

DESMANTELAR LA CASA DEL AMO: EL CUESTIONAMIENTO DEL
ESPACIO DOMÉSTICO EN EL TRABAJO ARTÍSTICO DE COSTA BADÍA
Y EL COLECTIVO OFFMOTHERS

DISMANTLING THE MASTER'S HOUSE: THE QUESTIONING OF DOMESTIC
SPACE IN THE ARTISTIC WORK OF COSTA BADÍA AND THE OFFMOTHERS
COLLECTIVE

Semíramis González Fernández*

Gestora cultural, historiadora y comisaria independiente
Doctoranda en la Universidad de Oviedo

Resumen

La construcción del espacio doméstico como un lugar eminentemente femenino y asociado a unos roles de género determinados ha sido cuestionado por el análisis feminista desde los años 70. En las artes visuales, las creadoras utilizaron sus prácticas artísticas para deconstruir la asociación de lo doméstico con lo privado frente al espacio público como político y para hacer visibles las desigualdades y violencias en el hogar. Este artículo analiza las reivindicaciones actuales a partir del trabajo del colectivo artístico Offmothers, centrado en subvertir la construcción de la maternidad, y el de Costa Badía, cuyas obras profundizan en los espacios domésticos según su experiencia como mujer, artista y con discapacidad.

Palabras clave: Offmothers, Costa Badía, casa, maternidad, discapacidad, Cuarta ola feminista.

Abstract

The construction of the domestic space as an eminently feminine place associated with specific gender roles has been questioned by feminist analysis since the 1970s. In the visual arts, women artists have used their artistic practices to deconstruct the association of the domestic with the private as opposed to the public space as political, to make visible the inequalities and violence in the home. This article analyzes current claims based on the work of the art collective Offmothers, focused on subverting the construction of motherhood, and that of Costa Badía, whose works delve into domestic spaces according to her experience as a woman artist with disabilities.

Keywords: Offmothers, Costa Badia, home, maternity, disabilities, fourth wave in feminism.

Introducción

El concepto de casa se distingue del de hogar desde su definición. La RAE define la casa como el “edificio para habitar”¹ frente al hogar, que es, en su tercera acepción, la “familia, grupo de personas emparentadas que viven juntas”². La noción del espacio habitable con unos condicionantes sociales determinados se construyó bajo los parámetros de una perspectiva diferenciadora en los roles de género, que asimilaba el ámbito privado como el propio de las mujeres mientras que el público era de los hombres. Así, conceptos como “lo doméstico” o “el hogar” dejaron de tener relevancia social y escasa intervención en la realidad colectiva, de manera que legislaciones y consensos sociales venían determinados por quien podía intervenir en la cosa pública, es decir, los hombres. Este cambio se produce especialmente vinculado a la transformación de la idea de propiedad a partir del siglo XVII, en la que se pasa de un gobierno familiar (público) a un gobierno a través de la familia (privado)³. Esto se traduce en una repetición del ideal de vasallaje que se traslada al ámbito familiar y en las relaciones entre el pater familias (el hombre), y quienes están a su cargo (su mujer y sus hijos e hijas). El posterior ascenso de la burguesía pondrá de manifiesto que será esta la clase que “hará suyos los valores de la domesticidad”⁴ y autores como Jean-Jacques Rousseau⁵ pondrán un especial empeño en distinguir la educación recibida por niños y niñas para diferenciar las dos esferas de lo privado (el hogar, y por consecuente el lugar de las mujeres) y lo público (el buen ciudadano, el lugar de los hombres).

A partir de esta idea de cómo se ha construido el espacio doméstico y lo que en él habita (las mujeres y su entorno), nos centraremos en este artículo en investigar cómo desde la creación visual se han subvertido los mandatos patriarcales de lo doméstico y las tareas asociadas a ello (como los cuidados) pero también el significado que el hogar tiene para ellas cuando apreciamos en detalle sus particularidades. Si bien en la historia del arte muchas artistas han cuestionado el espacio destinado a las mujeres en los hogares, el estudio del trabajo artístico de Costa Badía (Madrid, 1981) y el colectivo Offmothers (formado en Asturias en 2014) nos propone una nueva lectura de la opresión del espacio del hogar desde la visión de las maternidades y la conciliación entre creación artística y crianza (Offmothers), pero también desde la experiencia del hogar como aspiración para quien la vivienda es un lujo, sobre todo para personas con diversidad funcional y que son artistas al mismo tiempo (Costa Badía).

Este artículo busca profundizar en algunas de las series de ambas donde los espacios domésticos, el hogar y los elementos que los conforman sirven de nexo para unas obras que denuncian la desigualdad y la dificultad de sobrevivir en el sistema del arte bajo los parámetros de ser artistas, mujeres, madres o tener discapacidad. La indumentaria, los utensilios, el mobiliario y otros elementos que conforman los espacios privados se trasladan a la obra artística para cuestionar su significado y su rol bajo el prisma de la creación feminista hoy.

Antecedentes: el constructo doméstico desde la diferenciación sexual

Si, como hemos apuntado brevemente, el ideal de la diferenciación sexual en las relaciones hombre/mujer se establece con la burguesía y se afianza en la segunda mitad del siglo XVIII a partir del ideal rousseauiano de la nueva ciudadanía—, es interesante detenerse en analizar qué papel estaban llamadas a jugar las mujeres en este modelo, que será el que sirva de base al posterior concepto del “ángel del hogar”. Rousseau había establecido una diferenciación sexual que debía comenzar desde la educación en la infancia, preparando a los niños y niñas para ser la ciudadanía de un nuevo modelo de Estado, y dejando claro que sus espacios y papeles no serían los mismos⁶. Así pues, Emilio debía tener “una educación para la autonomía moral, y Sofía es orientada a la dependencia y sujeción a Emilio. Esto es, mientras la educación, al primero lo conduce a la libertad, a la segunda la dirige a la sujeción”⁷. En la construcción del nuevo ideal de Estado, el ciudadano protagonista del nuevo contrato social será Emilio, no Sofía, tal y como él mismo señala:

Se deduce que el destino especial de la mujer consiste en agradar al hombre. Si recíprocamente el hombre debe agradarle a ella, es una necesidad menos directa; el mérito del varón consiste en su poder, y sólo por ser fuerte agrada. Convengo en que ésta no es la ley del amor, pero es la ley de la naturaleza, más antigua que el amor mismo⁸.

La Tercera Ola del feminismo: sacar lo doméstico al debate público

Lo que se ha venido considerando como una clasificación de los distintos momentos de reivindicaciones feministas (denominados Olas) nos ha servido para ir reconociendo una genealogía de avances en los derechos de las mujeres. Según la clasificación anglosajona, la Primera Ola se situaría en las reivindicaciones de sufragistas de finales del XIX, la Segunda Ola en torno a finales de la década de los 60 y 70, y la Tercera ya en los años noventa. Sin embargo, siguiendo la clasificación europea, esta sitúa la primera de estas Olas en la Ilustración y la Revolución Francesa, la Segunda Ola en las reivindicaciones sufragistas hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, la Tercera Ola en los movimientos feministas de los años 60 y 70, y la Cuarta Ola sería en la que estaríamos actualmente, al menos desde los inicios del siglo XXI⁹

En cualquier caso, fue el movimiento feminista de los años 70 el encargado de sacar al debate público lo que ocurría en el espacio privado del hogar. Si las sufragistas habían exigido mejoras para las mujeres en el campo legislativo y el derecho de facto al voto, en los años 70 las reivindicaciones destacaron por centrarse en “el malestar que no tiene nombre”¹⁰ (por hacer alusión a una problemática que Betty Friedan conceptualiza y que pasaremos a ver a continuación). No sólo se trataba de transformar los ámbitos domésticos y privados en espacios públicos, cuestionar cómo se habían

construido y quiénes sufrían violencia en ellos, sino de convertir la experiencia de lo que ahí pasaba en algo relevante socialmente. En los grupos de conciencia que se organizaban en esta década, las mujeres se reunían y ponían en común problemáticas particulares que resultaron ser comunes, y provocaron la toma de conciencia de que lo que le ocurría a una tenía reflejo en otras; esta conciencia común fue una de las grandes aportaciones del feminismo de esta Tercera Ola. “Lo personal es político”¹¹ venía a concretar en pocas palabras la conceptualización de un hecho social que, históricamente, había estado negado¹²: lo que ocurre en los espacios domésticos no es sólo del ámbito privado, sino que es político y, por tanto, exige responsabilidad social.

Estos encuentros venían precedidos por la publicación en 1963 de uno de los que serían los libros principales de este cambio en esta ola feminista; se trataba de *La mística de la feminidad* de Betty Friedan¹³, psicóloga y activista que publicaba este estudio a partir de los ejemplos que tenía cerca de otras mujeres. El libro, que se convirtió en un éxito de ventas, conceptualizaba “el malestar que no tiene nombre”, es decir, esa sensación de frustración del ama de casa de clase media americana, sin ninguna aspiración profesional, condenada a estar rodeada de electrodomésticos en su perfecto hogar de los suburbios, y encerrada en un sistema que condenaba a las mujeres al hogar. Se trataba, al final, de no existir como sujetos autónomos sino siempre con relación al otro, al hombre, al marido. “La mística de la feminidad podría resumirse en esta idea: cómo reconocer los mandatos de género y desbaratarlos para convertirnos en individuos autónomas”¹⁴. Tras el retorno de las mujeres al espacio de la casa tras la guerra, las empresas que antes se dedicaban a la fabricación de armamento se centraron en la producción de “automóviles y electrodomésticos, garantizando su éxito al dirigirse respectivamente al consumo masculino en la movilidad y al consumo femenino en las casas privadas”¹⁵. En el libro, Friedan alude justamente a las fuerzas de la cultura que condenan a las mujeres a ser ciudadanas de segunda, dependientes del otro: “¿Por qué habría de preocuparse una mujer por ser algo más que una esposa y una madre si todas las fuerzas de su cultura le dicen que no tiene que crecer, que es mejor que no crezca?”¹⁶. El hogar americano representaba esa “jaula psicológica de millones de mujeres en el mundo occidental”¹⁷. Es interesante señalar, asimismo, las críticas que más tarde haría la escritora y activista afroamericana bell hooks a la nula dimensión racial del libro de Friedan, que ignora completamente la experiencia de las otras mujeres que no eran acomodadas, blancas y frustradas en sus hogares, sino que eran mujeres negras, criadas para familias blancas y cuya experiencia ni siquiera se tuvo en cuenta¹⁸.

Con este prisma de activismo en plena eclosión en los años 70 se gesta un debate que tiene continuidad hasta hoy y que cuestiona cómo se siguen reproduciendo roles sexuados y esferas separadas para los sexos en los espacios domésticos, entendiendo estos como reproductores de desigualdad. Lo doméstico vinculado a lo íntimo se torna invisible y asume tareas infravaloradas y no remuneradas como las de los cuidados¹⁹.

El cuestionamiento de lo doméstico desde la creación artística

A lo largo de la historia del arte reciente han sido numerosas las artistas que han abordado en sus trabajos los espacios domésticos y los significados sociales de estos, bien fuera a través de instalaciones específicas o de acciones performativas, fotografía o escultura. Una de las que es considerada como precursora (aunque generacionalmente anterior al feminismo de los 70 y 80) es Louise Bourgeois. Con un reconocimiento tardío —tenía setenta años cuando el MoMA en Nueva York le dedica una retrospectiva, que será el momento de inflexión en la visibilidad de su trabajo—²⁰, Bourgeois llevaba décadas trabajando con obras que bebían del psicoanálisis y se centraban en el cuerpo, sus traumas y huellas, pero teniendo también una atención especial a los espacios domésticos, de donde provenían muchos de estos malestares femeninos que la artista denunciaba y que, en su caso, tenían un origen autobiográfico. Las metáforas visuales que Bourgeois plasmaba en sus pinturas y dibujos, especialmente en la década de los años 40, mostraban de manera recurrente “representaciones de escaleras y, sobre todo, mujeres-casa, dibujos o pinturas con cuerpo de mujer y cabeza convertida en casa, a veces llameante”²¹. La artista anticipaba tempranamente la idea de que las mujeres no habitan el espacio, sino que son habitadas por él²² y la confusión entre el sujeto mujer y el espacio hogar como morada y origen se vislumbran en unas obras de fuerte influencia psicoanalítica²³. Bourgeois consigue “colapsar las distinciones entre interior y exterior, entre cuerpo y entorno”²⁴, con una casa tomada, literalmente, por el cuerpo femenino. Su figura será, asimismo, decisiva para las artistas incluso en la actualidad, como veremos en algunas de las obras del colectivo Offmothers.

Propiamente artistas de esa década de los 70 y con un pie en el activismo feminista y en la creación artística, fueron Judy Chicago y Miriam Schapiro, fundadoras del programa de arte feminista en CalArts, en la Universidad de California, e impulsoras de *Womanhouse*, primera exposición pública de arte feminista occidental en la que, junto a varias alumnas suyas y otras artistas del contexto local, utilizaron una vieja mansión abandonada de Los Ángeles como escenario para transformar los espacios²⁵. La dimensión relacional de *Womanhouse* venía determinada también por ser un modo de romper con la creación artística tradicional: aquí no se trataba sólo de hacer unas instalaciones en las habitaciones sino acondicionar toda la casa desde el principio, limpiándola y reformándola para luego intervenirla. El trabajo colectivo y el deseo por subvertir los espacios domésticos tradicionales estaban en el espíritu del desarrollo de esta gran exposición colaborativa. De fondo, la influencia de Friedan que hemos señalado antes y la necesidad de transformar el espacio del hogar en un lugar de denuncia y de visibilidad que rompiera con el silencio doméstico al que estaban condenadas las mujeres. Utilizando las distintas estancias, las artistas hacían públicas problemáticas como el infra-reconocimiento de los cuidados, las asunciones reproductivas vinculadas a las mujeres, la violencia de los espacios domésticos o incluso rompían tabúes con respecto a experiencias como la menstruación.

Así, en el antiguo comedor familiar de la residencia, Beth Bachenheimer, Sherry Brody, Karen LeCoq, Robin Mitchell, Miriam Schapiro y Faith Wilding dispusieron una gran mesa cubierta de elaboradísimos platos con comida artificial: se trataba de un “homenaje a la vida doméstica [...] tal y como desearíamos que fuera. Era un lugar en el que circulaban sin cesar ricos manjares, una celebración permanente, un goce para los ojos, una fiesta de los sentidos, una evocación de ricas texturas, reales e ilusorias”. En la cocina, por el contrario, Susan Frazier, Vicki Hodgetts y Robin Weltsch concibieron una instalación que evocaba, con crudeza, el drama del ama de casa atrapada en la ética del sacrificio: los muros se hallaban cubiertos de una multitud de esculturas en forma de huevo frito, que se iban transformando paulatinamente en senos femeninos, una representación metafórica del papel nutricional y protector atribuido tradicionalmente a las mujeres²⁶.

Los espacios del hogar y su cuestionamiento estaban muy en la línea de las publicaciones que desde el pensamiento teórico feminista se estaban escribiendo en esa década, como hemos podido comprobar. La experiencia de *Womanhouse* sería un revulsivo para, ahora sí, entrar al hogar y transformar su significado desde las artes. Fue precisamente una de las impulsoras de la experiencia de *Womanhouse*, Judy Chicago, quien hiciera pocos años después (1979) una de las obras icónicas del arte feminista, *Dinner party*, una gran escultura formada a base de una mesa triangular, con todos los utensilios para comenzar a cenar: platos, vasos, manteles... y en cada uno de los sitios los nombres de 39 mujeres históricas o míticas de la civilización occidental. Además del juego de cubiertos, los manteles individuales están bordados con nombres como Sojourner Truth, Emily Dickinson o Mary Wollstonecraft, y acompañados por una copa y un plato por comensal con formas vaginales en su interior. Chicago admite haber tomado una decisión premeditada cuando decidió utilizar técnicas como la cerámica o el textil, especialmente este último que llevaba trabajando un tiempo, intentando romper con su formación clásica como artista. Como ella reconoce, aun cuando las mujeres tuvieron acceso a la formación profesional, las labores textiles y la costura eran vistas como pasatiempos y no reconocidas por los artistas plásticos. Para *Dinner Party* trabajó junto a artesanos y artesanas locales:

El hecho de que, como artista de formación clásica, diseñara para la aguja y las artes le dio prestigio al oficio, independientemente de lo que pensaran los críticos de arte de mis imágenes. Y mis diseños ofrecieron a las costureras la oportunidad de trabajar en temas que significaban algo para ellas como mujeres²⁷.

Chicago sigue el planteamiento feminista de que lo que distingue al arte de la artesanía en la jerarquía no es el método o la técnica sino el significado social de dónde se crean unos y otros y, sobre todo, para quién. Si el destino es la familia (bordado, cerámica) es “artesanía” o “arte doméstico”,

si bien cuando su fin es la esfera pública y profesional, entonces son calificadas de prácticas artísticas²⁸.

La cocina fue un espacio particularmente cuestionado desde las artes, con obras ya históricas como *Semiotics of the kitchen* de Martha Rosler (1975) en el que reproducía el encuadre y la pose de Julia Child (por entonces una de las cocineras por televisión más famosas en Estados Unidos, y creadora de este género televisivo) para tomar los utensilios de la cocina y transformar su significado²⁹. Una batidora, un cuchillo, una tijera o un tenedor se convertían en metáforas de la violencia oculta que vivían muchas mujeres en sus hogares. De alguna manera, Rosler no sólo critica este silenciamiento sino que busca contrarrestar, a partir de las imágenes (en este caso, con una performance en vídeo) la constante información visual que recibían las mujeres en los medios de comunicación en los años 60 y 70, convertidas en un elemento más de estos ambientes, contruidos simbólicamente a partir de la división sexual³⁰. En el mismo año, la artista austríaca Birgit Jürgenssen trasmataba el espacio de la cocina en un elemento para vestirse con él en su *Delantal de cocina para ama de casa* (1975), con un mandil que la convertía a ella en una parte más de ese entorno, en una crítica al desdibujamiento de las mujeres atrapadas en el ámbito doméstico. En el caso español destaca, aunque más tardíamente (1999), la video performance *Tortilla a la española* de la artista andaluza Pilar Albarracín que reproduce cómo hacer una tortilla con varios huevos mientras se va cortando trozos de su vestido y añadiéndolos como ingrediente a esta tortilla que, burlándose del tópico de lo español, está hecha a medias con los huevos y con retazos de la propia artista.

Los espacios domésticos como refugios para la revuelta: Costa Badía y el colectivo Offmothers

A la hora de abordar este texto es importante situar el lugar desde el que se estudian las obras de las artistas Costa Badía y el colectivo Offmothers. Por un lado, cabe esbozar brevemente el método de análisis que se ha tomado en cuenta, dadas las transformaciones constantes que, desde esos años 70 hasta hoy ha vivido el pensamiento feminista. En las distintas Olas planteadas antes, se fue progresivamente profundizando en cuestiones que era necesario abarcar y que las reivindicaciones anteriores habían pasado por alto. Así, un concepto relevante es el de “feminismo interseccional”, que analiza cómo el capitalismo, el racismo, el patriarcado y el heterosexismo se relacionan como opresiones entrecruzadas en el sistema mundo global moderno³¹. Fue en 1970 cuando el Colectivo Combahee River firmó un manifiesto exigiendo un análisis feminista que se apartara de una visión únicamente blanca y occidental y que reflexionara sobre los cruces entre raza, clase y género en sujetos concretos³². Más tarde, en 1989, Kimberlé Williams Crenshaw acuña el término “interseccionalidad” para vincular raza y género³³ y ya en los años 90 Patricia Hills Collins³⁴ construye toda una teoría que se ha ido ampliando más allá del género y la raza, teniendo en cuenta las dimensiones de clase, de discapacidad, nacionalidad, étnica u opción sexual. Desde este lugar se plantea el análisis de los trabajos de estas artistas que se

enuncian desde territorios (tanto geográficos como políticos) alejados del centro y fuera de la normatividad tradicional.

Por un lado, el trabajo de Costa Badía (Madrid, 1981) es el de una artista formada en Bellas Artes, cuyo corpus de investigación ha estado centrado en cuestiones relacionadas con la discapacidad, la diversidad funcional y el deseo. A partir de un relato autobiográfico, Badía no sólo cuestiona cómo se han establecido los estereotipos de belleza normativos, sino que reivindica otras formas de deseo y convierte objetos de su realidad cotidiana (audífonos, electrocardiogramas, prótesis) en elementos de los que partir para la creación artística. Badía no limita su trabajo a un medio, sino que utiliza fotografía, vídeo, performance, dibujo o pintura indistintamente, según lo que cada proyecto le vaya pidiendo. En este texto nos centraremos en el análisis de su trabajo sobre los hogares y los espacios domésticos, abordados desde el punto de vista de una artista con discapacidad y lo que los análisis han olvidado al no tener en cuenta la realidad de mujeres con discapacidad, como es su caso. De ahí la importancia del estudio desde el feminismo interseccional, que aporte una lectura crítica y profunda a estas mismas reflexiones, pero llevadas más allá.

Por su parte, el colectivo Offmothers se forma en 2014 y está integrado por artistas, sociólogas, filósofas y músicas asturianas: Susana Carro, Elena de la Puente, Natalia Pastor, Roxana Popelka, Gema Ramos y Eugenia Tejón. Su contexto es el de la Cuenca Minera asturiana, de donde provienen y residen la mayoría, un territorio principal a la hora de analizar la historia industrial asturiana y del resto de España, siendo una zona de fuerte industrialización vinculada al carbón y la siderurgia. La idiosincrasia del contexto geográfico y social es especialmente particular si pensamos que “la industria hullera asturiana ha ocupado un lugar de relieve en el conjunto de la historia económica de España situándose en el eje de acontecimientos claves para explicar la evolución del capitalismo en nuestro país”.³⁵ Las dificultades que cualquier artista se encontraría para dedicarse profesionalmente a las artes visuales se ven atravesadas, en este caso, por la maternidad y la importancia de analizar la realidad de las artistas y su supervivencia en el sistema del arte cuando tienen hijos. Así, Offmothers se definen como artistas “que se unen para analizar la experiencia de la maternidad, denunciar su idealización y ofrecer nuevas representaciones ajenas a lo normativo”³⁶. De la misma manera, la situación de territorialidad específica y la dimensión de clase atraviesan el trabajo de estas creadoras que, a través del trabajo colectivo, han entendido que esto podría suponer una mejor estrategia para seguir presentes en un sistema (el del arte actual) profundamente atravesado por la brecha de género y de clase. Esta unión podríamos entenderla también como una herencia natural de un territorio del que parten, el de la Cuenca Minera, de amplia tradición sindicalista y asociativa.

El hogar como refugio: Costa Badía

Desde la crisis económica de 2008-2014 uno de los ejes que se ha convertido en protagonista de las reivindicaciones sociales es el acceso justo a

la vivienda. Fue precisamente la burbuja inmobiliaria y la crisis de las hipotecas lo que desencadenó la Gran Recesión Española³⁷, cuyo foco protagonista fue el derecho a la vivienda y la creación de organizaciones sociales como la PAH (Plataforma de Afectados por la Hipoteca) o movimientos ciudadanos resultado del desencanto social, como las acampadas en la Puerta del Sol de Madrid o el Movimiento 15-M³⁸. Podríamos decir que hubo un cambio de tendencia en la conciencia social sobre la vulnerabilidad que suponía quedarse sin hogar, sufrir un desahucio y en situación de calle. Durante meses, familias enteras, incluidas las vulnerables (con personas dependientes, mayores o infancia a su cargo) se quedaban sin hogar y además debían seguir asumiendo la deuda de la hipoteca. El descrédito social al artículo 47 de la Constitución Española se manifestaba en las calles y las instituciones del Estado eran cuestionadas por dejar en la calle a su ciudadanía:

Artículo 47: Todos los españoles tienen derecho a disfrutar de una vivienda digna y adecuada. Los poderes públicos promoverán las condiciones necesarias y establecerán las normas pertinentes para hacer efectivo este derecho, regulando la utilización del suelo de acuerdo con el interés general para impedir la especulación. La comunidad participará en las plusvalías que genere la acción urbanística de los entes públicos³⁹.

Además, si aplicamos una perspectiva de análisis de género a esta situación de vulnerabilidad, la crisis de la vivienda es también una crisis atravesada por la desigualdad y que requiere de una implicación feminista⁴⁰. El hogar, como hemos estado viendo, es el espacio tradicionalmente ocupado por las mujeres que asumen tareas de cuidados no remuneradas y poco valoradas socialmente y que, ante la imposibilidad de pagar el alquiler o la hipoteca, las expulsa a la calle con una doble situación de vulnerabilidad.

Todas estas cuestiones están presentes en el trabajo de Costa Badía cuando analiza el hogar como aspiración y como refugio. Por un lado, desde el análisis feminista interseccional el suyo es un caso donde los ejes de opresión se entrecruzan en distintos niveles: es una mujer, pero es también una mujer con discapacidad. Si bien esto ha sido el punto de partida de todo su trabajo artístico, tiene especial interés cuando nos fijamos en su trabajo en torno a la vivienda. Badía concibe la casa como ese cuarto propio que planteaba Virginia Woolf porque la aspiración a ser autónoma e independiente, en su caso, tiene muchas más dificultades que para cualquier otra persona.

Las obras que conforman el proyecto *Refugios inexactos* (2021) se materializan en dibujos, fotografías y creación digital en los que Badía aborda el miedo como un constante en su existencia: “No creo en «dejar de tener miedo» sino en convivir con él, en que sea tu compañero de piso con el que acordar qué días se limpia el baño, la cocina o el salón de este refugio”⁴¹. El pasear por la calle y no ver bien los adoquines o los escalones, la ansiedad que le provoca chocarse o tener que caminar más despacio, el no poder acceder al transporte si requiere de bajar muchos escalones (como el metro)... Ante estos episodios de inseguridad que la condición de persona con discapacidad le

convierten en realidad. El videojuego destaca por estar dedicado a la simulación social, es decir, a construir una vida artificial donde sus habitantes interactúan a través del juego. Sims invita a construir una casa de muñecas digital, donde la distribución del espacio habitable, sus elementos, su tamaño o su configuración dependen exclusivamente de la imaginación de quien lo crea. Lo interesante, en este caso que nos ocupa, es que esa realidad digital se ajusta a esa otra imaginada que la artista ya investigaba en sus fotografías primero y en el papel después. En las casas imaginadas por Badía (Fig. 2) y creadas en esta realidad digital, los elementos domésticos como los electrodomésticos, el sofá, la mesa del comedor, la cama, el perchero o un espejo se encuentran en una distribución que no sigue la lógica del uso normativo y capacitista de estos, sino adecuados a la utilización práctica y, por tanto, más cómoda para ella. Las estanterías con libros, por ejemplo, tienen un espacio preponderante y se distribuyen por todas las estancias de esta casa 2.0.



Fig. 2. Imagen de la vivienda en el videojuego Sims, dentro del proyecto *Refugios inexactos* de Costa Badía. Fotografía cortesía de la artista.

Como señala Laura Pasca García, el hogar es un elemento central para la construcción del yo individual y de la identidad pero, además, esta identidad se bifurca en distintas subcategorías, como la identidad individual, es decir, aquello que somos, que nos gusta (es la identidad construida a partir de nuestras experiencias, pensamientos y sentimientos); pero también la identidad social, aquella establecida en relación a los otros, a la pertenencia

al grupo y a la construcción de un determinado status⁴³. Estos son dos ejes que nos permiten analizar el trabajo artístico de Costa Badía y su aportación a cómo elaborar un espacio doméstico que rompa con las normatividades vinculadas a lo patriarcal pero también con especial atención a la realidad de las mujeres con discapacidad. En su trabajo la imaginación es una herramienta más como la cámara de fotos, el lápiz para dibujar o el ratón para construir su vivienda en Sims. Costa Badía nos devuelve una lectura de los espacios del hogar que nos obliga a pensar el lugar desde el que escribimos y reflexionamos, a menudo olvidando las realidades particulares y diversas de las mujeres, incluso atendiendo a la realidad única de cada caso: “Mis *Refugios inexactos* son posibilidades de ser, como los posibles refugios de detrás de las puertas. Tenemos en la cabeza cómo debe ser, por ejemplo, un baño adaptado, pero la realidad es que no todas las personas necesitamos lo mismo. Ojalá una casa hecha a nuestra medida siempre”⁴⁴. De ahí que el análisis interseccional sea tan necesario y sus espacios domésticos nos permitan pensar el hogar desde otras perspectivas. En una entrevista con la artista, ella señala que las mujeres con discapacidad de se enfrentan a “complicar un poco más la cuestión”, porque “se nos educa fuera del rol heteropatriarcal asignado a la mujer (somos cuidadas y no cuidadoras)” y “nuestra situación viene a “complicarlo más todo” porque no seamos “mujeres de verdad” porque no hacemos todo lo que debería hacer una mujer según el patriarcado, entonces no se nos considera “mujeres de verdad”. Mi posición en la sociedad como mujer artista con discapacidad me permite analizar, visibilizar y de alguna manera reivindicar la situación en la que estamos las mujeres con discapacidad”⁴⁵.

El hogar en disputa: colectivo Offmothers

Los cuidados son el eje central también en la aproximación artística que abordan desde el colectivo Offmothers. En su caso, a partir de las experiencias particulares de sus integrantes tras la maternidad. Podríamos decir que representan, a través de sus trabajos, la idea de que lo doméstico no es sólo un espacio físico sino una construcción a partir de lo relacional, es decir, de lo que ocurre en esos espacios y entre las personas que lo integran.⁴⁶ Su formación como colectivo arranca en septiembre de 2014 precisamente al ser invitadas a la residencia artística ParaiSurural Extendido en Vallinaoscura (Villaviciosa, Asturias) donde fue fundamental que la organización se encargó del cuidado los hijos/as de las artistas durante el tiempo de estancia. El encuentro conjunto de todas, a modo de los grupos de conciencia que se reunían en los años 70, dio lugar a problemáticas comunes en la compatibilización de su proyecto artístico con la maternidad. Offmothers se fundaba bajo el paradigma de ser una plataforma de resistencia a la conquista de un espacio artístico propio. Lo que era un problema individual se hacía colectivo y, por tanto, político.

En el proyecto *Animales domésticos*, expuesto entre el 1 y el 24 de septiembre de 2017) y realizado con las ayudas para la producción artística de la Fundación del Cultura del Ayuntamiento de Gijón, se configuraba en la sala de exposiciones a base de una serie de siete casas de cartón blanco

(ancladas a las paredes, sobre el suelo o colgando del techo), dentro de las cuales archivos sonoros, fotografías, vídeos y pequeñas piezas escultóricas abordaban lo silenciado del interior del hogar. En una de ellas la luz encendida daba a entender que algo ocurría en el interior, pero solamente pudiendo imaginarlo, escuchando desde afuera la discusión entre una madre y su hijo, el tono de cansancio y desesperación de esta y las reclamaciones del niño. Son las voces de las propias artistas, tomadas a partir de experiencias cotidianas vividas por ellas. La pieza sonora, concebida para escucharse en bucle, conseguía transmitir una sensación de desasosiego como el que estaba viviendo la protagonista de la voz. Es interesante señalar también cómo en este proyecto las artistas hacen suyos elementos del hogar, pero también del contexto asturiano para integrarlos en la instalación. Si anteriormente señalábamos el origen de muchas de ellas en la Cuenca Minera asturiana, de gran tradición sindicalista y obrera, en *Animales domésticos* encontramos elementos como tazas de café y té, vasos y platos, tomados de los restos que sobrevivieron de la fábrica de loza de San Claudio, que destaca por haber sido un exponente del desarrollo de las artes industriales en Asturias⁴⁷. En el trabajo de Offmothers descubrimos los restos de esta vajilla incompleta rotos y distribuidos por el suelo (Fig. 3), bajo las casas de cartón, acumulándose en una esquina, como si fuéramos testigos de una rebelión del hogar, o al menos de los elementos que la integran, siendo estos platos, tazas, teteras, cuencos... una metáfora visual del hartazgo doméstico de las artistas. Offmothers señalan que *Animales domésticos* buscaba reflexionar sobre la equiparación entre mujeres con hogar y crianza, y las dificultades que para ellas supone, aún hoy, romper la barrera de lo doméstico⁴⁸. Si volvemos al caso anterior de Costa Badía, aquí vuelve a ser la experiencia personal de las artistas el leitmotiv para arrancar con un trabajo artístico e investigativo, en este caso colectivo, que permita identificarse a muchas otras.

Otra de las casas que conformaba la instalación se encontraba culminando una montaña de textiles acumulados sobre el suelo (sábanas, manteles, ropa...) y sobre la que se proyecta una pieza en vídeo (Fig. 4) donde podía verse a las artistas escalando la montaña imposible de ropa para intentar llegar a esa casa, en la cima. El hogar aquí es una aspiración lastrada por las dificultades de alcanzarlo, de superar todas esas tareas diarias de limpieza, cuidado, orden... que hacen de la casa como casi un imposible.

La distribución diversa de las casas por el espacio expositivo permite a una de ellas, suspendida desde el techo, que el público se cuele dentro, convirtiéndose, de alguna manera, en una mujer-casa como las que hacía Louise Bourgeois⁴⁹. *Animales domésticos* remite también a esa concepción rousseauiana que señalábamos antes en la que las esferas pública/privada, política/personal, racional/salvaje y masculina/femenina estaban perfectamente delimitadas y construidas a base de unos roles de género desiguales. En su trabajo, Offmothers cuestionan esa domesticación que el hogar configura y que “dificulta el desarrollo de sus proyectos existenciales, barre los rasgos que las diferencian como personas y las convierte en seres definidos por los valores de género”⁵⁰.



Fig. 3. Vista de la instalación *Animales domésticos* de Offmothers. Fotografía cortesía de las artistas.



Fig. 4. Vista de la instalación *Animales domésticos* de Offmothers. Fotografía cortesía de las artistas.

Un año después, en 2018, Offmothers presentaron *Casa tomada*, un proyecto videográfico y fotográfico realizado durante seis meses de residencia artística en Laboral Centro de Arte y Creación Industrial (entre 2017 y 2018). La residencia partía de cuestiones que afectaban a las artistas de manera particular y que trabajaron como colectivo:

El hogar no es sólo un espacio físico sino el lugar que alberga todo el entramado conceptual asociado a la crianza, la familia y la distribución de funciones por razón de género. Sin duda alguna es en este espacio donde las diferencias biológicas se van configurando como desigualdades políticas y donde la mujer queda definida por su condición de madre, esposa y ama de casa. Así entendido el hogar dificulta, cuando no imposibilita, la superación de lo doméstico, entorpece el devenir hacia cualquier otro proyecto que trascienda los ritmos y hábitos del mismo. Pero ¿y qué sucedería si nuestro hogar dejara de ser cautiverio para convertirse en guarida? ¿qué sucedería si los muros de nuestros espacios domésticos fueran permeables a nuestros proyectos personales? ¿qué sucedería si el hogar fuera también nuestro taller, el espacio propio para nuestro tiempo y proyectos propios?⁵¹

De nuevo destaca en este caso concreto, en LABoral, la facilidad ofrecida por las instituciones para poder trabajar siendo artistas con niños y niñas a cargo, permitió que *Casa tomada* pudiera llevarse a cabo, en este caso durante un período prolongado de tiempo. Offmothers consideran que entre *Animales domésticos* y *Casa tomada* hay una continuación natural, especialmente en la idea de profundizar en las opresiones invisibles de los espacios del hogar. Si en el primero partían de la idea de deconstruir la domesticación de las mujeres en los ámbitos domésticos, en el segundo se busca “asaltar el espacio doméstico, convertirlo en casa y la casa en espacio propio”.⁵² En la sala, fotografías de gran tamaño sobre lona, en blanco y negro, mostraban espacios de interiores domésticos donde una figura femenina se intuía en algunas de ellas a partir de su sombra, pero nunca definida completamente (Fig. 5). En una de las paredes de la sala se situaba la pieza principal de *Casa tomada* (que es también el título de un cuento del escritor Julio Cortázar): una gran proyección de una casa de tres alturas seccionada por el centro, con dos espacios anexos a modo de garaje o trastero, en cuyo interior nos asomamos por el corte perfecto que atraviesa toda la construcción (Fig. 6). La cocina totalmente equipada, el salón con su sofá, su mesa y televisión, un estrecho baño con la bañera al fondo, un comedor donde podía verse a las artistas reunidas charlando, una habitación extra con obras apoyadas en la pared (en lo que pareciera el estudio de una artista) y, culminando toda la casa, una habitación con la cama, un ventanal y el cabecero.



Fig. 5. Vista de una de las fotografías del proyecto *Casa tomada*, Offmothers. Foto cortesía de las artistas.



Fig. 6. Vista de la proyección del proyecto *Casa tomada* de Offmothers. Fotografía cortesía de las artistas

El espacio donde se encuentran reunidas las artistas es considerado por ellas como un lugar central y simbólico, ya que es donde encontramos esas conversaciones habituales en el espacio privado, donde se ponen en común problemáticas y frustraciones, y que fue precisamente el origen de *Offmothers*. De hecho, la conversación en sí misma es la grabación original del primer encuentro en el que se conformaron como colectivo, que si bien iba a tener un uso práctico acabó siendo el eje de nacimiento de esta *Casa tomada*: las voces de las artistas para narrar lo que necesitaban contar.

Al mismo tiempo que se superponen sus voces en esta conversación infinita, algunas de ellas salen de escena, se mueven por los distintos espacios de esta casa seccionada, para mostrarnos una casa ocupada por las artistas, donde ellas y su experiencia son las protagonistas. *Casa tomada* sigue la estela de reivindicación genealógica que veíamos antes, en este caso también, en palabras de *Offmothers*, como un homenaje a la *Womanhouse* de Judy Chicago y Miriam Schapiro y a la habitación propia de Virginia Woolf⁵³.

Esta *Casa tomada* nos permite reflexionar que, si bien el espacio privado del hogar ha sido tradicionalmente el de la opresión para las mujeres, y sus reclamaciones han exigido reconocer el espacio doméstico como un espacio político, es imprescindible también comprender que lo que se produce en el interior condiciona la participación social en la esfera pública para las mujeres:

Las desigualdades producidas al interior son desigualdades reproducidas en la esfera pública, por lo que la vivienda se convierte en un acto político, no solo por las luchas de acceso a ésta, sino también por su capacidad para reproducir o no esta desigualdad desde su interior.⁵⁴

En paralelo a *Casa tomada*, *Offmothers* se encontraban desarrollando *Incendios* (2018-2019), un proyecto conformando por unos 30 dibujos, una pieza en vídeo, una instalación y piezas cerámicas, donde buscaban subvertir la construcción estereotipada de la maternidad. Las imágenes que integran los dibujos son retratos de las propias artistas durante el proceso de crianza y en su cotidianeidad. El proyecto en conjunto se expuso en Mieres Centru Cultural en 2019 e incluía algunas de las casas blancas de *Animales domésticos*, en este caso incluyendo pequeñas figuras cerámicas dentro de una de las casas: pequeñas representaciones de figuras humanas que están en una especie de realidad paralela (una de ellas, con apariencia de mujer, parece estar a punto de introducirse por el WC como única vía de escape, otra se encuentra cobijada dentro de un pequeño armario, o en otra, que sólo es visible mirando por una mirilla, la mujer se esconde debajo de la cama).



Fig. 7. Dibujo del proyecto *Incendios* de Offmothers. Fotografía cortesía de las artistas



Fig. 8. Pieza en vídeo del proyecto *Incendios* de Offmothers. Fotografía cortesía de las artistas.

Tanto en las figuras que conforman las casas como en los dibujos encontramos elementos domésticos de uso cotidiano, como una lavadora, una mesa de comedor y sus sillas, una vajilla... (Fig. 7)

Incendios toma su nombre de la pieza en vídeo que completa la instalación y que se sitúa también dentro de una de las casas blancas, y en la que una de las artistas parece estar dibujando en una *tablet* una casa que, de repente, estalla por los aires y comienza a arder (Fig. 8). Frente a los otros dos proyectos que hemos visto de Offmothers, la casa pasa de ser espacio de la domesticación a ser ocupada y tomadas a ser, metafóricamente, incendiada.

Conclusiones

A lo largo de esta aproximación al papel que los espacios domésticos han tenido en las prácticas artísticas contemporáneas hemos podido analizar cómo pasaron de ser un espacio de tabú a convertirse en el eje principal sobre el que cuestionar la construcción de los roles de género y la división sexual de estos, en clara desventaja para las mujeres. Desde los años 70 y hasta la actualidad, el hogar, sus espacios y los elementos que los conforman han pasado a ser protagonistas para situar en el centro de los debates en el feminismo quién asume las tareas de los cuidados y cómo transformar esto desde la reflexión artística.

Según la encuesta sobre las percepciones sobre la igualdad entre hombres y mujeres que publicaba el CIS a principios de 2024, las mujeres dedican más tiempo a las tareas del hogar (limpiar, cocinar, comprar, recoger...) que los hombres en un día laborable: casi 3 horas ellas frente a 2 horas ellos. La diferencia aún es mayor en el caso del cuidado de los hijos e hijas (también en un día laborable), ya que ellas se encargan casi 6,7 horas y ellos la mitad, unas 3,7 horas⁵⁵.

Esta desigualdad en las asunciones de las tareas y en la brecha que en el ámbito doméstico sigue existiendo para mujeres y hombres es la base que propicia que las investigaciones y las prácticas artísticas sigan insistiendo en la necesidad de hacer visibles las cargas que asumen ellas, con el añadido extra si son, además, artistas, y las dificultades para compaginar su trabajo creativo con las responsabilidades familiares. Es hacer visible lo que María Ángeles Durán llama el “cuidatoriado”, es decir, aquella clase social que se dedica, eminentemente, al cuidado de otros y que la integran, en su mayoría, mujeres⁵⁶. Esto lo muestran desde su propia experiencia Offmothers, invitándonos a colarnos en sus casas, en sus estancias y en su cotidianeidad, rompiendo la barrera de que lo doméstico es algo privado y lo político es solamente lo público, al modo que reclamaban las feministas de la década de los 70. Costa Badía profundiza aún más en la necesaria perspectiva de un feminismo interseccional que analice las variables múltiples de las mujeres, en este caso poniendo el foco en la discapacidad y la realidad del espacio doméstico como una aspiración (especialmente en una época marcada por la crisis de la vivienda) pero también como una ficción cómoda, posible, dentro de una vida vivible capaz de cubrir las necesidades específicas de la artista.

Para concluir, si en 1979 Audre Lorde decía que “las herramientas del amo nunca desmantelarán la casa del amo”⁵⁷, el recorrido por el trabajo de

estas artistas nos permite imaginar otras herramientas y otras estrategias para transformar los espacios domésticos, sus utensilios y sus elementos, trastocando su construcción genérica y desigual por otra más equitativa y compartida a partes iguales.

NOTAS

¹ Real Academia Española de la Lengua, *Diccionario de la lengua española*, acceso el 23/11/2024 <https://dle.rae.es>.

² Real Academia, *Diccionario de la lengua española*.

³ Alicia Miyares. *Democracia feminista* (Editorial Cátedra, 2003).

⁴ Miyares, *Democracia feminista*, 82.

⁵ Miyares, *Democracia feminista*, 80-81.

⁶ Miyares, *Democracia feminista*, 75.

⁷ María Ángeles Cantero Rosales, “De “perfecta casada” a “ángel del hogar” o la construcción del arquetipo femenino en el XIX,” *Tonos digital: revista de estudios filológicos*, nº 14 (2007): <https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-2-casada.htm>

⁸ Jean Jacques Rousseau, *Emilio o la educación* (Ginebra, 1762), 249.

⁹ Nuria Varela, *Feminismo 4.0: la cuarta ola* (Ediciones B, 2019).

¹⁰ Betty Friedan, *La mística de la feminidad* (Ediciones Cátedra, 2009), 258.

¹¹ Se trata de un eslogan feminista complejo, de difícil concreción en su origen, aunque destaca el texto “Lo personal es político” que publica en 1970 Carol Hanisch, que luego retomarán otras autoras feministas como Kate Millett y que tiene su origen probable en las proclamas de la calle, pasando después a los escritos académicos.

¹² Violeta Andreu Mediero, *La casa en la creación artística visual y su relación con el feminismo (de 1970 a 2020)* (Ediciones Complutense, 2024).

¹³ Nani Aguilar Barriga, “Una aproximación teórica a las olas del feminismo: la cuarta ola,” *FEMERIS: Revista Multidisciplinar de Estudios de Género* 5, no. 2 (2020), 135, <https://doi.org/10.20318/femeris.2020.5387>

¹⁴ Cristina Molina Petit, “Mística de la feminidad,” *Ser feministas: pensamiento y acción*, ed. Alicia H. Puleo (Ediciones Cátedra, 2020), 185.

¹⁵ Atxu Amann Alcocer, “El Espacio Doméstico: La mujer y la Casa” Tesis (Doctoral), E.T.S. Arquitectura (UPM), 2005.

¹⁶ Friedan, *La mística de la feminidad*, 131.

¹⁷ Ana María Fernández García, “El hogar y lo doméstico en las prácticas artísticas actuales,” en *Apropiación simbólica de los espacios públicos y domésticos: estudios desde la historia del arte y el patrimonio cultural*, ed. Ana María Fernández García y María Soledad Álvarez Martínez (Ediciones Trea, 2022), 228.

¹⁸ bell hooks, *¿Acaso no soy yo una mujer? mujeres negras y feminismo* (Consonni, 2020), 196.

¹⁹ Renata Ribeiro dos Santos y Patricia Fernández Pastor, “Reflexiones sobre la vivienda en clave feminista: acercamientos y vías de actuación,” en *La vivienda moderna: arquitectura y diseño*, ed. Natalia Tielve García y Ana María Fernández García (Centro de Iniciativas Culturales y Sociales, CICEES; Universidad de Oviedo; CEDODAL. Centro de documentación de Arquitectura Latinoamericana; Research Institut for Design, Media and Culture [ID+] de la Universidade de Aveiro, 2024), 99.

²⁰ Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte* (Ensayos arte Cátedra, 2003), 13.

²¹ Anna María Guasch, *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural* (Alianza forma, 2002), 31-32.

²² Ribeiro dos Santos y Fernández Pastor, “Reflexiones sobre la vivienda en clave feminista...,” 102.

²³ Fernández García, “El hogar y lo doméstico en las prácticas artísticas actuales,” 232.

²⁴ Carmen González García, “La casa arquetípica y su representación en el arte contemporáneo estudio de obras de pintura y escultura,” *Res Mobilis. Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos* 2, no.2, 2013, 113, <https://doi.org/10.17811/rm.2.2013.106-119>.

²⁵ Lo cuenta en uno de los primeros textos la propia Miriam Schapiro: Miriam Schapiro, “The Education of Women as Artists: *Project Womanhouse*.” *Art Journal* 31, no. 3, (1972), 268–70. <https://doi.org/10.1080/00043249.1972.10793018>

²⁶ Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte*, 99-100.

- ²⁷ Judy Chicago, *The Dinner Party: From Creation to Preservation* (Merrell, 2007), 274.
- ²⁸ Griselda Pollock, *Maestras Antiguas: Mujeres, Arte e Ideología* (Ediciones Akal, 2022), 94.
- ²⁹ “Martha Rosler - Semiotics of the Kitchen (Semióticas de la cocina)”, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, s.f., Acceso 24 de noviembre de 2024. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/semiotics-kitchen-semioticas-cocina>
- ³⁰ Es interesante ampliar este estudio analizando otras vías posibles que abren estas obras de los 60 y 70, como crítica al diseño de las cocinas, del mobiliario doméstico, la utilización de determinadas marcas, electrodomésticos y la gran cantidad de publicidad que se difundía en medios de comunicación, reforzando este mensaje. Recomiendo consulta de Sarah Kelly, “Media Discourse & Analysis – Semiotic Print Advertisement Analysis”, 2013, con un análisis semiótico de la publicidad de esos electrodomésticos y su significado: <https://skell091.wordpress.com/2013/03/21/media-discourse-analysis-semiotic-print-advertisement-analysis/> Consultado el 8 de enero de 2025.
- ³¹ Rossih Amira Martínez Sinisterra, “Descolonizar la praxis política, desmoronar el racismo asimilado en pueblos oprimidos,” en *Miradas en torno al problema colonial: pensamiento anticolonial y feminismos descoloniales en los sures globales*, ed. Karina Ochoa Muñoz, (Akal / Inter pares, 2019), 177-95.
- ³² En español se puede consultar la versión traducida de Combahee River Collective, “Un manifiesto feminista Negro” en *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*, ed. Raquel (Lucas) Platero, (edicions bellaterra, 2012), 75-86.
- ³³ Breny Mendoza, “La colonialidad de género y poder: De la postcolonialidad a la decolonialidad,” en *Miradas en torno al problema colonial: pensamiento anticolonial y feminismos descoloniales en los sures globales*, ed. Karina Ochoa Muñoz, (Akal / Inter pares, 2019), 44.
- ³⁴ Raquel (Lucas) Platero, *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada* (edicions bellaterra, 2012), 35.
- ³⁵ “Historia”, web Minas de Asturias, Acceso 24 de noviembre de 2024, <http://www.minasdeasturias.es/historia/>
- ³⁶ “Colectivo Offmothers”, web del Colectivo Offmothers, Acceso 24 de noviembre de 2024. <https://offmothers.com/bio/>
- ³⁷ Antonio Maqueda, Antonio Alonso y Yolanda Clemente Pomedá, “Las mayores crisis de la economía española,” *El País*, 29 de enero de 2021. <https://elpais.com/economia/2021-01-29/las-mayores-crisis-de-la-economia-espanola.html>
- ³⁸ Soledad Alcaide, “Movimiento 15-M: los ciudadanos exigen reconstruir la política”, *El País*, 17 de mayo de 2011, https://elpais.com/politica/2011/05/16/actualidad/1305578500_751064.html
- ³⁹ “Título I. De los derechos y deberes fundamentales - Constitución Española”, Web oficial del Congreso de los Diputados, acceso 29 de noviembre de 2024. <https://app.congreso.es/consti/constitucion/indice/titulos/articulos.jsp?ini=47&tipo=2>
- ⁴⁰ Rebeca Martínez, “Por qué la lucha por la vivienda es una lucha feminista”, *ctxt.es*, 22 de marzo de 2019. <http://ctxt.es/es/20190320/Firmas/25085/Rebeca-Martinez-lucha-vivienda-lucha-feminista-produccion-reproduccion-Argumosa.htm>
- ⁴¹ Costa Badía, “Costa Badía - Artista y mediadora cultural que trabaja desde y para la diversidad funcional o discapacidad”, acceso 29 de noviembre de 2024. <https://costabadia.com/>
- ⁴² Audre Lorde, *Hermana otra* (Ed. horas y HORAS, 2022), 31.
- ⁴³ Laura Pasca García, “La concepción de la vivienda y sus objetos.” Trabajo Fin de Máster, Universidad Complutense de Madrid, 2014.
- ⁴⁴ Costa Badía, entrevista a la autora, 6 de diciembre de 2024.
- ⁴⁵ Costa Badía, entrevista a la autora, 6 de diciembre de 2024.
- ⁴⁶ José Luis Panea, “Espacios domésticos de resistencia: la cama en el arte de los siglos XX y XXI desde una perspectiva de género,” *Asparkia*, no.38, 2021, 342.
- ⁴⁷ Natalia Tielve García, “Fábrica de Loza,” *Patrimonio Industrial Asturias (blog)*, acceso 30 de noviembre de 2024. <https://patrimoniuiindustrial.com/fichas/fabrica-de-loza/>
- ⁴⁸ “Colectivo Offmothers”, web del Colectivo Offmothers.
- ⁴⁹ Santiago Martínez, “Animales domésticos, Colectivo Offmothers,” *La Escena*, 15 de septiembre de 2017, <https://www.laescena.es/animales-domesticos-colectivo-offmothers/>
- ⁵⁰ Susana Carro Fernández, “Animales domésticos,” *El Cuaderno*, 10 de septiembre de 2017. <https://elcuadernodigital.com/2017/09/11/animales-domesticos/>
- ⁵¹ “Proyecto en residencia. Casa tomada,” *LABoral Centro de Arte y Creación Industrial*, acceso 6 de diciembre de 2024, <https://laboralcentrodearte.org/es/residentes/colectivo-offmothers/>
- ⁵² “Programa Pieces,” *RTPA - Radio Televisión del Principado de Asturias*, Temporada 12, Capítulo 15, 2018, https://www.rtpa.es/video:Pieces.--T.12-Cap.-15_551523573621.html
- ⁵³ “Programa Pieces”, 2018.

⁵⁴ Rosalba González Loyde, “La vivienda como espacio político de la lucha feminista,” *Arquine*. 28 de enero de 2020. <https://arquine.com/la-vivienda-como-espacio-politico-de-la-lucha-feminista/>

⁵⁵ “Percepciones sobre la igualdad entre hombres y mujeres y estereotipos de género,” *CIS: Centro Investigaciones Sociológicas*, Encuesta 3428, 2023 https://www.cis.es/documents/d/cis/es3428mar_HyM_A

⁵⁶ Karina Batthyány, “Cuidatoriado y sociedad del cuidado: una conversación con María Ángeles Durán,” *Tramas y redes. Revista del Consejo Latinoamericano*, 22 de diciembre de 2022, <https://www.clacso.org/cuidatoriado-y-sociedad-del-cuidado-una-conversacion-con-maria-angeles-duran/>

⁵⁷ Lorde, *Hermana otra*, 136.

Fecha de recepción: 24/10/2024

Fecha de revisión: 20/12/2024

Fecha de aceptación: 8/01/2025