

TFG

INSISTIR EN LOS SENTIMIENTOS DE LA CARNE

Presentado por **Lucía Cassiraga**
Tutor: **Juan Vicente Aliaga Espert**

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2020-2021



UNIVERSITAT
POLITÀCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

Insistir en los sentimientos de la carne presenta un estudio pictórico que propone reflexionar en torno al vínculo existente entre la carne y la pintura. El análisis de cuestiones como la corporalidad y la sustancialidad pictórica, la encarnación, el origen del tratamiento de la carne en el ámbito de la pintura o la abyección, son analizadas con la intención de proponer un acercamiento a la interpretación artística de la carne.

La producción presentada, articulada por medio de tres series de pinturas al óleo, pone de manifiesto la importancia del proceso plástico —y, por ende, mental—, al que está sujeto el presente Trabajo de Fin de Grado. La fragmentación y el tránsito de la pintura son estudiados por medio del trabajo práctico, así como el carácter esencial que adquiere la presencia física de la misma.

Palabras clave: Carne, pintura, encarnación, carnalidad, materialidad pictórica.

ABSTRACT

To insist on the feelings of the flesh presents a pictorial study that proposes a reflection on the link between flesh and painting. The analysis of questions such as corporeality and pictorial substantiality, embodiment, the origin of the treatment of the flesh in painting and the abject motif are analyzed with the intention of proposing an approach to the artistic interpretation of the flesh.

The production presented, articulated by means of three series of oil paintings, highlights the importance of the plastic —and, therefore, mental— process to which this Final Degree Project is subject. The fragmentation and transit of the painting are studied through the practical work, as well as the essential character that the physical presence of the painting acquires.

Keywords: Flesh, painting, embodiment, carnality, pictorial materiality.

A Juan Vicente Aliaga, por su dedicación y dirección de este Trabajo de Fin de Grado.

A los y las docentes que me han acompañado e instruido durante estos años y de los cuales aprendo que el mejor conocimiento es aquel compartido desde la horizontalidad, como Rosa Martínez Artero o Ximo Ortega Garrido.

Y a mi querida S., por la amistad.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	7
2.1. Objetivos	7
2.2. Metodología	7
3. MARCO TEÓRICO	8
3.1. Tratamiento pictórico de la carnalidad	8
3.2. Corporalidad y encarnación pictórica	9
3.3. Lo abyecto	12
4. MARCO REFERENCIAL	14
4.1. Francis Bacon (<i>Three Studies for a Crucifixion</i> , 1962)	14
4.2. Jana Sterbak (<i>Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic</i> , 1987)	16
4.3. Hannah Wilke (<i>Intra-Venus</i> , 1992)	16
4.4. Jenny Saville (<i>Torso II</i> , 2004-2005)	18
4.5. Berlinde de Bruyckere (<i>Into One-Another to P.P.P.</i> , 2011)	19
4.6. Axel Void (<i>Gray</i> , 2014)	19
4.7. Aixa de la Cruz (<i>Cambiar de idea</i> , 2019)	20
5. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA	21
5.1. Antecedentes	21
5.2. Desarrollo de la obra	22
6. CONCLUSIONES	33
6.1. El proceso y la fragmentación	33
6.2. El cuerpo de la pintura	33
6.3. El tránsito	34
7. BIBLIOGRAFÍA	35
8. ÍNDICE DE IMÁGENES	38

1. INTRODUCCIÓN

La temática en torno a la cual gira el presente Trabajo de Fin de Grado responde al estudio de la representación del motivo carnal en el ámbito artístico. El propósito de dicha investigación radica en la necesidad de estudiar, analizar, entender y trabajar los conceptos y motivaciones vinculadas a la cohesión de la carne y el arte.

Al tratarse de un TFG de carácter teórico-práctico, los puntos clave analizados a lo largo de las siguientes páginas están íntimamente ligados al proceso plástico. Por ende, la labor práctica y procesal gana suma relevancia a la hora de entender las bases de la presente investigación. Sin embargo, gracias a la fundamentación teórica se asientan las bases sobre las cuales se sostiene el desarrollo de la producción artística.

En lo que concierne a dicha producción, las pinturas presentadas se encuentran estructuradas por medio de tres series: *Carne Ausente (Absent Flesh)*, *Carne Subyacente (Underlying Flesh)* y *Carne Cruda (Raw Flesh)*. Mediante esta configuración, tal y como se narra a lo largo del proyecto, el trabajo plástico comienza a realizarse por medio de una dinámica de construcción y destrucción pictórica. Sin embargo, a través del proceso artístico se exponen el cambio y el tránsito al que se ven sometidas la pintura y la representación de la carne. Asimismo, el establecimiento y creación de un vínculo precoz con la obra —por medio de la construcción de los soportes a intervenir—, supone otro elemento sustancial que ayuda a comprender la importancia de la estrecha relación entre el proceso mental y el proceso plástico.

Con respecto a la elección del título, cabría señalar dos factores determinantes. El primero responde a la aspiración de realizar un modesto homenaje a la figura de Hannah Wilke (1940-1993). No obstante, este aspecto se encuentra desarrollado en el capítulo 4. *Marco referencial* —durante el cual se analizan detenidamente los rasgos esenciales de su trayectoria artística—. En segundo término, cabe precisar que el empleo del sustantivo 'sentimientos' hace alusión a todas aquellas sensibilidades que se desencadenan durante el desarrollo de la práctica pictórica presentada en este proyecto.

Durante las primeras páginas y a lo largo del capítulo 2. *Objetivos y Metodologías*, se exponen minuciosamente los objetivos y la metodología de trabajo empleados y adoptados. Dicha metodología responde a una investigación cualitativa, pues la recopilación de

información pretende proporcionar un acercamiento personal —pero fundamentado—, al objeto de estudio: los diferentes modos de trabajar la carnalidad dentro del contexto artístico.

Seguidamente, la fundamentación teórica se presenta en el apartado 3. *Marco teórico*. Articulado por medio del análisis de cuestiones esencialmente pictóricas, durante este capítulo se estudia el origen del tratamiento de la carnalidad, la corporalidad y encarnación pictórica, la influencia de cuestiones formales desarrolladas durante las Primeras Vanguardias europeas —como el Fauvismo y el Expresionismo alemán—, y finalmente, la significativa importancia del arte abyecto.

A continuación, en el capítulo 4. *Marco referencial* se recoge una selección multidisciplinar de obras artísticas en las cuales la presencia de la carne es puesta de manifiesto implícita o explícitamente. Diversas carnalidades trabajadas por medio de la literatura, la pintura, la escultura, e inclusive la fotografía, son analizadas en profundidad con el objetivo de presentar un acercamiento a la concepción moderna y contemporánea de la carne.

Al comienzo del apartado 5. *Producción artística* se exponen brevemente las obras y trabajos que anteceden a la propuesta pictórica presentada. Seguidamente, se narra el cuerpo del proyecto plástico mediante una minuciosa descripción y argumentación en lo referente a la construcción de los soportes pictóricos, la distinción de las fases de trabajo, las series establecidas, los materiales, medios y modos de hacer adoptados y, para concluir, los rasgos característicos y distintivos de las pinturas trabajadas.

Finalmente, en 6. *Conclusiones*, se encuentran desglosadas las tres reflexiones alcanzadas durante la presente investigación, las cuales se ven íntimamente ligadas a los objetivos a continuación expuestos.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1. OBJETIVOS

Objetivo general:

- Desarrollar tres conjuntos de pinturas al óleo con los que reflexionar en torno al vínculo existente entre la pintura y la carne.

Objetivos específicos:

- Estudiar el origen del tratamiento pictórico de las carnalidades.
- Revisar y analizar las obras de un conjunto de artistas en cuyos trabajos lo carnal se encuentra presente explícita o implícitamente.
- Reflexionar en torno a la corporalidad y sustancialidad pictórica.
- Articular y trabajar las pinturas mediante el formato de serie, de modo que se exhiba el proceso y progreso pictórico de forma ordenada.
- Pintar sin renunciar a la atracción y a la belleza.

2.2. METODOLOGÍA

La metodología y los procedimientos llevados a cabo para la realización del presente trabajo giran en torno a la voluntad de crear y establecer, desde el inicio, un vínculo con la obra trabajada.

En primer lugar y en lo referente a la fundamentación teórica, se lleva a cabo un amplio estudio teórico-referencial que permite orientar y asentar conceptos como 'carnalidad', 'encarnación' o 'corporalidad pictórica' dentro del campo de la creación artístico-pictórica. Del mismo modo, la lectura de una amplia bibliografía en la que se encuentran escritos académicos, literarios y ensayísticos, fomenta y fortalece el establecimiento de las bases teóricas del trabajo presentado.

En cuanto al desempeño de la labor práctica y como se menciona anteriormente, el trabajo pictórico se articula a raíz de la serie, con la intención de organizar y estructurar la producción artística realizada. No obstante, y previamente al trabajo serial, se establece un vínculo con la obra por medio de la creación de los soportes intervenidos. Este aspecto, desarrollado en profundidad en el apartado 5.2. *Desarrollo de la obra*, permite, entre otras cosas, obrar desde diversos frentes constructivos de manera simultánea.

Para concluir, cabría apuntar que, entre el estudio teórico y el trabajo práctico, se encuentra el trabajo de un soporte esencialmente versátil: el cuaderno. Por medio de la escritura, la reflexión, la formulación de interrogantes, la realización de dibujos, de *collage* y de pruebas de color, se adquiere un acercamiento considerablemente ágil a las ideas desarrolladas en profundidad a lo largo de la presente investigación.

3. MARCO TEÓRICO

Para empezar y en lo que concierne a la representación artística del motivo carnal, existe una inconmensurable cantidad de cuestiones clave a tener en cuenta. No obstante —y puesto que la producción artística personal propuesta en el presente trabajo es únicamente pictórica—, la fundamentación teórica desarrollada a continuación gira exclusivamente en torno al estudio del tratamiento pictórico de la carne.

Pese a que, a continuación, se presente una breve introducción en lo referente al origen de la representación de la carne, se busca hacer especial énfasis en el análisis de aspectos y factores íntimamente vinculados a las primeras vanguardias europeas artísticas, contextualizadas a lo largo de la primera mitad del siglo XX.

Sin embargo, antes de comenzar cabría citar brevemente la obra *La chair à vif (La carne cruda)* —escrita en el año 1993 por el sociólogo francés David Le Breton (1953)—, en la cual el autor, desde un punto de vista sumamente antropológico, trata cuestiones como la mutilación del cuerpo o los límites identitarios que se establecen con él. Análogamente, *Fragments for a History of the Human Body (Fragmentos para una Historia del Cuerpo Humano)* (1989) —pieza literaria formada por 48 ensayos, dividida en tres tomos y en la cual se pueden encontrar amplios archivos fotográficos—, expone el vínculo existente entre el cuerpo y lo bestial, el dolor y la muerte, así como las coyunturas entre lo interior y lo exterior del mismo.

3.1. TRATAMIENTO PICTÓRICO DE LA CARNALIDAD

A modo de introducción, cabría apuntar, que quizás uno de los orígenes del tratamiento pictórico de la carne puede ubicarse entre 40.000 y 73.000 años atrás. Las pinturas rupestres ponen de manifiesto lo que podemos considerar la primera representación pictórica de la carnalidad.



Bisonte localizado en la Cueva de Altamira (Cantabria, España). Realizado aproximadamente en el año 13.000 a.C.



Pintura mural egipcia ubicada en la antigua ciudad de Tebas (Egipto), 1950 a.C.



Bruno Cassinari: *Bue macellato* (*Buey descuartizado*), 1941. Óleo sobre lienzo. 87 x 63 cm.

Los colores rojizos —procedentes de los huesos calcinados y del óxido férrico, en concreto de la hematita—, localizados en las superficies rocosas, evidencian la notoriedad de la carne animal durante los períodos del Paleolítico y Neolítico. Cabe hacer un apunte al respecto, pues en la pintura egipcia (2700-30 a.C.) también se observan numerosas representaciones del motivo carnal.

Por otro lado, a través de la escena caníbal también se manifiesta explícitamente la presencia e importancia de la representación de la carne en la pintura. De la Europa barroca se destaca el óleo *Saturno* (1636) de Pieter Paul Rubens (1577-1640); de la pintura romántica española, *Saturno devorando a su hijo* (1819-1823) de Francisco de Goya (1746-1828).

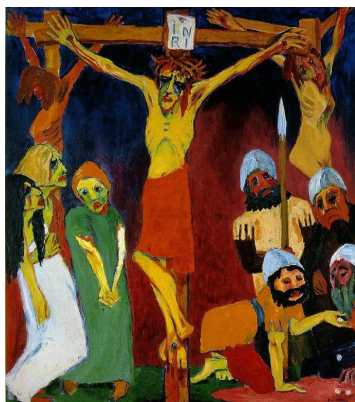
Asimismo, los numerosos estudios pictóricos realizados por el pintor francés Théodore Géricault (1791-1824) presentan fragmentos aislados del cuerpo humano. Con la intención de estudiar las singularidades anatómicas humanas, durante finales del siglo XVIII el autor frecuentó morgues en busca de partes desmembradas para poder estudiar las diferentes fases de descomposición de la carne, y, así, realizar ensayos pictóricos que en un futuro confluyeron en el trabajo de la célebre pintura *Le Radeau de la Méduse* (La Balsa de la Medusa) (1819).

No obstante, y a modo de ampliación, sirvan de ejemplo las obras de Bruno Cassinari y Renato Guttuso, desarrolladas en las décadas de 1940 y 1970. En ambas pinturas se observan costillares animales crudos, colgados patas arriba, que revelan —de forma flagrante—, la exhibición de la carne muerta.

3.2. CORPORALIDAD Y ENCARNACIÓN PICTÓRICA

Sin embargo, en lo referente a la corporalidad de la pintura, resulta necesario profundizar en aquellas cuestiones pictóricas desarrolladas a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, pues es necesario centrar la atención en la influencia de algunos rasgos formales desarrollados durante el Vanguardismo europeo.

Huelga decir que, durante la transición del siglo XIX al siglo XX, el surgimiento en Europa de nuevos movimientos artísticos confluye en una renovación formal, teórica y conceptual que rompe con el arte y tradición precedentes. Por ende y en lo concerniente al ámbito pictórico, la llegada



Emil Nolde: *Korsfæstelsen* (*La crucifixión*), 1911-1912. Óleo sobre lienzo. Panel central del díptico *La vida de Cristo*. 579 x 220 cm.



Ernst Ludwig Kirchner: *Selbstbildnis als soldat* (*Autorretrato como soldado*), 1915. Óleo sobre lienzo. 70 x 61 cm.

de estas Primeras Vanguardias acaba por dinamitar una gran cantidad de bases pictórico-clásicas, inherentes al academicismo.

En especial, el Fauvismo —surgido en Francia, aproximadamente entre el año 1904 y 1908—, y el Expresionismo alemán —cuyo nacimiento coincide con el del movimiento anterior—, ponen en cuestión el equilibrio cromático, el empleo clásico de la perspectiva y la luz, la impresión como método de representación de la realidad, el ocultamiento de la pincelada y la defensa de la razón. Este rechazo y cuestionamiento expresionista de la razón —basado en la necesidad de articular la obra en función de la transmisión de las emociones y subjetividades del artista—, se pone de manifiesto en obras como *Korsfæstelsen* (*La crucifixión*) (1911-12) o *Begravelsen* (*El entierro*) (1915), ambas del pintor alemán Emil Nolde (1867-1956). Se puede afirmar que el Fauvismo y el Expresionismo alemán abogan por la gestualidad, la expresión de la subjetividad, la exaltación de la textura, la ejecución impulsiva, la deformación de la forma, la independización del color y la descontextualización de los objetos representados.

Asimismo, la influencia del impacto bélico supone otro aspecto capital a tener en cuenta, pues en pinturas como *Selbstbildnis als soldat* (*Autorretrato como soldado*) (1915) —del artista alemán Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938)— se perciben la zozobra, la violencia, la abyección, la locura, el envilecimiento y los miedos inmanentes a la guerra.

Otro de los rasgos fundamentales, consecuencia de dicha renovación vanguardista, es el empleo copioso de pintura. Este aspecto pone de manifiesto la necesidad de formular nuevos modos de representación. En el trabajo que realiza el pintor irlandés Francis Bacon (1909-1992) a lo largo de su vida, se evidencia esta mutación pictórica:

"Ya no se trataba de representar cuerpos naturalistas, tampoco cuerpos ideales. Lo que comienza a representarse son cuerpos partidos, divididos, ablandados, hiperbolizados, sintéticos, realizados con texturas desagradables. [...] [Aquellos que] se hacen presentes en su más extrema materialidad"¹.

Por ende, el uso abundante de materia pictórica confluye en una urgente renovación iconográfica, o, por el contrario, el empleo y transformación

¹ GÓMEZ, C. Paula. *Francis Bacon. El revés de la superficie*, p. 334.



Francis Bacon: *Diagram of a Slaughterhouse (Diagrama de un Matadero)*, 1946. Óleo sobre lienzo. 187 x 123 cm.

de los medios pictóricos acaba adaptándose a estas nuevas representaciones.

Cabe apuntar que las palabras anteriormente citadas de C.P. Gómez a propósito de la obra de Bacon, pueden verse vinculadas con la representación de algunas formas de lo abyecto. Dicho lo cual, esta cuestión es analizada y ejemplificada brevemente en el siguiente subapartado (3.3. *Lo abyecto*).

Paralelamente, otro de los claros ejemplos de esta nueva concepción pictórica —en la cual el empaste gana suma importancia—, es la obra del pintor bielorruso Chaim Soutine (1893-1943). Como bien afirma R. Negri en referencia a su trabajo pictórico, "[...] la cruda violencia del motivo [representado con sus pinturas] está potenciada al máximo por el fulgor de la materia"². El magnetismo animal propio del trabajo de Soutine, pone de manifiesto que "[...] la pintura será entonces el medio que da cuerpo a la imagen. [...] [Se trata de] la pintura [que] puede corporeizarse"³.



Chaim Soutine: *Le bœuf (El buey)*, 1923. Óleo sobre lienzo. 81 x 60 cm.

No obstante, para poder comprender la procedencia de este empleo abundante de materia pictórica, resulta conveniente realizar una breve comparativa entre la encarnación clásica y la encarnación moderna. La primera se basa en el trabajo de la impresión. Mediante la superposición y acumulación de veladuras realizadas con diversos tipos de aceites, artistas como Sofonisba Anguissola (1535-1625), Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) o Élisabeth Vigée Lebrun (1755-1842), trabajan imágenes en las cuales la carne se percibe suave, ligera y blanda. En cambio, la segunda encarnación se articula a raíz de la factura pastosa y sustancial. Entre algunos de los artistas modernos y contemporáneos —cuyas obras son nombradas y analizadas a lo largo de este Trabajo de Fin de Grado—, el pintor Lucian Freud (1922-2011) supone un claro e importante ejemplo en lo referente al empleo del empaste pictórico.

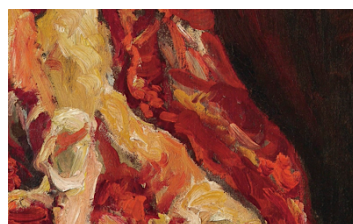


Imagen detalle de la obra de Chaim Soutine: *Le Bœuf (El buey)*, 1923. Óleo sobre lienzo. 81 x 60 cm.

"[...] La desaparición de la belleza en las representaciones y el desarrollo de lo terrible, era algo que ya habían desbloqueado las vanguardias, pero Lucias [*i.e.* Lucian] Freud, en su trayectoria

² NEGRI, Renata. *Chaim Soutine (Pinacoteca de los genios, Nº141)*, p. 45.

³ AJA DE LOS RÍOS, José. *La corporalidad de la pintura (Huellas y procesos del artista)*, p. 81.



Chaim Soutine: *Le lapin écorché* (El conejo desollado), 1921. Óleo sobre lienzo. 75 x 60 cm.

personal, no rompe con esto hasta que conoce a Francis Bacon y su concepto de "liberar la pintura"⁴.

3.3. LO ABYECTO

Para finalizar con esta investigación y fundamentación teórica, quizás cabría introducir brevemente un último aspecto que se encuentra considerablemente vinculado con el estudio de la carnalidad: lo abyecto. Dicho concepto, desarrollado por la filósofa y psicoanalista búlgaro-francesa Julia Kristeva durante la década de 1980 en su obra *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (*Poderes del horror. Un ensayo sobre la abyección*), responde a aquello desechado y rechazado desde la infancia y que se puede prolongar a lo largo de toda la vida. Por ende y en lo referente a la práctica artística, el arte abyecto es aquel que trata y expone temas íntimamente ligados al cuerpo y sus funciones, que amenazan la concepción de decencia y limpieza.

"[...] El cadáver, visto sin Dios y fuera de la ciencia, es el colmo de la abyección. Es la muerte infectando la vida. Abyección. Es algo rechazado de lo que uno no se separa, del que no se protege como de un objeto. Inquietud imaginaria y amenaza real, nos atrae y acaba por engullirnos. Así pues, no es la falta de limpieza o de salud lo que provoca la abyección, sino lo que perturba la identidad, el sistema, el orden. Lo que no respeta las fronteras, las posiciones, las reglas"⁵.

Del mismo modo, debe tenerse en cuenta que esta tendencia moderna de representar aquello carnal puede verse influida por el impacto del SIDA durante las décadas de los 1980 y 1990. En relación a la representación del cuerpo abyecto, la exposición *Abject Art. Repulsion and Desire in American Art* (*Arte Abyecto. Repulsión y Deseo en el Arte Americano*), exhibida en el Whitney Museum durante el año 1993, supone un gran ejemplo de la mirada sobre lo abyecto: una mirada influida por la visión del cuerpo enfermo afectado por el SIDA.

Otra pieza que apoya la presente ejemplificación de lo abyecto o repulsivo es la obra de Francis Bacon. Un factor relevante a destacar de su obra es la representación fragmentaria del cuerpo. "Cuando hablamos

⁴ GARVÍN VIDANES, Lydia. *Carnalidad pictórica contemporánea. El siglo XXI en diálogo con Rembrandt.*, p. 25.

⁵ KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, p. 4. [Traducción propia].



Francis Bacon: *Figure with Meat* (*Figura con carne*), 1954. Óleo sobre lienzo. 130 x 122 cm.

del cuerpo tiene su sentido desde el momento que planteamos el cuerpo como algo enfermo, [...] [y no] completo, [ni] en su totalidad"⁶.

Nuevamente y a propósito del cariz abyecto que se puede observar en la obra de Francis Bacon —en referencia a su obra *Figure With Meat* (*Figura Con Carne*) (1954)—, A. Latorre Romero afirma que:

"[...] El artista nos muestra la agonía. Esto nos hace sentir incómodos. Muestra una carne cruda que nos recuerda nuestra condición. La pintura de Bacon no es informe ni deforme. Expresa tanto la negativa de la piel sin carne [de] *El Descendimiento de la Cruz*, de Fra Angelico (c. 1400 – c. 1455) como la carne sin piel [de] *Lección de Anatomía* de Rembrandt. Sin artificios, sus pinceladas son áreas que crecen desde el interior para evitar los límites. Brutal ataque de pintura en la integridad del cuerpo a punto de estallar. Pero es sobre todo inflexible como para decir que el cuerpo es solo el resto de la carne"⁷.



Marina Abramović: *Balkan Baroque*, 1997. Instalación y *performance*.

Para concluir, otra pieza —en este caso, no pictórica— que contribuye a entender la ejemplificación del carácter abyecto inherente al vínculo establecido entre la práctica artística y el tratamiento de la carne, es la titulada *Balkan Baroque* (1997) de la artista serbia Marina Abramović (1946). En esta *performance* e instalación, la autora se dedica a limpiar durante 6 días y 6 horas una inmensa montaña de huesos animales (formada, en concreto, por 2.500 piezas) con un cepillo y agua. Realizando una cruda y directa crítica hacia las potencias europeas y estadounidense, responsables de la destrucción de la Yugoslavia socialista, Abramović encara e interpela al público mediante el horror y aversión producidos por el hecho de encontrarse emplazada entre centenares de restos podridos de cuerpos animales.

⁶ AJA de los RÍOS, José. *La corporalidad de la pintura (Huellas y procesos del artista)*, p. 78.

⁷ LATORRE ROMERO, Amparo. *De lo abyecto en el cuerpo humano y sus relaciones con el Arte y la Semiótica*, p. 528.

4. MARCO REFERENCIAL

Si bien en lo referente a la representación pictórica de la carne, autores como Caravaggio (Italia, 1571), Rembrandt (Países Bajos, 1606), Francisco de Goya (España, 1746) o Lucian Freud (Alemania/Inglaterra, 1922) son considerados máximos exponentes, el presente marco referencial propone un estudio de cariz multidisciplinar en el que se presentan diferentes trabajos artísticos modernos y contemporáneos, que quizás no resultan tan recurrentes en cuanto al estudio artístico de la carnalidad humana y animal. El siguiente análisis referencial pretende centrarse en un conjunto de autoras y autores occidentales en cuyas obras, implícita o explícitamente, son trabajados conceptos relacionados con la materialidad de la carne.

En esta selección de artistas —cuyas obras y modos de pensar han influido de manera directa en el desarrollo de la producción artística presentada—, se encuentran tanto trabajos escultóricos, fotográficos y pictóricos, como literarios. A continuación, las piezas estudiadas se presentan siguiendo un orden cronológico que abarca los años situados entre las décadas de 1960 y 2010.

4.1. FRANCIS BACON (*Three Studies for a Crucifixion*, 1962)

Parte del trabajo del pintor irlandés Francis Bacon se centra en la representación de motivos rotundamente viscerales y sangrientos. Si bien la figura humana, en repetidas ocasiones, se encuentra presente en su obra, la carne también. El propio pintor explica en una de las numerosas entrevistas llevadas a cabo con F. Maubert, la aparición del motivo carnal en su pintura:

"Más adelante, en Londres, hubo otro «disparador», como dice usted, ante el mostrador de la sección de carnicería de Harrods, los grandes almacenes. [...] Es verdad, adoro los rojos, los azules, los amarillos, la grasa de la carne. Somos de carne, ¿no? Cuando voy a la carnicería siempre me parece sorprendente no estar allí, en el sitio de los trozos de carne. [...] La carne ha impresionado de verdad todos mis instintos"⁸.

⁸ MAUBERT, Franck. *El olor a sangre humana no se me quita de los ojos: Conversaciones con Francis Bacon*, p. 33.

Este gran tríptico de gran envergadura titulado *Three Studies for a Crucifixion* (*Tres Estudios para una Crucifixión*), implica una trascendente referencia pictórica a la hora de referirse al trabajo de la carnalidad.



Francis Bacon: *Three Studies for a Crucifixion* (*Tres Estudios para una Crucifixión*), 1962. Óleo sobre lienzo. 198 x 144 cm cada pieza. [Tríptico]

En esta obra, el objeto retratado gira en torno al tratamiento del cuerpo humano y de la carne animal. A grandes rasgos, observamos figuras carnosas, retorcidas y descuartizadas que se encuentran en pleno proceso de destrucción. No obstante, la construcción de estas figuras se da a través de la convivencia entre abstracción y figuración. Rostros y piernas humanas coexisten con un costillar crudo y tendido verticalmente. A propósito de la obra de Bacon, J.M. García Cortés afirma que "el cuerpo [...] se hace carne, se desacraliza, se presenta como un espasmo, rompe con la armonía de la superficie y de la forma [...]"⁹.

Cabe destacar el esencial pero minucioso empleo de colores complementarios. Si bien en la mayoría de la composición pictórica predominan los colores rojizos y tonos escarlata, en la tercera pieza nos topamos con una línea verde que abarca verticalmente más de la mitad del lienzo. Asimismo, resulta sumamente relevante la presencia matérica en la obra de Bacon. Pinceladas espesas y ásperas de óleo se tienden sobre las superficies pictóricas, creando grandes volúmenes de pintura.

"Bacon configura —o desfigura— la materialidad de la carne cuya viscosidad y crudeza de color nos recuerda a la animalidad del ser humano [...] [Esta] animalidad está impresa en la carne grosera, innoble, sórdida y, también, en los seres desgarrados,

⁹ CORTÉS, José M. G. *Orden y caos: Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, p. 195.

inacabados y descompuestos que Bacon pinta. Sus figuras [están] encerradas en una bestial carnalidad [...]"¹⁰.

4.2. JANA STERBAK (*Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*, 1987)



Jana Sterbak: *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* (*Vanitas: Vestido de Carne para un Albino Anoréxico*), 1987. Veintitrés kilos de carne, hilo, sal, metal y modelo. Medidas variables.

Casi la totalidad de la obra de Jana Sterbak, artista pluridisciplinar checoslovaca, se articula a través de la creación de objetos que guardan relación directa con el cuerpo humano.

Esta pieza realizada a finales de la década de 1980 y titulada *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* (*Vanitas: Vestido de Carne para un Albino Anoréxico*), consiste en una prenda cosida a mano y realizada con cincuenta piezas de carne cruda. Concretamente, con veintitrés kilos de bife crudo curado. Al tratarse de un material orgánico y de origen animal, la descomposición y pudrición de los pedazos de carne juegan un papel notablemente significativo. La declaración de intenciones de la autora radica en el evidente proceso de deterioro de la pieza. Cada vez que la obra es expuesta, debe ser sometida a un procedimiento de reconstrucción con el objetivo de presentar nuevamente el proceso de podredumbre.

Cuando la obra fue expuesta públicamente se mantuvo colgada de una percha o descansó sobre un maniquí de sastre durante todo periodo de exhibición. A lo largo de los primeros días preservó el aspecto expresivo y sangriento de la carne cruda, fresca y en buen estado, así como sus colores rojos y carmines de garanza. No obstante, durante el proceso de descomposición, la prenda cambió de forma y tamaño, ajustándose al objeto que la mantenía erguida. De este modo, Sterbak consigue evidenciar una de las cuestiones principales de su trabajo: la importancia de la contención del cuerpo.

4.3. HANNAH WILKE (*Intra-Venus*, 1992)



Hannah Wilke: *Intra-Venus Serie #5* (*Intravenoso Serie #5*), Mayo - Junio 1992.

Una referencia quizás no tan explícita, pero en la cual subyace firmemente la necesidad de visibilizar la carne, es *Intra-Venus* (*Intravenoso*), creada por la artista norteamericana Hannah Wilke. Gran parte de su obra gira en torno al empleo de su cuerpo. Por ende y en este caso, la autora emplea como vehículo su propio cuerpo para crear una obra que se centra en la representación consciente de su carnalidad.

¹⁰ ROCCA, Adolfo V. *Francis Bacon; el desgarrar de la carne y la deriva del yo*, p. 5 y 6.



Hannah Wilke: *Intra-Venus No.1.*,
(*Intravenoso N°1*), 1992.

En junio del 1987, Wilke fue diagnosticada de linfoma, causa de su futuro fallecimiento. Previamente a esta diagnosis, la autora comenzó a realizar una serie de autorretratos que giraron en torno al malestar físico que sentía. A modo de práctica artística meditativa, trabajó dibujos y acuarelas abstractas con la intención de conectar con su cuerpo. Conforme el cáncer avanzó, su actividad artística aumentó considerablemente. Pocos años antes de fallecer, Hannah Wilke seleccionó un conjunto de fotografías que formaron parte de su exposición *post mortem: Intra-Venus*, albergada en la Ronald Feldman Gallery en 1994. Entre otras piezas, se expusieron diez imágenes datadas entre diciembre de 1991 y agosto de 1992. Estas piezas sirvieron como documentación de los efectos a los que se vio sometido el cuerpo de Wilke al exponerse a la quimioterapia.

"Estas fotografías hablan de temas prohibidos. Muestran la vagina inflamada de una mujer, una boca hinchada y en carne viva con llagas, un torso parcialmente vendado, su pecho izquierdo sujetado con un equipo intravenoso, y dos apósitos con trozos de médula ósea. Muestran una mujer calva y desnuda bajándose del inodoro; su cuerpo caído hacia adelante, apenas puede mantenerse en pie"¹¹.



Hannah Wilke: *Intra-Venus No.13.*,
(*Intravenoso N°13*), 1992.

A modo de crónica o memoria, estas diez fotografías exponen la carne en tránsito de la autora. Wilke evidencia el proceso de destrucción y muerte de su propio cuerpo a través de la exhibición de las diversas etapas de su tratamiento. En esta obra la autora presenta la carnalidad de su cuerpo enfermo de forma rotunda, sin censura ni prejuicios.

"Las marcas, las heridas, el sufrimiento, el dolor, la culpa, la confusión, la ambigüedad de las emociones; tocar, llorar, sonreír, coquetear, afirmar, insistir en los sentimientos de la carne, su inspiración, su consejo, su advertencia, su miseria [...]"¹².

¹¹ TIERNEY, Hanne. Hannah Wilke. *The Intra-Venus Photographs. Performing Arts Journal*, p. 1. [Traducción propia].

¹² WILKE, Hannah, GODDARD Donald. *Hannah Wilke: A Retrospective*, p. 42. [Traducción propia].



Hannah Wilke: *Intra-Venus (Intravenoso)*, 1992-93. Fotografías instaladas en la galería Ronald Feldman. [Triptico]

Cabe subrayar que el título de este Trabajo de Fin de Grado se establece gracias a la presente mención. Por medio de la cita textual de las palabras de Wilke —en referencia al vínculo que la artista estadounidense decide establecer entre su práctica artística y la enfermedad a la que se vio expuesta—, se aspira a recordar su trayectoria y sus trascendentes aportaciones plástico-conceptuales al ámbito artístico.

Para concluir, cabría apuntar que Wilke emplea un juego de palabras en el título de la presente obra. Si bien “Intra” hace referencia al sistema de alimentación intravenoso, “Venus” responde al nombre de la diosa romana, y, a su vez, la palabra inglesa *venous* significa, en castellano, “venoso”.

4.4. JENNY SAVILLE (*Torso II*, 2004-2005)



Jenny Saville: *Torso II (Torso II)*, 2004-2005. Óleo sobre lienzo. 270 x 200 cm.

La obra de Saville, pintora británica afincada entre Palermo y Londres, se articula fundamentalmente a base de la representación pictórica figurativa de la carnalidad tanto humana, como animal.

Este inmenso óleo titulado *Torso II* presenta el cadáver de un animal recién descuartizado. La figura yace tendida verticalmente desde las patas traseras, dejando a la vista sus extremidades guillotizadas y su cuerpo abierto en canal de un extremo a otro. En esta composición pictórica, Saville decide emplear fundamentalmente colores fríos (verdes, azules y morados) para trabajar la piel del cuerpo y el contexto en el que se encuentra el cadáver. De esta manera, mediante el contraste de los tonos rojizos, ocre y ámbar, la autora consigue destacar las vísceras del animal degollado. Asimismo, en esta zona se observa una gran y espesa carga matérica. Por ende, esta aplicación de empaste concede a la representación una abundante corporalidad pictórica.

Cabe señalar la posible vinculación que se puede establecer entre *El buey desollado* de Rembrandt —pintado en el año 1655—, y la actual obra analizada. Si bien, tanto Caravaggio como Rembrandt implican para

Saville grandes referencias pictóricas, en este caso, ambas piezas guardan similitudes compositivas y formales.



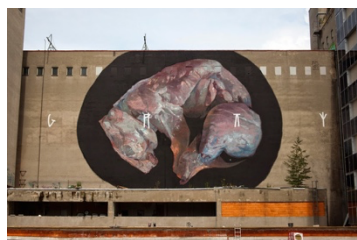
Berlinda De Bruyckere: *Into One-Another III (Entre sí III)*, 2010. Cera, resina epoxy, hierro, madera y cristal. 193 x 183 x 86 cm. (Fotografía de Mirjam Devriendt)

4.5. BERLINDE DE BRUYCKERE (*Into One-Another to P.P.P.*, 2011)

Esta exposición titulada *Into One-Another to P.P.P. (Entre sí a P.P.P.)*, albergada en la galería Hauser & Wirth (Nueva York, EE.UU.) durante el año 2011, presenta una reducida selección de esculturas de la artista belga Berlinda de Bruyckere. Nacida en el año 1964, trabaja el medio escultórico a través del empleo de la cera, la madera, la piel y la crin de caballo. Por medio de estos materiales, la escultora trata, principalmente, la distorsión de la carne humana y animal.

En esta exposición, Berlinda de Bruyckere exhibe tres esculturas basadas en la creación de figuras cuyas carnalidades retorcidas se encuentran tergiversadas de tal forma que es imposible determinar si están luchando por separarse o por cohesionarse. Estas tres obras son nombradas como variaciones numeradas del título de la exposición. La pieza escultórica que se observa en la imagen, titulada *Into One-Another III (Entre sí III)* y realizada con cera, resina epoxy, hierro, madera y cristal, muestra una especie de figura carnosa en plena mutación y proceso de deformación. Si bien se pueden percibir ciertos fragmentos pertenecientes al cuerpo humano —quizás un torso, un brazo y tres piernas—, lo que se pone de manifiesto con esta escultura es la admirable capacidad plástica de abstraer el motivo carnal y, aún así, alcanzar la creación de figuras cuyas formas, superficies y colores evocan rotundamente la materialidad y fisicidad de la carne.

4.6. AXEL VOID (*GRAY*, 2014)



Axel Void: *Gray (Gris)*, 2014. Pintura mural. Medidas variables.

Este gran mural, realizado en el año 2014 en Graz (Austria) por Axel Void, presenta la imagen de un inmenso cadáver animal despellejado. El autor señala que, con esta pieza, buscó articular su trabajo mural desde un punto de vista instintivo y visceral¹³. El cuerpo moribundo del animal yace en posición fetal, exponiendo severamente su organismo contraído.

En cuanto a las características puramente formales, predominan los colores desaturados y apagados, con la intención de potenciar la brutalidad propia de la carne cruda. Asimismo, un aspecto capital a tener en cuenta y que sólo se puede percibir a una distancia reducida con

¹³ Axel Void: *Gray*. [En línea] [Fecha de consulta: 24 febrero 2021] [Traducción propia].

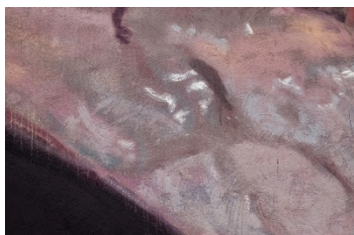


Imagen de un detalle de la pieza. Axel Void: *Gray (Gris)*, 2014. Pintura mural. Medidas variables.

respecto al mural, es la textura de la medianera. Nuevamente, la brutalidad y consistencia de la carnalidad se incrementa con el relieve inherente al espacio exterior intervenido.

Para concluir, cabe destacar que, poco después de que este proyecto fuese finalizado, el muralista fue informado de que la pared trabajada perteneció a una fábrica de alimentos para animales que fue clausurada por vender víveres peligrosamente contaminados por carne de la misma especie¹⁴.

4.7. AIXA DE LA CRUZ (*CAMBIAR DE IDEA*, 2019)

En lo referente al ámbito literario contemporáneo, también encontramos escritos que aluden de forma evidente al concepto 'carne'. Pese a que esta obra de la escritora española Aixa de la Cruz (1988) —*Cambiar de idea*— es meritoria de ser analizada en su totalidad, se destaca el siguiente fragmento:

“[...] me muestra las cicatrices serias, las que aún le supuran a cada lado de la pelvis. Me pide que mire y yo miro con toda la furia de la que soy capaz, sin la distancia del fotógrafo de guerra, sin la disociación del neurótico o de la gallina que corre descabezada, sin interferencias teóricas, sin Laura Mulvey apostillando que la mirada es poder, con la única voluntad de fundirme en la imagen y en la carne, en las marcas de la cadera, en los muslos amoratados que asoman de la escayola, cosidos de eccemas y manchas. Memorizo la piel blanca y floja del vientre, y el pubis de rasurado preoperatorio, tan distinto del rasurado estético”¹⁵.

La autora describe detalladamente lo que la protagonista de esta novela de autoficción observa cuando se reúne con una amiga que acaba de tener un grave accidente automovilístico. Gracias a la prosa de este extracto —notablemente cabal y agudo—, Aixa de la Cruz consigue narrar algo tan complejo como es la carne devastada e intervenida.

¹⁴ Ibid., [En línea] [Fecha de consulta: 24 febrero 2021] [Traducción propia].

¹⁵ De la CRUZ, Aixa. *Cambiar de idea*, p. 29 y 30.

5. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

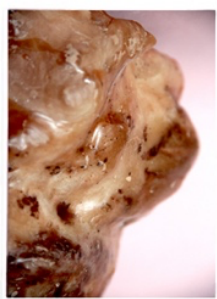
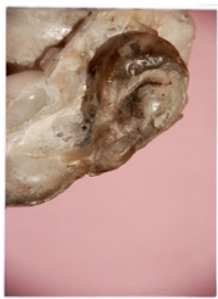
5.1. ANTECEDENTES

Resulta importante remarcar el cariz plástico y procesal de los trabajos a continuación expuestos. Todos ellos están realizados a lo largo de la formación académica referente a la práctica artística, razón por la cual responden a procesos de aprendizaje fundamentalmente prácticos. Por ende, la experimentación plástica y el estudio del uso de la materia ganan protagonismo en las siguientes descripciones. Del mismo modo, los tres trabajos a continuación expuestos, guardan íntima relación con la tesis de este Trabajo de Fin de Grado, pues se observan latentes la piel, la víscera, el cuerpo y la carne.

ÚTEROS (2019)

Este trabajo escultórico, desarrollado a principios del año 2019, propone una reflexión en torno al cuerpo de la mujer. En concreto, en torno al órgano de gestación y menstruación. *Úteros* presenta cinco piezas tridimensionales realizadas, principalmente, con diversos tipos de cera: cera virgen de abeja, cera mineral y cera vegetal. Gracias a ellas —y a sus dóciles y flexibles cualidades—, se alcanza el trabajo de la organicidad de la forma. Al emplear este componente de origen natural, se potencia el aspecto biológico y viviente de los úteros. Asimismo, son empleados materiales complementarios en lo referente a la realización de modelos, tintes, cargas y texturas. Entre ellos se encuentran diferentes tipos de arenas, pigmentos en polvo o tejidos de algodón, como, por ejemplo, la tarlatana. Gracias a los moldes rígidos de escayola, a los moldes perdidos de barro y a los diversos vertidos, se trabajan multitud de acabados formales que buscan asimilarse visualmente a las zonas interiores, profundas y viscerales del vientre femenino.

Lucía Cassiraga: *Úteros*, 2019.
Ceras, tejidos y pigmentos.
Medidas variables.





Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2020.
Óleo sobre lienzo. 20 x 20 cm.

HISTORIAS E HISTERIAS (2020)

Este proyecto expositivo —exhibido en la Biblioteca de Bellas Artes de la UPV—, se lleva a cabo a comienzos del año 2020. Esta exposición responde a un homenaje a un conjunto de escritoras, entre las cuales se encuentran Joan Didion, Mary Beard y Marguerite Duras. Parte de las obras literarias de estas autoras se exponen junto al trabajo pictórico y gráfico instalado, aunando bibliografía propia y bibliografía perteneciente a los fondos de la Biblioteca de Bellas Artes. Las pinturas que se articulan a raíz de sus escritos, guardan relación con el trabajo pictórico presentado en el apartado 5.2. *Desarrollo de la obra*. Con estos óleos se asientan los cimientos técnicos y formales de las series de pintura que conforman la producción artística del presente TFG. Lavados de aguarrás y materialidad pictórica conviven con la intención de crear imágenes abstractas que aludan a los recovecos de nuestra carne.

PIELES. LA USURPACIÓN DEL CUERPO AJENO (2021)

En este caso la obra a destacar pertenece a un proyecto instalativo titulado *La usurpación del cuerpo ajeno*. La pieza que se presenta es el resultado de una amplia investigación de materiales realizada entre los años 2019 y 2020. Se trata de una especie de piel gruesa y rugosa, tensada sobre un bastidor de 33 x 24 centímetros. Sus tejidos estriados y arrugados están trabajados principalmente por medio del empleo de látex prevulcanizado. No obstante, y para obtener el resultado expuesto, la estratificación de varios materiales como el papel, diferentes tipos de plástico —acetatos, bolsas biodegradables, etc.—, tierras, arenas, látex vinílico o resina de colofonia, resulta fundamental.



Lucía Cassiraga: *Pieles. La usurpación del cuerpo ajeno*, 2021.
Látex prevulcanizado tensado sobre bastidor. 33 x 24 cm.

5.2. DESARROLLO DE LA OBRA

En cuanto al planteamiento práctico de la obra que se presenta en este TFG, se decide hacer uso del proceso pictórico como un espacio fundamentalmente transitable. Se generan y diferencian diversos espacios de trabajo —físicos y mentales— que posibilitan operar sin dejar de reflexionar en torno a la obra formulada. Durante el desarrollo del presente corpus de piezas no se concibe aquello procesal como un conjunto de fases consecutivas de trabajo a las que no regresar, sino como un campo de trabajo por el que desplazarse según las necesidades de la obra.

El tamaño de los soportes construidos para la realización de las siguientes series puede considerarse un pequeño formato, pues las medidas de la totalidad de los bastidores oscilan entre los 60 y 25 centímetros. Se trabaja el formato reducido porque, en resumidas cuentas, permite ampliar los resultados de la búsqueda personal. Al ser un formato pequeño y limitado, la superficie pictórica a abarcar es menor. Hay menos espacio que atender y, como consecuencia, la acción pictórica es más rápida. Al obrar bajo estas circunstancias se trabaja de un modo fundamentalmente versátil, ya que se puede dedicar atención a diversas piezas de forma simultánea.

Asimismo, se trabaja mediante la serie porque, como se explica en los objetivos del trabajo, se aspira a exhibir el progreso pictórico de forma ordenada. No obstante, otra de las razones primordiales relacionadas con el trabajo serial, es la posibilidad que brinda la serie de ampliar los resultados de la búsqueda mediante la investigación formal, pues se emplean lenguajes pictóricos diferentes con la intención de aumentar el espectro de resultados. Cabe destacar que, dentro de dicha agrupación serial, las pinturas son trabajadas con el objetivo de crear una interacción entre ellas. A lo largo del proceso pictórico, se disponen y distribuyen las piezas generando composiciones que persiguen un equilibrio y una relación visual. Por ende, algunas pinturas se ven agrupadas en dípticos o trípticos. Es decir, el trabajo pictórico no se concibe a raíz de la creación de obras independientes y ajenas entre ellas, sino como un todo en el cual las pinturas establecen un diálogo. Por esta razón, las características formales y técnicas analizadas en cada serie, corresponden a la visión total resultante de las composiciones pictóricas articuladas. En otras palabras, las piezas no deben concebirse por separado, sino como un gran conjunto.

Por otro lado, la totalidad de la producción presentada está realizada con óleo ya que, al ser un medio aceitoso y espeso, permite, entre otras cosas, realizar fundidos, trabajar con tiempo gracias a su lento secado, dejar reposar las obras, estirar la pintura, espesar la materia o, inclusive, cuartearla.

Cabe añadir que los factores distintivos de las obras producidas, explicados minuciosamente a continuación, giran en torno a las siguientes características técnicas: tamaño, peso, aspereza y grosor de los

soportes pictóricos, cantidad de la materia plástica aplicada y lenguaje formal utilizado.

Del mismo modo, gracias a la elaboración íntegra de los soportes se consigue regular la corporalidad de la obra. A modo de ejemplificación, a la hora de construir los bastidores, fueron empleados diversos tipos de madera, proporcionándoles diferentes pesos y anchuras a los soportes pictóricos. Posteriormente a la creación de los bastidores, se escoge el tipo de tela e imprimación que facilitarán el trabajo de los acabados plásticos buscados: aspereza y rugosidad, suavidad y ligereza, etc. Empleando imprimaciones a base de cola de conejo, se obtienen soportes extremadamente tensados —similares a los parches de los tambores—. En cambio, si la superficie se prepara con una imprimación vinílica, se conservan la textura y la plasticidad del tejido escogido. Es por ello, que las imágenes y representaciones articuladas en la presente investigación están trabajadas únicamente sobre soportes flexibles. Por todas estas razones, el proceso en su totalidad gana suma relevancia y se convierte en un factor fundamental a la hora de desarrollar y narrar la producción artística presentada.

Cabe apuntar que, en las series a continuación expuestas coexisten aspectos formales aparentemente antagónicos como son la figuración y la abstracción, la nitidez y la imprecisión o la materialidad y la insustancialidad pictórica. La intención de esta decisión reside en la búsqueda de un equilibrio formal que se caracterice por el empleo de una amplia variedad de recursos pictóricos.

Para concluir con esta breve introducción, cabría destacar que con el siguiente estudio pictórico se aspira a concederle dimensión corpórea a un conjunto de reflexiones. Si bien la pintura es concebida como un medio puramente plástico y pragmático, en este caso, es entendida como una herramienta que permite conferirle estatus de realidad o cuerpo a aquellas ideas y argumentos expuestos.

CARNE AUSENTE (ABSENT FLESH)

Con esta primera serie —formada por un tríptico y cuatro piezas individuales—, se pretende trabajar la ausencia del cuerpo completo. Por consiguiente, se pinta fundamentalmente mediante la extracción de la materia pictórica.

Sobre el soporte se genera una superficie fina y aceitosa de pintura que, seguidamente, se retira con trapos. De este modo, la imagen trabajada se articula por medio de trazos despejados de materia en los cuales se percibe el tejido del soporte subyacente. En otras palabras, el volumen y cuerpo de estas piezas reside en aquello ajeno a la forma representada: su fondo oscuro.



Lucía Cassiraga: *Carne Ausente (Absent Flesh) I*, 2021. Tríptico. Óleo sobre lienzo. 33 x 24 cm c/u.

Los soportes de las piezas de esta serie están preparados únicamente con cola de conejo. Al ser la extracción de pintura el *modus operandi*, se requiere de superficies suficientemente rígidas, tensas y resistentes. Por el contrario, si los soportes no dispusiesen de dichas cualidades, al intervenir con los trapos, las telas se destensarían de inmediato. Huelga decir que dicha fuerza y vigor del soporte va, inherentemente, de la mano de la creación de una superficie extremadamente resbaladiza. Al aplicar numerosas y gruesas capas de cola de conejo, la porosidad de las telas desaparece de forma íntegra. Este factor confluye en la elaboración de superficies satinadas donde la sustancia pictórica se escurre y desliza libremente. Por lo tanto, al no afianzarse —de forma inmediata— la pintura a la porosidad de la tela, la extracción de la misma resulta notablemente cómoda y versátil. Cabe apuntar brevemente que algunas de estas piezas están trabajadas sobre soportes no vírgenes.



Lucía Cassiraga: *Carne Ausente (Absent Flesh) II*, 2021. Óleo sobre lienzo. 60 x 30 cm.

Por medio de una metodología basada en el reciclaje de material, se pinta sobre superficies recuperadas gracias a la aplicación de nuevas capas de imprimación.

En relación a la selección cromática empleada, un factor importante a tener en cuenta es el color natural de las telas sobre las cuales se trabajan las piezas de la presente serie. Para su realización, se hace uso de dos tejidos diferentes. El primero responde a una tela de algodón caracterizada por su color tierra. En cambio, el segundo tejido responde a la loneta común, por lo tanto, el tono principal que emerge a la superficie al retirar la pintura es similar al de un blanco roto. Por ende — y tomando en consideración las diferencias cromáticas inherentes a estos dos tipos de soportes—, la paleta de óleos se acaba ajustando con el objetivo de establecer relaciones cromáticas armónicas.



Lucía Cassiraga: *Carne Ausente (Absent Flesh) III*, 2021. Óleo sobre tela de algodón. 40 x 30 cm.

Lucía Cassiraga: *Carne Ausente (Absent Flesh) IV*, 2021. Óleo sobre tela de algodón. 40 x 30 cm.



Lucía Cassiraga: *Carne Ausente (Absent Flesh) V*, 2021. Óleo sobre lino. 40 x 30 cm.

CARNE SUBYACENTE (UNDERLYING FLESH)

En cambio, con esta segunda y concisa serie de pinturas —formada por tres piezas—, se busca trabajar la imagen oscura y velada. Los óleos presentados responden a una secuencia fragmentaria del cuerpo, en la cual la materia oscura hunde y aleja la carne representada. Lo carnoso se esconde, sepulta y aísla gracias a la presencia de los fondos sombríos y negros que dejan entrever el fragmento corporal.

Este último aspecto formal resulta fundamental, pues gran parte de la composición pictórica se articula a raíz del contexto oscuro del que se ve rodeado el pedazo de carne.

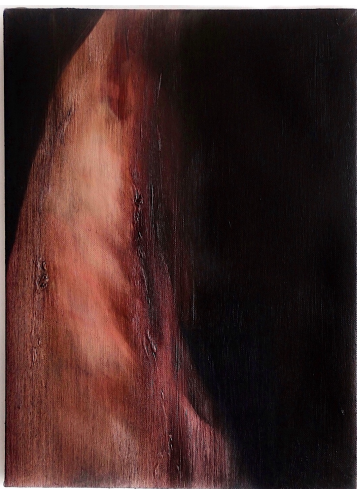
Del mismo modo, por medio del uso de una paleta restringida y meditada, se aspira a focalizar la atención en un punto concreto de la composición, huyendo de la distracción y del ruido visual. Por ende, se enmarca y prioriza el sujeto representado. Dicha paleta cromática está caracterizada por el empleo de colores predominantemente cálidos. Cabe hacer un apunte al respecto de este factor, pues resulta evidente que los colores cálidos potencian la sensación de proximidad y cercanía, elevando a la superficie los motivos carnales trabajados.

Asimismo, —y como se menciona en la introducción—, en este caso se trabaja por medio de la construcción y destrucción pictórica. Las imágenes finales se alcanzan por medio de la construcción de numerosas formas que, posteriormente, son distorsionadas y transformadas gracias a la adición de finas veladuras de pintura. Para trabajar estas ligeras superposiciones de capas de óleo, la pintura se adelgaza mediante el uso de varios tipos de diluyentes, médiums para óleo y aceites, cuyas propiedades permiten obtener diversos acabados pictóricos. El trabajo de la veladura incrementa la imposibilidad de percibir la forma como un elemento completo, potenciando el carácter fragmentario —e inclusive, abstracto—, de *Carne Subyacente (Underlying Flesh)*.

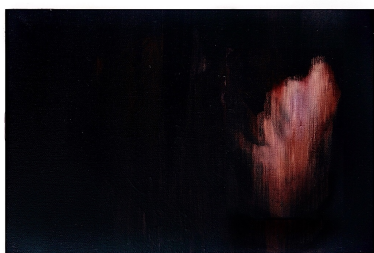
Finalmente, cabría añadir que, en este conjunto de óleos, se comienza a percibir sutilmente uno de los rasgos formales capital de la siguiente serie: la materialidad pictórica.



Lucía Cassiraga: *Carne Subyacente (Underlying Flesh) I*, 2021. Óleo sobre lienzo. 40 x 30 cm.



Lucía Cassiraga: *Carne Subyacente (Underlying Flesh) II*, 2021. Óleo sobre lienzo. 33 x 24 cm.



Lucía Cassiraga: *Carne Subyacente (Underlying Flesh) III*, 2021. Óleo sobre lienzo. 40 x 30 cm.

CARNE CRUDA (RAW FLESH)



Lucía Cassiraga: *Carne Cruda (Raw Flesh) I*, 2021. Óleo sobre lino. 33 x 24 cm.

Esta tercera, última y más amplia serie de óleos —conformada por siete piezas—, se basa en la creación de imágenes en las cuales la carne es representada en un estado descubierto. Las figuras interpretadas se ven expuestas con crudeza en la tela, pues con este conjunto de óleos se aspira a trabajar la presencia del cuerpo y de la carne.

Para ello se prioriza la seducción de lo matérico y untuoso a través del uso abundante de pintura. Se introduce en el trabajo pictórico la barra de óleo y se obra mediante el escaso o nulo empleo de disolventes, trabajando el volumen, la espesura y la aspereza de la forma. Como consecuencia, estas piezas se articulan a raíz de la adición de materia pictórica. Por ende, se busca hacer especial hincapié en la notoriedad de la materia, pues las obras de esta serie son ligeramente más pesadas que el resto, ya que la acumulación de capas de pintura otorga corporeidad y presencia física a dichos óleos.



Lucía Cassiraga: *Carne Cruda (Raw Flesh) II*, 2021. Óleo sobre lino. 33 x 24 cm.

Cabe hacer un apunte al respecto del contexto en el que se encuentra la carne representada, pues al contrario que en las pinturas anteriores, el fondo queda relegado a un segundo plano. En esta serie de pinturas, la carne gana protagonismo ya que abarca casi la totalidad del soporte pictórico, e incluso, algunos de los óleos están articulados por medio del empleo de la composición abierta.

En lo referente a la preparación de las superficies, resulta fundamental que la materia pictórica consiga anclarse a los tejidos escogidos. Por ello, se necesita de la creación de soportes en los cuales la textura gane relevancia. Las imprimaciones cocinadas se aplican a través de la superposición de capas finas y ligeras, con la finalidad de conservar la textura original de la tela y no obstruir por completo el poro del soporte.



Lucía Cassiraga: *Carne Cruda (Raw Flesh) III*, 2021. Óleo sobre lino. 33 x 24 cm.

Por otro lado, con esta serie de pinturas se aspira a reflexionar y trabajar de manera que se evite la creación de imágenes realistas. Se busca eminentemente que la pintura se perciba despojada de verosimilitud y, como consecuencia, se centre en el empleo del gesto, la materia, el color y la expresión. Huelga decir que, al tratarse de la serie que más tiempo ha recibido, el estudio pictórico es más amplio que el obtenido con las pinturas precedentes. Por ende, con los presentes óleos se consigue profundizar en la reflexión de cuestiones relacionadas con la violencia material de la pintura.



Lucía Cassiraga: *Carne Cruda (Raw Flesh) IV*, 2021. Óleo sobre lienzo. 40 x 30 cm.



Lucía Cassiraga: *Carne Cruda (Raw Flesh) V*, 2021. Óleo sobre lienzo. 40 x 30 cm.

Como resultado, a lo largo de esta consecución de óleos se comprueba que la pintura está sujeta a una transformación. Se percibe que el trabajo comienza por medio de la creación de imágenes oscuras en las cuales los tonos de la paleta cromática no disienten en exceso entre ellos. No obstante, y durante el proceso pictórico presentado, los colores comienzan a dejar de ser afines: la relación cromática renuncia a la complacencia y confluye en el uso de colores complementarios.



Lucía Cassiraga: *Carne Cruda (Raw Flesh) VI*, 2021. Óleo sobre lienzo. 40 x 30 cm.

Asimismo, la presencia del color rojo resulta fundamental, pues mediante el empleo de tonos como el rojo escarlata, el carmín de garanza, el rojo bermellón, el magenta, e incluso, el rojo cadmio oscuro, se busca poner de manifiesto la brutalidad del título de la presente serie pictórica. No obstante, cabría apuntar que para poder alcanzar dicha violencia cromática se ha requerido de tiempo, pausa y espacio para desmenuzar el color y, por ende, poder entender los matices de la carne y de su crudeza.



Lucía Cassiraga: *Carne Cruda (Raw Flesh) VII*, 2021. Óleo sobre lienzo. 40 x 30 cm.

6. CONCLUSIONES

A continuación, se presenta un desglose de las conclusiones alcanzadas tras la realización del presente trabajo. Dichas reflexiones se encuentran argumentadas y apoyadas por medio del establecimiento de un vínculo con los objetivos planteados al comienzo de esta investigación.

6.1. EL PROCESO Y LA FRAGMENTACIÓN

Tras la lectura de lo anteriormente narrado, resulta notoria la importancia del proceso en la obra plástica presentada. Gracias al empleo de la serie como formato que estructura la obra, se consigue poner de manifiesto la necesidad de que el proceso creativo y las exigencias de la obra se impongan sobre la voluntad, el deseo y el control del pintor o la pintora.

Por otro lado, de la investigación teórica y referencial realizada en este Trabajo Final de Grado se infiere que la fragmentación generada por la representación aislada de los elementos pintados, supone una importante ruptura en la concepción hegemónica y clásica de la pintura.

6.2. EL CUERPO DE LA PINTURA

En lo referente al tercer objetivo específico establecido —reflexionar en torno a la corporalidad o sustancialidad pictórica—, se concluye que el cuerpo de la pintura resulta ser un elemento determinante en la obra presentada.

Analizando rigurosamente las tres series de óleos, se infiere del trabajo realizado que el conjunto de pinturas cuyas obras han recibido más dedicación y tiempo, es el último. Esta tercera serie —*Carne Cruda (Raw Flesh)*—, caracterizada por la factura espesa y áspera, evidencia la importancia de la corporalidad pictórica en la búsqueda realizada, pues se trata del espacio donde más se han puesto en cuestión los modos de hacer y pensar. Gracias a la realización de esta serie, se reafirma la idea de que trabajar de forma honesta e intensa puede llegar a ser la clave para realizar un trabajo alejado de la complacencia. Nuevamente, se comprueba que es determinante saber escuchar las necesidades de la obra, relegando a un segundo plano la proyección del resultado final. Este aspecto se ve estrechamente vinculado con la necesidad, anteriormente nombrada, de dejar que el proceso pictórico y mental se imponga.

Asimismo, y en referencia al último objetivo específico —pintar sin renunciar a la atracción y a la belleza—, se afianza la idea de que la belleza también reside en aquella pintura que no busca agradar. En aquella que resulta aguda y punzante. En la pintura que provoca incomodidad y cuestionamiento, aquella que refleja el tránsito constante al que se somete conscientemente el pintor o la pintora.

6.3. EL TRÁNSITO

La última conclusión a destacar responde a la mutación del concepto y del motivo trabajado. Por medio del proceso pictórico exhibido, tanto la representación de la carne como la pintura transitan y se transforman con la intención de poner en cuestión y buscar respuestas.

Gracias al planteamiento y al trabajo del objetivo principal —desarrollar tres conjuntos de pinturas al óleo con los que reflexionar en torno al vínculo existente entre la pintura y la carne—, y del cuarto objetivo específico de este TFG —articular y trabajar las pinturas mediante el formato de serie—, se determina que en los primeros óleos se trabaja aquello que no está: la carne y la pintura desaparecida. Así como la violencia implícita. Más adelante, la carne aparece sutilmente, pero se mantiene a la espera, aletargada. Sin embargo, finalmente la búsqueda culmina con la aparición estridente del motivo carnal que emerge del soporte pictórico, acompañado de su violencia y vida consustancial.

Cabe apuntar que este tránsito al que se ve sujeta la representación de la carne responde a una muda orgánica, pues las series pictóricas se ven íntimamente vinculadas entre ellas. Las últimas piezas de cada serie acaban por evidenciar y llevar consigo rasgos característicos de la serie contigua.

Para concluir, de la producción artística realizada se infiere que es esencial no repetir patrones. Huelga decir que, si se trata de una búsqueda, resulta considerablemente más fructífero alterar y ampliar los modos de hacer, representar y pensar, para poder encontrar respuestas variadas. Por ende, la presente investigación concluye con la idea de que para poder avanzar y crecer en cuanto a capacidad de pensamiento, resulta ineludible no obrar indefinidamente desde la misma posición.

7. BIBLIOGRAFÍA

MONOGRAFÍAS

CORTÉS, JOSÉ MIGUEL G. *Orden y caos: Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. 1ª ed., España: Anagrama, 2006. ISBN-978-84-339-0549-9.

DE LA CRUZ, AIXA. *Cambiar de idea*. Edición a cargo de Luna Miguel y Antonio J. Rodríguez. 1ª ed., España: Caballo de Troya, 2019. ISBN-978-84-174-1705-5.

FEHER, MICHEL. *Fragments for a History of the Human Body*. 1ª ed., Bélgica: Zone Books, 1989. ISBN-978-09-422-9928-1.

KRISTEVA, JULIA. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. 1ª ed., Francia: Seuil, 1983. ISBN- 978-20-200-6603-7.

LE BRETON, DAVID. *La chair à vif*. 1ª ed. Francia: Editions Métailié, 1993. ISBN-978-28-642-4157-7.

MAUBERT, FRANCK. *El olor a sangre humana no se me quita de los ojos: Conversaciones con Francis Bacon*. 2ª ed., España: Acantilado, 2012. ISBN-978-84-152-7784-2.

NEGRI, RENATA. *Chaim Soutine (Pinacoteca de los genios, Nº141)*. 1ª ed., Buenos Aires: Editorial Codex S.A, 1964.

WILKE, HANNAH; GODDARD, DONALD. *Hannah Wilke: A Retrospective*. 1ª ed., Nikolaj, Copenhagen Contemporary Art Center, 1998. ISBN-087-88-860-612.

WILKE, HANNAH. *Hannah Wilke. Exchange Values*. 1ª ed., España: ARTIUM Vitoria-Gasteiz (Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo), 2006. ISBN-84-934856-3-2.

TESIS, TRABAJOS FIN DE MÁSTER, TRABAJOS FIN DE GRADO

AJA DE LOS RÍOS, JOSÉ. *La corporalidad de la pintura (Huellas y procesos del artista)*. España: 2012. [Tesis en línea] [Fecha de consulta: 21 febrero de 2021]. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/16736/>

GARVÍN VIDANES, LYDIA. *Carnalidad pictórica contemporánea. El siglo XXI en diálogo con Rembrandt*. CES Felipe II (Universidad Complutense de Madrid), 2013-2014. [Trabajo Final de Grado en línea] [Fecha de consulta:

8 abril de 2021]. Disponible en: <http://lydiagarvin.com/wp-content/uploads/2016/06/GARVÍN TFG -septiembre-27-agosto-.pdf>

LATORRE ROMERO, AMPARO. *De lo abyecto en el cuerpo humano y sus relaciones con el Arte y la Semiótica*. Universitat Politècnica de València, 2014. [Tesis en línea no publicada] [Fecha de consulta: 6 abril de 2021]. Disponible en: <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/39309>

ARTÍCULOS

GÓMEZ, CAROLINA PAULA. *Francis Bacon. El revés de la superficie*. En: *X Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología / XXV Jornadas de Investigación XIV Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Universidad de Buenos Aires, Argentina, 2018. [En línea] [Fecha de consulta: 6 abril de 2021]. Disponible en: <https://www.academica.org/000-122/442>

ROCCA, ADOLFO V. *Francis Bacon; el desgarramiento de la carne y la deriva del yo*. [En línea] [Fecha de consulta: 13 febrero de 2021]. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513551274006>

TIERNEY, HANNE. *Hannah Wilke: The Intra-Venus Photographs. Performing Arts Journal* [En línea]. 1996, Vol.18, 44–49. [Fecha de consulta: 7 enero de 2021]. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/3245813?seq=1>

RECURSOS WEB

Axel Void: Gray. [En línea] [Fecha de consulta: 24 febrero de 2021]. Disponible en: <http://axelvoid.com/photo/1624/>

Hannah Wilke: Exchange Values. [En línea] [Fecha de consulta: 18 de junio de 2021]. Disponible en: <https://www.artium.eus/es/exposiciones/item/55714-hannah-wilke.-exchange-values>

Hauser & Wirth: Berlín de De Bruyckere Into One-Another To P.P.P. [En línea] [Fecha de consulta: 8 enero de 2021]. Disponible en: <https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/3751-berlinde-de-bruyckere-into-one-another-to-p-p-p>

Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic by Jana Sterbak. [En línea] [Fecha de consulta: 14 febrero de 2021]. Disponible en: <https://150ans150oeuvres.uqam.ca/en/artwork/1987-vanitas-flesh-dress-for-an-albino-anorexic-by-jana-sterbak/-description>

DOCUMENTOS AUDIOVISUALES

LOW, ADAM. *Francis Bacon. Vida y obra. (Bacon's Arena)*. [Documental]. Reino Unido: Avalon, 2005.

An Art Made of Trust, Vulnerability and Connection | Marina Abramović. [En línea] En: TED Talks YouTube. [Fecha de consulta: 12 de abril 2021]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=M4so_Z9a_u0.

8. ÍNDICE DE IMÁGENES

Anónimo: <i>Sin título</i> , 13.000 a.C.	9
Anónimo: <i>Sin título</i> , 1950 a.C.	9
Bruno Cassinari: <i>Bue macellato (Buey descuartizado)</i> , 1941	9
Emil Nolde: <i>Korsfæstelsen (La crucifixión)</i> , 1911 - 1912	10
Ernst Ludwig Kirchner: <i>Selbstbildnis als soldat (Autorretrato como soldado)</i> , 1915	10
Francis Bacon: <i>Diagram of a Slaughterhouse (Diagrama de un Matadero)</i> , 1946	11
Chaim Soutine: <i>Le bœuf (El buey)</i> , 1923	11
Chaim Soutine: <i>Le bœuf (El buey)</i> , 1923 (detalle)	11
Chaim Soutine: <i>Le lapin écorché (El conejo desollado)</i> , 1921	12
Francis Bacon: <i>Figure with Meat (Figura con Carne)</i> , 1954	13
Marina Abramović: <i>Balkan Baroque</i> , 1997	13
Francis Bacon: <i>Three Studies for a Crucifixion (Tres Estudios para una Crucifixión)</i> , 1962	15
Jana Sterbak: <i>Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic (Vanitas: Vestido de Carne para un Albino Anoréxico)</i> , 1987	16
Hannah Wilke: <i>Intra-Venus Serie #5 (Intravenoso Serie #5)</i> , Mayo - Junio 1992	16
Hannah Wilke: <i>Intra-Venus No.1., (Intravenoso N°1)</i> , 1992	17
Hannah Wilke: <i>Intra-Venus No.13., (Intravenoso N°13)</i> , 1992	17
Hannah Wilke: <i>Intra-Venus (Intravenoso)</i> , 1992 - 1993	17
Jenny Saville: <i>Torso II (Torso II)</i> , 2004 - 2005	18
Berlinde De Bruyckere: <i>Into One-Another III (Entre sí III)</i> , 2010	19
Axel Void: <i>Gray (Gris)</i> , 2014	19
Axel Void: <i>Gray (Gris)</i> , 2014 (detalle)	19
Lucía Cassiraga: <i>Úteros</i> , 2019	21
Lucía Cassiraga: <i>Sin título</i> , 2020	22
Lucía Cassiraga: <i>Pieles. La usurpación del cuerpo ajeno</i> , 2021	22
Lucía Cassiraga: <i>Carne Ausente (Absent Flesh) I</i> , 2021	25
Lucía Cassiraga: <i>Carne Ausente (Absent Flesh) II</i> , 2021	26

Lucía Cassiraga: <i>Carne Ausente (Absent Flesh) III</i> , 2021	26
Lucía Cassiraga: <i>Carne Ausente (Absent Flesh) IV</i> , 2021	26
Lucía Cassiraga: <i>Carne Ausente (Absent Flesh) V</i> , 2021	27
Lucía Cassiraga: <i>Carne Subyacente (Underlying Flesh) I</i> , 2021	28
Lucía Cassiraga: <i>Carne Subyacente (Underlying Flesh) II</i> , 2021	28
Lucía Cassiraga: <i>Carne Subyacente (Underlying Flesh) III</i> , 2021	28
Lucía Cassiraga: <i>Carne Cruda (Raw Flesh) I</i> , 2021	29
Lucía Cassiraga: <i>Carne Cruda (Raw Flesh) II</i> , 2021	29
Lucía Cassiraga: <i>Carne Cruda (Raw Flesh) III</i> , 2021	29
Lucía Cassiraga: <i>Carne Cruda (Raw Flesh) IV</i> , 2021	30
Lucía Cassiraga: <i>Carne Cruda (Raw Flesh) V</i> , 2021	30
Lucía Cassiraga: <i>Carne Cruda (Raw Flesh) VI</i> , 2021	31
Lucía Cassiraga: <i>Carne Cruda (Raw Flesh) VII</i> , 2021	32