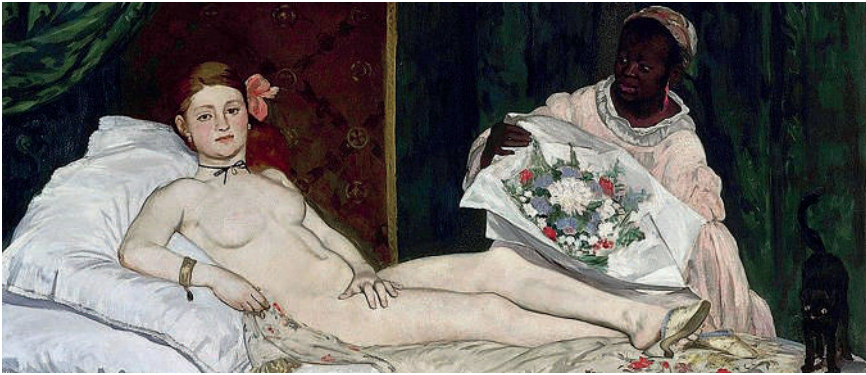


Fig 52. Manet, E. Olympia, óleo sobre lienzo, 1863-65.



Fig 53. Stettheimer, F. Una modelo (autorretrato desnudo), 1915.

La artista prusiana Käthe Kollwitz fue pionera del expresionismo alemán. Kollwitz vivió momentos históricos tremendamente duros: dos guerras mundiales, además de graves crisis sociales en Alemania. Su experiencia personal marcó de forma intensa su arte. Perdió a su hijo en la Primera Guerra Mundial y más tarde a su nieto en la segunda, hechos que marcaron su producción (Hessel, 2022, p. 131).

Käthe Kollwitz ofrece una visión profundamente honesta de la maternidad y el

dolor, abordando la familia como un núcleo de amor, pero también como un espacio de vulnerabilidad y pérdida. Como artista mujer, reivindicó el uso de la experiencia personal, como una fuente legítima de creación artística. En su litografía *Necesidad* (1893-7) muestra a una mujer desesperada y agonizante ante su hijo. En *Mujer con niño muerto* (1903) representó una imagen cruda y escalofriante, una madre que agarra con fuerza a su difunto hijo, con sus cuerpos casi fusionados. (Hessel, 2022, p.130-133).



Fig 54. Kollwitz, K. *Necesidad*, litografía, 1893-7.



Fig 55. Kollwitz, K. *Mujer con niño muerto*, litografía, 1903.

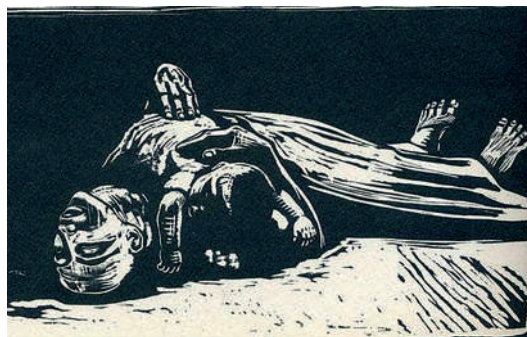


Fig 56. Kollwitz, K. *La viuda II*, xilografía, 1922.

Ernst Ludwig Kirchner, en cambio, utiliza colores intensos, formas angulosas y una energía vibrante. El expresionismo de *Die Brücke* —grupo al que pertenecía— buscaba romper con las normas burguesas a través de una vuelta al “primitivismo”, aunque esto incluyó una mirada exotizante y objetualizante del cuerpo, especialmente el femenino e infantil. La mirada de la niña, dirigida directamente al espectador, acapara toda la atención. Es el rostro la zona más trabajada del lienzo, modelado con un lenguaje antinaturalista mediante tonos verde amarillentos, acentuados por matices rosados y azules aplicados con pinceladas densas. Destacan especialmente sus labios carnosos, entreabiertos y teñidos de un rojo intenso, que dotan al conjunto del retrato de una carga simbólica ligada al despertar de la sexualidad. (Alarcó, 2020).

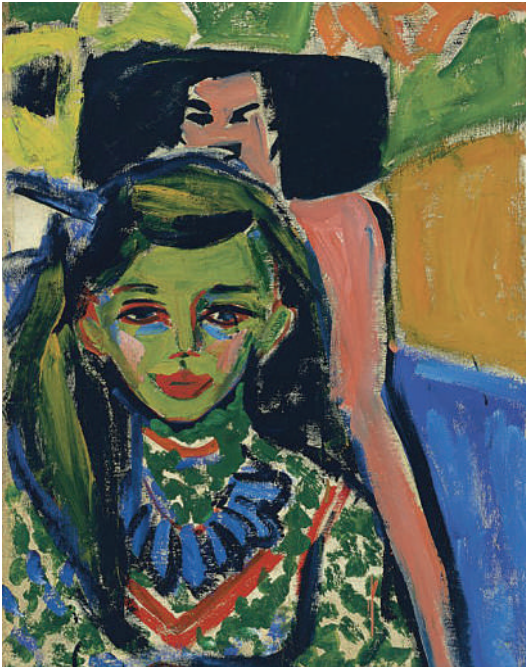


Fig 57. Kirchner, E-L. *Fränzi ante una silla tallada*, óleo sobre lienzo, 1910.

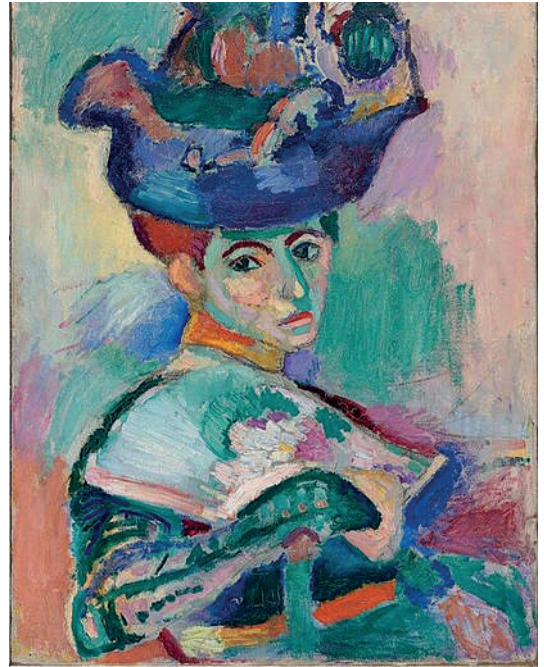


Fig 58. Matisse, H. *Mujer con sombrero*, óleo sobre lienzo, 1905.

Por otro lado, la pintura de Paul Gauguin es esencial para entender la representación femenina en el arte moderno primitivista. Sus pinturas de las mujeres de Tahití pasaron a la historia como de las más influyentes del arte europeo del s.XX, pese al hecho de que el pintor retrataba a niñas de las que abusaba sexualmente (Yaben, 2022).



59. Gauguin, P. *Tahitian Women on the Beach*, óleo sobre lienzo, 1891.

Suzanne Valadon fue una artista francesa que aportó una mirada cruda y honesta a la representación de la mujer, mezclando el posimpresionismo con el fauvismo. Alejada de las idealizaciones tradicionales, su obra se caracteriza por la representación de cuerpos sólidos, reales, y por escenas íntimas tratadas sin sentimentalismo. Proveniente de un origen humilde, Valadon logró hacerse un lugar en el mundo artístico, inicialmente como modelo y luego como pintora reconocida. Su producción incluye retratos, escenas cotidianas y numerosos desnudos femeninos en los que desafió los cánones de belleza de su época.

En su autorretrato *La habitación azul* de 1923 se muestra a ella misma tumbada, relajada y fumando. Personifica a la mujer moderna parisina, libre e independiente, segura de sí misma (Patio sin red, 2025).



Fig 60. Valadon, S. *La habitación azul*, óleo sobre lienzo, 1923.

Leonor Fini, una de las figuras más destacadas del surrealismo, utiliza sus autorretratos para explorar y redefinir la identidad y sexualidad femenina en el arte, entre otros temas revolucionarios para la época. Durante su infancia, ella y su madre tuvieron que huir de su padre y se vestía de niño para pasar desapercibida. En su *Autorretrato* de 1938, Fini se presenta de manera enigmática y poderosa, exhibiendo una figura autónoma y misteriosa que rechaza las convenciones tradicionales de la mujer como objeto de deseo o figura pasiva. La mirada directa y los elementos simbólicos que la rodean sugieren una reflexión sobre la introspección y el control sobre su propia imagen.



Fig 61. Fini, L. *Autorretrato*, óleo sobre lienzo, 1938.



Fig 62. Fini, L. *Autorretrato con Nico Patatakis*, óleo sobre tela, 1941.

Dentro del retrato como vía de exploración identitaria y emocional, la obra de Frida Kahlo sirve como un referente clave para entender cómo la experiencia femenina puede articularse a través del cuerpo y del sufrimiento. Aunque gran parte de su producción pictórica consiste en autorretratos, su interés no se reduce a reproducir su apariencia, sino en construir una representación simbólica, cruda y profundamente íntima de lo que implica ser mujer, amar, sufrir y resistir en medio del dolor.

En *Hospital Henry Ford*, 1932, muestra la cruda escena de su aborto. La artista se autorretrata tumbada sobre un charco de su propia sangre, en la cama de un hospital. Su cordón umbilical la sigue uniendo a su feto flotante, a la vez que a un caracol, una pelvis, una máquina, una escayola y una flor. La artista se muestra vulnerable y reflexiona sobre su experiencia como mujer. (Rondina, 2021) (Hessel, 2022, p.183).



Fig 63. Kahlo, F. *Hospital Henry Ford*, óleo sobre lienzo, 1932.

En *Unos cuantos piquetitos* (1935) pinta una violenta escena de violencia de género en la que un hombre apuñala a su mujer. Frida evidencia sus ideas feministas en sus pinturas. En este caso, crea esta pintura tras escuchar en las noticias que un hombre había asesinado a su mujer y se había justificado ante el juez con que solo le dió “unos cuantos piquetitos”. La artista, especialmente afectada por el engaño de su pareja con su propia hermana, vincula esta obra con su propia frustración como mujer en una sociedad patriarcal y la convierte en una metáfora sobre su duelo personal (Bolaño, 2017).



Fig 64. Kahlo, F. *Unos cuantos piquetitos*, óleo sobre lienzo, 1935.

La artista americana Dorothea Tanning vio en el surrealismo y el retrato una fuente inagotable de creación. Su obra más conocida es *Aniversario* (1942) un autorretrato en el que la artista se pinta en un traje atípico y con el pecho descubierto. Con frecuencia en sus obras se pueden observar interiores domésticos y puertas abiertas, de simbología aún desconocida y por ende, llenas de misterio.

En *Eine Kleine Nachtmusik* (1943) muestra un pasillo de hotel sombrío donde una niña con el cabello flotante por el viento se enfrenta a una escena cargada de tensión onírica: una muñeca de tamaño real se asoma desde una puerta y un girasol gigantesco parece cobrar vida propia. Este escenario, perturbador y absurdo al mismo tiempo, se aleja del retrato clásico para evocar una experiencia emocional ambigua, cercana al mundo de las fantasías infantiles y las pesadillas, como las que habitan muchas veces en el recuerdo del trauma o la ansiedad temprana. (Tate, s.f.)



Fig 65. Tanning, D. *Eine Kleine Nachtmusik*, óleo sobre lienzo, 1943.

En *Children's Games* (1942), Dorothea Tanning altera la imagen tradicional de la infancia como un tiempo de inocencia. A través de una escena aparentemente doméstica y cotidiana, representa a dos niñas que desgarran literalmente la estructura del hogar. El papel de la pared se rasga hacia afuera, dejando ver cuerpos escondidos tras la infraestructura. El cabello de una de ellas se conecta con un ombligo que emerge de la pared, como si de un cordón umbilical se tratara. Lejos de presentar una imagen tierna o nostálgica, la obra aborda la infancia como un territorio ambivalente y peligroso, donde lo reprimido y lo fantástico se manifiestan. Como explica *The Debutante*, “los juegos infantiles aquí están ligados al desorden, al deseo, y al potencial de destrucción”. Esta lectura refuerza la idea de Tanning de que “los sueños no terminan cuando despiertas”, y que el espacio interior, físico y mental, es un escenario activo de conflicto, deseo y transformación (*The Debutante*, 2021).



Fig 66. Tanning, D. *Children's Games*, óleo sobre lienzo, 1942.

Hablando de la representación de la mujer en lo pictórico y artistas mujeres surrealistas es inevitable pensar en Remedios Varo. Si en la obra de Dorothea Tanning el cuerpo femenino infantil aparece atrapado en espacios domésticos que revelan tensiones internas, en Remedios Varo encontramos una evolución de esa misma inquietud: la representación de mujeres creadoras en tránsito, inmersas en espacios simbólicos que aluden al crecimiento interior, la transformación psíquica y el subconsciente.

En cuadros como *Mujer saliendo del psicoanalista* (1960), el cuerpo femenino ya no aparece como víctima del encierro, sino como agente activo de su propia metamorfosis. La mujer se convierte en viajera del inconsciente, cruzando umbrales emocionales. Varo transforma el espacio íntimo en un lugar donde el crecimiento no es lineal, donde la subjetividad femenina se desenvuelve en múltiples planos espirituales y simbólicos, cuestionando la normatividad y autoridad masculina desde la ironía.



Fig 67. Varo, R. *Mujer saliendo del psicoanalista*, óleo sobre lienzo, 1960.

“El uso de las siglas F.J.A hace referencia a los tres principales psicoanalistas del siglo XX que son Freud, Carl Jung y Alfred Adler (Del Conde, 2002, p. 24). Varo no pretendía hacer burla cínica de las teorías de estos tres psicoanalistas, sino que ironiza el hecho de que las teorías provenientes de tres psicólogos hombres, fueran desechadas por la mujer que recibe sus consejos después de la consulta.

En *Nacer de nuevo* (1960), Remedios Varo plasma muchos de los temas que marcaron su obra madura: la mujer como fuerza creadora, el simbolismo lunar y la conexión entre feminidad, naturaleza y espiritualidad. La figura femenina desnuda atraviesa una pared, generando una forma que evoca unos labios vaginales, en alusión al nacimiento y la regeneración. Frente a ella, una copa con un líquido refleja la imagen de la luna, asociada a la diosa Selene y a rituales de brujería femenina. La artista se apropia así de mitologías masculinas para crear sus propias heroínas, en un gesto consciente de reinterpretación simbólica y afirmación del poder femenino. (La Cámara del Arte, s.f.).



Fig 68. Varo, R. *Nacer de nuevo*, óleo sobre masonita, 1960

Los años setenta fueron cruciales para la mujer. Mientras que el feminismo de la primera ola se centró principalmente en el sufragio y en eliminar las barreras legales para la igualdad de género, como el derecho al voto, el feminismo de la segunda ola (1960-1980) amplió el debate a temas como la sexualidad, la familia, el trabajo, los derechos reproductivos, así como las desigualdades tanto de facto como legales. Este movimiento también visibilizó problemas como la violencia doméstica y la violación conyugal, impulsó la creación de centros de acogida y refugios para mujeres maltratadas (Maier-Hirsch, 2020).

Esta lucha contra el patriarcado quedó reflejada en las artistas de la época, que hicieron por crear espacios y colectivos que dieran cabida a las mujeres. En 1977 Sylvia Sleigh retrató a las miembros de la galería A.I.R. (*Artists in Residence*), la primera galería cooperativa dirigida por mujeres en Estados Unidos. Fundada en 1972, surgió con la intención de ofrecer un espacio de exhibición permanente para mujeres artistas, en una época en la que las galerías comerciales de Nueva York mostraban predominantemente obras de artistas hombres (Hessel, 2022, p. 330).



Fig 69. Sleigh, S. *Retrato de grupo A.I.R.*, óleo sobre lienzo, 1977-1978

Sus obras se articulan a partir de un enfoque crítico hacia la representación de los estereotipos en el arte, desde una perspectiva de género. Su serie más reconocida invierte los roles tradicionales del canon artístico occidental: transforma al hombre en objeto pasivo e inspirador, mientras ella asume el papel de sujeto activo y creador. Para ello, representa en sus pinturas a hombres desnudos en poses complacientes, típicamente asociadas al cuerpo femenino, haciendo en algunos casos referencias directas a obras emblemáticas de la historia del arte, como *El baño turco* (1862) de Ingres (Larrea, 2017).



Fig 70. Ingres, D. *El baño turco*, óleo sobre lienzo, 1862.



Fig 71. Sleight, S. *El baño turco*, óleo sobre lienzo, 1973

El mural *Para el Woman's Building*, (1971) de la artista Faith Ringgold representó a mujeres de diferentes etnias realizando diferentes actividades profesionales. Fue dedicado a las mujeres encarceladas en el Centro Correccional para Mujeres de Rikers Island, Ciudad de Nueva York. La artista, comprometida con la igualdad de género y la identidad racial, elabora esta pintura como una proyección hacia un mundo más igualitario (Brooklyn Museum, 2017).



Fig 72. Ringgold, F. *For the Women's House*, óleo sobre lienzo, 1971.

Alice Neel fue otra pintora figurativa que se enfrentó a la idealización imperante del cuerpo femenino en el arte para ofrecer una perspectiva humana y desvinculada de la mirada masculina, término acuñado por Laura Mulvey. (Mulvey, 1975). “ I was women’s lib before there was women’s lib.” - Alice Neel (Bauer, 2002)

Alice Neel destaca por sus retratos innovadores. En palabras de la historiadora Katy Hessel: “Uno siente que los conoce. Mujeres enjutas con barrigas embarazadas que sobresalen — casi estallan — (*Margaret Evans embarazada*, 1978); desnudos masculinos sexualizados y tímidos (*John Perreault*, 1972); chicos nerviosos y excitados en la cúspide de la adolescencia (*Benjamin*, 1976)...”(Hessel, 2022, p.347)

La artista se define a sí misma como “coleccionista de almas”. Sus retratos transmiten la vulnerabilidad humana, la fragilidad. Te invita a explorar la esencia de sus retratados a través de la expresión de su rostro, de sus poses y de la simbología del color. (Hessel, 2022, p. 347-348).

A partir de su propia experiencia como madre, marcada por la pérdida, la separación y la maternidad en solitario, Neel pintó escenas honestas y crudas sobre el embarazo, el duelo y las dinámicas familiares, visibilizando emociones contradictorias que normalmente se silencian. Obras como *Spanish Party* (1939) o *Carmen and Judy* reflejan la tensión entre el deseo de crear y el cuidado, además del sufrimiento físico y emocional de las madres (Hessel, 2023).

En *Mother and Child (Nancy and Olivia)* (1982), Alice Neel retrata a su nuera y a su nieta en una escena íntima y profundamente personal. La mujer sostiene a su bebé contra la mejilla con un gesto protector y amoroso, aunque también marcado por la preocupación, a diferencia de obras anteriores como *Degenerate Madonna* (1930), donde la maternidad se muestra como algo doloroso y desesperanzado. (Willoughby, 2025).

La artista representa la maternidad sin tabúes. Las pinturas muestran naturalidad a pesar de mantener la tensión y carga emocional, que se manifiesta sobre todo en la expresividad del rostro y el contacto visual con el espectador. Alice Neel funciona como un referente esencial para la pintura sobre la maternidad desarrollada en este proyecto. A través de un uso expresionista del color, pinceladas sueltas y composiciones inacabadas, las pinturas de Neel consiguen captar el sentimiento y la esencia más allá del rostro.

“...los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se miran a sí mismas siendo miradas. Esto determina no solo la mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres, sino también la relación de las mujeres consigo mismas. La supervisora que la mujer lleva dentro de sí es masculina; la supervisada, femenina.” (Berger, 2016, p.47).



Fig 73. Neel, A. *Margaret Evans Pregnant*, óleo sobre lienzo, 1978



Fig 74. Neel, A. *John Perreault*, óleo sobre lienzo, 1972



Fig 75. Neel, A. *Spanish Party*, óleo sobre lienzo, 1939.



Fig 76. Neel, A. *Carmen and Judy*, óleo sobre lienzo, 1972.



Fig 77. Neel, A. *Degenerate Madonna*, óleo sobre lienzo, 1930.



Fig 78. Neel, A. *Mother and Child (Nancy and Olivia)*, óleo sobre lienzo, 1982.



Fig 79. Neel, A. *Pregnant Woman*, óleo sobre lienzo, 1971

En numerosas ocasiones su obra se ha comparado con la de Lucien Freud, contemporáneo a ella.

“My idea of portraiture...’ Lucian Freud told Laurence Gowing, ‘...came from dissatisfaction with portraits that resembled people. I would wish my portraits to be of people, not like them. Not having the look of the sitter - being them.” (Gayford, 1999).

Ambos, Alice y Lucian, están marcados por la necesidad de confrontar la cruda realidad de la carne, mientras la complementan con guiños a exploraciones tempranas del surrealismo en el caso de Freud, y con toques de abstracción en el de Neel..

Neel emplea una paleta vibrante y pinceladas sueltas, a menudo dejando partes de sus lienzos sin terminar, lo que añadía una sensación de inmediatez y autenticidad, centrándose en la esencia de los sujetos. Su estilo expresionista y directo contrastaba con la técnica de Freud, quien utilizaba capas densas de pintura y una atención meticulosa al detalle para construir retratos que parecían casi escultóricos en su tridimensionalidad. (Bonner, 2021).



Fig 80. Neel, A. *Mother and Child*, óleo sobre lienzo, 1962.



Fig 81. Freud, L. *Reflection, (Self-portrait)*, óleo sobre lienzo, 1985.



Fig 82. Freud, L. *Girl In A Striped Nightdress, Or Celia*, óleo sobre lienzo, 1983-85

La pintora Celia Paul, en su libro *Self-Portrait*, ofrece una visión íntima de su vida como artista y de su compleja relación con Lucian Freud. Conoció a Freud cuando ella tenía 18 años y él 56, iniciando una relación que duró una década y de la cual nació su hijo Frank. Paul describe cómo Freud intentó influir en su carrera artística, sugiriéndole que siguiera el ejemplo de Gwen John, quien abandonó su trabajo para apoyar a Rodin. A pesar de estas presiones, Paul mantuvo su compromiso con la pintura, enfocándose especialmente en retratos de su madre, quien fue una figura central tanto en su vida personal como artística. Incluso después de separarse de Freud, continuaron conectados a través de su hijo y su pasión compartida por el arte. Paul reflexiona sobre su evolución como artista independiente, destacando su deseo de ser reconocida por su propio mérito y no sólo en relación con Freud (Searle, 2019).

“Me siento más libre pintando a mujeres, por regla general. Las mujeres tienen más habilidad para estar quietas. Cuando posan para mí, siento que están ahí por mí.”

(Gómez Urzaiz, 2023).

La artista afirma: “No soy retratista. Si soy algo, siempre he sido una autobiógrafa y cronista de mi vida y mi familia” (Hessel, 2022, p.445).

La artista desarrolla una obra profundamente introspectiva y emocional, centrada en temas como la intimidad, la identidad y los vínculos familiares, especialmente con su madre y sus hermanas. Su trabajo destaca por un enfoque íntimo y silencioso, alejado del ruido del arte contemporáneo más mediático, y profundamente arraigado en la experiencia de lo femenino.

Uno de los aspectos más significativos de su carrera es la representación constante de sus hermanas como modelos. En lugar de recurrir a modelos profesionales, Paul ha pintado a su familia durante décadas, generando un cuerpo de obra que refleja no solo su evolución pictórica, sino también la evolución de esos vínculos afectivos. Sus hermanas aparecen a menudo en escenas solitarias, envueltas en una atmósfera casi espiritual, con una quietud que recuerda a los interiores de Vermeer, pero con una carga emocional mucho más densa. No hay teatralidad en estas imágenes, sino una introspección melancólica que invita al espectador a mirar con respeto y silencio.

En *My Sisters in Mourning* (2016) retrata a sus cuatro hermanas, sentadas en fila, vestidas de negro, sumidas en un estado de recogimiento tras la muerte de su madre. Es una obra profundamente íntima que captura el dolor, la sororidad y la trascendencia de los lazos familiares. Es una muestra ejemplar del modo en que Celia Paul transforma lo autobiográfico en algo universal, sutil pero lleno de fuerza, poético pero rotundo.



Fig 83. Paul, C. *My sisters in mourning*, óleo sobre lienzo 2015-2016.

### 2.5 Entre lo íntimo y lo indeterminado: representación y género a partir de los 90.

A partir de los años noventa, la pintura figurativa experimentó un resurgir con nuevas formas de abordar el cuerpo, el deseo y la subjetividad, alejándose del canon academicista o del relato modernista que la había relegado en favor de medios conceptuales o desmaterializados. En este contexto, artistas como Lisa Yuskavage, Jenny Saville o Chantal Joffe comienzan a utilizar la figura humana, particularmente la femenina, no como objeto pasivo de contemplación, sino como vehículo para explorar lo grotesco, lo erótico, lo vulnerable o lo íntimo desde una mirada incómoda, a veces incluso agresiva.

Lisa Yuskavage (1962) es una de las artistas más provocadoras y relevantes de la pintura figurativa contemporánea. Conocida por sus retratos de figuras femeninas desnudas y altamente estilizadas, su obra explora temas como la sexualidad, el deseo femenino, fusionando la estética clásica con una mirada modernista y surrealista. Muestran mujeres que, aunque sexualizadas, no son meros objetos, sino sujetos complejos con una actitud desafiante. La paleta vibrante de Yuskavage resalta la tensión entre la vulnerabilidad y la agresividad de sus figuras, y su trabajo cuestiona las convenciones tradicionales sobre el cuerpo femenino en el arte (Levy, 2023).

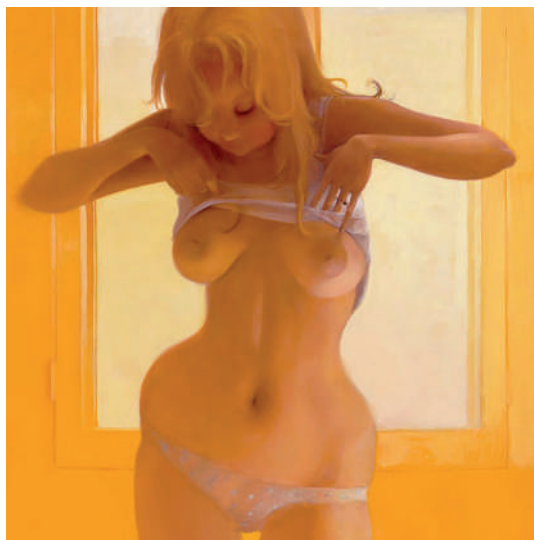


Fig 84. Yuskavage, L. *Day*, óleo sobre lino, 1999-2000.



Fig 85. Yuskavage, L. *True Blonde*, óleo sobre lino, 1999.



Fig 86. Yuskavage, L. *Channing*, óleo sobre lino, 2005.



Fig 87. Yuskavage, L. *Bridesmaid*, óleo sobre lino, 2005.

Las obras de Jenny Saville, como *Fulcrum* (1999) y *Prop* (1993), reconfiguran radicalmente la representación del cuerpo femenino desde una mirada que se aleja del canon tradicional dominado por el deseo masculino. Frente a la mirada masculina que históricamente ha objetualizado y sexualizado a la mujer en el arte, Saville propone una mirada femenina que no idealiza ni suaviza, sino que muestra la carne con brutal honestidad, con peso, volumen y presencia.



Fig 88. Saville, J. *Fulcrum*, óleo sobre lienzo, 1999.

Estas figuras monumentales —desnudas, carnosas, desbordadas— no buscan agradar ni seducir, sino afirmar su existencia. En lugar de ser observadas pasivamente, las mujeres de Saville interpelan directamente al espectador, reclamando espacio y atención desde su propia subjetividad. Al exigir que el ojo se desplace sobre ellas “como un paisaje” (Thompson, 2015), la artista subvierte la relación tradicional entre espectador y objeto, invitando a una experiencia física y sensorial que implica respeto, incomodidad y confrontación. Así, su pintura puede leerse como un acto político que desmonta la mirada patriarcal y reafirma el cuerpo femenino como territorio de expresión y resistencia.



Fig 89. Saville, J. *Prop*, óleo sobre lienzo, 1993.

Chantal Joffe (1969) es una pintora británica cuya obra se caracteriza por retratos gestuales, íntimos y viscerales que exploran la identidad femenina desde una perspectiva emocionalmente compleja (Tate, s. f.). Influida por artistas como Alice Neel y Diane Arbus, su trabajo se apoya en una mirada directa, a menudo incómoda, sobre la figura femenina, mostrando vulnerabilidad y presencia sin caer en la idealización. Sus modelos suelen ser mujeres de su entorno más cercano, como su madre o su hija Esme, lo que intensifica el carácter autobiográfico de sus pinturas.

Según el Institute of Contemporary Art/Boston (2015), las obras figurativas de Chantal Joffe se caracterizan por su aguda observación de la vida cotidiana y una implicación activa con el medio pictórico. Mediante trazos rápidos, colores vibrantes y composiciones monumentales, representan figuras femeninas extraídas de fotografías personales y revistas de moda, intensificando elementos como las posturas, las texturas o los detalles.

En *Self-Portrait with Esme* (2009), Joffe fusiona dos temas clave en su obra: el autorretrato y la relación madre-hija. La pintura muestra un abrazo íntimo entre ambas figuras, vestidas de forma idéntica y unidas visualmente hasta casi fundirse en una sola. Esta escena cotidiana, potenciada por la cercanía física y emocional, refleja el enfoque introspectivo de Joffe sobre la identidad y la afectividad, en sintonía con artistas como Alice Neel o Nan Goldin, a quien ella misma reconoce como influencia fundamental.



Fig 90. Joffe, C. *Self-Portrait with Esme*, óleo sobre lino, 2009.



Fig 91. Joffe, C. *Self-portrait with Esme in the bath*, óleo sobre tabla, 2006.



Fig 92. Joffe, C. *My mother with Fern*, óleo sobre lienzo, 2017.



Fig 93. Joffe, C. *My Mother Locking Her Door*, barra de óleo, pastel, lápiz sobre papel cartulina, 2020.

Los retratos maternos de Chantal Joffe, especialmente aquellos de su madre, Daryll, exploran la compleja relación entre madre e hija a lo largo del tiempo. Influenciada por las pinturas de Lucian Freud sobre su madre, Lucie, Joffe ha desarrollado una serie de retratos que capturan tanto la intimidad emocional como la transformación física de su madre en la vejez, particularmente cuando esta comienza a perder la vista. La artista describe cómo la pintura se vuelve más fácil en la medida en que su madre deja de ser capaz de ver los retratos, lo que añade una capa de complejidad a su proceso creativo. En obras como *My Mother with Fern* (2017) y *My Mother Locking Her Door* (2020), Joffe utiliza una técnica rápida y fluida que refleja la inmediatez de la relación y la memoria emocional. Sus retratos no solo documentan la apariencia de su madre, sino que también exploran los sentimientos y la dinámica de poder entre madre e hija, revelando tanto el amor como la distancia emocional que se produce a medida que las dos mujeres avanzan en sus respectivas vidas (IMMA, 2020).

Paula Rego ha dedicado gran parte de su obra a hablar sobre la violencia sistemática contra la mujer. Tras un referéndum de 1998 sin éxito para legalizar el aborto en Portugal surge su serie *Sin título*, 1998-99.

Al abordar de manera tan directa y valiente la representación de un aborto clandestino, la obra desafía los cánones estéticos tradicionales con los que se ha mostrado la corporalidad femenina a lo largo de la historia del arte. Además, cuestiona tanto la mirada masculina sobre la mujer como la percepción que ella tiene de sí misma. La mirada fija, frontal y desafiante, pero también marcada por el dolor y el miedo de la mujer en *Sin título, n. 5*, refleja la dura realidad que enfrentan las mujeres que viven esta experiencia de forma marginal y solitaria.



Fig 94. Rego, P. *Sin título n. 2*, pastel sobre papel, 1998.



Fig 95. Rego, P. *Sin título n. 5*, pastel sobre papel, 1998.

Jordan Casteel utiliza la pintura como un medio para explorar y desafiar las dinámicas de género y la mirada femenina en el arte contemporáneo. Su serie *Returning the Gaze* se centra en retratar a hombres negros en momentos de vulnerabilidad y cotidianidad, desafiando las representaciones históricas que a menudo los han objetivado o deshumanizado.

Al pintar a estos hombres con una mirada directa y empática, Casteel invierte la tradicional mirada masculina dominante, ofreciendo una perspectiva femenina que valida y humaniza a sus sujetos.

Esta aproximación no solo subraya la agencia de los hombres retratados, sino que también invita al espectador a reflexionar sobre las construcciones sociales de género y poder en el arte. Además, su uso de colores vibrantes y composiciones íntimas crea una atmósfera que invita a la contemplación y al reconocimiento de la humanidad compartida, independientemente del género o la raza. De esta manera, Casteel contribuye a una narrativa artística más inclusiva y consciente de las dinámicas de género en la representación visual. (Cayetano, 2020).



Fig 96. Casteel, J. *Jerome*, óleo sobre lienzo, 2014.



Fig 97. Casteel, J. *Yahya*, óleo sobre lienzo, 2014.



Fig 98. Casteel, J. *Elijah*, óleo sobre lienzo, 2014.

Hilary Harkness es una artista estadounidense reconocida por sus detalladas pinturas que exploran dinámicas de poder, género y sexualidad a través de mundos surrealistas habitados exclusivamente por mujeres. Su técnica se caracteriza por un meticuloso uso del óleo, empleando métodos tradicionales que remiten a los viejos maestros, pero con una sensibilidad contemporánea que aborda temas como la violencia, la política y las estructuras sociales.

La obra *Night at the Steins: Josephine Baker with "Two Tahitian Women"* (2016) de Hilary Harkness es una pintura al óleo sobre panel que fusiona figuras históricas y referencias artísticas para explorar temas de género, raza y poder en el arte occidental. En esta pieza, Harkness representa a Josephine Baker, la icónica bailarina y cantante afroamericana, en compañía de dos mujeres tahitianas, evocando la pintura *Two Tahitian Women* (1899) de Paul Gauguin. La inclusión de las mujeres tahitianas, inspiradas en la obra de Gauguin, sirve para cuestionar las narrativas coloniales y eróticas que han permeado la historia del arte occidental.

La escena se sitúa en el contexto del salón parisino de Gertrude Stein, un espacio frecuentado por figuras destacadas del modernismo. Al integrar a Baker en este entorno, Harkness no solo rinde homenaje a su legado como artista y activista, sino que también cuestiona las representaciones tradicionales de la feminidad y la raza en el arte.



Fig 99. Harkness, H. *Night at the Steins: Josephine Baker with "Two Tahitian Women"*, óleo sobre lienzo, 2016.

Jenna Gribbon es una pintora estadounidense que reside en Brooklyn, reconocida por sus retratos íntimos que exploran las dinámicas del mirar y ser mirado. Su obra se centra en representar a personas cercanas, como su esposa, la música Mackenzie Scott (conocida como Torres), su hijo y amigos, capturando momentos de la vida cotidiana con una perspectiva que invita al espectador a cuestionar su papel como observador.

Su estilo pictórico se caracteriza por el uso de colores saturados y pinceladas que varían entre lo detallado y lo gestual. Gribbon también incorpora elementos contemporáneos, como el uso de fotografías tomadas con su teléfono móvil como referencia para sus pinturas, estableciendo un diálogo entre lo efímero de la fotografía digital y la permanencia de la pintura al óleo (Massimo De Carlo, s.f.).



Fig 100. Gribbon, J. *Ella mirándome, yo mirándola*, óleo sobre lino, 2018.



Fig 101. Gribbon, J. *Pleasantly, intentionally ajar*, óleo sobre lino, 2021.

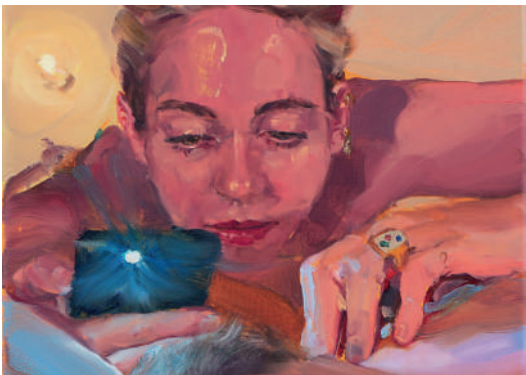


Fig 102. Gribbon, J. *Tick Check*, óleo sobre lino, 2021



Fig 103. Gribbon, J. *Small crack*, óleo sobre lino, 2021.

Somaya Critchlow (1993, Londres) es una pintora británica que utiliza referencias autobiográficas para crear personajes ficticios en espacios imaginados. Su obra se caracteriza por pinceladas expresivas en tonos terrosos que representan figuras femeninas negras. Critchlow describe su trabajo como una exploración de la representación del yo y del cuerpo femenino negro, abordando aspectos psicológicos a través de la cultura popular y el autodescubrimiento, utilizando el autorretrato como punto de partida para una reflexión más profunda sobre la iconografía, el yo y la imaginación (Art of Choice, 2018).



Fig 104. Critchlow, S. *Yellow dress*, óleo sobre lino, 2022.



Fig 105. Critchlow, S. *Bedstead (asymmetry)*, óleo sobre lino, 2022.

Cristina BanBan (nacida en 1987 en Barcelona) es una pintora contemporánea que, al igual que Somaya Critchlow, centra su práctica artística en la representación del cuerpo femenino desde una perspectiva íntima y subjetiva.

BanBan es conocida por sus lienzos de gran formato que presentan figuras femeninas robustas y monumentales, a menudo inspiradas en su propia imagen. Su estilo combina elementos de la figuración modernista europea con trazos de abstracción gestual, utilizando una paleta de tonos carnosos y pinceladas sueltas que confieren a sus obras una sensación de movimiento y vitalidad. Estas figuras suelen ocupar todo el espacio del lienzo, creando composiciones que transmiten fuerza y presencia. En su exposición "Mujeres" en la galería Skarstedt de Nueva York, BanBan presentó 15 pinturas al óleo que exploran la forma femenina con una mezcla de orgullo y melancolía. Estas obras, que evocan la tradición del desnudo pintado, presentan cuerpos voluptuosos y expresivos que desafían al espectador a reconsiderar su percepción del cuerpo femenino (Edquist, 2022).

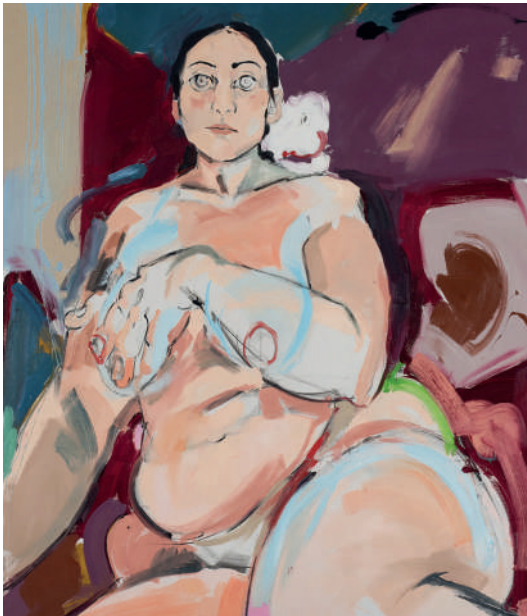


Fig 106. BanBan, C. *Mujer II*, óleo sobre lienzo, 2022.



Fig 107. BanBan, C. *Mujeres X*, óleo sobre lienzo, 2022.

Así, a través de la historia del arte y especialmente desde el siglo XX, la pintura se ha convertido en un espacio de resistencia donde las mujeres artistas han reivindicado su propia mirada hacia ellas mismas. De Paula Modersohn-Becker a Jenna Gribbon, pasando por Chantal Joffe o Jordan Casteel, se evidencia un cambio de paradigma en el retrato femenino: ya no se trata de ser observadas, sino de observarse; ya no se trata de reproducir un ideal ajeno, sino de explorar las propias emociones, relaciones e identidades con libertad y complejidad. Estas artistas desmantelan la mirada masculina interiorizada que describía Berger, y recuperan el poder de la representación como afirmación subjetiva. Las obras plásticas se convierten en un campo de investigación sobre el género y la identidad, en un acto de detenimiento y reflexión revolucionario para la fugacidad propia de la sociedad posmoderna.

En sus manos, el retrato deja de ser una forma de control para convertirse en un acto íntimo y político, donde lo personal se vuelve universal, y donde el cuerpo femenino —pintado desde dentro— recobra su dignidad y su voz.



*Fly on the wall*

---

# DESARROLLO



## 3.1 Conclusiones del marco teórico

A lo largo del marco teórico se ha demostrado cómo el arte autobiográfico actúa como un espacio de reconfiguración subjetiva, donde memoria, afecto y representación se entrelazan para dar forma a una narrativa personal que trasciende lo individual. La memoria, lejos de ser un archivo fijo del pasado, se revela como un proceso dinámico, afectivo y relacional que moldea la identidad y permite la reconstrucción del yo. Desde esta perspectiva, recordar no es solo traer al presente lo vivido, sino también reinterpretarlo, resignificarlo y, en muchos casos, sanarlo.

El vínculo, especialmente en el contexto familiar, aparece como un eje estructurante del relato autobiográfico.

El dolor compartido, como sugiere Han (2021), puede convertirse en una fuerza de arraigo y pertenencia. Lejos de ser únicamente una herida, el dolor deviene en hilo conductor de la narración, impulsando la necesidad de contar y de comprender. Este impulso narrativo está especialmente presente en los vínculos entre hermanas, donde la intimidad compartida genera una red de sostén afectivo que puede contrarrestar otras violencias estructurales vividas en el entorno familiar.

La figura materna emerge como un punto clave de interrogación y reconstrucción simbólica. Las imágenes del pasado no solo activan la memoria, sino que confrontan a la hija con una versión desconocida de la madre: una mujer anterior a la maternidad, cuya identidad se vio interrumpida por el mandato de sacrificio. Tal como expone Adrienne Rich (1980), la institución de la maternidad impone renuncias que invisibilizan la subjetividad de las mujeres, haciéndolas inhabitables para sí mismas. La relectura de esas imágenes desde el presente permite abrir preguntas sobre el deseo, la autonomía y la transmisión intergeneracional del trauma.

Asimismo, el contexto contemporáneo, marcado por la exposición constante de la vida privada, transforma la noción de intimidad. Según Paula Sibilia (2008), en la era de la “extimidad”, el yo se constituye a través de la mirada del otro, lo que resitúa el arte autobiográfico en un lugar ambivalente entre lo íntimo y lo público. En este sentido, las prácticas artísticas que exponen lo doméstico, lo corporal o lo emocional se convierten en actos de resistencia y reapropiación del relato personal.

En definitiva, la investigación confirma que el arte es un medio privilegiado para explorar la subjetividad desde una mirada crítica, afectiva y situada. La memoria, el vínculo y el cuerpo son ejes desde los cuales la artista se posiciona, se cuenta y se reconstruye.

### 3.2 Antecedentes

La trayectoria artística previa anuncia y evidencia el interés en temas tratados en este proyecto. El uso simbólico del color, las imágenes íntimas (desde bodegones domésticos hasta retratos en espacios como el cuarto de baño), desnudos, los retratos familiares, el uso expresivo de la pincelada... Todo esto configura un antecedente para lo que será la obra creativa desarrollada en el presente proyecto.



Fig 108. Gómez, L. *Ya no*, acrílico sobre lienzo, 2023.

En 2023 surge una primera serie pictórica, *Lo que fuimos*, una reflexión autobiográfica sobre el duelo y la nostalgia a través de los objetos domésticos y el rastro emocional que dejamos en ellos. La serie se compone, en su mayoría, de bodegones íntimos que representan los vestigios de una relación sentimental: dos cepillos de dientes, una rosa, un diario, una cama deshecha, una copa rota... Cada obra parte de objetos y fotografías reales; lo que ressignifica es el color y la pincelada. Los colores saturados y vivos funcionan como elementos oníricos, una ensoñación de algo que fue, pero ya no es. Son una interpretación libre, como lo es la relación que establecemos con el recuerdo: subjetiva, mutable y emocional.



Fig 109. Gómez, L. *My bed*, acrílico sobre lienzo, 2023.



Fig 110. Gómez, L. *Lo que fuimos*, acrílico sobre lienzo, 2023.

En 2024 desarrollé una serie pictórica que supuso un punto de inflexión en la evolución de mi lenguaje y estilo personal. *Piel adentro* (2024) está compuesta por siete obras que exploran la vulnerabilidad del cuerpo más allá de su erotización. La pincelada agitada, a veces arbitraria, el uso del impasto y el simbolismo cromático contribuyen a reforzar la visceralidad de la piel, convirtiéndola en un medio expresivo autónomo, capaz de prescindir del rostro. Influenciada por Lucian Freud, en este proyecto exploré una representación cárnica de la piel. Sin recurrir a un cromatismo excesivo, los toques expresivos de rojos, verdes, azules y violetas anunciaban un nuevo enfoque en mi producción artística.

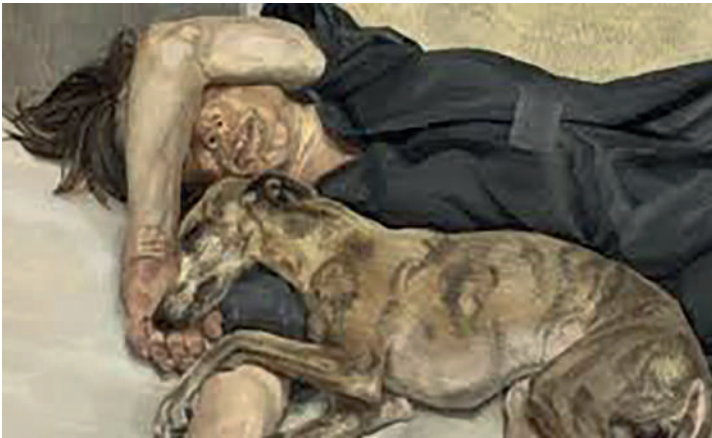


Fig 111. Freud, L. *Doble retrato*, óleo sobre lienzo, 1985-1986.



Fig 112. Gómez, L. *ST*, serie *Piel adentro*, óleo sobre lienzo, 2023.



Fig 113. Gómez, L. ST serie Piel adentro, óleo sobre lienzo, 2023.

Por otro lado, en 2022 pinté el primer retrato de mi madre: *Mamá* (2022), en óleo sobre lienzo. Un buen ejemplo para entender la evolución de mi estilo pictórico desde entonces. Al contrario que en mi lenguaje visual actual, en esta pintura a veladura la pincelada no se aprecia. La pintura es plana y fiel a la fotografía referenciada.



Fig 114. Gómez, L. *Madre*, óleo sobre lienzo, 2022.

Además, trabajos previos, sobre todo digitales, anticiparon el uso simbólico de la mosca y los insectos en mi trabajo.

Para el planteamiento de un trabajo de la asignatura de Moda diseñe un corsé arácnido ajustado al cuerpo, basado en el mito de Aracne.

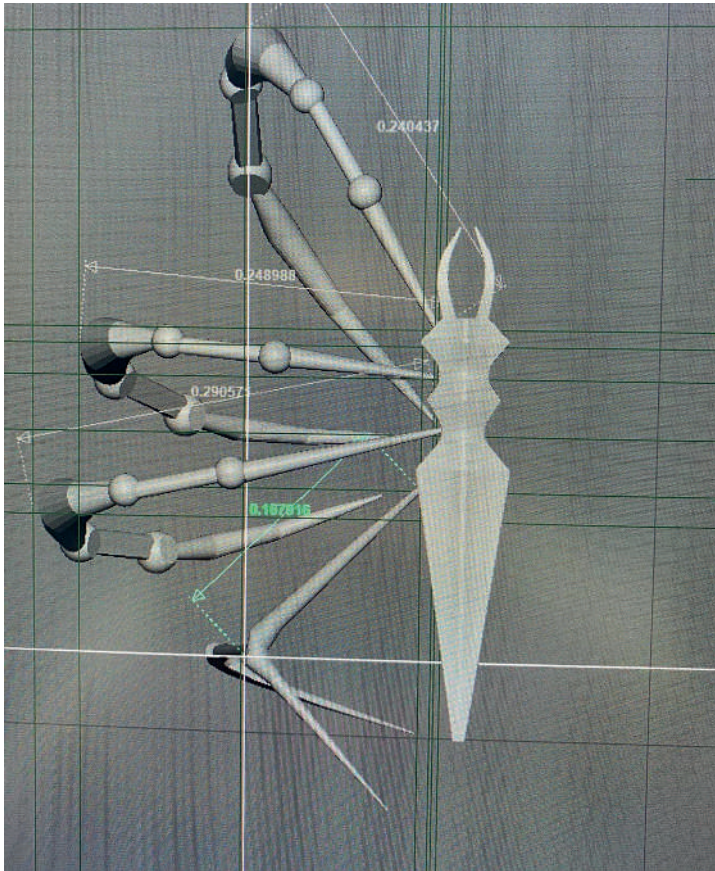


Fig 115. Gómez, L. Modelado 3D en Autodesk Maya, 2025.

Para Edición Fotográfica creé un video animado en After Effects para el cual modelé mi propio rostro duplicado junto a una mosca de dimensiones exageradas.

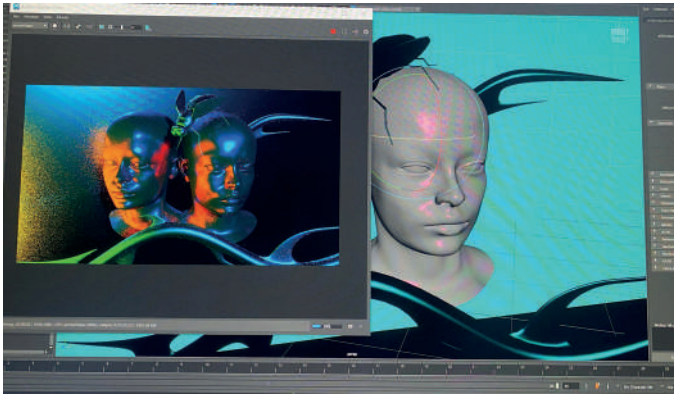


Fig 116. Gómez, L. Modelado 3D en Autodesk Maya, 2025.



Fig 117. Gómez, L. Render de modelado 3D en Autodesk Maya, 2025.

Toda la experimentación e investigación artística antecedente a este proyecto han configurado un terreno fértil para la convergencia de diferentes conceptos ya presentes en el imaginario personal: intimidad, extimidad, cotidianeidad, cuerpo, vulnerabilidad, familia, retrato..., esta vez combinados y abordados desde una nueva perspectiva, contando con una investigación específica aplicada a la posterior producción artística.

### 3.3 Conceptualización.

La obra, como toda manifestación artística auténtica, nace del estupor, que una vez superado no paraliza, sino que impulsa a crear. Desde la experiencia profunda — más que simple vivencia— surge un deseo por comprender la propia realidad familiar. La casa, espacio de protección, se convierte en el escenario de un terror latente: una tensión constante que configura una identidad atenta, vigilante, fragmentada. En este contexto, el sufrimiento compartido se convierte en un vínculo inquebrantable. En este proyecto, esta tensión entre el dolor y el amor incondicional se transforma en objeto artístico.

Aquí, el dolor encuentra sentido no por sí mismo, sino por lo que genera: el lazo que emerge en respuesta. El foco no está en el sufrimiento, sino en el amor que nace a pesar de él, o precisamente por él.

El proyecto parte de un ejercicio de apropiación y reinterpretación de una serie de fotografías familiares que revelan la mirada autoritaria y vigilante sobre la madre y las hijas. A través de esta relectura, la obra subvierte esa mirada.

La génesis de este proyecto se encuentra en el álbum familiar. Este se convierte en una fuente de deleite, con su mezcla de gozo y pérdida, una emoción profunda que conmueve sin herir, un estremecimiento sereno que se sitúa entre el dolor y el placer.

El álbum familiar supone un medio para el autoconocimiento, un viaje a las experiencias pasadas que conforman nuestro yo presente. Un recurso al que acudir cuando nos preguntamos quiénes somos y por qué somos cómo somos, cuál es nuestro lugar en el mundo y quiénes éramos cuando aún éramos niños.



Fig 118. Fotografía del álbum familiar, 2009.



Fig 119. Fotografía del álbum familiar, 2010.

Además, la memoria no solo permite comprender la propia vida, sino también asomarse a la de quienes nos precedieron. En este proyecto, la figura que despierta mayor curiosidad es la de la madre. Al observar imágenes de su juventud, previas a la maternidad, resulta inevitable reconocerse en ella: una chica con toda la vida por delante. Como hija, una nunca llega a saber del todo quién fue esa mujer antes de ser madre. Y a la vez, esas imágenes plantean una pregunta inquietante: ¿quién sería ella ahora si sus hijas no hubieran existido?, ¿si no hubiera tenido que sacrificar su vida por la de otros?.



Fig 120. Fotografía del álbum familiar, (s.f.).



Fig 121. Fotografía del álbum familiar, 1997.

Finalmente, ante una infancia marcada por la violencia, la pregunta fundamental es por el sentido del sufrimiento. Las imágenes del pasado devuelven a esos días, aunque el recuerdo siempre emerge atravesado por la perspectiva adulta y la mirada ya madura. No es sino al observar esas fotografías cuando se comprende con claridad que quienes aparecen eran solo unas niñas. Entonces, surgen interrogantes difíciles de eludir: ¿Por qué infligir ese daño a unas criaturas? ¿Cómo fue posible? La figura adulta, aquella que sostenía la cámara, que pedía que se sonriera, era también quien ejercía la violencia.

Esa asimetría —entre la inocencia infantil y la responsabilidad del adulto— se revela con contundencia en la revisión de la memoria. La imagen, entonces, no solo conserva el instante, sino que también denuncia el desequilibrio de poder que marcó aquellos años y que sólo ahora puede ser objeto de diálogo.



Fig 122. Fotografía del álbum familiar, 2009.

La conceptualización del proyecto se configura en torno al color, pincelada, formato, simbología. De esta manera, los conceptos principales son: la reinterpretación del archivo familiar, el lenguaje visual de la pincelada y el color y el recurso simbólico de la mosca.

### **3.3.1 La reinterpretación y apropiación del archivo familiar**

La idea parte de concepto del dominio sobre el relato, entendiendo que el poder del contar lo que pasó y cómo pasó reside en quien captura el recuerdo, quien impone su mirada sobre el resto. Esta mirada pasa a la historia colectiva y aún más importante, a la personal, condicionando la relación que el “yo” adulto guarda con su pasado.

En este proyecto se plantea la obra pictórica como un mecanismo de apropiacionismo y reivindicación de lo silenciado. En otras palabras, la pintura ocupa el vacío generado entre la experiencia y la fotografía. La pintura, inevitablemente emocional, conecta con lo más humano y lo subconsciente, lo que se ha vivido y se conoce. Así, las imágenes se recuperan y se abre un espacio para controlar el relato personal de lo vivido.

### **3.3.2 El lenguaje visual de la pincelada y el color**

A partir de una investigación práctica y creativa, incluso previa al proyecto, se desarrolla un estilo pictórico propio que combina una pincelada suelta y agresiva con una carga matérica. La plasticidad mediante el impasto de la pintura juega un papel fundamental, creando retratos viscerales que buscan expresar la vulnerabilidad del cuerpo, evitando la objetualización y deshumanización de los individuos del núcleo familiar, lo que a menudo ocurría en las fotografías originales.

### 3.3.3 Simbología de la mosca

A partir de una anécdota personal, surge la idea de la mosca como recurso simbólico. El insecto se utilizó en el hogar como un mecanismo de control, se colocaban muertas en los rincones para vigilar el cuidado y limpieza de la vivienda, intentando demostrar la supuesta “negligencia” de la madre en su supuesto papel como encargada del hogar. Cuando al volver a casa las moscas seguían en el mismo lugar en que habían sido colocadas, se desataban episodios de violencia. De este modo, la simbología funciona como la representación de las hijas como intrusas en el hogar, como una molestia provocada y colocada, irónicamente, por quien más la rechaza.

Por otro lado, la mosca recuerda al hogar, a lo doméstico, el insecto que con frecuencia se cuela por las ventanas y cuya presencia siempre se hace molesta.

### 3.4 Desarrollo de la obra

#### 3.4.1 Documentación gráfica y exploración plástica.

Tras la selección de fotografías significativas extraídas directamente del álbum familiar, el proceso comenzó con la realización de bocetos a grafito y bolígrafo, que permitieron estudiar y analizar las composiciones iniciales. Además, se realizaron pruebas con acuarela para explorar distintas posibilidades cromáticas y establecer un lenguaje visual coherente con la carga emocional de las imágenes.



Fig 123. Gómez, L. Boceto a grafito, 2025.

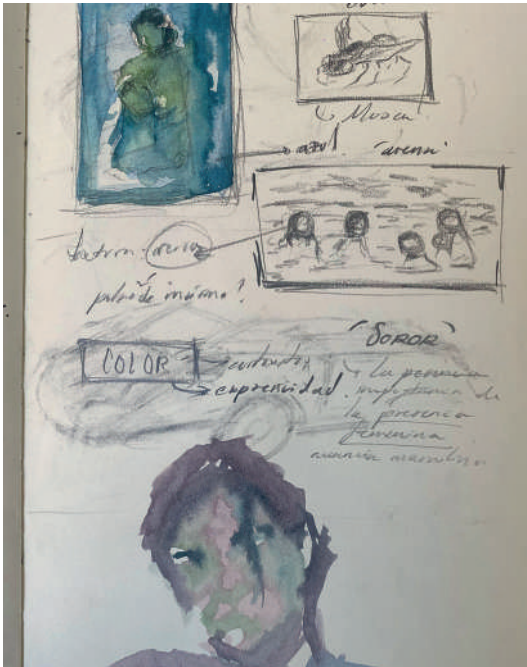


Fig 124. Gómez, L. Boceto a grafito y acuarela, 2025.



Fig 125. Gómez, L. Boceto a bolígrafo, 2025.

## Fly on the wall

---

A partir de una anécdota personal, surge la idea de la mosca como recurso simbólico. El insecto se utilizó en el hogar como un mecanismo de control, se colocaban muertas en los rincones para vigilar el cuidado y limpieza de la vivienda, intentando demostrar la supuesta “negligencia” de la mujer en su papel como madre y encargada del hogar. Cuando al volver a casa las moscas seguían en el mismo lugar en que habían sido colocadas, se desataban episodios de violencia. De este modo, la simbología funciona como la representación de las hijas como intrusas en el hogar, como una molestia provocada, irónicamente, por quien más la rechaza.f



Fig 126. Gómez, L. Bocetos, acrílico sobre papel, 2025.



Fig 127. Gómez, L. Bocetos, grafito sobre papel, 2025

En un principio se planteó la sonrisa forzada, bocas con abridores. Esta idea iba en la línea de la sonrisa impuesta, la felicidad por la apariencia. Esta idea fue descartada.

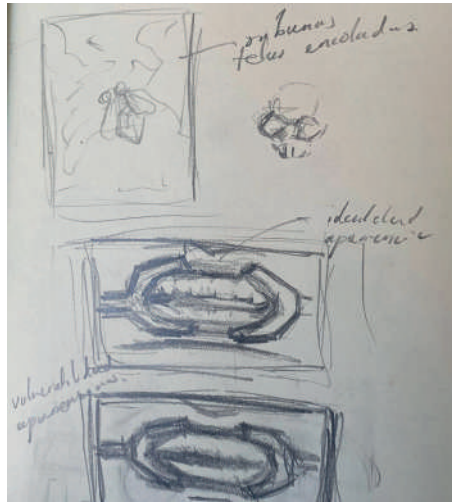


Fig 128. Gómez, L. Bocetos a grafito, 2025.

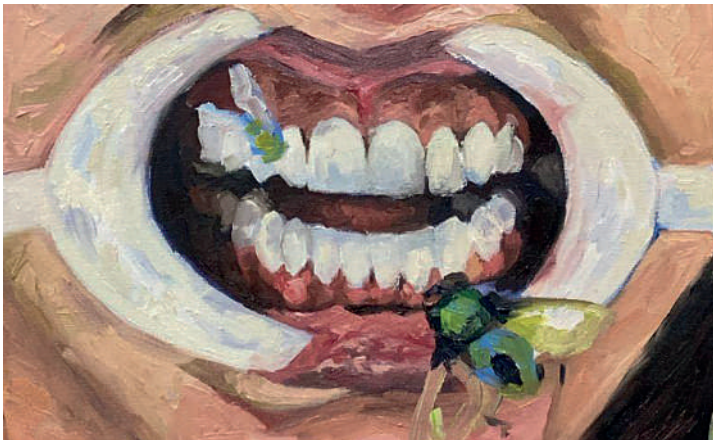


Fig 129. Gómez, L. Prueba descartada, óleo sobre tabla, 2025.

## Fly on the wall

---

La metáfora de la mosca se materializó de forma definitiva por primera vez con *Autorretrato*, una pintura al óleo sobre tabla.



Fig 130. Imágen de inspiración de Pinterest, 2025.



Fig 131. Gómez, L. *Autorretrato* en proceso, óleo sobre tabla, 2025.

A partir de esta obra surge la idea de la personificación de la mosca y su identificación. De este modo, se realiza una serie de cinco retratos asociados a cada una de las hermanas, distinguidos por forma y por color.



Fig 132. Fotografía de proceso de obra final, 2025.

Se hicieron pruebas, de pincelada suelta y rostros distorsionados, con colores saturados y completamente alterados de la fotografía original. En estas pruebas se encontró una línea de trabajo que relacionaba la distorsión de las figuras y el color con la ambigüedad de la memoria. Una pintura que se reconoce sólo desde la lejanía: cuanto más te acercas a la pintura menos la entendemos, como ocurre en nuestra relación con el recuerdo.



Fig 133. Gómez, L. Prueba, óleo sobre lienzo, 2025.

Continuando con la idea de la mosca, surgieron ideas de composiciones en las que las figuras de las niñas presentaban alas de insecto, haciendo evidente la asociación.



Fig 134. Gómez, L. Boceto a grafito, 2025.

Hay una intención de no solo reapropiación del recuerdo, sino también de otorgarle relevancia, peso, monumentalidad. Así, se plantea el formato grande, lienzos de 1,90 cm de altura, capaces de elevar un pequeño fragmento, un recuerdo, a un monumento frente al que reflexionar.

Una de las imágenes a representar, y la primera en gran formato, sería el primer retrato de la madre como madre, una imagen posparto en la que la ternura se mezcla con la sonrisa forzada, la incomodidad.



Fig 135. Gómez, L. Proceso de prueba descartada, 2025.



Fig 136, Fotografía del álbum familiar, 1997.

Primero se desarrollaron pruebas en un formato más pequeño, antes de lanzarse al lienzo final.

Tras varias pruebas comenzó el proceso en el lienzo final.



Fig 137. Gómez, L. Proceso de prueba descartada, 2024.

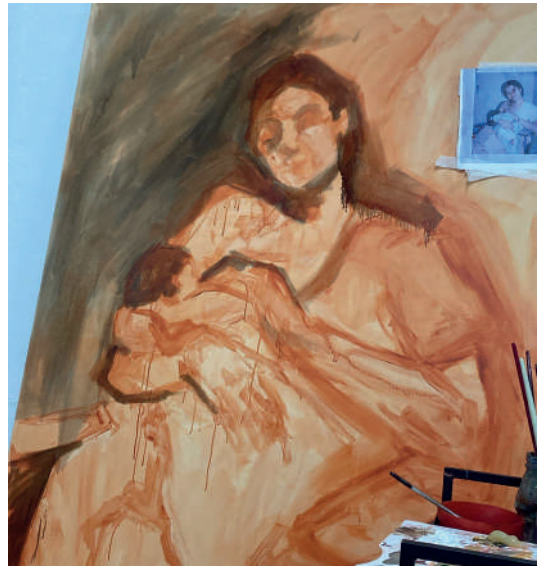


Fig 138. Gómez, L. Proceso de obra, óleo sobre lienzo, 2025.

La obra pasó por una primera capa con tonos más vivos y saturados, que serían sustituidos posteriormente por unas tonalidades frías más acordes al concepto. Aquí se muestra un antes y un después.f



Fig, 139. Gómez, L. Proceso de obra, óleo sobre lienzo, 2025



Fig 140. Gómez, L. Proceso de obra, óleo sobre lienzo, 2025.

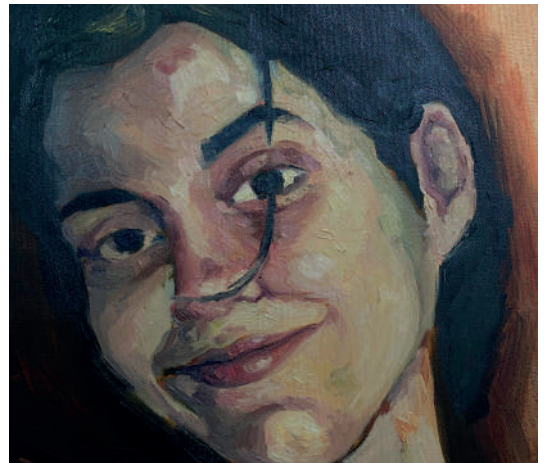


Fig 141. Gómez, L. Proceso de obra, óleo sobre lienzo, 2025.



Fig 142. Gómez, L. Proceso de obra, óleo sobre lienzo, 2025



Fig 143. Gómez, L. Proceso de obra, óleo sobre lienzo, 2025

## Fly on the wall

---

Se comenzó a plantear el pequeño formato como complementario de los lienzos de grandes dimensiones. Las tablas pequeñas, de unos 30cm y orientación vertical, recuerdan al formato de fotografía impresa, de álbum de fotos.

Se hicieron pruebas con tonos más realistas. Por otro lado, la idea de los colores saturados y las formas desfiguradas se siguió investigando, añadiendo la simbología de las alas de mosca.



Fig 144. Gómez, L. Prueba descartada, óleo sobre lienzo, 2025

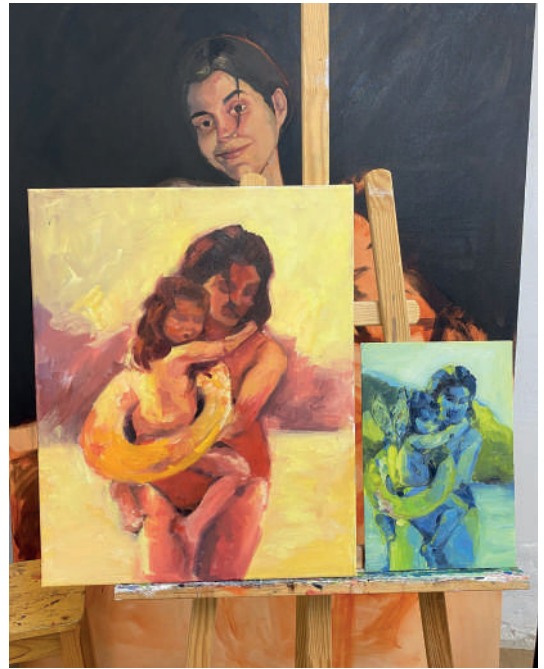


Fig 145. Gómez, L. Pruebas descartadas, óleo sobre lienzo y tabla, 2025.

En estas tablas de pequeño formato se ideó un retrato fragmentado, espaciado, con huecos en blanco, aludiendo a la fragmentación de la memoria. También fue descartado.



Fig 146. Gómez, L. Prueba descartada, óleo sobre tabla, 2025.



Fig 147. Fotografía de proceso de obra final, 2025.

Al retrato materno, más adelante, se le añadieron cuatro moscas, simbolizando a las hijas aún por llegar, la “amenaza” latente.



Fig 148. Gómez, L. Proceso de obra final, óleo sobre lienzo, 2025.



Fig 149. Gómez, L. Plano detalle de obra final, óleo sobre lienzo, 2025.

Seguidamente, se desarrolló la segunda obra de gran formato, una escena feliz en la que la madre aparece acompañada por sus cinco hijas. Esta segunda pintura sirve como cierre de la narrativa iniciada en el primer cuadro a la vez que supone la contraposición de la luz, la tranquilidad, el amor frente a la inquietud de la otra pintura.



Fig 150. Gómez, L. Proceso de obra final, óleo sobre lienzo, 2025.



Fig 151. Gómez, L. Proceso de obra final, óleo sobre lienzo, 2025.



Fig 152. Gómez, L. Proceso de obra final, óleo sobre lienzo, 2025.



Fig 153. Gómez, L. Fotografía del proceso de trabajo, 2025.



Fig 154. Fotografía del álbum familiar, 2009.

### 3.4.2 Pieza de sonido

Durante el desarrollo de las piezas pictóricas se mantenía presente la ocurrencia de incluir otro tipo de medio que complementara la narrativa y aproximara al espectador de una forma sutil sin rebajar el lenguaje visual en uso. De esta manera, la perspectiva de la experiencia y lo cotidiano, se extrapola a lo auditivo. Se comienza a plantear una pieza de audio que combine grabaciones actuales personales y otras apropiadas. Así, a través de la repetida revisión del archivo familiar, se seleccionan diálogos y fragmentos específicos.



Fig 155. Captura de un vídeo de archivo familiar, 2012.



Fig 156. Captura de un vídeo de archivo familiar, 2012.



Fig 157. Captura de un vídeo de archivo familiar, 2013.

## Fly on the wall

Posteriormente, se procede a la investigación práctica en Adobe Audition 2025. Se extraen los audios de los videos seleccionados y se importa todo en el programa. Una vez importados, se hacen pruebas con efectos de sonido, distorsionando las voces. Se añaden cortes y se superponen los audios para un efecto ruidoso que suavice el mensaje, a la vez que añade una sensación inquietante.

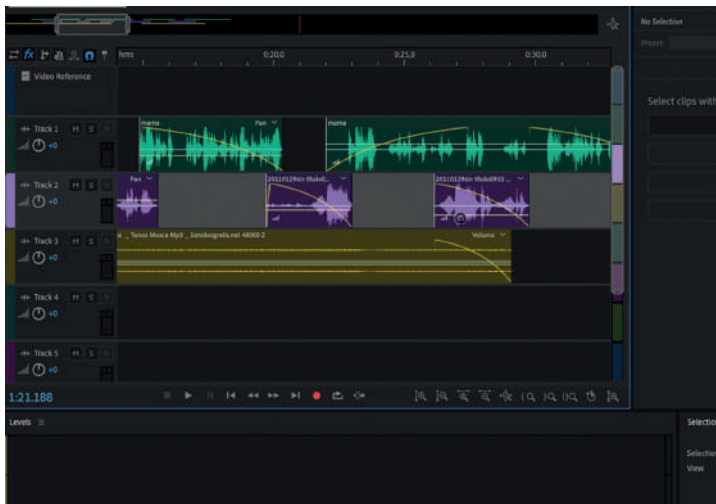


Fig 158. Captura de ventana de trabajo en Adobe Audition, 2025.

El audio protagonista es una grabación de voz, distorsionada, en la que se escucha a la figura materna en una conversación con sus hijas sobre sus pensamientos y situación actual. En varios se escuchan voces de niñas, las hermanas. Otro audio pertenece a un video grabado por una de las hijas durante una escena de violencia en el hogar. En uno se escucha la voz paterna con distorsión, utilizando el término “mosqueada”, esto alude directamente a la simbología utilizada durante todo el proyecto, así como el sonido de zumbido de mosca que introduce y finaliza la pieza.

Una vez producido el audio y exportado el archivo mp3, se elaboró un QR en la web “QRcode.io” para su incorporación en la documentación del proyecto.

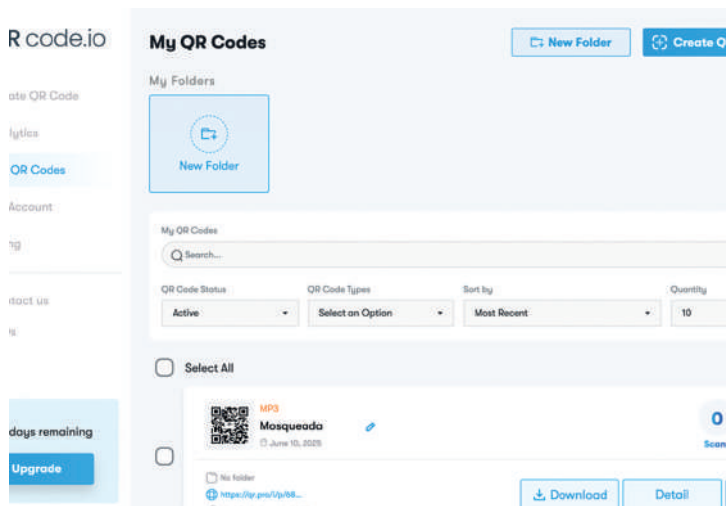


Fig 159. Captura de conversión a QR del archivo de audio mp3, 2025.

### 3.4.3 Instalación pictórica

El proyecto, finalmente se configura como una instalación pictórica planteada para el espacio universitario en el que será expuesto. La instalación está conformada en su mayoría por pinturas: dos de ellas protagonistas por sus grandes dimensiones y una serie de cinco retratos simbólicos combinados con imágenes de la infancia, dispuestos sobre una pared.

Los dos lienzos grandes colgarán, uno junto al otro, de una viga gracias a un sistema de cuerdas tensoras.

En el centro de la sala se dispondrá un objeto de mobiliario, mesa o peana, sobre el que se colocará el dispositivo de reproducción de audio para la pieza auditiva, permitiendo que sea el espectador el que elija sobre su percepción, evitando así una propuesta más obvia que pudiera opacar el lenguaje visual y plástico primordial en la obra.



Fig 160. Render de propuesta instalativa, modelado ·3D en AutodeskMaya, 2025.



Fig 161. Render de propuesta instalativa, modelado ·3D en AutodeskMaya, 2025.



Fig 162. Render de propuesta instalativa, modelado ·3D en AutodeskMaya, 2025.



*Fly on the wall*

---

# ANÁLISIS DE RESULTADOS



## *4.1 Fly on the wall*

Como resultado de esta investigación se ha obtenido un proyecto artístico creativo en base a distintos conceptos materializados en obra pictórica y auditiva.

*Fly on the wall* nace de una experiencia íntima marcada por la perspectiva de víctima y testigo de la violencia dentro del hogar. Esta tensión sienta las bases sobre las se construye el discurso e investigación de este proyecto.

El proyecto parte de conceptos como la intimidad y extimidad, la memoria familiar y la subordinación estructural de la mujer en la sociedad desde una perspectiva especulativa y artística.

A través de la recuperación del archivo familiar, en concreto de fotografías tomadas por la figura paterna, se desarrolla un lenguaje visual que resignifica dichas imágenes, a modo de apropiacionismo, o más bien, reapropicianismo del recuerdo. De este modo, la pintura contrarresta la frialdad de las fotografías originales, recuperando el poder sobre el relato y sobre la propia historia familiar y personal, entendida como objeto esencial en la relación con el propio pasado y, en definitiva, con la identidad de uno mismo.

En la colección de pinturas, el impasto del óleo se convierte en el medio primordial para humanizar los cuerpos y transmitir la visceralidad de las figuras.

La plasticidad matérica del óleo genera relieves y texturas que introducen una leve tridimensionalidad en la superficie bidimensional del lienzo, otorgando a las figuras una nueva corporeidad pictórica.

El recurso simbólico central del proyecto, la mosca, surge a partir de un relato de la madre, quien cuenta cómo este insecto era escondido por los rincones de la casa como mecanismo de control doméstico. Si al limpiar no las encontraba, su presencia posterior evidenciaba su supuesta negligencia como cuidadora y encargada del hogar.

A partir de esta anécdota, la mosca se convierte en metáfora de las hijas: presencias molestas para el propio progenitor, quien —paradójicamente— les dio la vida y las colocó en ese mismo espacio que luego les recriminaba habitar.

El título *Fly on the wall*, nace de una conversación con una de las hermanas. La expresión inglesa se refiere a ser un observador silencioso y desapercibido de una situación íntima o privada, como si uno estuviera presente sin ser visto ni escuchado, captando todo lo que ocurre.

La instalación pictórica se compone de dos lienzos de 1,90 cm de altura, *1997* y *Mi isla*; una serie de cinco pinturas sobre tabla de 25 cm de altura, *Mosca*; y otras tres de 20 cm, *Mosqueadas*. Este lenguaje plástico y visual se combina con una pieza de audio, *Buzzkill*, que complementa la narrativa y ofrece la posibilidad de una experiencia inmersiva en la narrativa de la propuesta.

## 4.2 Obras finales

### 4.2.1. 1997

En 1997 se representa una fotografía posparto de la figura materna tras el nacimiento de su primera hija. La fecha del suceso da nombre a la obra. Las moscas, asociadas al hogar y a la incomodidad, se introducen como símbolo de una amenaza latente: sus futuras hijas. Una escena tradicionalmente tierna se transforma así en una imagen perturbadora. La obra plantea una reflexión sobre la ambivalencia de la maternidad en contextos de violencia doméstica, donde la mera existencia de las hijas puede desencadenar dinámicas opresivas.

Título: 1997  
Medidas: 190x130 cm  
Técnica: óleo sobre lienzo  
Año: 2025



Fig 163. Gómez, L. 1997, óleo sobre lienzo, 2025.



Fig 164. Gómez, L. Detalle 1997, óleo sobre lienzo, 2025.



Fig 165. Gómez, L. Detalle 1997, óleo sobre lienzo, 2025.



Fig 166. Gómez, L. Detalle 1997, óleo sobre lienzo, 2025.

## 4.2.2 Mi isla

*Mi isla* es una pintura al óleo sobre lienzo que parte de una fotografía doméstica: un momento veraniego en la piscina junto a la madre y las hermanas. La obra se sitúa en diálogo con otras piezas que abordan la memoria familiar desde una mirada crítica. En este caso, sin embargo, la imagen representa una interrupción luminosa dentro de un entorno marcado por la violencia. Lejos de la mirada autoritaria que estructura el archivo familiar, esta escena se erige como un refugio afectivo. La composición de los cuerpos se conforman una isla, un espacio simbólico de juego y complicidad entre mujeres. La sororidad entre hermanas y madre emerge como fuerza protectora, una alianza silenciosa que permitió la supervivencia emocional en un contexto hostil. *Mi isla* no niega el dolor, pero lo rodea de ternura. Frente a la amenaza latente que recorre otras obras de la serie, aquí se plasma una resistencia íntima: el poder de un recuerdo compartido que, como ante el vacío del agua, amortigua, envuelve y salva.

Título: *Mi isla*

Medidas: 190x130 cm

Técnica: óleo sobre lienzo

Año: 2025



Fig 167. Gómez, L. *Mi isla*, óleo sobre lienzo, 2025



Fig 168. Gómez, L. Detalle *Mi isla*, óleo sobre lienzo, 2025.



Fig 169. Gómez, L. Detalle *Mi isla*, óleo sobre lienzo, 2025.



Fig 170. Gómez, L. Detalle *Mi isla*, óleo sobre lienzo, 2025.

### 4.2.3 *Serie Mosca: S, P, M, V y Autorretrato.*

La serie *Mosca* está formada por cinco retratos simbólicos. En cada pintura se observa una mosca diferente en forma y color, que representan a cada una de las niñas como figuras claves del proyecto artístico. Además, los colores de las moscas se observan de nuevo en 1997, siendo así asociadas y entendiéndose que la mosca lila, ausente en 1997, es por tanto la hija mayor, que aparece ya como persona y bebé en el respectivo lienzo.



Fig 171. Gómez, L. S, óleo sobre tabla, 25x30cm, 2025



Fig 172. Gómez, L. P, óleo sobre tabla, 25x30cm, 2025



Fig 173. Gómez, L. *Autorretrato*, óleo sobre tabla, 25x30cm, 2025



Fig 174. Gómez, L. *M*, óleo sobre tabla, 25x30cm, 2025



Fig 175. Gómez, L. V, óleo sobre lienzo, 2025

## 4.2.4 Serie Mosqueadas

*Mosqueadas* es una pequeña serie de tres pinturas al óleo sobre tabla que recuperan imágenes de archivo y las distorsiona y altera, a través de la pincelada suelta y formas difusas y la simbología de las alas de insecto colocadas en las figuras protagonistas. La serie de tres obras incluye a dos figuras retratadas en cada una, la madre y las cinco niñas.

El ligero desenfoque de las formas representa la relación fluctuante con el recuerdo, la distorsión de las imágenes, que se perciben mejor desde la lejanía que la proximidad. Al acercarte a la pintura, solo ves manchas arbitrarias, mientras que su observación desde la perspectiva suficientemente distante permite su reconocimiento.

*Sin título 1* muestra una escena tierna en la que la madre alimenta a su bebé. Por la derecha asoma una de sus alas. La mirada del bebé está fija en el observador. La escena, tradicional y cotidiana, reflexiona sobre la permanencia del rol de madre cuidadora frente a padre vigilante.

Título: *Sin título 1*

Medidas: 20x30 cm

Técnica: óleo sobre lienzo

Año: 2025



Fig 176. Gómez, L. *Sin título 1*, óleo sobre tabla, 20x30cm, 2025.

En *Sin título 2*, se muestra una escena entre dos de las hijas. Las dos miran sonrientes a cámara. El brazo de la de la izquierda se extiende hacia el bebé, en representación de unión y protección. El bebé señala al fotógrafo, al observador y espectador, rompiendo con el rol objetuado y pasivo.

Título: *Sin título 2*  
Medidas: 20x30 cm  
Técnica: óleo sobre lienzo  
Año: 2025



Fig 177. Gómez, L. *Sin título 2*, óleo sobre tabla, 20x30cm, 2025.

## *Fly on the wall*

---

En *Sin título 3* la escena pertenece a una tarde cualquiera en la casa de los abuelos. En este cuadro volvemos a ver el contacto físico, el abrazo como conector, y las alas, que se elevan firmes y puntiagudas, como a punto de volar.

Título: *Sin título 3*  
Medidas: 20x30 cm  
Técnica: óleo sobre lienzo  
Año: 2025



Fig 178. Gómez, L. *Sin título 3*, óleo sobre tabla, 20x30cm, 2025.

## 4.2.5 Buzzkill

La última obra se trata de un archivo mp3: una combinación de audios procedentes de conversaciones reales, videos domésticos (cotidianos o violentos) y videos de archivo de la infancia. Todo ello se edita y combina con un sonido de zumbido (buzz en inglés). *Buzkill* es una expresión coloquial en inglés que significa literalmente “matar el zumbido”, pero su uso es figurado. Se refiere a algo o alguien que arruina una emoción positiva, una fiesta, una conversación o una sensación agradable. De este modo, esta pieza, que sirve como banda sonora de la obra plástica y complementaria de la narrativa, supone una obra auditiva que aporta un toque más contemporáneo a la instalación final.

La obra será presentada en un dispositivo mp3 junto a unos auriculares. Así, se evita una posible abrumación inmersiva (altavoces, pantallas) y se cuida la primacía de la pintura en la instalación.

Título: *Buzzkill*

Técnica: audio, archivo mp3.

Año: 2025

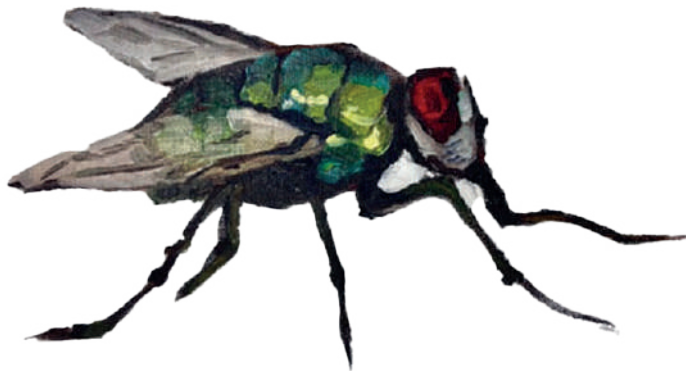


Fig 179. Gómez, L. QR de la obra *Buzzkill*, archivo mp3, audio, 2025.

*Fly on the wall*

---

# CONCLUSIONES



Este proyecto supone una integración de diferentes saberes adquiridos a lo largo de la carrera y más concretamente para este proyecto. Desde las nociones en programas digitales de edición como Photoshop o Lightroom para la edición fotográfica a los medios más tradicionales como la pintura (técnica aprendida durante el grado universitario). Este proyecto supone una prueba tangible de los conocimientos obtenidos y una exteriorización de inquietudes personales a través de la adopción de un lenguaje visual específico que permite la expresión e investigación artísticas.

## 5.1 Limitaciones

En cuanto a limitaciones, existen varias. En primer lugar, siendo las más evidentes tiempo y recursos económicos. El proyecto tiene una producción limitada que podría expandirse mucho más, contando con la economía y tiempo suficientes para ello. A nivel técnico, el proyecto ha supuesto un reto por el gran formato de dos de sus piezas y el tiempo que requiere una técnica tradicional como es la pintura.

Por otro lado, si bien el concepto permite la ampliación de la colección, la materia prima del proyecto es limitada, así como las fotografías de archivo referenciadas provenientes del álbum familiar. Por lo tanto, el concepto del proyecto, en cierta manera, se agota. Aunque por mucho que la experiencia sea limitada, su reinterpretación no lo es.

## 5.2 Prospectiva

Este proyecto ha supuesto un salto al vacío, la propuesta de un gran reto, a nivel técnico y artístico, pero sobre todo personal y emocional.

Desarrollar una serie pictórica exponiendo la intimidad personal supone aceptar realidades ocultas. Requiere un trabajo personal de aceptación y confrontación del duelo. Un proyecto autobiográfico sobre el duelo y la infancia demanda una introspección profunda y una exploración de uno mismo, sacar a la luz sentimientos contradictorios e incómodos.

Esta obra instalativa marca un antes y un después. Desde la perspectiva como hija, hermana, testigo y víctima de violencia, el proyecto no solo conforma una narrativa si no que exterioriza una realidad que fue negada durante años. Así, la obra se convierte en una reivindicación que canaliza el sufrimiento y lo materializa. Y de esta forma, irónicamente, se establece una distancia con el duelo. Cuando el relato conecta con el espectador se convierte en una verdad compartida, ya no es personal, también es ajena, pertenece al espectador, y poco a poco, el dolor pierde peso, como si la comprensión del público reafirmase poco a poco lo que siempre fue silenciado.

De esta manera, teniendo en cuenta las limitaciones presentes en este proyecto, se plantea continuar la producción plástica y artística hacia un arte más universal y politizado, a través de la investigación, tanto práctica como académica. Por ello, se continuará la formación, así como la producción y la presentación a convocatorias con el fin de despegar una carrera como artista plástica.

Además, se seguirán explorando los conceptos de extimidad, feminidad y género y el recurso simbólico de la mosca, que puede ser abordado desde muchas más técnicas.

La exploración de nuevas técnicas y medios es otro de los objetivos a corto plazo. Se plantearán nuevas formas de creación implementando disciplinas más tecnológicas o actuales, tratando de explotar las habilidades digitales.

Por otro lado, ya en desarrollo, se trabajará en el proyecto “Nebot”, estudio del que ya se forma parte, colectivo y asociación de artistas en Carabanchel, Madrid, formado por Celia Beneythez, Fernanda Osborne, Andrea Rolpez, José Rozalem, Sofía Mahou y la autora de este proyecto, Lucía Gómez. Junto a otros compañeros de la carrera y artistas, se buscó un espacio en el que desarrollar propuestas artísticas, poner trabajo en común, comisariar exposiciones colectivas e individuales y trabajar como equipo. De esta manera nace “Nebot”, una apuesta por el arte joven emergente que busca crear comunidad y llevar los discursos y perspectivas más actuales a la escena artística madrileña.



Fig 180. Gómez, L. Fotografía de una visita de artistas a Nebot, 2025.

*Fly on the wall*

---

Este proyecto no solo es un trabajo final de grado, es un reflejo de un crecimiento personal que avanza y apuesta por el camino del arte como sentido vital. La conclusión de mayor peso tras estos meses y años de trabajo académico y personal es que la familia no se limita a la sangre, sino que se encuentra en el amor genuino, el querer, no solo en el afecto interpersonal, sino en los objetivos, en lo que te mueve. Lo que más une, lo que nos hace inseparables, no es la sangre, es el alma. Es el momento en el que lo que amamos, lo que queremos y deseamos converge con lo que desea el otro. Es en ese punto en común, en el que nace el vínculo, esa fraternidad, sororidad y comunidad, ese crecimiento en paralelo, esa unión que hace la fuerza.

**Desde ese vínculo no existe el miedo.**

*Fly on the wall*

---



## BIBLIOGRAFÍA

Abellán, R. (2018). *Habitar y extrañar: La fenomenología del hogar y la arquitectura autobiográfica*. Ediciones Asimétricas.

Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica.

Bachelard, G. (2013). *La poética del espacio* (M. Seguí, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1957)

Baddeley, A., Eysenck, M. W., & Anderson, M. C. (2018). *Memoria* (2ª ed., ampliada y revisada). Alianza Editorial.

Ballard, P. B. (1913). *Obliviscence and reminiscence*. Cambridge University Press.

Bauer, D. (2002). *Alice Neel's feminist and leftist portraits of women*. *Feminist Studies*, 28(2), 375–395.

Bauman, Z. (2002). *La cultura como praxis*. Paidós.

Berger, J. (2016). *Modos de ver* (J. González Beramendi, Trad.). Editorial GG.

Berger, P. L., Berger, B., & Kellner, H. (1979). *Un mundo sin hogar. Modernización y conciencia*. Sal Terrae.

Bourgeois, L. (2008). *Destrucción del padre / reconstrucción del padre: Escritos y entrevistas (1923–1997)* (p. 85). Síntesis.

Bueno, F. *Sobre experiencia estética. Fundamentos y actualidad*. Publicaciones de la UFV. Madrid 2017.

Burke, E. (1757). *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* [Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello].

Corradini, L. (2007, octubre 20). *Sophie Calle, en el espejo*. *ADN Cultura*.

- Davies, J. (1997). *Safety planning*. Hartford, CT: Greater Hartford Legal Assistance.
- De Beauvoir, S. (1973). *The second sex* (H. M. Parshley, Trans). Vintage.
- Del Rey, L. (2014). *Ultraviolence* [Canción]. En *Ultraviolence* [Álbum]. Interscope Records; Polydor Records.
- Dennet, T. (2001). The Wounded Photographer: The Genesis of Jo Spence's Camera Therapy. *Afterimage*, 29(3).
- Franco Colorado, D. (2018). Remedios Varo: caminante en la búsqueda de lo surreal. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 4(5), 252–266.
- Friedan, B. (2016). *La mística de la feminidad*. Ediciones Cátedra.
- García Perales, R. (2021). *Crítica de la sororidad en La tía Tula, Como agua para chocolate y El albergue de las mujeres tristes* (Tesis doctoral, UC Irvine).
- Han, B.-C. (2014). *La agonía del Eros* (R. Gabás, Trad.). Herder Editorial.
- Han, B.-C. (2021). *La sociedad paliativa: El dolor hoy*. Herder Editorial.
- Han, B.-C. (2022). *La expulsión de lo distinto* (A. García Mayo, Trad.). Herder Editorial.
- Hessel, K. (2022). *Historia del arte sin hombres*. Ático de los libros.
- Isla, L. E. V. (1996). El amor: ¿rehén de la familia? *TRAMAS. Subjetividad y procesos sociales*, (9), 125–136.
- Kaufmann, J.-C. (2001). *Ego. Pour une sociologie de l'individu*. Nathan.
- Kelly, L. (2001). Violencia doméstica. *Informació Psicológica*, (75), 9–15.
- Kelly, L. (2002). The continuum of sexual violence. *Sexualities. Critical Concepts in Sociology*, 2, 127.

- Lagarde, M. (1990). Identidad femenina. *Secretaría Nacional de Equidad y Género*, 25, 32.
- Linton, M. (1975). Memory for real-world events. In D. A. Norman & D. E. Rumelhart (Eds.), *Explorations in cognition* (pp. 376–404). San Francisco: W. H. Freeman.
- López, P. M. (2013). Arte feminista. Empoderamiento de las mujeres en el arte. El ejemplo de Paula Rego. *Cuadernos Kóre*, 237-265.
- Maier-Hirsch, E. (2020). *Revistando el Sentipensar de la Segunda Ola Feminista: Contextos, miradas, hallazgos y limitaciones*. Culturales, 8.
- Mann, S. (2015). *Hold still: A memoir with photographs*. Little, Brown and Company.
- Martínez, A. (2000). *Arte del siglo XX: De Andy Warhol a Cindy Sherman* (p. 196). Universidad Politécnica de Valencia.
- Raymond, C. (2017). *Francesca Woodman and the Kantian sublime*. Routledge.
- Sahuquillo, I. M. (2006). *La identidad como problema social y sociológico*. Arbor, 182(722), 811–824.
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Editorial Katz.
- Sontag, S. (1977). *On photography*. Farrar, Straus and Giroux.
- Sultan, L. (1992). *Pictures from Home*. Harry N. Abrams.
- Thompson, L. B. (2015). Challenging the Feminine: Gender Tropes in Classical Painting. *Asheville: The University of North Caroline, April*.
- Woods, B., Spector, A. E., Orrell, M., & Davies, S. P. (2005). *Reminiscence therapy for dementia*. Cochrane Database of Systematic Reviews.

## WEBGRAFÍA

Alarcó, P. (2020). *Fränzi ante una silla tallada*. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/kirchner-ernst-ludwig/franzi-silla-tallada>

Artishock. (2019, 2 enero). *Leonor Fini en el Museum of Sex*. <https://artishockrevista.com/2019/01/02/leonor-fini-museum-of-sex/>

Artnet. (s. f.). *Chantal Joffe*. Artnet. Recuperado el 3 de mayo de 2025, de <https://www.artnet.com/artists/chantal-joffe/>

Art of Choice. (2018, 26 de septiembre). *Somaya Critchlow*. <https://www.artofchoice.co/somaya-critchlow/>

Bey, D. (2009, julio 1). Carrie Mae Weems. *BOMB Magazine*. <https://bombmagazine.org/articles/carrie-mae-weems/>

Benrimon, A. (2013, 11 diciembre). *In the artist's studio: An interview with Mickalene Thomas*. Artnet News. <https://news.artnet.com/art-world/in-the-artists-studio-an-interview-with-mickalene-thomas-52429>

Blythe, F. (2020, mayo 20). *Louise Bourgeois: absent mothers, childhood trauma and Freudian philosophy*. HERO Magazine. <https://hero-magazine.com/article/171823/louise-bourgeois>

Bolaño, E. (2017). *Unos cuantos piquetitos*. Historia Arte <https://historia-arte.com/obras/unos-cuantos-piquetitos>

Bonner, C. (2021, agosto 4). *A Freudian take on Alice Neel*. Grazia USA. <https://graziomagazine.com/us/articles/a-freudian-take-on-alice-neel/>

Brooklyn Museum. (2017, septiembre 8). *Faith Ringgold's mural For the Women's House*. <https://brooklynmuseum.tumblr.com/post/165331934056/faith-ringgolds-mural-for-the-womens-house-was>

Cayetano, S. (2020, mayo 11). *Jordan Casteel: El arte de romper barreras*. La Guía Cultural. <https://www.laguiaacultural.com/jordan-casteel-el-arte-de-romper-barreras/>

CBS Mornings. (2015, mayo 12). *Photographer Sally Mann shares life behind iconic images* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=sfPBfqE9sCs>

Edquist, G. (2022, 8 de noviembre). *The Stunning Strength of Cristina BanBan's 'Mujeres'*. Vogue. <https://www.vogue.com/article/cristina-banbans-mujeres-skarstedt-interview>

Encyclopaedia Britannica. (s.f.). *Impressionism*. <https://www.britannica.com/art/Impressionism-art>

Film at Lincoln Center. (2022, noviembre 18). *Nan Goldin on the Intertwining of Art and Activism & All the Beauty and the Bloodshed | NYFF60* [Video]. YouTube. <http://youtube.com/url-del-video>

Fineman, M. (2024, April 11). *A landmark look at family dysfunction*. The New Yorker. <https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/a-landmark-look-at-family-dysfunction>

Gayford, M. (1999, 24 de febrero). *I was framed by Freud*. The Independent. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/arts-i-was-framed-by-freud-1072877.html>

Genc, S. (2021, 8 noviembre). *Dorothea Tanning and perilous childhoods II: Children's games and interieur*. The Debutante <https://www.thedebutante.online/post/dorothea-tanning-and-perilous-childhoods-ii-children-s-games-and-interieur>

Gómez Urzaiz, B. (2023, enero 7). *Autorretrato de la artista que no fue musa*. La Vanguardia. <https://www.lavanguardia.com/cultura/culturas/20230107/8668995/autorretrato-artista-musa.html>

Hessel, K. (2023, 6 de marzo). *Conflict, exhaustion, joy and pain: how Alice Neel shattered the taboos around motherhood*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2023/mar/06/conflict-exhaustion-joy-and-pain-how-alice-neel-shattered-the-taboos-around-motherhood>

Historia del Arte. (s.f.). *La destrucción del padre – Louise Bourgeois*. <https://historia-arte.com/obras/la-destruccion-del-padre>

IMMA. (2020, noviembre 17). *The Artist's Mother: Lucie and Daryll*. Irish Museum of Modern Art. <https://imma.ie/magazine/the-artists-mother-lucie-and-daryll/>

Institute of Contemporary Art/Boston. (2016). *Henry Taylor: i'm yours*. Institute of Contemporary Art/Boston. <https://www.icaboston.org/art/henry-taylor/im-yours/>

Institute of Contemporary Art/Boston. (s. f.). *Self-Portrait with Esme* [Obra de arte]. <https://www.icaboston.org/art/chantal-joffe/self-portrait-esme/>

Jackson Fine Art. (s.f.). *Sally Mann*. Jackson Fine Art. <https://www.jacksonfineart.com/artists/sally-mann>

La Cámara del Arte. (s.f.). *Nacer de nuevo – Remedios Varo*. <https://lacamaradelarte.com/obra/nacer-de-nuevo/>

La Sal Books. (s.f.). *At Twelve: Portraits of Young Women - Sally Mann*. La Sal Books. <https://lasalbooks.com/en/products/at-twelve-portraits-of-young-women-sally-mann>

Larrea, D. (2017, 8 de mayo). *Sylvia Sleigh (1916–2010)*. Tal día como hoy. <https://www.taldiacomohoy.es/post/sylvia-sleigh-1906-2010>

Levy, A. (2023, 7 de agosto). *Lisa Yuskavage's bodies of work*. The New Yorker. <https://www.newyorker.com/magazine/2023/08/07/lisa-yuskavages-bodies-of-work>

MACBA Barcelona Oficial. (2013, marzo 8). *Càpsules Col·lecció MACBA: Jo Spence | Aída Roger | MACBA* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=22D-jz0mS-ZQ>

MACBA. (s.f.). *Beyond the Family Album*. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. <https://www.macba.cat/en/obra/r2825-beyond-the-family-album/>

Manchester, E. (2005, junio). *The Hotel, Room 47*. Tate. <https://www.tate.org.uk/art/works/calle-the-hotel-room-47-p78300>

Massimo De Carlo. (s.f.). *Jenna Gribbon*. <https://massimodecarlo.com/artists/jenna-gribbon>

Mulvey, L. (1975). *Placer visual y cine narrativo*. *Screen*, 16(3), 6–18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>

Museo Reina Sofía. (2000). *Enrique Marty. La familia*. <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/enrique-marty-familia>

Patio sin red. (2025, 2 abril). *El Pompidou cierra sus puertas con Suzanne Valadon*. <https://patiosinred.es/2025/04/02/el-pompidou-cierra-sus-puertas-con-suzanne-valadon/>

Peroine, F. (2017, 8 de septiembre). *Mostrarse: la nueva intimidad*. *Revista Anfibia*. <https://www.revistaanfibia.com/mostrarse-la-nueva-intimidad/>

Rakes, R. (2022). *Film at Lincoln Center* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=o224XXV9010&t=1378s>

Rondina, N. (2021). *Henry Ford Hospital (o La cama volando)*. *Historia Arte*. <https://historia-arte.com/obras/henry-ford-hospital-o-la-cama-volando>

Searle, A. (2019, octubre 27). *Celia Paul on life after Lucian Freud: 'I had to make this story my own'*. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/oct/27/celia-paul-self-portrait-memoir-interview-lucian-freud>

Strassheim, A. (2002–2007). *Left Behind & Pause*. <https://www.angelastrassheim.com/new-page>

Strassheim, A. (s.f.). *Artist Statements*. <https://www.angelastrassheim.com/new-page>

Sultan, L. (1984). *My Mother Posing for Me, from the series Pictures from Home*. San Francisco Museum of Modern Art. <https://www.sfmoma.org/artwork/89.129>

Tate. (s.f.). *Eine Kleine Nachtmusik* | Dorothea Tanning. Recuperado el 1 de mayo de 2025 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/tanning-eine-kleine-nachtmusik-t07346>

Tate. (s.f.). *Finding Francesca*. Tate. Recuperado el 10 abril de 2025 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/tanning-finding-francesca-t07346>

org.uk/art/artists/francesca-woodman-10512/finding-francesca

Tate. (s.f.). *Women and Power*. Tate. Recuperado el 10 de abril de 2025, de <https://www.tate.org.uk/art/women-art-tate/women-and-power>

Tokyo Art Beat. (2017, noviembre 14). *Yurie Nagashima's "And a Pinch of Irony with a Hint of Love"*. Medium. [https://medium.com/@TokyoArtBeat\\_EN/yurie-nagashimas-and-a-pinch-of-irony-with-a-hint-of-love-34cf1f476041](https://medium.com/@TokyoArtBeat_EN/yurie-nagashimas-and-a-pinch-of-irony-with-a-hint-of-love-34cf1f476041)

Whitney Museum of American Art. (s.f.). *Henry Taylor: Picturing People*. <https://whitney.org/education/schools-educators/k-12/teaching-materials/teacher-guides/henry-taylor/picturing-people>

Willoughby, S. (2025). *New Acquisition: Alice Neel's "Mother and Child (Nancy and Olivia)"*. Davidson College Art Galleries. <https://www.davidsoncollegeartgalleries.org/uncategorized/new-acquisition-alice-neels-mother-and-child-nancy-and-olivia/>

Wrigley, T. (2018, septiembre 18). *How photographer Francesca Woodman came into her own in Italy*. AnOther Magazine. <https://www.anothermag.com/art-photography/11170/how-photographer-francesca-woodman-came-into-her-own-in-italy>

Yaben, M. (2022, 7 de junio). *La historia oculta de Gauguin, sífilis y pederastia tras el pincel*. El Independiente. <https://www.elindependiente.com/tendencias/2022/06/07/la-historia-oculta-de-gauguin-sifilis-y-pederastia-tras-el-pincel/>

*Fly on the wall*

---

