




UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

DOCTORADO en ARTE, PRODUCCIÓN E INVESTIGACIÓN
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

TESIS DOCTORAL



LA CREACIÓN ARTÍSTICA Y LA REVERBERACIÓN DEL DOLOR,
LA ENFERMEDAD Y LA MUERTE EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO.
Una propuesta artística desde la adversidad y la resiliencia

Presentada por
D. Cristian Gil Gil

Dirigida por
Dra. Teresa Cháfer Bixquert

Valencia · diciembre de 2022

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN FINANCIADO POR EL MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE DE ESPAÑA PARA LA FORMACIÓN DE PROFESORADO UNIVERSITARIO





UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

DOCTORADO en ARTE, PRODUCCIÓN E INVESTIGACIÓN
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

TESIS DOCTORAL

LA CREACIÓN ARTÍSTICA Y LA REVERBERACIÓN DEL DOLOR, LA ENFERMEDAD Y LA MUERTE EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO.

Una propuesta artística desde la adversidad y la resiliencia

Presentada por

D. Cristian Gil Gil

Dirigida por

Dra. Teresa Cháfer Bixquert

Valencia · diciembre de 2022

*A mi familia
y a quienes golpea el cáncer "Día a Día"*

AGRADECIMIENTOS

En este camino indisoluble de supervivencia, esperanza, resiliencia y creación quiero dar mi más sincero agradecimiento a todas aquellas personas que en mí han depositado su tiempo y confianza.

A mi admirada directora de tesis y catedrática de escultura la Dra. Teresa Cháfer Bixquert, mi gran maestra, referente y guía indispensable en este proceso de investigación que no solo abarca lo académico sino también lo personal.

A la Universitat Politècnica de València, a la Facultat de Belles Arts de Sant Carles, al Dpto. de Escultura y al grupo de investigación al que pertenezco, *Laboratorio de Creación Artística y Pensamiento* (nombre actualizado del anteriormente titulado: Nuevos Procedimientos Escultóricos), por la oportunidad de madurar personal y profesionalmente, y también al Institut Seni Indonesia Yogyakarta por acoger mi estancia de investigación, concretamente al Dr. Timbul Raharjo, mi tutor, a quien el ataque cerebral sufrido la primera semana de nuestra estancia en el país asiático hizo de nuestra lejana relación, una complicidad mutua.

A Rossana Zaera, Rebeca Plana, Francisca Lita, Teresa Cebrián, Plácido Merino y Ariana Page Russell, artistas que, para este proyecto, nos han hablado personalmente de su vida y su trabajo. Así como agradecido a todas aquellas personas que me han brindado sus saberes sobre demás artistas y temas de esta investigación.

A todas aquellas personas que apoyan y creen en mi obra, gestionándola, visitándola o adquiriéndola.

A ASPANION, Asociación de Padres de Niños con Cáncer de la Comunidad Valenciana por su gran labor de garantizar la mejor calidad de vida de los niños y adolescentes con cáncer y a sus familias. Y sobre todo agradecido a aquellas personas que se han abierto a esta investigación desde el dolor del fallecimiento de su hijo por esta enfermedad.

Especialmente quiero agradecer este largo trabajo hecho realidad a mi familia, por la educación recibida y sobre todo por un *estar ahí* constante del que destacamos todo el sacrificio que hicieron por mí, día a día, tras el diagnóstico del cáncer con apenas 4 años. Solo quienes viven el dolor y sufrimiento desde dentro saben lo que verdaderamente supone.

Y, por último, la redacción de esta tesis no hubiera sido posible sin el personal médico y sanitario del Hospital Clínic Universitari de València, quienes, junto a mi familia, me dieron la vida. Especialmente agradecido con mi Pediatra Oncólogo el Dr. Rafael Fernández-Delgado Cerdá y mi cirujana la Dra. Carmen Benlloch Sánchez, indispensables en mi supervivencia y gran parte del saber médico de esta investigación.

Persevera, per severa, per se vera

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	8
I. RESÚMENES	18
Resumen.....	18
Resum.....	20
Abstract	22
II. INTRODUCCIÓN	24
Motivación	24
Nuestro posicionamiento ante el estado de la cuestión	24
Un acercamiento al tema	26
Hipótesis y Objetivos.....	30
Estructura del trabajo	31
Metodología.....	32
Nuevas líneas de investigación	34
PARTE 1. DOLOR Y SUFRIMIENTO	36
1.1 Hacia una definición y acotación de términos	43
1.2 Doble dolor. Reverberación del dolor en el arte contemporáneo.....	50
1.2.1 Dolor y sobrecogimiento. Una mirada desde el trauma, el horror y la barbarie.....	65
1.2.1.1 Los abusos sexuales en la infancia en la obra de Jenny Holzer.....	67
1.2.1.2 La amenaza de la figura progenitora en la infancia. “El menjador: la figura de la mare” de Eulàlia Valldosera	70
1.2.1.3 La pérdida traumática en zonas rurales de Colombia. “Unland: The Orphan's Tunic” de Doris Salcedo	72
1.2.1.4 Testigo de la doble relación afectiva y amorosa de su progenitor. “La destrucción del padre” de Louise Bourgeois.....	73
1.2.1.5 La perturbadora violencia de género. “Unos cuantos piquetitos” de Frida Kahlo.....	77
1.2.1.6 La tragedia en Beirut e Hiroshima. “Bunker” de Mona Hatoum.....	80
1.2.1.7 El dolor por la guerra de los Balcanes. “Balkan Baroque” de Marina Abramović.	84

1.2.1.8 El terror de la Guerra Civil Española. Algunos apuntes.....	85
1.2.1.9 El recuerdo doloroso de la dictadura franquista en Carmen Calvo	89
1.2.1.10 El horror del Holocausto desde fuera. Christian Boltanski y Sigalit Landau	91
1.2.1.11 La amenaza Nazi de los campos de concentración en la propia piel. David Olère, Trude Sojka, Zoran Music, Petr Kien y Halina Olomucki.....	95
1.2.1.12 Cómo canalizar la pesadilla de la Segunda Guerra Mundial. Una nueva realidad en Yayoi Kusama.....	116
1.2.1.13 La interpretación de los miedos y traumas en Plácido Merino.....	120
1.2.2 El dolor como peaje.....	124
1.2.2.1 La transgresión superficial de la piel a través del tatuaje en Alberto García Alix	125
1.2.2.2 La intervención carnal desde lo quirúrgico. Orlan	129
1.2.2.3 El sadomasoquismo como tortura ritualizada. Bob Flanagan.....	140
1.2.2.4 La profunda dimensión de la herida ensangrentada en David Nebreda y Gina Pane.....	147
1.2.2.5 La sutura profunda como denuncia en Mike Parr y David Wojnarowicz.....	162
1.2.3 Heridas, cicatrices y otras condecoraciones	165
1.2.3.1 Técnica artesanal Kintsugi. La belleza de la imperfección	167
1.2.3.2 Yeesoookyung. El valor de la imperfección	168
1.2.3.3 Teresa Cebrián y Rossana Zaera. La belleza de lo caduco y vulnerable.....	170
PARTE 2. DOLOR Y ENFERMEDAD	184
2.1 Aproximación y acotación de términos.....	188
2.2 El dolor. Entre salud, enfermedad y arte. Contratiempo y oportunidad	193
2.2.1 La pesada carga del estigma. Rechazo, vergüenza y ocultación	207
2.2.1.1 Vergüenza y estigma en la homosexualidad y el SIDA en Pepe Espaliú.....	209
2.2.1.2 Nan Goldin. Testigo fotográfico de la realidad del SIDA en Nueva York.....	229
2.2.1.3 La vivencia del cáncer, vergüenza y estigma en Hanna Wilke, Jo Spence y Joanne Motichka.....	233
2.2.1.4 Ariana Page Russell y el trastorno visible en la piel (Dermatografismo).....	242

2.2.1.5 Ángela de La Cruz y la preocupación en las proporciones de su cuerpo.....	247
2.2.1.6 Trastorno límite de personalidad en Rebeca Plana.....	249
2.2.1.7 Tony Oursler y el trastorno de identidad disociativo.....	253
2.2.2 Enfermedad e incapacidad. Una mirada desde la resiliencia	257
2.2.2.1 La convalecencia en cama como espacio de introspección. Valldosera, Tàpies y Saura.....	258
2.2.2.2 La vivencia del vértigo. Rossana Zaera vs Ángeles Marco.....	267
2.2.2.3 Los límites físicos de la tuberculosis en René Heyvaert.....	271
2.2.2.4 La aneurisma en Ángela de La Cruz y Chuck Close.....	276
2.2.2.5 La incapacitante enfermedad degenerativa en Teresa Cebrián	280
2.2.2.6 Los efectos negativos de la migraña en Francisca Lita.....	284
2.2.2.7 La anulación cognitiva del Alzheimer en William Utermohlen	290
2.2.2.8 Las alucinaciones como alteración de la percepción en Yayoi Kusama Yayoi Kusama.....	296
PARTE 3. DOLOR Y MUERTE	306
3.1 Relaciones y significados de términos.....	309
3.2 Ritos y duelo. El arte como necesidad ante la pérdida	319
3.2.1 Acompañamiento y aceptación del fallecimiento en Teresa Cebrián.....	319
3.2.2 La pérdida y el duelo en Käthe Kollwitz	322
3.2.3 La creación colectiva como rito, homenaje y duelo ante la masacre. Doris Salcedo.....	324
3.2.4 Christian Boltanski. El recuerdo colectivo como duelo	329
3.2.5 La exposición como homenaje y duelo en Rossana Zaera	331
3.2.6 El duelo por la muerte de su marido en Yayoi Kusama.....	332
3.2.7 El duelo en relación al SIDA en Jenny Holzer	333
3.2.8 Una mirada cultural desde la estancia de investigación en Indonesia	336
3.3 Estéticas ante la muerte.....	341
3.3.1 Reacciones ante la muerte. Escenas de desconsuelo	349
3.3.1.1 El depósito de cadáveres como recurso creativo. Théodore Géricault y Plácido Merino.....	366
3.3.1.2 La recreación del cuerpo difunto. Ron Mueck	369
3.3.2 Imágenes post mortem	372

3.3.2.1	Fotografiar al difunto como acto de amor. Acciones culturales en Indonesia y España	374
3.3.3	Códigos de representación. Alusiones y simbologías de la muerte y lo caduco.....	380
3.3.3.1	La personificación de la muerte y la finitud del tiempo. Algunas alegorías.....	384
3.3.3.2	La escenificación pictórica de lo mortuario. Caspar David Friedrich y Arnold Böcklin.....	392
3.3.3.3	La calavera como símbolo	394
3.3.3.4	Arqueologías de la muerte. Carmen Calvo.....	400
3.3.3.5	Cráneos y otras estéticas de la muerte	403
 PARTE 4. EL SILENCIO Y LA SOLEDAD COMO REFUGIO Y LUGAR DE ENCUENTRO DEL DOLOR, LA ENFERMEDAD Y LA CREACIÓN ARTÍSTICA.....		410
4.1	Perspectivas del silencio. Aproximaciones al término	412
4.2	Silencio, Soledad y aislamiento social. Múltiples miradas	416
4.2.1	Homenajes en torno a las muertes y la soledad en Rossana Zaera	417
4.2.2	La necesidad de matar la soledad en Eulàlia Valldosera.....	421
4.2.3	El espacio de retraimiento doloroso en Joseph Beuys.....	422
4.2.4	La necesidad creativa de estar sola en Rebeca Plana	423
4.2.5	La soledad de la convalecencia. La cama como favorecedora del pensamiento artístico en Tàpies	424
4.2.6	Lo negativo de la soledad en Ange Leccia	425
4.2.7	La necesaria soledad de la noche en Nancy Spero.....	427
4.2.8	Boltanski. El angustioso silencio en la soledad.....	428
4.2.9	Afinidad con los espacios vacíos, abandonados y solitarios en José Noguero	428
4.2.10	La jaula como espacio de silencio y soledad en Pepe Espaliú.....	431
4.2.11	La sensación de soledad en los campos de concentración. Trude Sojka	431
4.2.12	El silencio de la soledad y el arte como lenguaje en Jenny Holzer	432
4.2.13	Sentimiento de soledad tras la muerte de su padre en Rossana Zaera.....	433
4.2.14	La sensación de avanzar sola en la vida en Natividad Navalón.....	434
4.3	El dolor aniquilador. Paradojas del silencio y el dolor	436
4.3.1	La melancolía como impedimento productivo en Rebeca Plana	441
4.3.2	El silencio doloroso en Holzer	445
4.3.3	Dolor y silencio en el suicidio en Rossana Zaera	446
4.3.4	La desaparición de las palabras por dolor y por muerte en Teresa Cebrián.....	448

4.3.5 El silenciamiento de la realidad y la muerte como el gran silencio. Pepe Espaliú y Doris Salcedo en el CAAC de Málaga.....	451
4.4 La doble cara de la naturaleza. Dolor, silencio y soledad	455
PARTE 5. DOLOR Y EXPERIENCIA PERSONAL. UNA PROPUESTA ARTÍSTICA DESDE LA ADVERSIDAD Y LA RESILIENCIA	470
5.1 Cuerpo y naturaleza. Vida, muerte y regeneración	477
Cau de Coneixement.....	480
Connexions	482
Amb la natura	485
Concentració.....	487
Arrels de pedra	489
5.2 El día en que el dolor llamó a mi puerta. 25-08-1996.....	492
Agulles	495
Agulles II.....	496
Protecció d’Agulles I y II.....	498
5.2.1 Desde mi enfermedad (serie). La propia vivencia.....	503
Tumor de Wilms y Metástasis Pulmonares y Hepáticas Múltiples	503
Sense alè	505
UCI	508
Sobre la mesa	508
25-11-2014	511
Porth-a-cath.....	512
Día a Día.....	513
Análisis 12-01-2015	515
Biòpsia	516
5.2.2 Golpes (Serie). Infortunios transversales que zarandean al ser humano	517
La fragilidad de oro.....	519
El cáncer. La carcoma humana	525
Jaque.....	531
5.3 El fin de una vida. Serie “Vida-muerte”	537
A tu iaio.....	537
112	538
Día a Día. Homenaje a quienes han fallecido por cáncer infantil	546

III. CONCLUSIONES	564
III.I Conclusiones.....	564
III.II Conclusions.....	573
IV. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	582
IV.I Libros.....	582
IV.II Artículos	584
IV.III Catálogos de exposiciones	585
IV.IV Tesis Doctorales	587
IV.V TFM	588
IV.VI Webgrafía	588
VI.VII Videografía.....	602
V. ANEXOS	604
V.I Conversaciones e inquietudes	604
V.I.I Conversaciones y entrevistas con artistas	605
V.I.I.I Ariana Page.....	605
V.I.I.II Francisca Lita	606
V.I.I.III Plácido Merino	613
V.I.I.IV Rebeca Plana	616
V.I.I.V Rossana Zaera	618
V.I.I.VI Teresa Cebrián	625
V.I.II Conversaciones sobre artistas	628
V.I.II.I Con familiares de Trude Sojka.....	628
V.I.II.II Jesús Alcaide sobre Pepe Espaliú	630
V.I.II.III Ramón Esteve sobre Ángeles Marco.....	632
V.I.III Conversaciones Clínico-Sanitarias.....	632
V.I.III.I Carmen Benlloch Sánchez	632
V.I.III.II Rafael Fernández-Delgado Cerdá.....	633
V.I.IV Conversaciones sobre el duelo	637
V.I.IV.I Conversación con Javier Zamora	637
V.I.IV.II Conversación con Mar	638
V.I.IV.III Conversación con Pili	646
VI. ÍNDICE DE FIGURAS	652

I. RESÚMENES

Resumen

La historia del ser humano está repleta de tragedias y padecimientos, hechos que, marcándolo profundamente, lo han acompañado tanto en su memoria, la memoria de la piel o esa otra memoria plástica llamada creación. Vemos cómo, la sociedad de hoy en día ha evolucionado vertiginosamente en muchos de los sentidos respecto a quienes vivían en las cavernas, pero si algo aún nos iguala, ello es el DOLOR. Este padecimiento es el que, desde tiempos remotos, ha acompañado al ser humano y le ha hecho valorar el precio de la existencia.

El término DOLOR es genérico y puede presentarse desde distintas dimensiones. Ser físico y afectar a nuestro cuerpo o ser mental y padecerlo nuestra alma. Dolores tan dispares como el dolor causado por un traumatismo o el dolor que provoca la sensación de amenaza ante el diagnóstico de un cáncer mortal. Este mismo cáncer, vivido en la propia piel, es el que nos ha motivado a reflexionar a través de nuestra propia práctica artística sobre algunos aspectos transversales al ser humano como son el DOLOR, el SUFRIMIENTO, la ENFERMEDAD o la MUERTE. Como resultado, planteamos una tesis doctoral que indaga sobre estos temas en los que, tras el estudio y acotación de términos, trata de discernir cómo, a pesar de ser comunes a todos los individuos, cada uno los procesamos y experimentamos de forma muy distinta.

Aclarar que NO somos psicólogos, psicoterapeutas, médicos, historiadores, sociólogos ni teólogos; SOMOS CREADORES que, sin perder de vista el rigor, la coherencia y un detallado análisis de los temas seleccionados hemos planteado esta investigación desde la propia vivencia y nuestro posicionamiento ante el hecho artístico. Así, para abordar la visión sobre el dolor, se han seleccionado una serie de artistas que nos muestran que hay tanta variedad de padecimientos como formas de procesarlos desde la creación. Todos ellos, unas veces como sujeto, hablando en primera persona y otras como objeto o referenciando a los otros, nos sumergen en una serie de realidades sobrecogedoras de las que nos hemos hecho eco en esta investigación. Hemos tratado, por un lado, los traumas, las acciones o los horrores del pasado e, incluso, los padecimientos voluntarios y que todos ellos acompañan a la persona en su día a día. Y, por otro lado, desde la No Salud, hemos trabajado la incapacidad o el contratiempo tanto desde lo orgánico y biológico de la propia enfermedad, como desde el plano social en el que tiene cabida el rechazo y lo estigmatizador. En cuanto a la muerte, realizamos un recorrido desde el duelo a la estética de la muerte asociada tanto a la universalidad del conocimiento a la hora de comunicar, como a las reacciones afectivo-personales de presenciar historias de muerte y sufrimiento.

Variadas han sido las referencias y fuentes documentales a las que hemos acudido. Destacar las entrevistas que nos hablan en primera persona sobre el dolor, propio o ajeno, o las referencias médicas. Voces a las que interrogamos sobre cómo se viven y afrontan las historias de dolor, sufrimiento, enfermedad y muerte. Al tratamiento de todos y cada uno de los temas subyace una búsqueda constante y variada de información. Pero, a esta búsqueda sistemática relacionada con el arte contemporáneo en la que están presente los doctores en Historia del Arte, catedráticos en Estética y Teoría del Arte, Comisarios de exposiciones y Críticos de arte,

entre otros; también la complementan voces como la de psicólogos de duelo, médicos, escritores, pedagogos, psiquiatras y demás puntos de vista que contribuyen a una amplia visión y distintos enfoques que determinan la estructuración de este trabajo.

Una tesis doctoral en la que la investigación se centra en vislumbrar cómo todas estas vivencias tienen su reverberación en el Arte. Descubrir el qué, el cómo, el cuándo y el porqué de las distintas soluciones plásticas en las que podemos ver cómo algunos artistas han partido de su experiencia personal para, a través de su producción artística, reflexionar, denunciar, mostrar, visibilizar, purgar o incluso como resiliencia, el dolor, el sufrimiento, la enfermedad y/o la muerte.

Con todo ello hemos construido un cuerpo teórico-práctico que nos ha permitido reflexionar sobre el ciclo natural de la vida en el que desde el nacimiento hasta la muerte existe un dolor que, al igual que nos perturba, ha guiado nuestra supervivencia. Una experiencia personal que queda patente en nuestra producción artística que concluye nuestra investigación y que se muestra en la última parte de esta tesis doctoral. Obras que reflejan un tratamiento del dolor relacionado tanto con la vivencia personal de la enfermedad, como con los golpes e infortunios que atentan contra los demás y que, desafortunadamente han desencadenado en la muerte de la que también hemos sido testigos y que esta tesis deja constancia.

Resum

La història de l'ésser humà està repleta de tragèdies i patiments, fets que, marcant-lo profundament, l'han acompanyat tant en la seua memòria, la memòria de la pell o eixa altra memòria plàstica anomenada creació. Veiem com, la societat de hui dia ha evolucionat vertiginosament en molts dels sentits respecte als qui vivien en les caveres, però si alguna cosa encara ens iguala, això és el DOLOR. Aquest patiment és el que, des de temps remots, acompanyat a l'ésser humà i li ha fet valorar el preu de l'existència.

El terme DOLOR és genèric i pot presentar-se des de diferents dimensions. Ser físic i afectar el nostre cos o ser mental i patir-lo la nostra ànima. Dolors tan dispars com el dolor causat per un traumatisme o el dolor que provoca la sensació d'amenaça davant el diagnòstic d'un càncer mortal. Aquest mateix càncer, viscut en la pròpia pell, és el que ens ha motivat a reflexionar a través de la nostra pròpia pràctica artística sobre alguns aspectes transversals a l'ésser humà com són el DOLOR, el SOFRIMENT, la MALALTIA o la MORT. Com a resultat, plantejem una tesi doctoral que indaga sobre aquests temes en els quals, després de l'estudi i acotació de termes, tracta de discernir com, malgrat ser comuns a tots els individus, cadascun els processem i experimentem de forma molt diferent.

Aclarir que NO som psicòlegs, psicoterapeutes, metges, historiadors, sociòlegs ni teòlegs; SOM CREADORS que, sense perdre de vista el rigor, la coherència i una detallada anàlisi dels temes seleccionats hem plantejat aquesta investigació des de la pròpia vivència i el nostre posicionament davant el fet artístic. Així, per a abordar la visió sobre el dolor, s'han seleccionat una sèrie d'artistes que ens mostren que hi ha tanta varietat de patiments com maneres de processar-los des de la creació. Tots ells, unes vegades com a subjecte, parlant en primera persona i altres com a objecte o referenciant als altres, ens submergeixen en una sèrie de realitats colpidores de les quals ens hem fet ressò en aquesta investigació. Hem tractat, d'una banda, els traumes, les accions o els horrors del passat i, fins i tot, els patiments voluntaris i que tots ells acompanyen a la persona en el seu dia a dia. I, d'altra banda, des de la No Salut, hem treballat la incapacitat o el contratemps tant des de l'orgànic i biològic de la pròpia malaltia, com des del pla social en el qual té cabuda el rebuig i l'estigmatitzador. Quant a la mort, realitzem un recorregut des del dol a l'estètica de la mort associada tant a la universalitat del coneixement a l'hora de comunicar, com a les reaccions afectiu-personals de presenciar històries de mort i sofriment.

Variades han sigut les referències i fonts documentals a les quals hem acudit. Destacar les entrevistes que ens parlen en primera persona sobre el dolor, propi o aliè, o les referències mèdiques. Veus a les quals interroguem sobre com es viuen i afronten les històries de dolor, sofriment, malaltia i mort. Al tractament de tots i cadascun dels temes subjau una cerca constant i variada d'informació. Però, a aquesta cerca sistemàtica relacionada amb l'art contemporani en la qual són present els doctors en Història de l'Art, catedràtics en Estètica i Teoria de l'Art, Comissaris d'exposicions i Crítics d'art, entre altres; també la complementen veus com la de psicòlegs de dol, metges, escriptors, pedagogs, psiquiatres i altres punts de vista que contribueixen a una àmplia visió i diferents enfocaments que determinen l'estructuració d'aquest treball.

Una tesi doctoral en la qual la investigació se centra en albirar com totes aquestes vivències tenen la seua reverberació en l'Art. Descobrir el quin, el com, el quan i el perquè de les diferents

solucions plàstiques en les quals podem veure com alguns artistes han partit de la seua experiència personal per a, a través de la seua producció artística, reflexionar, denunciar, mostrar, visibilitzar, purgar o fins i tot com a resiliència, el dolor, el sofriment, la malaltia i/o la mort.

Amb tot això hem construït un cos teoricopràctic que ens ha permés reflexionar sobre el cicle natural de la vida en el qual des del naixement fins a la mort existeix un dolor que, igual que ens pertorba, ha guiat la nostra supervivència. Una experiència personal que queda patent en la nostra producció artística que conclou la nostra investigació i que es mostra en l'última part d'aquesta tesi doctoral. Obres que reflecteixen un tractament del dolor relacionat tant amb la vivència personal de la malaltia, com amb els colps i infortunis que atempten contra els altres i que, desafortunadament han desencadenat en la mort de la qual també hem sigut testimonis i que aquesta tesi deixa constància.

Abstract

Human history is brimming with stories of tragedies and ailments, which, due to their impact, have accompanied the human race in their memory, skin memory, or that other kind of plastic memory called creation. We see that contemporary society has vertiginously evolved in multiple ways from the times when humans inhabited caverns, but if there is something that puts us on par with them, that is PAIN. Being afflicted by it is what, since ancient times, has accompanied humans, and has allowed them to value the price of existence.

PAIN, as a term, is generic, and can be presented from different dimensions. It may be physical, thus afflicting the body, or mental, thus afflicting our soul. These can take the shape of vastly dissimilar afflictions such as the pain derived from traumatism or the pain derived from the threatening feeling of a fatal cancer diagnosis. Living through cancer in our own skin was precisely what motivated us to reflect through our artistic practice on transversal aspects of human experience such are PAIN, AFFLICTION, ILLNESS, or DEATH. As a result, we put forth the present doctoral thesis, which aims to look into these selected themes. After studying and choosing the researched terms, this thesis should discern how, albeit common amongst all individuals, they are processed and experienced in different ways.

It is worth noting that we are NOT psychologists, psychotherapists, doctors, historians, sociologists, or theologians; WE ARE CREATORS who, while never losing sight of rigor, coherence, and a detailed analysis of the selected themes, have laid out this research from the lived experience, and our understanding of the artistic phenomenon. Therefore, to establish a perspective on pain, a series of artists who shed a light on the variety of forms of suffering have been selected to demonstrate that there are as many shapes of affliction as ways of addressing it through creation. Standing as a subject, as a first person, as an object, or by referencing others: all of these artists submerge us in a series of shocking realities which resonate in this research. We have dealt, on the one hand, with trauma, actions or horrors of the past, even the voluntary ailments that accompany a person every day. On the other hand, from the state of unhealthiness, we have worked on the inability or the mishaps of the organic and biological aspects of the illness, as well as the social aspects in which repudiation and stigma come into play. As for death, we trace a path from grief to the aesthetics of death associated with the universality of knowledge when communicating as well as to the personal and affective reactions to witnessing stories of death and sufferance.

We have resorted to multiple references and documentary sources. We would like to highlight the interviews in which pain —one's own or somebody else's— and medical references are dealt with in the first person. We have posed questions on how stories of pain, suffering, illness, or death are discussed. When bringing up each one of the topics, there is an underlying, constant, and diverse search for information. While in this systematic search related to contemporary art we feature Art History doctors, professors of Aesthetics and Art Theory, curators, and art critics, these testimonies are complemented by the voices of grief counselors, doctors, writers, educators, psychiatrists, and other points of view that expand the vision and approaches that determine the structure of this work.

This is a doctoral thesis in which research works towards finding out how all these experiences resonate in Art by finding out the reasons, mediums, timings, and ideas behind the different plastic solutions to which artists have come departing from their personal experience. In this

way, through artistic production, artists reflect, denounce, show, demonstrate, and purge pain, suffering, illness, and/or death.

All these elements have assembled a theoretical and plastical body of work that has allowed us to reflect on the natural cycle of life by which since birth and up until death a form of pain is always present, and while disturbing, it has guided our survival. There is a personal experience that is instilled in our artistic production, which concludes our research and is displayed in the last part of this doctoral thesis. These are words that reflect the treatment of pain related to the personal experience of illness as well as with the blows and misfortunes that hit others and, unfortunately, have resulted in the witnessed death to which this thesis is also a testament.

II. INTRODUCCIÓN

Motivación

La consecuencia visible de la relación de la persona con el mundo es un reflejo de lo que en ella habita y acontece, y por ello en nuestro caso, los resultados de esta investigación en los que tratamos temas de arte y salud, se gestan de la estrecha e íntima relación con los temas analizados. Temas como el dolor, la enfermedad y la muerte que, relacionados con lo adverso, fundamentan concretamente sus cimientos en la vivencia personal del cáncer diagnosticado a la edad de 4 años.

Esta investigación, por tanto, surge por una parte como necesidad personal de adentrarnos más a fondo en esta temática desde la creación artística; y por otra, indisolublemente asociada, para dar continuidad a las anteriores indagaciones realizadas tanto en el Trabajo Final de Grado¹ como en el Trabajo Final de Máster². Ambas desarrollados en la Facultat de Belles Arts de Sant Carles de la Universitat Politècnica de València.

Nuestro posicionamiento ante el estado de la cuestión

Desde tiempos remotos, toda la evolución del ser humano se ha visto condicionada por una serie de adversidades que no son otra cosa que el fruto de una inevitable cambiante realidad. Esta realidad, pareciera estar a merced de nuestras necesidades, pero olvidamos que la misma realidad de la que nos apropiamos con sus dominios, es la misma que influye en nosotros y nos hace evolucionar. Con esto, tratamos de entender y plantear que la salud es lo primordial para una especie que parece pensarse eterna e inquebrantable, pero que, cuando menos lo espera, la vida le refresca la fragilidad y vulnerabilidad de la que esta se compone.

Las adversidades nos han acompañado a lo largo de la Historia, pero si en ellas hay algo que destaca y agrava el problema, ello es el dolor. En este sentido entendemos que si todo y cuanto nos hace cambiar orgánicamente no supusiera padecimiento alguno, quizá el miedo asociado no sería el protagonista, pero tal y como está configurada la realidad, el dolor es por lo que nadie quiere ser alcanzado. Este no pertenece a un hecho en concreto, sino que es el denominador común en muchos de ellos, tales como: una caída al suelo, un pinchazo, una quemadura, la

¹ GIL GIL, Cristian (2014). "Sobre la mesa". Trabajo Final de Grado dirigido por M^a Pilar Crespo Ricart. Facultat de Belles Arts de Sant Carles. Universitat Politècnica de València.

² GIL GIL, Cristian (2015). "La experiencia del dolor como generadora de arte". Trabajo Final de Máster dirigido por M^a Pilar Crespo Ricart. Facultat de Belles Arts de Sant Carles. Universitat Politècnica de València.

vivencia de una enfermedad o los padecimientos relacionados con la muerte, entre muchos otros. Hechos transversales y universales para la especie humana.

Desde aquí, desde lo transversal entendido a primera vista como adverso y desfavorable para el propio ser humano, se alza un proyecto en el que el mismo peso que tiene el dolor en la vida, es el mismo que tiene este en nuestra investigación.

Así, nos planteamos la presente tesis doctoral partiendo de la idea genérica de dolor. Un concepto que tiene sus matices en función del hecho al que acompañe. Una variedad de formas de vivirlo y afrontarlo que se acotan mediante su estudio, y esta acotación, es la que dará paso al análisis de una serie de artistas que han puesto en manos de la creación su personal procesamiento del infortunio, tanto el propio como el ajeno. Artistas que trabajan con el dolor desde sus diferentes posibilidades alegóricas.

Sobre estas diferentes formas de vivirlo, nos referimos a la diferencia de padecimiento entre el dolor físico que provoca una herida por un corte en la piel o el dolor psíquico como consecuencia de algún hecho traumático que perdura en la memoria. Dolor, sufrimiento, padecimiento, pena o tormento. Todos estamos expuestos a vivirlos todos, incluso a la vez. Porque el dolor no es exclusivo de los pinchazos de una aguja, no pertenece únicamente a la aniquiladora enfermedad, ni el dolor es sólo aquello que sentimos cuando nos distanciamos de un ser querido, es mucho más.

La enfermedad, tema desde el que nos hemos abierto a los demás, cabe destacar que esta se ha analizado, al igual que el dolor y la muerte, desde diferentes puntos de vista como el científico, el clínico, el religioso, el psicopatológico, el psicológico, el social o el político; pero, concretamente el término “enfermedad” se ha trabajado desde la *No Salud*, ya que, como se ha observado durante la investigación, en algunos trastornos no está claro por parte de la rama profesional relacionada si considerarlos como una enfermedad o no.

El dolor, la enfermedad y la muerte están presentes en la persona de múltiples modos y por ello a lo largo de esta investigación nos acercaremos a estos términos y los relacionaremos con la producción artística de creadores que nos vamos a encontrar en diferentes capítulos: pues, como mostraremos, todo está relacionado. Veremos cómo en la enfermedad pueden coexistir un dolor provocado por los pinchazos clínicos, con un dolor relacionado con lo tabú o el rechazo social por la misma enfermedad; o, al mismo tiempo, con un dolor relacionado con la muerte, tanto para quienes la puedan sentir fisiológicamente como víctimas, como para quienes lloran la pérdida.

Los temas planteados se han trabajado desde su amplio significado, y al respecto queremos destacar que no somos psicólogos, psicoterapeutas, médicos, historiadores, sociólogos ni teólogos. El desarrollo de la investigación se ha llevado a cabo desde la práctica artística como creadores, pero sin perder de vista el rigor, la coherencia y un detallado análisis de los temas seleccionados.

Un acercamiento al tema

La vida del ser humano está llena de cuestionamientos. ¿Quién no se ha preguntado qué hacemos aquí, de dónde venimos y hacia dónde vamos? La ciencia, las religiones, y otros tipos de pensamiento han dado respuestas desde su visión particular y cada cual ha asimilado aquella en la que más firmemente se ha identificado, pero, sea cuál sea el origen y el destino final, en todos los pensamientos de las diferentes culturas ha existido un paso del tiempo en el que el cuerpo nace, crece y luego muere.

El antes y el después a estas etapas pertenecen a las subjetivas creencias de cada pensador, pero si en algo coinciden, ello es la trascendencia y desarrollo de un cuerpo en vida que no está exento del enfrentamiento con la adversidad y la sensación de dolor. Un enfrentamiento que comporta un paso del tiempo, una duración, a la que se denomina ciclo natural, y de la que forma parte el nacimiento, el crecimiento y desarrollo, la supervivencia, la degradación y la muerte. Por estas etapas pasa todo ser vivo, pero sin saber cuál es su exacta duración. Hay plantas que duran apenas unos días, otros árboles son milenarios, hay personas que duran 100 años y otras que incluso mueren antes de nacer. Las personas cambian y evolucionan, incluso las grandes obras de la historia del arte que parecen invulnerables. Esto es algo sobre lo que reflexiona la escultora mexicana Helen Escobedo cuando, hablando sobre la restauración de grandes obras, menciona a la última cena, las pirámides y su propia ciudad natal, entre otras. Intervenciones sobre las mismas que hacen de ellas algo constantemente cambiante. No debemos olvidar que nada es inmutable.

El nacimiento y la muerte son comunes en el ciclo natural de la vida de todo ser vivo, pero la duración de la secuencia entre la que se encuentra el desarrollo y el crecimiento quedan a merced de su relación con la realidad que le envuelve y lo moldea. En este indeterminado camino sabemos que tenemos un final llamado muerte, y esto es algo que asimilamos gracias a la consciencia. Concepto de consciencia que hemos trabajado tal y como lo aborda el médico y catedrático emérito de Fisiología José Enrique Campillo en su libro *La Consciencia humana. Las bases biológicas, fisiológicas y culturales de la consciencia*.

Quizás, en edades infantiles, quienes tienen la posibilidad de conocer a sus abuelos, vean que el proceso de la existencia humana es prolongado y de larga duración, pero basta con conocer cualquier caso de muerte temprana para darse cuenta de que la existencia de cada uno no está regida por la longevidad, sino por las múltiples adversidades a las que se enfrenta día a día el ser humano.

No se sabe el final de cada cual, es más, ni la salud ni la enfermedad determinan aparentemente nada. Cualquiera que disponga de una íntegra salud puede perderla de repente por ser atropellado por un coche, y nadie al que se le diagnostique un terrible cáncer está condenado indiscutiblemente a morir. La duración y permanencia de cada cual dependerá de muchos factores, y entre ellos se encuentran e influyen los propios mecanismos de defensa adquiridos e innatos, y la forma de relacionarse y aprender en un mundo a quien la tranquilidad se la quita el dolor.

Este concepto, el dolor, palabra que sustenta toda la investigación, se aborda desde diferentes fuentes. Destacar publicaciones como *Ante el dolor de los demás*, de Susan Sontag; *Del dolor y la razón*, de Joseph Brodsky; *Explicando el dolor*, de D. Butler; *El dolor a través de la historia* y

del arte, de Antonio Castillo; *Antropología del dolor*, de David Le Breton y *Sobre el dolor*, de Enrique Ocaña, entre otras muchas. Estas referencias han sido parte del caldo de cultivo, pero, sobre todo, para su estudio y tratamiento ha sido indispensable la propia experiencia personal. Y sobre esto apuntar que, aunque todos sepan lo que es el dolor, este siempre será una sensación subjetiva e intransferible. Cada cual vivirá su dolor. Nadie se escapa de las desgracias de la vida, ya bien sean las que provocamos o las propias de la naturaleza. Por probabilidad, siempre terminan irrumpiendo en la propia piel o afectándonos igualmente por ocurrirle a esa otra persona cercana.

Muchas son las desgracias e infortunios que golpean y atentan contra la estabilidad de la persona, pero en esta investigación se analizan, entre otras, las que plantea como más comunes el reconocido psiquiatra e investigador Luis Rojas Marcos, profesor y escritor del que tomamos como referencia su libro *Superar la adversidad. El poder de la resiliencia*. Por tanto, en la investigación, el dolor se trabajará tanto desde esos infortunios más comunes como los seleccionados personalmente, esas otras desgracias a las que Rojas se refiere como excepcionales.

Esta tesis doctoral, se acercará al dolor desde el arte y viceversa. Así, se plantea por un lado el dolor relacionado con el trauma, el horror y la barbarie a través de artistas como Jenny Holzer, Louise Bourgeois, Teresa Cebrián, Francisca Lita, Mona Hatoum, Marina Abramovic, Antoni Tàpies, Antonio Saura, Carmen Calvo, Christian Boltanski, Sigalit Landau, David Olère, Trude Sojka, Zoran Music, Petr Kien, Halina Olomucki, Yayoi Kusama, Plácido Merino, Eulàlia Valldosera, Doris Salcedo, etc. Artistas con los que hemos descubierto las secuelas de temas como los abusos sexuales, las guerras, el horror Nazi o la violencia de género, entre otros.

Por otro lado, se hace un estudio del dolor y padecimiento asociado a la enfermedad. Un tema estudiado desde la *No Salud* en el que analizaremos algunas de las enfermedades más comunes o sonadas como el cáncer, las migrañas, el Alzheimer, la tuberculosis, la polio, entre otras, o esos otros contratiempos que devienen, por ejemplo, en ataques cerebrales como el sufrido por nuestro tutor de estancia de investigación en Yogyakarta (Indonesia), el Dr. Timbul Raharjo. Particularmente nos centraremos en algunos de los infortunios que hacen en muchas ocasiones que la vida sea difícil.

La migraña por ejemplo la veremos en artistas como Francisca Lita, el Alzheimer en William Utermohlen, los accidentes relacionados con la salud cerebrovascular que llegan a paralizar a la persona en Ángela de La Cruz y Chuck Close, la tuberculosis en René Heyvaert, la polio en Rossana Zaera, la artritis reumatoide en Teresa Cebrián, el cáncer de mama en Jo Spence y Joanne Motichka, el linfoma en Hanna Wilke, los trastornos a través de Tony Oursler y Rebeca Plana, o el tema del VIH y SIDA en artistas como Pepe Espaliú.

Estos artistas han sufrido alguna enfermedad o algún contratiempo relacionado con la *No Salud*, aunque nuestro modo de trabajarlos, más que trabajarlos por enfermedades, los hemos desarrollado a partir de la incapacidad que estas pueden provocar, tanto relacionada con la movilidad, como esa otra anulación que tiene que ver con esos padecimientos que no son fruto directamente de la biología de la propia desgracia, sino como consecuencia de la mirada y el juicio de los demás.

En este sentido también se trabaja la idea de lo desfavorable para la persona en relación a su cuerpo y la mirada estigmatizadora del otro que sume en la vergüenza. Por ejemplo, para muchos artistas de la segunda mitad del siglo XX su preocupación no solo se queda en la condición de su organismo, sino que se centra en buscar la perfección adaptándose a la demanda y juicio que proviene de la mirada ajena. En este sentido entrarían a debate los cánones de belleza preestablecidos por la sociedad.

Por otro lado se plantea el dolor relacionado con la muerte, y de este tema y las vivencias asociadas hablaremos a través de artistas como: Teresa Cebrián, Käthe Kollwitz, Doris Salcedo, Christian Boltanski, Rossana Zaera, Yayoi Kusama, Jenny Holzer, etc.; pero, además, también hablaremos del tema a través de la práctica artística de la fotografía de difuntos y de las simbologías y códigos de representación asociados en las que, entre otros, quedan agrupados tanto el bodegón y las naturalezas muertas más antiguas, como su redimensión más contemporánea.

Con la investigación vemos que la historia del ser está repleta de tragedias y padecimientos, y la vida se desarrolla en un campo de batalla en el que se lucha por la supervivencia. En este sentido de volverse a levantar y hacer frente a los infortunios se plantea la resiliencia, concepto que, además de haberse analizado a través de Rojas, también se ha estudiado a través de libros como *La resiliencia. Crecer desde la adversidad*, publicado por Anna Forés Miravelles, doctora en Pedagogía, y Jordi Grané Ortega, magíster en Sociología y Gestión Pública. Fundamentales para abordar las adversidades planteadas que han zarandeado al ser humano, una serie de hechos que, marcándolo profundamente, lo han acompañado tanto en su memoria, la memoria de la piel como esa otra memoria plástica llamada creación.

Sobre la memoria personal del recuerdo, esta nos permite traer al presente hechos pasados, aunque vemos que esta no es nada a merced del Alzheimer, un tipo de demencia que, aunque no sea dolorosa, consume la memoria, afecta a su comportamiento e incluso le impide a la persona pensar racionalmente.

Por lo que a la memoria plástica nos referimos, esta es una forma de procesar la realidad que, desde tiempos antiguos, ha servido como lenguaje común a todas las personas permitiéndoles configurar una serie de conocimientos testimoniales sobre la realidad que les rodea. Y así lo vemos tanto en las pinturas de las cavernas, en el antiguo Egipto, como los más recientes modos de codificar todo y cuanto nos rodea y nos afecta. Sucesos en los que se incluyen tanto los que se provocan intencionadamente (estos relacionados con las ansias de dominio que provocan guerras y atrocidades) como los de índole orgánica y personal.

Toda época y acontecimientos han tenido sus testimonios artísticos y, independientemente de su motivo de representación, nos han permitido conocer nuestra propia historia. El arte ha tenido su funcionalidad en cada etapa de la historia, ya bien sea en la acuñada como Prehistoria, lo clásico, lo medieval, la edad moderna, o lo más conceptual. En esta relación de arte, vida y evolución, escucharemos voces que hablan sobre funcionalidad y el valor del arte en la vida. Entre ellas encontramos las del catedrático de Estética de las Artes, Román de la Calle; el doctor en Historia del Arte, Jaume Radigales; el profesor de Psicología Básica, Ángel Cagigas y la doctora en Historia del Arte, Irene Gras. Así mismo, las fundamentales declaraciones de los propios artistas que, tras escucharlos, nos invitan a poner en perspectiva al arte catártico.

El arte ha sido transversal a la evolución humana, y entre otros, más allá de su faceta objetivamente decorativa, este ha acompañado al arte de curar, algo que sustancialmente nos interesa como especie. En este sentido vemos como el grafismo y el arte han acompañado desde tiempos remotos al saber humano. Un acompañamiento imprescindible en su evolución y conocimiento de la realidad en la que han puesto todos sus empeños para poder sanar, pero también para poder tratar de aliviar o suprimir el dolor que nos perturba.

Este dolor, por todo lo que supone, se ha convertido en el centro de atención para la humanidad, aunque dependiendo de la cultura, se ha asociado a un modo específico de entender o direccionar la vida. Por ejemplo, desde la religión, concretamente con la religión que más se asocia a Europa, el dolor puede aparecer representado, entre otros, como castigo. El dios crucificado y tan representado pictóricamente refleja una religión que glorifica el martirio tomando el dolor como un castigo divino y una forma de redención. Este es solo uno de los modos de representación y entendimiento de la dimensión del dolor.

Sea cual sea el discurso asociado al dolor, está claro que, generalmente, este perturba a la persona atentando contra su integridad y estabilidad, y desde lo subjetivo de cada cual, muchas de las personas han encontrado en el arte un modo de procesamiento del padecimiento. Un modo de proceder generalmente favorable para la persona que así apuntan voces como las de Teófila Vicente (Doctora en Medicina, especialista en Medicina del trabajo y Coordinadora del GIMT), Francisca Lita (Doctora en Bellas Artes y artista) y María Montes (Doctora en Bellas Artes y escritora) en el libro *La Migraña. Ciencia, Arte y Literatura*.

Constantemente la creación se convierte en testimonio de todo aquello que nos preocupa, y en este interés tienen gran cabida las desgracias, los infortunios, los dramas humanos y toda una historia de calamidades que hacen de la creación un reflejo de la propia vida. Aunque no hay que olvidar que muchos de los infortunios desaparecen intencionadamente por el camino, porque en la actualidad, existe una realidad que frecuentemente es maquillada y eliminada. Frecuentemente ocultamos la realidad que entendemos como desgracia, pero no hay que olvidar que, en ella, también puede haber belleza y conocimiento.

Sobre el arte también cabría destacar a través de diferentes artistas su finalidad pasada y actual relacionada con la comunicación. En este sentido, mientras que unos tratan de comunicar y/o hacer reflexionar al espectador metódicamente desde un tema, para otros, su primordial necesidad sería la de evadirse del mundo a través de un impulso creativo que les permita entenderse y comunicarse consigo mismo.

Con todo ello vemos que pueden ir cambiando y evolucionando las épocas, pero la funcionalidad transversal del arte sigue el mismo patrón de estudiar y comprender la compleja realidad por la vital necesidad de ordenarla. Premisa que así hemos seguido tanto en nuestra propia obra como creadores, como en la presente investigación redactada, una tesis doctoral con gran carga de referencias contemporáneas que no olvida lo pasado, porque toda nuestra historia es lo que nos permite entender y dar significado al ahora.

Hipótesis y Objetivos

Toda acción o pensamiento de la persona no deja de estar relacionado con su más recóndito interior, y por ello, en esta investigación, no subyace otra cosa que la necesidad de conocer más a fondo nuestros intereses sobre el arte y la salud, tratando de convertirlos en una aportación de conocimiento mutuo: la investigación permite conocer el panorama artístico con gran carga de contemporaneidad, y esta investigación de artistas que trabajan la temática es la que de forma recíproca nos permite ofrecer un legado a través de lo redactado y la obra personal. Un trabajo en el que, planteando el inevitable padecimiento transversal a todo ser humano, nos ha permitido conocer desde la creación las diferentes posibilidades de respuesta ante esa realidad común en la que hay dolor y sufrimiento, una serie de hechos que hemos llegado a entender como paradójicos, pudiendo ser tanto aversivos para la persona como favorables. Además, nos ha permitido plantearnos cuestiones como ¿quién pone los límites de la creación, el dolor y sufrimiento o uno mismo?

Partimos de la siguiente hipótesis:

En la creación artística contemporánea podemos encontrar la reverberación del dolor, la enfermedad y la muerte, en producciones plásticas en las que la adversidad deviene en resiliencia, el dolor en motor, la enfermedad en lucha o la muerte en duelo. Soluciones artísticas que trascienden edades, sexos, razas y fronteras y nos muestran la transversalidad de estos temas universales.

Ante todo ello, planteamos una serie de objetivos que han funcionado como guías en la investigación:

1. *Estudiar y acotar* el término “Dolor” diferenciándolo del daño y el sufrimiento, como antesala al planteamiento de algunas realidades artísticas relacionadas.
2. *Analizar* específicamente la dimensión artística de dolor y del sufrimiento en relación al trauma, el horror, su búsqueda voluntaria y los vestigios visibles en el cuerpo.
3. *Abordar* el término enfermedad planteándola desde la *No Salud* y definirla desde diferentes ramas de conocimiento.
4. *Identificar* el potencial incapacitante de la enfermedad y las consecuencias adversas relacionadas con la *No Salud*.
5. *Analizar* el “dolor” en la enfermedad, trabajándolo desde una proyección artística que nos muestre tanto su padecimiento orgánico y biológico como la amenaza social de lo estigmatizador y la vergüenza.
6. *Analizar y definir* el “dolor” en relación a la muerte y algunos de los diferentes alcances y dimensiones en el individuo.
7. *Estudiar y acotar* el “dolor” y la muerte desde la creación en relación al duelo, los códigos y símbolos e imágenes de lo mortuario.

8. *Considerar e indagar* en el silencio como refugio y/o lugar de encuentro del dolor, el sufrimiento, la enfermedad y la creación artística.
9. *Estudiar* la importancia de la soledad y el aislamiento social desde la propia necesidad de retraimiento del individuo.
10. *Plantear* las paradojas que del “dolor”, la muerte y la enfermedad puedan derivar.
11. *Estudiar* el dolor, el sufrimiento, la enfermedad y la muerte como origen de la práctica artística en diferentes artistas, así como la necesidad de su representación artística formal a partir de su representación subjetiva y su representación artística conceptual a partir de su representación objetiva.
12. *Desarrollar* una metodología propia de investigación que devenga en creación plástica.
13. *Proponer y contribuir* a la relación entre arte, salud, enfermedad y muerte, a través de una propuesta plástica personal como respuesta a la necesidad más vital de crear desde la resiliencia.
14. *Resolver* propuestas artísticas provenientes de encargo y relacionadas con la temática.

Estructura del trabajo

La continua investigación teórica nos ha permitido, de lo general a lo particular, analizar y acotar detalladamente el concepto “Dolor”, distinguiendo y planteando sus diferencias respecto al daño y el sufrimiento. Un tratamiento del tema desde la creación artística que, a lo largo de la tesis se ha planteado en cinco partes.

En la PRIMERA PARTE (DOLOR Y SUFRIMIENTO), tras la significación y acotación de términos desde lo psicológico, fisiológico y social, se ha planteado su primera relación teórica y plástica en relación al doble dolor. Por un lado, ha sido analizado desde la experiencia traumática que lo hace reverberar en el imaginario de los artistas mencionados, por otro, desde una práctica voluntaria que hace vivirlo como peaje para conseguir el objetivo deseado, y por otro lado, desde sus vestigios visuales que hacen recordar el pasado, planteando la belleza de la imperfección.

Dolor y sufrimiento, como ejes vectores de la investigación, también se han hilvanado con temas transversales al ser humano: la enfermedad y la muerte. En la enfermedad, tema tratado desde la *No Salud* que pertenece a la SEGUNDA PARTE (DOLOR Y ENFERMEDAD), el dolor y sufrimiento se han estudiado tanto desde lo propiamente relacionado con lo biológico y fisiológico, como desde su padecimiento debido al exterior social y relacionado con la vergüenza, lo estigmatizador y los cánones de belleza socialmente preestablecidos.

En el caso de la muerte, TERCERA PARTE (DOLOR Y MUERTE), también desde la acotación temática, teórica y plástica, se ha hecho un tratamiento de la misma desde el duelo, desde la fotografía de difuntos en la que converge el dolor de la pérdida y un acto de amor, y los códigos y simbologías de la muerte que nos hacen pensar en lo mortuario.

Tras el estudio y análisis de los diferentes temas, en la CUARTA PARTE se ha hecho especial hincapié en parte de los puntos en común en el que confluyen las diferentes adversidades del ser humano: el SILENCIO y la SOLEDAD. Lugares de REFUGIO Y ENCUENTRO DEL DOLOR, LA ENFERMEDAD Y LA CREACIÓN ARTÍSTICA que en muchas ocasiones está presente en ese retraimiento del artista al que es arrastrado forzada o voluntariamente y del que tiende a resurgir fortalecido gracias a la resiliencia.

Tras la revisión y estudio de los diferentes puntos de vista que nos ofrece la subjetiva y objetiva realidad de los artistas que han trabajado en torno al dolor, enfermedad y muerte, se propone una aportación plástica personal en la QUINTA PARTE (DOLOR Y EXPERIENCIA PERSONAL) a partir de la propia vivencia personal relacionada con las adversidades que acontecen de manera universal en la vida de las personas.

Por último, presentaremos las CONCLUSIONES del trabajo que recogen los objetivos alcanzados y los logros de nuestra investigación. Y cerraremos nuestra tesis con los ANEXOS en los que se recogen las entrevistas, las conversaciones y las anotaciones personales con artistas, comisarios, profesionales relacionados con la temática y familiares que han perdido a un hijo o hija de cáncer en edad infantil.

Conversaciones en las que se encuentran, entre otras, las mantenidas con Rafael Fernández-Delgado Cerdá (Oncólogo Pediatra del Hospital Clínico Universitario de Valencia y Profesor Titular de medicina en la Universitat de València) y Carmen Benlloch Sánchez (Cirujana infantil del Hospital Clínico de Valencia); las mantenidas con artistas de la Comunidad Valenciana como Rossana Zaera, Teresa Cebrián, Francisca Lita y Rebeca Plana; el mexicano Plácido Merino; Ariana Page Russell de EEUU; o la conversación sobre la artista Trude Sojka mantenida con su hija y nieta (dirigentes de la *Casa Museo Trude Sojka*); o Jesús Alcaide, uno de los comisarios del legado de Pepe Espaliú.

Por último, adjuntamos las conversaciones con dos madres que han perdido a su hijo por cáncer en edad infantil. Una serie de conversaciones que, por la delicadeza del tema, se ha necesitado de la ayuda de Javier Zamora, Psicólogo de duelo de la asociación ASPANION, asociación para la que hemos creado la escultura homenaje dedicada a los menores fallecidos por cáncer infantil.

Metodología

El patrón seguido en nuestra metodología nos ha llevado desde un estudio general a lo particular, es decir, hemos empezado por una lectura general del tema desde puntos de vista como la medicina, la psicología, la teología, lo social, lo científico, la historia del arte, etc., para identificar nuestro interés concreto en la temática y posteriormente pasar a su concreto análisis. Aunque algunos de estos temas ya habían sido tratados anteriormente adaptados al nivel de las investigaciones del TFG y TFM, la presente investigación nos ha permitido una mayor acotación y concreción en la temática. Además, cabe destacar que, aunque las fuentes consultadas hayan sido varias, recordamos que la investigación se ha realizado desde la posición del creador, no desde la profesionalidad de los campos estudiados.

El proyecto de investigación se ha fundamentado en un proceso de retroalimentación en el que todos elementos que la componen se van influyendo y modificando unos a otros hasta llegar a la conclusión. En términos generales, la retroalimentación se ha creado entre la investigación teórica y la plástica, y los resultados han sido expuestos tanto en la presente investigación como en la docencia desarrollada en el *Departament d'Escultura de la Universitat Politècnica de València* como fruto del contrato de investigación FPU (Formación de Profesorado Universitario) que disfrutamos concedido por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España.

Por lo que al proceso de investigación teórica se refiere, se ha consultado en bibliotecas y otras fuentes documentales, gran variedad de libros, catálogos de exposición, monografías de artistas, artículos de revistas, material audio-visual, etc., y por lo que a la práctica artística personal se refiere, esta se ha visto nutrida tanto por los mismos encargos de terceros que invitan a ello, como por la estancia de investigación en el *Institut Seni Indonesia Yogyakarta* (Yogyakarta, Indonesia), lugar en el que además, pudimos trabajar con diferentes técnicas de creación y reproducción en el taller/empresa de nuestro tutor de destino.

Paralelamente, hemos consultado, *in situ*, información relevante que nos han ofrecido los diferentes museos y centros de arte. Espacios, a nivel local, como el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM); el Centre del Carme Cultura Contemporània (CCCC); el Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat (MuVIM) o el Museu Valencià d'Etnologia (ETNO); a nivel nacional, espacios como el Centro de Arte Contemporáneo Fundación Antonio Pérez, el Museo de Arte Reina Sofía, el Museo del Prado, el Museo Guggenheim de Bilbao, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona o el Centro de Arte Pepe Espaliú de Córdoba, etc. Y, a nivel internacional espacios como el Taman Budaya de Yogyakarta (Yogyakarta, Indonesia), el Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina (Nápoles, Italia) y el Arsenal de Venecia (Venecia, Italia). Una serie de viajes que han ido acompañados de visitas a exposiciones y a obras públicas relacionadas con la investigación, como, por ejemplo, el monumento a los judíos de Berlín.

Todas las fuentes consultadas han sumado en nuestra investigación, pero si algunas de ellas destacamos, son las relacionadas con el relato vivo que nos han podido ofrecer, mediante entrevistas y conversaciones personales, tanto profesionales de la salud, como algunos de los artistas de la investigación, sus familiares, sus comisarios y los familiares de quienes han fallecido por cáncer infantil; padres, madres, abuelos, tíos, hermanas, etc., a quienes hemos hecho partícipes en la creación de la escultura-homenaje relacionada que irá ubicada en el espacio público de la ciudad de Valencia.

Artistas, familiares de artistas, comisarios, familiares de los fallecidos son los que nos han podido contar y certificar en primera persona todo y cuanto sus preocupaciones e intereses rondan a la temática que nos incumbe. Una serie de temas que, tras su estudio y análisis hemos divulgado los resultados a nivel local, nacional e internacional.

Entre los medios de divulgación encontramos, por un lado, las exposiciones individuales, de las que subrayamos el Centre de la Cultura de l'Oli de Catalunya, el Institut Municipal de Cultura de Meliana, Casa de Cultura de Alboraia, Casa de Cultura de Puzol, y la Facultat de Medicina i Odontologia de la Universitat de València; y por otro lado las exposiciones colectivas de las que resaltamos nuestra participación a nivel local en lugares como Atarazanas de Valencia, espacio urbano de Gata de Gorgos, Mercado Colón de Valencia, Oceanográfico de Valencia, Sala d'Exposicions de la Universitat Politècnica de València o el Espai d'Art Contemporani de Castelló

(EACC), entre otros. Por lo que a nivel internacional se refiere, destacamos la exposición de nuestras creaciones en el Taman Budaya Yogyakarta (Yogyakarta, Indonesia), la Maison de Culture de Tétouan (Tetuán, Marruecos), la Resonance Gallery (Plovdiv, Bulgaria) o el Arsenal de Venecia, espacio en el que expusimos como resultado de nuestra posición como finalista Internacional *Land Art* en el *XI Premio Arte Laguna*, la antesala de la Bienal.

Además, también hemos divulgado conocimientos a través de revistas de investigación como *ANIAY*, en la que publicamos un artículo junto a nuestra directora de tesis la catedrática Teresa Cháfer Bixquert; a través de capítulos de libro como *Pasiones ocultas. Amores fatales* (publicado por la editorial de la Universidad de Granada), en el que participamos los diferentes miembros del grupo de investigación al que pertenecemos (*Laboratorio de Creación Artística y Pensamiento*), aportando nuestros conocimientos en diferentes capítulos; a través de ponencias y congresos como el *3er Congreso Internacional de Espacios de Arte y Salud* en el Hospital Marina Salud de Dénia (Alicante) nuevamente con nuestra directora de tesis con quien pudimos trabajar en la UPV en la cátedra de empresa que dirigió “Cátedra DKV de Arte & Salud”, y el *International Conference on narratives of health and illness* celebrado en la Universidad de La Laguna (Tenerife), congreso en el que expusimos parte de los resultados de investigación de la tesis junto con otros resultados de investigación que obtuvimos anteriormente tras la beca de investigación para la Tesis Final de Máster, concedida por la *Cátedra Arte y Enfermedades* (cátedra formalizada con un convenio entre la UPV y la compañía biofarmacéutica AbbVie).

También se han visto divulgados los conocimientos adquiridos en seminarios como *La piel del discurso médico*, realizado por la Universidad Menéndez Pelayo (UIMP) y la *Diputación Provincial de Huesca*, o conferencias como las ofrecidas, entre otras, tanto en la *Faculty of Economics and Business Universitas Brawijaya* (Malang, Indonesia) como el *Institut Seni Indonesia Yogyakarta Fakultas Seni Rupa* (Yogyakarta). Esta última conferencia realizada junto con nuestro tutor de destino el Dr. Timbul Raharjo para presentar los resultados de investigación obtenidos durante la estancia de investigación en el continente asiático.

Nuevas líneas de investigación

Por lo que a las futuras líneas de investigación se refiere, planteamos una continuidad del tema tanto desde lo personal como conjuntamente con el grupo de investigación. Una investigación que, en relación a nuestros intereses, se fundamenta en el análisis de otros artistas que trabajen la temática del arte y la salud, aunque más concretamente, en quienes el dolor sea un potenciador en el desarrollo de sus creaciones. Así mismo, se continuarán desmenuzando los variados padecimientos que se asocian a los hechos que el ser humano concibe como adversidades y la investigación continuará siendo transversal a través de áreas como la performance, lo audio-visual, la escultura, la pintura, la fotografía, etc. Un modo de proceder con la temática en el que la importancia no estará tanto en la disciplina o medio de creación empleados, sino en cómo cada dolor y cada padecimiento son tan propios y subjetivos como las creaciones que van más allá de los límites del arte y la cultura.



PARTE 1. DOLOR Y SUFRIMIENTO

Pensar la intensidad con la que se ha vivido la existencia nos hace saborear el alivio de lo que supone la lejana amenaza, una superación de obstáculos que nos ha permitido reinstalarnos en un nuevo mundo recordando que, como comenta David le Bretón: «en todo dolor hay en potencia una dimensión iniciática, un reclamo para vivir con mayor intensidad la conciencia de existir»³.

En nuestro recuerdo habitan una serie de daños que han causado dolor y, en ocasiones, han venido acompañados de sufrimiento. El abanico de estas amenazas ha sido variado, pero, un concreto infortunio inicial es el que nos ha hecho reflexionar sobre el precio de la vida y las fulminantes consecuencias que en ella pueden acontecer.

Ahora, tras la experiencia vivida, es tiempo de una aproximación reflexiva a sus interpretaciones y «ese comienzo demanda al mismo tiempo distanciamiento y acercamiento como corresponde a una realidad que sólo es tal en cuanto interpretada y sentida»⁴.

Aunque en el día a día se utilice el concepto *Dolor* para referirse a multitud de sensaciones y estados, cabe diferenciar de manera genérica lo que ello conlleva. En primer lugar, se puede caracterizar como daño el ejemplo de un pequeño corte en la piel. Después, su percepción, sería el dolor, y su intensidad sería percibida según la persona. A esto cabría añadirle que, dependiendo del contexto en que acontezca el dolor, a veces puede llevar consigo una suma de cargas psicológicas que pueden suponer ese sufrimiento al que el Dr. José Antonio García Higuera define como: «una reacción afectiva producida por un estado emocional»⁵. Así pues, la fusión entre dolor y fuertes sentimientos emocionales provocarían el sufrimiento.

Dolor y sufrimiento son dos grandes maestros que, al igual que la muerte, todos llegan a recibir en la propia piel. Su experiencia hace comprender la ineludible vulnerabilidad del cuerpo y lo amenazantes que pueden ser para la supervivencia, pero sobretodo, estos mismos son los que pueden hacer resurgir a la persona fortalecida y enriquecida. En este sentido se destaca que cada cual los puede vivir desde su propia óptica, pero, su puesta en común, ligado a la necesidad de dotar de sentido el mundo que nos rodea, permite crear una serie de códigos y conductas culturales que derivan en conocimiento. Como comenta Ocaña, «en tanto que es, el dolor se

³ LE BRETON, D. (1999). *Antropología del dolor*. Barcelona: Seix Barral, p. 237.

⁴ OCAÑA, E. (1997). *Sobre el dolor*. Valencia: Pre-Textos, p. 16.

⁵ GARCÍA, A. (2010). "Intervención psicológica en el dolor crónico" en *PSICOTERAPEUTAS.COM*, <<https://psicoterapeutas.com/trastornos/dolor-cronico/intervencion-psicologica-en-el-dolor-cronico/>> [Consulta: 17 de abril de 2015].

dice y se padece de muy diversas maneras, y esas diversas formas de sufrir su ser no son ajenas a los esfuerzos culturales por interpretarlo»⁶.

En la mayoría de culturas, religiones y creencias, así como concretamente en la historia de Occidente, se ha intentado descifrar y significar el dolor. En relación a la cultura más cercana que nos atañe, el dolor vemos que puede procesarse de múltiples modos y desde diferentes perspectivas, pero como comenta Javier Moscoso «la interpretación iconográfica del dolor en Europa durante el mundo moderno se encuentra, además, indisociablemente relacionada con la representación religiosa del dolor como pena, como castigo y como culpa»⁷.

El dolor es una experiencia paradójica que puede ser vivida e interpretada desde múltiples puntos de vista. Según Ocaña, *interpretar* «es una actividad humana de engendrar tanto alivio como tormento»⁸.

Cuando se piensa en el dolor parece hacerse desde un punto de vista negativo y pesimista de la existencia, algo que se contrarresta con el pensamiento epicúreo y hedonista, un pensamiento que radica en la búsqueda del goce y el disfrute espiritual y corporal ante las penalidades que se presentan en la vida del ser. A pesar de ello, no siempre en la búsqueda del placer el dolor queda al margen, hay personas como las masoquistas que, para llegar a él, necesitan voluntariamente del dolor.

En términos generales, tanto el dolor como el sufrimiento son uno de los mayores temores del ser humano, y por ello, a lo largo de la historia se han buscado caminos que ayuden a aliviarlos y/o eliminarlos. Entre los remedios se encuentran las más antiguas invocaciones, sacrificios y conjuros, motivo de acusación y castigo en la antigüedad por brujería, o las más actualizadas soluciones farmacológicas o psicológicas. Además de ello, la propia experiencia de las personas también ha avalado alternativas naturales y empíricas como la hipnosis, la acupuntura o actitudes filosóficas y morales.

No cabe duda que el dolor ha pertenecido desde antaño tanto al lado positivo de la vida como al infernal. Por un lado, tiene la capacidad de favorecer la supervivencia del individuo alertándole con una serie de pequeñas dosis de amenaza que le ayudan a reaccionar, como el apartar la mano de un fuego o de un objeto punzante; pero también puede ser potencialmente aniquilador y odiado si es persistente o se utiliza intencionadamente contra los demás, como pudiera ser el caso de los antiguos tribunales inquisitoriales. Estos eran tanto eclesiásticos como civiles y utilizaban el dolor como castigo. Ambos tribunales, de imagen despiadada y cruel, arrestaban y condenaban a quienes se consideraban herejes; personas que, según la acusación, eran castigados con uno de los dos tipos de dolor con los que se puede atentar contra la paz del ser humano, tanto el fisiológico como el psicológico.

Por lo que al dolor psicológico se refiere, en el ser puede acontecer en forma de humillación, vergüenza, retraimiento, chantaje emocional, etc. En este sentido, se puede utilizar la palabra para atacar al otro, como ya se ha hecho y se seguirá haciendo, pero también han formado parte

⁶ OCAÑA, E. (1997). *Sobre el dolor*, op. cit., p. 14.

⁷ MOSCOSO, J. (2004). "Una historia del dolor" en *Claves de Razón Práctica*, Nº 139, p. 38.

⁸ OCAÑA, E. (1997). *Sobre el dolor*, op. cit., p. 15.

de la historia diferentes instrumentos para tal fin. Antaño, este tipo de amenaza psicológica como castigo podía infligirse con una serie de instrumentos como los que se pueden ver en la exposición permanente *Antiguos instrumentos de tortura* de Toledo.

Entre ellos se encuentra el instrumento que sentenciaba a la persona a portar el “Violón de las comadres”, un artefacto de madera utilizado en España hasta finales del siglo XIX en el que quedaban presas e inmóviles tanto las manos como la cabeza de quienes lo portaban. Todo y cuanto ello provocaba era una tortura psicológica, y su uso era más frecuente con las mujeres acusadas, entre otros, de cotillas excesivas. Sobre el daño psicológico también encontramos en la misma exposición las “Máscaras Infamantes”, máscaras de hierro que, además de provocar desgarros en la piel por contacto directo, humillaban y torturaban públicamente a quienes lo portaban. El padecimiento estaba asociado al significado que tenía la forma de la máscara. Rostros con características de animales que tenían que ver, por ejemplo, con las orejas de burro o el rostro de cerdo.



Fig. 1. “Violón de las comadres”.
Exposición permanente *Antiguos instrumentos de tortura*. Toledo



Fig. 2. “Máscaras Infamantes”. Exposición
permanente *Antiguos instrumentos de tortura*.
Toledo

Por lo que al dolor físico se refiere, los acusados podían ser quemados en la hoguera, azotados, lapidados, etc., y sometidos a dolorosos instrumentos de tortura que también podían llegar a provocar la muerte. Entre los instrumentos de la exposición destinados para tal fin encontramos la “Pera oral”, objeto que se introducía en la cavidad del cuerpo relacionada con el motivo de la acusación, y que tras abrirse, desgarraba con los pinchos las paredes de su interior. Con ella se castigaba a homosexuales, mujeres que habían tenido relaciones con el diablo o familiares, o contra los predicadores heréticos. Para sacar información infligiendo dolor, se utilizaba la “Silla de interrogatorio”, artefacto lleno de pinchos sobre los que se sentaba desnudo a la persona acusada, y que, para aumentar su dolor también podía ser golpeada.

Estas formas de tortura existieron en la antigüedad, pero, no difieren mucho respecto a lo actual, porque, a día de hoy, la sensación de dolor no ha desaparecido y sigue siendo uno de los grandes puntos débiles de la humanidad.



Fig. 3. "Pera Oral". Expositión permanente *Antiguos instrumentos de tortura*. Toledo



Fig. 4. "Silla de interrogatorio". Expositión permanente *Antiguos instrumentos de tortura*. Toledo

Constantemente el ser quiere liberarse de todo dolor por lo que ello supone, y es que cuando el ser humano piensa su significado, siente por lo general una definición negativa sobre su concepto a pesar de sus positivas ventajas. Ante lo positivo del dolor se debe aclarar que, así será, dependiendo del contexto y situación. Así pues, este nos podrá ayudar cuando se manifieste de manera natural, sirviéndonos como una alarma que nos indique que algo sucede y que hay que saber entender, descifrar y actuar.

Los avances de cada época han tratado de explicar de dónde viene el dolor, su porqué y la forma de combatirlo. Ya en los pueblos primitivos sabían distinguir como curar una herida o una quemadura, de cómo sanar un dolor de cabeza o abdominal. Los primeros eran tratados con remedios eficaces aplicados directamente sobre el daño, mientras que, al segundo ejemplo, atribuido a fuerzas divinas, los intentaban curar mediante sacrificios y conjuros.

Hoy, en el siglo XXI, parece que hay una sociedad que ha avanzado mucho respecto a lo primitivo, pero no tanto en cuanto al dolor, porque si algo iguala al conjunto de la humanidad, a parte de la muerte, es que ante el dolor, «lo mismo reacciona un hombre civilizado del siglo XX que el habitante de las cavernas prehistóricas: busca algo sobrenatural y, en el fondo, siempre con alguna esperanza»⁹. Algunos incluso intentan encontrar la salvación por ejemplo en remedios semi-mágicos, en amuletos o en el echador de cartas. De igual modo, en esta universalidad del dolor y de las heridas, a todos nos afecta por igual, independientemente de nuestra raza, cultura, estatus social, etc. En este sentido «las heridas de los privilegiados siguen siendo heridas aunque sus vendajes alcancen la perfección y la limpieza extremas»¹⁰.

El dolor físico de una herida puede curarse mediante el medicamento adecuado para ello, al igual que podría tratar de aliviarse el sufrimiento con fármacos. Pero lo que pasa es que, las heridas por corte en la piel son imposibles de curar asistiendo a la consulta del psiquiatra y, lo

⁹ CASTILLO, A. (1999). *El dolor a través de la historia y del arte*. Madrid: Acción Médica, p. 4.

¹⁰ CARRIÓN, I. (2005). "La estética del dolor" en *EL PAÍS*.

<https://elpais.com/diario/2005/12/18/cvalenciana/1134937100_850215.html> [Consulta: 27 de abril de 2015].

mismo pasa con el sufrimiento causado, por ejemplo, por una ruptura de pareja; sería imposible buscar la solución en la enfermería. Cada dolor y sufrimiento tienen su especialista, aunque en esta sociedad, la de la fugacidad de las cosas, de lo inestable y de la necesidad inmediata, puede pasarse que, ante un sufrimiento, se busquen los comprimidos farmacológicos como atajo hacia la solución. Encontrar el especialista adecuado para lo que le ocurre a cada uno es fundamental. Y es por ello que, en muchas ocasiones, «no necesitaríamos tantas pastillas si comprendiéramos mejor el dolor»¹¹.

En este sentido el Dr. Antonio Cano-Vindel, catedrático de Psicología de la Complutense y presidente de la *Sociedad Española para el Estudio de la Ansiedad y el Estrés* afirma para RTVE que «estamos intentando resolver problemas emocionales o laborales con dopaje, en lugar de aprender a manejar el estrés de la vida cotidiana»¹².

Por ello, es fundamental que la persona se detenga a analizar su situación para saber cómo dirigirla, antes de buscar la vía rápida de los fármacos, que no siempre es la más efectiva a largo plazo. Además de los ansiolíticos y los remedios más universales, hay personas que también encuentran las soluciones más allá. Louise Bourgeois, por ejemplo, afirma con sus propias palabras que «a través del arte, soy capaz de liberarme de la ansiedad que los recuerdos me producen»¹³.

Este modo de sedimentar el dolor y liberarse de él mediante el arte, recuerda al pintor Hilario Bravo (Cáceres, 1955), en quien los lienzos actúan como sudarios y es con el contacto lo que le permite al soporte registrar su esencia. En sus palabras estos soportes son «lienzos que, a modo de sábanas santas, me toman las huellas de las heridas para quedar solícitamente impregnados de este ser cabizbajo y gris»¹⁴. El pintor es consciente de la realidad caduca que envuelve a la especie humana y sobre ello trabaja con la pintura como herramienta confesional y terapéutica.

En esta relación de arte, vida, evolución y supervivencia, también queremos destacar las palabras de Román de la Calle en las que menciona que, «arte y funcionalidad nacerían juntos y no se presentarían como un añadido externo, adventicio o con un mero carácter decorativo»¹⁵. En cuanto a su componente estético, Jaume Radigales, doctor en Historia del Arte, menciona que «l'art ha de tenir una evident funció social un cop a deixat de ser merament ornamental»¹⁶, una funcionalidad más allá del resultado que nos hace poner en valor las palabras de Ángel Cagigas, profesor de Psicología Básica en la Universidad de Jaén. Palabras a través de las que vemos como el arte es un «proceso pulcro y sutil en el que prima el valor de la creación sobre el del producto creativo»¹⁷. Además, como comenta Irene Gras, «es más una necesidad del ser que

¹¹ BUTLER, D. (2013). *Explicando el dolor* (2ª ed.). South Australia: Noigroup, p. 17.

¹² CANO-VINDEL, A. (2020). "La hora de la 1" en RTVE, Javier Nadales y Juan Carlos Alonso. <<https://www.rtve.es/noticias/20201010/ansioliticos-benzodiacepinas-consumo-adiccion-espana/2044003.shtml>> [Consulta: 11 de mayo de 2021].

¹³ GUIMÓN, P. (2007). "Matar al padre con arte" en *EL PAÍS*. <https://elpais.com/diario/2007/10/10/cultura/1191967206_850215.html> [Consulta: 25-05-2021].

¹⁴ BRAVO, H. (2001). "Hilario Bravo: Las cuentas de Caronte" [cat. Expo]. Mérida: Junta de Extremadura, p. 25.

¹⁵ DE LA CALLE, R. (2018). "Francisca Lita, entre arte & terapia. Diálogos con lo imaginario" en *Sentimientos dibujados. Enfermedades pintadas* [cat. expo]. Valencia; Almería: Facultat de Medicina Universitat de València y Excma. Diputación de Almería, p. 17.

¹⁶ RADIGALES, J. (2019). *De Plató a Lady Gaga. Estètica i comunicació de mases*. Barcelona: UOC, p. 83.

¹⁷ CAGIGAS, A. (2019). "Memoria de la vida" en *Memorias de la vida*. Rossana Zaera, Madrid: Ediciones Tengo que irme, p. 6.

un placer puramente estético, puesto que el ser humano necesita plasmar, es decir, materializar sus emociones y sus experiencias con la naturaleza, en poemas o a través de obras de arte»¹⁸. En este sentido vemos como el arte puede llegar a convertirse en catártico, algo que así concibe el artista Mike Parr cuando hace uso de él en sus piezas más extremas: «I say they are the way they are because they enable me to think. But when I do the piece it is sort of cathartic and I am flooded with a kind of awareness that doesn't exist before the performance. It allows me to organise memories and experiences that can't be organised in the absence of doing those things»¹⁹.

Más allá de la química ingerida por el cuerpo como solución, las personas también sienten un cierto alivio al desahogarse mediante la palabra, con cualquier amigo o persona que necesiten que les escuche. El psiquiatra Rojas Marcos menciona que «hoy por hoy, relatar los sucesos penosos y expresar las emociones es la mejor forma de disminuir su intensidad, transformarlos en recuerdos manejables e incorporarlos a la memoria verbal y al resto de nuestra historia»²⁰.

La conversación de complicidad a la que nos referimos parece que trata de darse en un espacio íntimo, y este, será un momento en el que la persona afectada se vacíe por completo mediante la confesión. Un modo de transmitir un mensaje totalmente diferente al del espacio digital, ese espacio público virtual en el que actualmente predomina la imagen de lo aparente y en el que la mayoría de personas muestran su lado más feliz y positivo a pesar de poder estar ocultando otra realidad. Sobre ello reflexionamos en coautoría con Vicente Barón Linares en el capítulo de libro *El amor en tiempos líquidos. Pasiones consumibles en el arte contemporáneo* del libro *Pasiones ocultas. Amores fatales* publicado por la Universidad de Granada (2021).

Parece ser que, en la intimidad física y real (no virtual) entre personas, el desahogo a la hora de contar el propio dolor es mayor que en las plataformas digitales donde, este dolor y sufrimiento, quedan en un segundo plano. En torno a temáticas de la preocupación, algunas piezas de la artista valenciana Teresa Cebrián (Valencia, 1957) como “Dark Water”, hablan de la luz y de la oscuridad a través de simbologías que indican protección y prohibición. Marisol Salanova, crítica de arte y curadora, menciona respecto a dicha obra que «nadie quiere que a la pregunta por cómo te encuentras la respuesta sea negativa, oscura, invisibilizando que el dolor es una constante en la vida de todas las personas y que a menudo hablar de ello precisamente calma, apacigua, es paliativo»²¹.

¹⁸ GRAS, I. (2016). “Rossana Zaera. Resiliencia artística” en *Dossiers Feministes*. Castellón: Universitat Jaume I. Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere, Nº 21, p. 65. <<http://dx.doi.org/10.6035/Dossiers.2016.21.4>>

¹⁹ GALVIN, N. (2016). “Mike Parr: The extreme performance artist at pains to make his point” en *The Sydney Morning Herald*. <<https://www.smh.com.au/entertainment/art-and-design/mike-parr-foreign-looking-at-the-national-gallery-of-australia-20160822-ggyapr.html>> [Consulta: 23 de junio de 2019].

[Traducción: Digo que son como son porque me permiten pensar. Pero cuando hago la pieza es algo catártico y me inunda una especie de conciencia que no existe antes de la actuación. Me permite organizar recuerdos y experiencias que no se pueden organizar sin hacer esas cosas].

²⁰ ROJAS, L. (2011). *Superar la adversidad*. Barcelona: Espasa Libros, pp. 71-72.

²¹ SALANOVA, M. (com.). (2018). *Teresa Cebrián: El Largo Viaje* [cat. expo]. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, p. 36.



Fig. 5. Teresa Cebrián. "Dark Water", 1987. Piedra, pigmento y agua oscura, 45 x 170 x 170 cm. Colección particular, Alboraiá, Valencia

Este juego de máscaras crea un gran abanico de interpretaciones sobre el ser, como se siente, como quiere mostrarse y como realmente lo ven. A veces confunde o quiere confundir con la apariencia. Se interpreta que lo que se ve es lo que hay, pero realmente el dolor y el sufrimiento van carcomiendo al ser por dentro. Aparentemente el cuerpo puede mostrarse robusto, pero en muchas ocasiones solo forma parte del juego de las apariencias y del silencio.

Solo el interior y la consciencia de cada cual guardan la verdadera realidad, que es la que caracteriza la fragilidad humana y la que tarde o temprano termina por evidenciarse, por ejemplo, mediante el dolor, la enfermedad o la misma muerte.

Golpes como estos han sido para el ser humano motivo de interés y abismo en la cultura de las diferentes generaciones, tres males relacionados que se contemplan como el límite que ningún ser humano quiere llegar a sentir, porque allí se engendra el caos y rompe el silencio. Estos tres tipos de males nos impiden mantener un orden significativo y coherente en nuestro cuerpo y «no sólo se muestran refractarios a la interpretación sino que atentan contra la posibilidad misma de interpretar y construir un mundo donde vivir y del que hablar con sentido»²².

²² OCAÑA, E. (1997). *Sobre el dolor*, op. cit., p. 27.

1.1 Hacia una definición y acotación de términos

Durante el transcurso de los días el ser humano vive y siente diferentes tipos de malestar que identifica como dolorosos, pero si se habla de dolor deberemos distinguir varios tipos.

El dolor, como comenta el Dr. Antonio Castillo²³, puede ser de origen exógeno (externo) como el proveniente de un corte en la piel, o endógeno (interno) como un dolor abdominal, y pueden ser de larga duración, corta o intermitentes. Estos dolores reciben el nombre de nociceptivos porque la causa del dolor «estimula las terminaciones nerviosas que llevan a los centros conscientes cerebrales las sensaciones cuya percepción constituye lo que denominamos dolor»²⁴. Son nociceptivos porque acontece en el organismo como consecuencia de una lesión en alguno de sus tejidos y, como ejemplo, encontramos las quemaduras, las recientes heridas de una operación, un corte con el filo de algún objeto, una rotura ósea, etc.

Otro tipo de dolor es el llamado dolor interoceptivo, ese dolor íntimo y moral, como el que se puede sentir con la pérdida de algún ser querido, con la noticia de un diagnóstico de cáncer o con un recuerdo traumático. Este tipo de dolor es el asociado al sufrimiento, situaciones que entristecen el estado anímico y que, si son frecuentes, podrán envejecer, consumir y llevar a la persona hacia un estado depresivo. Puede ser tal el sufrimiento que, este, traspase los umbrales de resistencia de nuestras capacidades cognitivas llevando al límite nuestra percepción Psico-física.

La Cátedra Extraordinaria del Dolor *Fundación Grünenthal* de la Universidad de Salamanca, aporta en el libro *Dolor Neurótico. Reunión de Expertos* su definición de dolor comparado con el sufrimiento. Desde lo fisiológico se ofrece una definición del dolor que consiste en la

«excitación de los nociceptores y sus vías de propagación hasta el sistema nervioso central. Se produce como consecuencia de la lesión tisular y corresponde a un sistema de defensa esencial en el ser vivo. Pero es también una experiencia emocional, un sentimiento, que inmediatamente se asocia a la “sensación” de dolor. Incluso, con frecuencia, el dolor no comporta daño tisular y es tan solo la experiencia emocional»²⁵.

Del mismo modo, Javier Moscoso apunta por su parte que, si el dolor es resultado de una lesión orgánica, «junto al padecimiento puramente físico deberíamos hablar de un dolor o de un daño moral, de una emoción compleja que describimos como sufrimiento, angustia o pena. Este es el dolor que provoca la muerte de un familiar o de un ser querido, el que acompaña la desesperanza o la tristeza»²⁶.

²³ Cf. CASTILLO, A. (1999). *El dolor a través de la historia y del arte*, op. cit., p. 76.

²⁴ CASTILLO, A. (1999). *El dolor a través de la historia y del arte*, op. cit., p. 4.

²⁵ CÁTEDRA EXTRAORDINARIA DEL DOLOR “FUNDACIÓN GRÜNENTHAL”. (2002). *Dolor Neuropático: Reunión de Expertos*. Salamanca: Universidad de Salamanca, p. 11.

²⁶ MOSCOSO, J. (2004). “Una historia del dolor” en *Claves de Razón Práctica*, Nº 139, p. 36.

Viendo el día a día de las personas parece que cuando se habla de dolor, y este es fisiológico, nos estamos refiriendo a un lugar exacto del cuerpo, mientras que, si hablamos de sufrimiento, su zona sería más difícil de localizar. Aun así, hay veces que, aunque una causa pudiera acontecer como sufrimiento, en muchas ocasiones puede utilizarse como genérico del malestar la palabra *Dolor*.

Como comentamos, en el lenguaje cotidiano englobamos los dos conceptos sin distinguirlos, pero si se analizan detalladamente se ve como el dolor puede ser un síntoma inicial y el sufrimiento tiene que ver con unas sensaciones racionalizadas.

Lo que sí que hay que destacar es que dolor y sufrimiento no deberían plantearse como dos conceptos con historias diferentes, «no existe necesidad alguna en trazar líneas imaginarias entre el dolor y el sufrimiento, entre las sensaciones y las emociones o, si se prefiere, entre el cuerpo y el alma. Todas estas oposiciones no sólo son simplificadoras sino, para colmo de males, inevitablemente estériles»²⁷.

Aunque no exista tal necesidad, sí que es verdad que en el día a día se tiende a diferenciar el dolor físico del dolor psicológico. Pero no sería cierto hacer dualismos entre el dolor físico y el emocional y mencionar que el dolor emocional no es un dolor físico.

Todo son malestares que siente el cuerpo y, aunque diferentes, su procedimiento por parte del cerebro es similar, ya que «en experiencias dolorosas tales como el duelo o el rechazo amoroso, en las que hay un gran contenido emocional, también están implicados aspectos de tipo físico, como cambios en la tensión muscular o alteración de la cicatrización celular»²⁸. Ambos procesos tienen una base fisiológica y, por tanto, están sujetos a cambios físicos. Además, ninguno de los dos tipos de dolor que se suelen diferenciar en la vida es por naturaleza más molesto y dañino que el otro. La experiencia de cada estímulo estará en función del umbral de dolor de la persona, del contexto y de la intensidad del daño. Generalmente, el dolor no tiene porqué depender ni de la edad, del género o cultura a la que se pertenezca.

En este sentido, la información procesada del dolor será similar tanto en una agresión sobre el tejido de la piel externa como en un acontecimiento que implique un trastorno de estrés postraumático, por ejemplo. Pero por lo que a su tratamiento y sanación se refiere, cada uno de ellos será llevado a cabo por la ciencia de la salud más adecuada para el problema. No será lo mismo curar la herida dolorosa provocada por un cuchillo, que tratar el dolor traumático después de una agresión verbal o sexual.

Del mismo modo, aunque el origen del acontecimiento doloroso sea diferente, debe existir un acercamiento y conexión entre las distintas ciencias como la biológica, social, psicológica, psicopatológica, etc., para un mejor desarrollo, comprensión y tratamiento de la salud y enfermedad. Todas las herramientas que ayuden a mejorar y entender la naturaleza funcional del ser humano serán bienvenidas, porque el ser humano tan solo quiere a toda costa que alguien o algo haga desaparecer de su cuerpo ese visitante que le incomoda.

Generalmente, el dolor trata de combatirse con el mejor remedio disponible. Nadie quisiera estar bajo sus dominios, aunque a veces se busca como aliado. Es un tanto paradójico porque,

²⁷ *Ibid.*, p.37.

²⁸ BUTLER, D. (2013). *Explicando el dolor* (2ª ed.), *op. cit.*, p. 19.

por un lado, el ser trata de evitarlo por todo lo molesto que supone, pero también es consciente de que en muchas ocasiones este es necesario como peaje para solucionar males mayores.

En la parte clínico-médica, por ejemplo, el dolor es intencionado o irremediable en algunas intervenciones, pero en este caso es considerado como positivo por ser el remedio hacia la sanación. Hay veces en los que el dolor debe existir para curar otro mal y, como ejemplo, se puede mencionar el de la cura de una abrasión hecha en el asfalto, o como comenta la cirujana Benlloch Sánchez²⁹ durante nuestras conversaciones, el de recolocar algún hueso en el sitio.

Estos dolores intencionados contribuyen a mejorar nuestra calidad de vida, aunque también hay otros ejemplos que, siendo no infligidos, sino como una molestia del propio cuerpo, también velan por nuestra salud. Son los que avisan de que algo sucede, como podría ser el caso de las malas posturas al estar acostado u otros momentos en el que el cuerpo está sentado y siente la necesidad de moverse por la sobrecarga muscular asociada a cualquier trabajo estático en el que se mantiene la misma posición de manera prolongada. Este tipo de dolores «son simplemente dolores cotidianos que pueden relacionarse fácilmente con cambios en los tejidos. El cerebro concluye que los tejidos están en peligro y que es necesario hacer algo, incluyendo conductas que favorezcan su curación»³⁰.

El cerebro, a partir de la información sensorial recibida del exterior y filtrada a través del sistema nervioso central, analiza la situación y determina cual es el mejor modo de actuar ante el problema. Habrá veces que, ante una situación en la que haya habido un daño físico puntual en el organismo, el cerebro podrá no avisar con señales de dolor si determina que es más importante estimular al cuerpo para correr y salvarse de un peligro mayor como la muerte. Por ejemplo, si el cuerpo ha recibido un golpe por una piedra, pero cerca del individuo hay un toro que amenaza con engancharlo, el cerebro actuará con señales que le permitan al cuerpo huir, y dejará las del dolor de la piedra para más tarde.

En relación a los mencionados ejemplos, lo común del dolor es que este es una manifestación de protección del organismo y es fundamental para la supervivencia. Sin él los seres vivos serían terriblemente vulnerables y, ejemplo de ello, son las personas con lepra, personas insensibles al dolor que deben recurrir al sentido de la vista y del oído para ponerse en relación con el mundo y evitar males mayores. Como comenta Javier Moscoso sobre la insensibilidad de los Leprosos, esta amenaza «fue considerada durante la Edad Media como uno de los rasgos más notables de una enfermedad en la que las víctimas debían extremar los cuidados para evitar, en las condiciones de insalubridad de los leprosarios, que sus extremidades fueran devoradas por las ratas»³¹.

A primera vista pudiera parecer envidiable tener inmunidad permanente frente al dolor, sin embargo, todo lo que vemos de malo en el dolor, tiene de efectivo en nuestro cuerpo. Es desagradable pero necesario. El ser necesita estar dotado de un sistema sensorial de alerta para la supervivencia y, este, es el papel fundamental del dolor. El cerebro, mediante señales e impulsos, informa y alerta de los posibles cambios en el organismo que puedan poner en peligro la integridad del ser. Es por ello que «solo a través de esa capacidad de imaginar sensaciones

²⁹ Cirujana infantil del Hospital Clínico de Valencia, quién nos intervino quirúrgicamente en la infancia.

³⁰ BUTLER, D. (2013). *Explicando el dolor* (2ª ed.), *op. cit.*, p. 11.

³¹ MOSCOSO, J. (2004). "Una historia del dolor" en *art. cit.*, p.34.

podemos reaccionar ante la brutalidad y la barbarie, no desde la perspectiva de los muertos, sino de los sobrevivientes»³².

El dolor desde bien pequeños procede como vector de nuestra educación y el cuerpo actúa según la experiencia acumulada en relación a él. En este sentido, el del aprendizaje, «nuestro cerebro se nutre de los estímulos que le provocan placer pero aprende también de las circunstancias adversas y dolorosas, aunque, asombrosamente, contemos con una gran capacidad para superar y olvidar el dolor»³³. El aprendizaje emocional actúa como guía para que el cuerpo repita lo que da placer y reaccione ante lo doloroso, aunque a veces, hay quienes, conociendo el dolor, lo buscan en su propia piel como fuente de goce y satisfacción. En palabras de Didier Anzieu:

«el dolor no es lo contrario o lo inverso del placer: su relación es asimétrica. La satisfacción es una «experiencia», el sufrimiento es una «prueba». El placer es el signo de la liberación de una tensión, el restablecimiento del equilibrio económico. El dolor fuerza el entramado de las barreras de contacto, destruye los caminos que canalizan la circulación de la excitación»³⁴.

El dolor no es igual para todos y este también influirá en cada uno según la educación, las convicciones religiosas y morales y otras posibilidades. Al margen de ello y por lo que al conjunto de personas se refiere, este se presenta en el organismo como un mecanismo de alarma que avisa cuando hay una anomalía en el cuerpo. Podrá dar la sensación de ser amenazante, pero tiene tanto de amenazante como de esencial y protector.

El precio de su vivencia será favorable tanto en el momento de la señal de alarma que nos ayuda a reaccionar, como para el futuro, ya que los recuerdos asociados a diferentes experiencias permitirán al sujeto evitar situaciones pasadas que puedan desencadenar nuevamente en un infortunio y malestar. En este recuerdo futuro se verá implicado el sistema sensorial del cuerpo y, de él, forma parte el olfato, la audición, el tacto, la vista y el gusto. Estos son potenciales del cuerpo que le ayudan en gran parte a protegerse y anticiparse ante el peligro y, en este sentido, Campillo en *La consciencia humana*, mencionando a los nociceptores, explica como estos receptores del dolor se activan y mandan señales al cerebro ante cualquier anomalía del exterior percibida como amenaza. Esta amenaza, entendida como el foco y motivo del dolor, será procesada por el cerebro como un acontecimiento negativo.

Gracias al recuerdo la señal se almacenará como peligrosa para la integridad del cuerpo y el cerebro tratará de evitar en futuras ocasiones estas situaciones a las que se teme. En este sentido, el dolor va ligado al miedo, el miedo de volver a sentir esta sensación desagradable que se interpreta como amenazante para la supervivencia. Hay miedos que aparecen tras aprenderse de experiencias pasadas, pero hay otros que vienen con el instinto de la especie humana, y este conseguido a través de toda su evolución y descendencia genética. Este miedo genera una respuesta en el organismo, y como menciona Campillo, «esta respuesta pone al organismo en alerta a través de la activación de dos poderosos sistemas: el sistema nervioso autónomo, con sus neurotransmisores y hormonas adrenalina y noradrenalina, y el sistema

³² *Ibid.*, p. 36.

³³ GRAS, I. (2016). "Rossana Zaera. Resiliencia artística" en *art. cit.*, p. 60.

³⁴ ANZIEU, D. (2007). *El Yo-Piel* (5ª ed.). Madrid: Biblioteca Nueva, p. 219.

endocrino, que activa varias hormonas encargadas de poner al organismo en situación de superar la crisis que puede llegar»³⁵. Todos estos mecanismos de defensa están innatamente enfocados a evitar la tan temida muerte del individuo. Y todo ello gracias a un dolor que, aunque desagradable, es clave y necesario para la supervivencia.

A pesar de todas sus ventajas, su utilidad también será juzgada cuando este se presente de manera crónica. Como mero hecho puntual puede ser útil, pero de manera persistente puede perder toda su labor ventajosa. El dolor es un concepto de contrastes. Como comenta Ojugas «ontogénicamente, es un motivo de alarma y preservación del individuo. Sin embargo el dolor persistente le hace ser un huésped incómodo»³⁶.

El dolor vela por nuestra supervivencia, aunque no siempre este precede y adelanta el infortunio y no siempre acompaña al daño. Por eso «la intensidad de dolor que experimentas no está relacionada directamente con la cantidad de daño que ha sufrido el tejido»³⁷.

Como ejemplo, una fractura o un daño cerebral indoloro, solo podrán ser detectados por mecanismos como el T.A.C o la Resonancia Magnética Nuclear, que actuarán como alarma y prevención de un posible agravamiento de la dolencia. También hay cánceres malignos que silenciosamente van carcomiendo al cuerpo en la invisibilidad y, el dolor que pudiera servir como alarma, en este caso no se manifiesta tempranamente. Aun así, antes o después, cualquier anomalía del cuerpo se expresará de tal modo que invite al sujeto a prestarle atención y visitar al médico. Pero también hay ocasiones en las que la alarma es la muerte súbita y, solo post-mortem, si se da el caso, podrán esclarecerse las causas del fallecimiento.

Nadie quisiera estar bajo los efectos del dolor o del sufrimiento. A veces puede ser desagradable y puntual, pero en otras ocasiones este somete al cuerpo a duros episodios traumáticos que lo acompañan durante tiempo. Gracias al cerebro, estas sensaciones y emociones formarán parte de su experiencia de aprendizaje. A través de la memoria y la experiencia, todo y cuanto acontezca en el cuerpo devendrá en conocimiento, reacción y capacidad de adaptación para el ser humano. El mismo cerebro es quien mediante el recuerdo o la misma sensación de padecimiento avisará de la amenaza y buscará la mejor defensa contra él.

Ante el dolor, cada cuál responderá de un modo, porque aunque tengamos el dolor en común no significa que lo compartamos, «lo que es compartible no es el dolor, es la defensa contra él»³⁸. Nuestra primera reacción es la búsqueda de aquello que nos alivie y, dependiendo del tipo de dolor, recurriremos a suprimirlo de un modo u otro: mediante el calor, el frío, el masaje, la relajación, los fármacos, etc.

Tal y como mencionamos en nuestra investigación de la Tesis Final de Máster, «si su manifestación por causas varias es intensa, o no sabemos su procedencia, nos dirigiremos a la consulta médica donde nuestras limitaciones de expresión justificarán que nos convirtamos en

³⁵ CAMPILLO, J. E. (2021). *La consciencia humana*. Barcelona: Arpa Editores, p. 271.

³⁶ CASTILLO, A. (1999). *El dolor a través de la historia y del arte*, op. cit., p. 3.

³⁷ BUTLER, D. (2013). *Explicando el dolor* (2ª ed.), op. cit., p. 12.

³⁸ ANZIEU, D. (2007). *El Yo-Piel* (5ª ed.), op. cit., p. 220.

mimos, músicos y poetas»³⁹. Esto provoca que recurramos al gesto, a la comparación, a la poética y metáfora, al movimiento, a una imagen, etc., para tratar de hacerle ver qué forma tiene o a qué acción entendible se asemeja la molestia. Por ejemplo, utilizando el inicio de frase “*es como si me...*”. Porque el dolor aparentemente no tiene forma, aunque el motivo sí que sea físico.

Cada uno utilizará los mejores recursos y comparaciones para acercarse a la idea de cómo es su propio dolor y, ante el médico, expresará su particular queja. El profesional, en función del tipo de manifestaciones, hará una evaluación al respecto para ofrecer una posible solución. La prioridad del profesional será creer lo que se le expone, pero, no obstante, también prestará atención a las posibles dramatizaciones intencionadas sobre la queja con las que el paciente pueda buscar otro objetivo con el que beneficiarse. Aun así, el profesional deberá velar por la supervivencia del individuo tratando de desvelar la procedencia de estos enigmáticos síntomas con todo y cuanto tenga en sus manos.

Frente a esta búsqueda de la solución, y en referencia a casos como el de las enfermedades, la Dra. Carmen Benlloch Sánchez ante la presencia del dolor en un cuerpo enfermo, por desgracia, nos comenta que «el dolor no determina ni revela nada conveniente como para mejorar el estado del paciente»⁴⁰, o como también nos menciona nuestro médico el Dr. Rafael Fernández Delgado-Cerdá: «el dolor como síntoma único no revela mucho. Ayuda, pero asociado a otros síntomas. Solo en algunas ocasiones, la localización y características del dolor nos permiten un diagnóstico clínico certero»⁴¹.

Independientemente de donde venga y como sea el dolor, cada persona tiene un comportamiento distinto frente a él, y este, podrá aumentar o disminuir tanto por la regulación subjetiva del dolor de cada cuerpo como por los fármacos interventores. Además, cada dolor podrá suponer, o no, un problema en el desarrollo del individuo en su vida diaria. Por ejemplo, hay para quienes un golpe imprevisto en la cara no signifique mucho, simplemente tiempo para que se alivie, pero para un músico, como un trompetista, cuya profesionalidad dependa de su embocadura y su posición labial, puede agravar la sensación de amenaza. Para el trompetista este golpe en el labio representa una gran amenaza para su trabajo porque su técnica y precisión al tocar la trompeta dependen de un específico posicionamiento de los labios adquirido durante años, y ello significa que, cualquier hinchazón, por mínimo que sea, modificaría su morfología y por consiguiente el sonido proyectado. Sin embargo, este golpe no afectaría de igual modo para quien su trabajo no depende de esta parte del cuerpo. Así pues, los daños son universales pero cada cual los vivirá, reaccionará y afrontará de un modo.

Todo dolor dependerá de la persona, de su resistencia y del contexto en el que suceda, pero también dependerá del acceso de la persona a los fármacos que lo alivien. No todos tienen fácil acceso a la sanidad y menos cuando esta es privada. Actualmente, «el derecho a no sufrir, el derecho a escapar del dolor es propio de las sociedades actuales democráticas. Inmunidad y dolor democrático»⁴². Hay para quienes una simple y reducida dosis para el alivio del dolor de

³⁹ GIL, C. (2015). *La experiencia del dolor como generadora de arte*. Valencia: Universitat Politècnica de València, p. 22.

⁴⁰ Véase respuesta en el anexo “V.I.III.I Carmen Benlloch Sánchez”.

⁴¹ Véase respuesta en el anexo “V.I.III.II Rafael Fernández”.

⁴² BENITO, J. I. (2013). *El Arte-Carnal en Orlan. Hacia una estética del sacrificio* [cat. expo]. Madrid: Devenir, p. 234.

cabeza puede ser un gasto mayor que les venga justo permitírselo, pero también hay quienes perteneciendo a una clase económica pudiente y, por mucho dolor que sufra o dígase sufrir, no pueden permitirse acceder a la morfina por su propia voluntad, si no es por requerimiento médico. Aunque todo dependerá también del lugar, porque hay sitios en los que el acceso a fármacos anestésicos como la morfina u otros paliativos del dolor y sufrimiento es más fácil.

Como conclusión vemos que ante las experiencias dolorosas el mal puede ser el mismo, aunque cada cual lo vivirá y combatirá de un modo. Todo dependerá de las experiencias pasadas del individuo, de su contexto y sus posibilidades de afrontarlo. Además, más allá de la farmacología y otros medios relacionados, cada cual podrá desarrollar sus propios recursos. En este sentido, el arte también puede presentarse como una opción para la gestión del malestar y del sufrimiento. Esto no quiere decir que crear una escultura haga que la herida cicatrice antes o que dibujar un paisaje te quite el dolor del esguince, pero sí que es verdad que el arte, ante el sufrimiento y ese dolor íntimo y moral, nos podrá ayudar en nuestra gestión del malestar y situaciones amenazantes.

El arte podrá presentarse como un medio que permita al sujeto expresarse confesionalmente mediante una rotura de los límites. Así pues, del camino de la expresión y del dar forma a lo invisible, forma parte de la previa racionalización de lo acontecido, y en este sentido, entender y aceptar el dolor es fundamental para combatirlo. Si es que de él nos queremos librar.

1.2 Doble dolor. Reverberación del dolor en el arte contemporáneo

En ocasiones el dolor puede ser dos veces doloroso y la amenaza de este empieza con el miedo asociado a su significado, la observación del padecimiento de los demás y la propia vivencia cuando es el turno del afectado.

En la mayoría de ocasiones, como ante la enfermedad, la incertidumbre y la falta de comprensión, son las que en gran parte enaltecen la sensación de miedo y ansiedad, por ello, dotar de significado al dolor y al sufrimiento y ofrecer la seguridad de que hay herramientas para detectar su foco y controlarlo, favorece en el paciente la disminución de la sensación de amenaza. Por el contrario, cierta sobreinformación al respecto, puede generar también mayor estrés y sensación de miedo tanto en el paciente como los más cercanos.

La sensación de amenaza es relativa a la percepción sobre el mundo de cada individuo y, cada cual, la vivirá con un tipo de intensidad respecto al otro. Por lo tanto, la manifestación de ese doble dolor dependerá de la experiencia personal de cada sujeto frente a su particular caso.

Pongamos como ejemplo el caso de una analítica médica por nuestra familiaridad con la misma desde la infancia. Ante ella habrá quienes sientan la amenaza solo por el hecho de pensar la prueba, es decir, antes de realizar el pinchazo; sin embargo, para otros, esto mismo puede acontecer de manera indolora. En este sentido y en referencia a las analíticas en los niños, hay estudios⁴³ que mencionan que la sensación de dolor es mayor en los niños cuando esta es la segunda. Ello puede ser debido a que en la primera analítica no se tienen referencias anteriores del daño que pueda provocar la aguja y, por ello, en la siguiente analítica, la persona ya irá predispuesta a sentir dolor. En esta segunda prueba acontecerá tanto el dolor del recuerdo, antes del pinchazo, como el de este mismo.

Con esto se observa que, del gran abanico de instrumentos quirúrgicos surge un dolor imaginario al contemplarlos, y es que «junto a los dolores que sufrimos, nos representamos otros que no nos parecen ni ajenos ni desconocidos»⁴⁴. Es decir, el ser, tras asociar su forma con el contexto y lo que ello significa, imagina la sensación de lo que puedan provocar. A propósito de ello nos habla la artista Rossana Zaera (Castellón, 1959) en su serie “No-nociceptores”, obras creadas entre 2004 y 2005 en paralelo a un cuaderno de esbozos.

Junto a su cuaderno de esbozos presenta la serie, y en ella son motivo de creación los objetos de apariencia agresiva bajo la amabilidad de formas poéticas. Agujas, pinzas, tijeras y otros instrumentos clínicos son intervenidos con materiales metálicos en forma de alas de libélula. Estos instrumentos nos remiten a los espacios y contextos donde acontece el dolor porque, sus formas de apariencia agresiva, hacen que las asociemos con una sensación, la del dolor.

⁴³ Una de las conclusiones del artículo, Craig, K.D. *et al.* (1984). “Developmental changes in infant pain expression during immunisation injections” en *Social Science & Medicine*, vol. 19, Issue 12, pp. 1331-1337. <[https://doi.org/10.1016/0277-9536\(84\)90021-2](https://doi.org/10.1016/0277-9536(84)90021-2)> [Consulta: 15 septiembre de 2018].

⁴⁴ MOSCOSO, J. (2004). “Una historia del dolor” en *art. cit.*, p.36.



Fig. 6. Rossana Zaera. Parte del instrumental quirúrgico de la serie “No-nociceptores / No-nociceptors”, 2004-2013. Work in progress. Instrumental quirúrgico, acero, plata y semillas. Medidas variables

Estos objetos que nos presenta Zaera son interpretables. O bien son unas libélulas que han adquirido con la aguja un papel violento, o unas agujas que, al ensamblarle unas alas de libélula, pierden su aparente agresividad y han adoptado el inofensivo significado del insecto. Desde la experiencia personal, destacamos más bien el segundo significado, el cual la intención de la artista pretendería atenuar la sensación de amenaza en las consultas médicas infantiles.

En referencia a esta serie, la propia artista menciona que:

«Llamo No-nociceptores a aquellos instrumentos causantes de dolor que se han convertido en algo inofensivo. En ello se hace patente la síntesis entre biología y tecnología, pues se trata de una colección de instrumental médico-quirúrgico que ha sufrido una metamorfosis, y cuyas transformaciones ya no denotan, sino que surgen cargadas de nuevas connotaciones, de nuevos significados»⁴⁵.

Tras estas primeras piezas, en 2013 retomaría el tema y su juego de posibilidades para dar paso a su nueva obra: “Nuevos no-nociceptores”. En casos como este se evidencia la metodología de trabajo de la artista, una metodología en la que retoma temas ya tratados anteriormente cuando lo necesita. En 2014 crea “Primavera silenciosa”, obra en la que da luz a la idea de las agujas asociadas al dolor y a la enfermedad y en la que una vez más prima la delicadeza y la fragilidad escondida en la agresividad del elemento al que nos referimos.

El elemento aguja como portador del dolor, además de en Zaera, también está presente en las directas alusiones de Teresa Cebrián (Valencia, 1957), artista que en otras ocasiones también se refiere al dolor a través del color rojo, el de la sangre.

Mientras que en Zaera la aguja es la clínica, el elemento punzante que utiliza Cebrián para hablar de dolor es el alfiler. En obras como “The Invisible Pain”, Cebrián presenta un vestido a modo de traje creado con cartón para patrones sobre el que clava centenares de agujas típicas de la

⁴⁵ ZAERA, R. (s.f). *No-nociceptores*. <<https://www.rossanazaera.com/escultura/no-nociceptores/>> [Consulta: 22 de enero de 2017].

costura. Además, en su superficie escribe en color blanco la palabra “Resiliencia”, concepto que resumidamente se define como «la capacidad de un grupo o persona de afrontar, sobreponerse a las adversidades y resurgir fortalecido o transformado. En otras palabras, la resiliencia facilita un mejor desarrollo para seguir proyectándose en el futuro, a pesar de cruzarse con acontecimientos desestabilizadores, encontrarse con condiciones de vida difíciles y padecer traumas graves»⁴⁶.

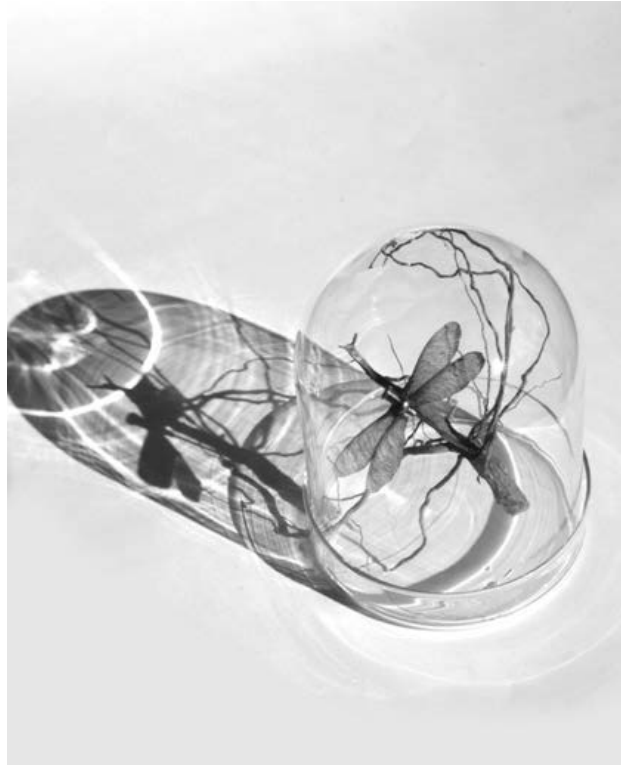


Fig. 7. Rossana Zaera. “Primavera silenciosa”, 2014. Campanas de cristal, raíces, agujas hipodérmicas y semillas de arce. Medidas variables

Estas agujas de Cebrián también recuerdan, por su relación directa con el dolor asociado a un objeto punzante, a los clavos de la pintura “La Columna Rota” de Frida Kahlo, (México, 1907-1954), elementos punzantes también pinchados sobre la pictórica superficie corpórea de la autorretratada artista.

Esta relación con el dolor desde su amplio significado y concretamente relacionado con lo invisible y la columna, también queda latente en lo bordado por Cebrián sobre una de las piezas de tela que forman parte de la instalación “El infinito dolor”⁴⁷. Por un lado, vemos la columna vertebral bordada en rojo, y por otro, con el mismo color, el siguiente texto: «El dolor crónico es invisible. Nadie comprende el vivir con dolor sin final». En esta serie, la artista trabaja la idea de la reverberación del dolor, un dolor que, haciéndose eco día tras día, parece interminable.

Trabajar en esta serie llevó a Cebrián a pensar sobre la perdurabilidad del dolor y con ello «buscaba plasmar diferentes facetas, modos, adjetivos que se pueden poner para empatizar con

⁴⁶ FORÉS, A., GRANÉ, J. (2018). *La resiliencia: Crecer desde la adversidad* (9ª ed.). Barcelona: Plataforma Editorial, pp. 25-26.

⁴⁷ Instalación Mostrada en la exposición *Teresa Cebrián: El Largo Viaje* en el *Centre del Carme Cultura Contemporània* en 2018.

un dolor físico crónico, es decir, diario. Con una enfermedad en sí incurable, degenerativa y autoinmune como es la suya que vertebra sus preocupaciones cotidianas»⁴⁸.



Fig. 8. Teresa Cebrián. "The Invisible Pain" y detalle, 2015. Agujas, madera, cartón, hilo rojo. Medidas variables

⁴⁸ SALANOVA, M. (com.). (2018). *Teresa Cebrián: El Largo Viaje, op. cit.*, p. 46.



Fig. 9. Frida Kahlo. "La Columna Rota", 1944. 43 x 33 cm. Óleo sobre tela. Museo Dolores Olmedo

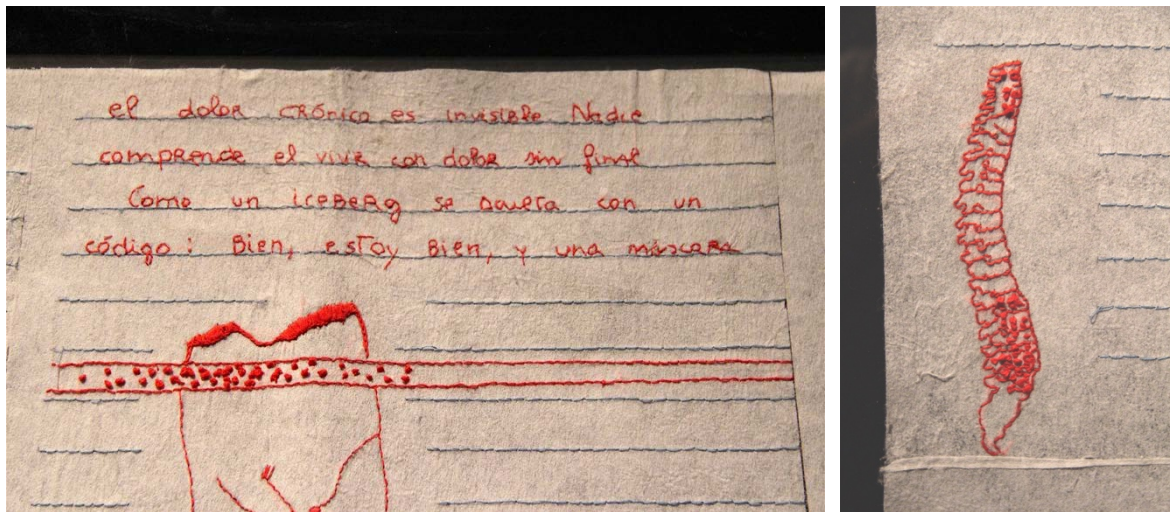


Fig. 10. Teresa Cebrián. Detalles de la instalación "El infinito dolor", 2015-2018. Técnica mixta. Medidas variables. Colección particular de la artista

Como pasa con Zaera y Cebrián, el dolor penetra duramente en el cuerpo de toda persona y tiene la capacidad de permanecer largamente en el tiempo, en la memoria. Reflejo de ello son las cajas de zapatos de la artista Rossana Zaera en las que, a modo de instalaciones, guarda los recuerdos; una experiencia autobiográfica que permite a la artista recogerla en su serie "Cajas de Memoria" (2009-2011).

En esta serie presenta formalmente unas pequeñas cajas metálicas y puntualmente de vidrio, y en ellas es donde guarda la memoria de toda una vida. Un recuerdo portátil que recuerda a las 12 maletas de latón y fieltro de la instalación “La maleta de mi madre” de Natividad Navalón y que como comenta la artista «es el equipaje que siempre llevamos con nosotros y que influye sobre nuestros actos, nuestros pensamientos y nuestros sentimientos: Dentro de esta maleta se encuentran el recuerdo, la formación, la similitud con nuestra madre y las tradiciones que de ella adoptamos o rechazamos»⁴⁹.

Lo que para Navalón son las maletas, para Zaera son sus cajas de zapatos, unas cajas llenas de vivencias, de memoria, de historia. Son recuerdos de la zapatería familiar donde recrea escenas de su vida y en las que se incluyen escenografías de dolor. Sobre estas vivencias que rescata de la memoria también reflexiona a través de la escritura en algunos de sus poemas: «Dolor es herida,/sufrimiento es cicatrización/ o gangrena,/ pérdida o locura,/ pues siempre hay/ un pedazo/ una concha que el mar/ ya no devuelve./ Nada temo más/ en las horas sin luz»⁵⁰.

Como ejemplo, encontramos varias de sus “Cajas de memoria”. En la obra “Hospital infantil” se escenifica una habitación de hospital con camas blancas pequeñas, una habitación a la que fácilmente se puede atribuir la experiencia de dolor y amenaza. Además de ella también encontramos “Dorita Gale” (2010) donde guarda pequeños pares de zapatos infantiles; la obra “Tengo que irme”, que contiene una escalera de peldaños metálicos que ascienden hacia un trozo de cielo azul pintado en la contratapa de la caja que queda apoyada sobre el mismo contenedor; “La cuna” (2010) que contiene unas sábanas de su niñez o “Una silla para la soledad” (2010), caja con el fondo de tela sobre la que apoya en una esquina una silla pequeña y delante de esta hay un par de zapatos juntos; entre otras.



Fig. 11. Rossana Zaera. “Hospital Infantil”, serie “Cajas de Memoria”, 2009. Caja de hierro, escayola, alambre, y pintura. 21,5 x 31,5 x 10,5 cm

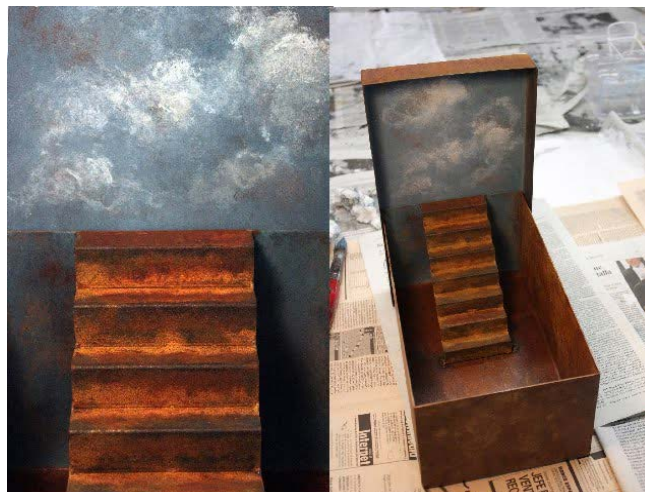


Fig. 12. Rossana Zaera. “Tengo que irme”, serie “Cajas de Memoria”, 2010. Caja de hierro y pintura. 30,5 x 18 x 13,3 cm

⁴⁹ STEFFEN, B. (com.). (2009). “El alma como dote” en NATIVIDAD NAVALÓN. *La maleta de mi madre* [cat. expo], Institut Valencià d’Art Modern. Valencia: IVAM, p. 20.

⁵⁰ GRAS, I. (2016). “Rossana Zaera. Resiliencia artística” en *art. cit.*, p.60.

Estas cajas, que guardan tanto la memoria episódica como la emocional, contienen objetos de su próximo entorno, son escenarios que revelan la existencia más íntima y narran el relato de la experiencia de la propia artista y la complicidad de los demás. Ignacio Carrión en su artículo *La estética del dolor* entiende el conjunto de la obra de la artista como «la enriquecedora experiencia de un lento recorrido por el sufrimiento humano que aparece en la niñez y persiste durante toda la vida»⁵¹.

En este sentido podemos ver como ese dolor y sufrimiento persisten y pueden repetirse en el tiempo a través de diferentes formatos, tanto en la memoria de la propia artista como a través del arte, herramienta que permite reverberar ese dolor mediante el recordatorio plástico.

Estas micro-instalaciones son escenarios a través de los que Zaera, ante el paso del tiempo, «pretende preservar y salvaguardar de la destructible muerte los recuerdos, las vivencias y las emociones en una caja de zapatos. Procura así, materializar y transcribir la memoria mientras el cuerpo humano se consume o muta»⁵². En este sentido, destacan las palabras de David Pérez en las que menciona que «lo que en la memoria pervive no es lo propio, sino lo que siendo de uno es de cualquiera. Algo que, en el fondo es semejante a lo que también pasa con el lenguaje o con el cuerpo, que siendo nuestros no lo son, dado que al usarlos nos inventan y al usarlos nos descubren...»⁵³.

Zaera crea por necesidad y lo hace mientras construye una historia, y esa «destructible muerte» a la que se refiere, es uno de los hechos que también lleva consigo dolor y sufrimiento y podrá, además, ser dos veces doloroso; primero al ver fallecer al otro, por ejemplo, y luego estando la posibilidad de recordar su muerte en fechas señaladas.

En el caso de los fallecimientos, la muerte del otro nos puede hacer sufrir, pero, el hecho de que en algún momento ya esté aceptada y asumida no nos eximirá de posteriores momentos tormentosos e incomprensibles al respecto, y más sabiendo que, en ocasiones, las condiciones de la muerte del otro se hayan podido desarrollar bajo los efectos de la agonía y el dolor, como pueda ser el caso de las guerras. En este sentido vemos como el ser no solo sufrirá simplemente por el hecho del fallecimiento, sino que también podrá hacerlo en su individualidad frente a la inexistencia prolongada de ese ser querido. Esto podrá causar una mezcla de sentimientos, tales como por ejemplo el de compasión, la rabia y la impotencia. Además, mientras que la muerte como alivio puede favorecer al fallecido, el dolor se quedará en quienes lo acompañan si estos lloran su pérdida.

Al igual que con la muerte, casos como el de la enfermedad también podrán hacer sufrir repetidamente, y ante ella, también podrán aparecer esos estados de impotencia al ver que no se puede hacer nada ante el avance de la enfermedad.

⁵¹ CARRIÓN, I. (2005). "La estética del dolor" en *art. cit.*

⁵² GRAS, I. (2016). "Rossana Zaera. Resiliencia artística" en *art. cit.* p. 65.

⁵³ PÉREZ, D. (1999). "La deriva de los días" en *Teresa Cebrián. Del silencio de las lágrimas: Sala La Gallera 20-XII, 1999 30-I, 2000*. Valencia: Generalitat Valenciana, p. 57.

Si esta es conocida y ya se ha tratado anteriormente en otros pacientes, el paciente o quienes lo acompañan sabrán los pasos a seguir y, si es efectivo el tratamiento, se tranquilizarán y entenderán que el proceso, lento o pausado, valdrá la pena. Si por el contrario la enfermedad detectada en el organismo es desconocida o con tratamientos poco desarrollados, el paciente vivirá con inseguridad el tiempo empleado en la búsqueda de soluciones. Toda una serie de causas que agravarán su situación emocional, y harán que, además de su dolor corporal, viva el malestar que provoca la incertidumbre.

En este sentido, el de la incertidumbre asociada a la enfermedad, encontramos casos como el de la artista Francisca Lita (Valencia, 1948) quien desde bien pequeña estuvo aquejada por fuertes dolores de cabeza. Los dolores fuertes de cabeza marcaron su infancia, y su carrera en búsqueda de la solución médica tan solo hizo que confundirla más. Así lo menciona durante la entrevista por correo electrónico y completada el 19 de noviembre de 2020:

«Mi peregrinaje de médico en médico, buscando una solución no hizo sino crear más confusión y una decepción tras otra. Me acostumbré a oír diagnósticos varios: migraña, cefalea, jaqueca... pero siempre retornando al mismo punto de partida, el dolor intenso y los analgésicos como herramienta de solución, de forma creciente y sin ningún control médico»⁵⁴.

Lita estaba siendo acompañada desde bien pequeña por un dolor de cabeza que cada vez iba siendo más intenso y los espacios entre los periodos de repetición del dolor más cortos. Los dolores de cabeza puntuales que sentía en un principio fueron en aumento, y con el paso del tiempo, hacia 1960 cuando tenía 12 años de edad, la adolescencia le hizo tomar consciencia de que el dolor de cabeza formaría parte de su futura mochila de viaje. Era consciente que el dolor iba a invalidar ciertos momentos personales y profesionales. La artista sufría tanto los dolores de cabeza como los relacionados con la sufriente incertidumbre de lo que ello suponía.

Estas situaciones pueden crear en los pacientes la sensación dolorosa de la impotencia al no encontrarse la solución, y concretamente el tema de la impotencia se encuentra representado en la obra de Lita "El poder y la impotencia".

La artista tan solo encontró un rayo de esperanza hacia 1991 con 42 años, cuando conoció a la que continúa siendo actualmente su médica y amiga la Dra. M^a Teófila Vicente. Con sus palabras argumenta durante nuestras conversaciones que «sentí que tenía control médico para mi enfermedad y que, con ello podría alejar el severo problema de la automedicación y la cronicidad de esta enfermedad por el abuso de analgésicos»⁵⁵.

El saber y asesoramiento médico que ha encontrado en ella le han servido en su vida personal, pero, además, también le ha servido en su obra como guía en el análisis y aportación de contenido clínico sobre la enfermedad. Una enfermedad convertida en uno de sus motores de inspiración y creación más relevantes.

⁵⁴ Véase respuesta en anexo "V.I.I.II Francisca Lita".

⁵⁵ Véase respuesta en anexo "V.I.I.II Francisca Lita".



Fig. 13. Francisca Lita. "El poder y la impotencia", 1985. Óleo. 200 x 130 cm

Desde la propia piel, y en referencia al doble dolor del que hablamos, ponemos el ejemplo del ruido de las bandejas metálicas médicas, unos recipientes que resuenan en la sala cuando entran en contacto con el material de intervención sanitaria. Este sonido y también la contemplación del preparativo de la aguja para las diferentes pruebas como la del análisis intravenoso o el pinchazo en el *Porth-a-Cath*⁵⁶ hacía que tomáramos consciencia de lo que iba a acontecer.

En muchas ocasiones esta visualización del preparatorio pone en alerta al paciente recordándole que va a sentir dolor, y por ello, estas situaciones hacen sufrir al paciente dos veces; primero sintiendo el dolor imaginado, y por consiguiente el de la misma prueba. En estos casos se activa en el cerebro la sensación de amenaza, y su instinto de supervivencia le hace reaccionar para alejarse. En esta situación, el dolor no tiene un sentido negativo, sino que es necesario para la curación y el paciente debe de entender su beneficio.

Este tipo de ocasiones son en las que el dolor «se presenta como parte de supresión de un mal mayor»⁵⁷ pero, aunque esta prueba sea la misma para varias personas, cada una de ellas la vivirá

⁵⁶ Catéter con reservorio subcutáneo que en mi caso estaba ubicado en la zona pectoral derecha y que ahora es el título de una de mis obras.

⁵⁷ GIL, C. (2015). *La experiencia del dolor como generadora de arte*, op. cit., p. 22.

de un modo. Cada uno de nosotros participamos en el umbral del dolor personalizado y como nos comenta Carmen Benlloch durante nuestras conversaciones:

«El llindar del dolor personalitzat és el nivell de dolor que et limita. Per exemple quan tens un dolor articular que quan meneges et fa mal, tu et limites. Després està l'actitud, mitjançant la que et plantejes el que vols aconseguir, superar el problema. I a pesar de tindre eixe dolor, fas un esforç. Com el que li passa al teu pare, que fa un esforç perquè no es quede el muscle bloquejat, a pesar que fa mal. Hi ha altres persones que amb el mateix dolor decideixen que no poden fer res. El dolor és el mateix, però l'actitud és distinta»⁵⁸.

En las consultas médicas o espacios de atención sanitaria y/o intervención hay constantemente dolores como estos que, aunque infligidos, serán el peaje que deba pagar la persona en el camino de la búsqueda de la sanación y/o cualquier beneficio. Son dolores sobre los que la persona es consciente de su molestia, pero también saben que van a ser beneficiosos para su salud.

El camino hacia la salud está lleno de esos dolores que la persona previamente imagina y que incluso hacen reaccionar de algún modo antes de que acontezcan, como puede ser el caso del ejemplo pictórico e histórico “El sacamuelas” de Leonardo Alenza y Nieto (Madrid, 1807 - Madrid, 1845) o la obra bajo el mismo título, pero del pintor de estilo caravaggiesco Gerrit Von Honthorst (Utrecht, Países Bajos, 1592 - 1656) ubicada en el *Museo del Louvre* de París. En ambas se presenta una escena con ambiente tenso y «cuando todavía el sacamuelas no ha empezado a tirar, el paciente ya pone un gesto de dolor ante la mirada expectante de sus amigos»⁵⁹.



Fig. 14. Leonardo Alenza. Detalle de la obra “El sacamuelas”, 1844. Óleo sobre lienzo. 38 x 45,5 cm. Museo del Prado

⁵⁸ Véase respuesta en el anexo “V.I.III.II Carmen Benlloch Sánchez”. [Traducción: El umbral del dolor personalizado es el nivel de dolor que te limita. Por ejemplo, cuando tienes un dolor articular que cuando mueves te hace daño, tú te limitas. Después está la actitud, mediante la que te planteas que quieres llegar a conseguir, superar el problema. I a pesar de tener ese dolor, haces un esfuerzo. Como lo que le pasaba a tu padre, que hace un esfuerzo para que no se le quede el hombro bloqueado, a pesar de que le duele. Hay otras personas que con el mismo dolor deciden que no pueden hacer nada. El dolor es el mismo, pero la actitud es distinta].

⁵⁹ CASTILLO, A. (1999). *El dolor a través de la historia y del arte*, op. cit., p. 3.

El sufrimiento suele anticipar algún acontecimiento doloroso o amenazante para la persona, es decir, el ser humano sufre previamente imaginando y quedando perplejo esperando lo peor sin antes haber analizado la situación o antes de que acontezca el problema. Así pues «a menudo el peor enemigo de personas abrumadas por sucesos adversos no es tanto la gravedad de sus circunstancias como sus paralizadores miedos imaginarios»⁶⁰.

En lo paradójico, el dolor forma parte de un juego que a veces se convierte en confuso al tratar de entenderlo, puede ser terrible pero también necesario. Aunque no para todos será beneficioso ni terrible, todo estará en función de la persona y su propia historia en relación a la vida misma y a los demás.

Cada cual afrontará su propio dolor, y para ello buscará las mejores soluciones que se adapten a su persona. Hay veces en las que las soluciones puedan ser farmacológicas, pero también es cierto que, para el alivio, las personas también suelen comparar su propio problema o dolor con el de otras personas en las que la amenaza es mayor. De este modo se acepta la pena, y ello alivia más que si la persona se compara con los más afortunados. Casos de ejemplos podrían ser los que encontramos en las salas de espera en urgencias. Como ejemplo, un paciente con resfriado y dolor de cabeza podría verse reconfortado si, mientras que espera ser atendido, ve entrar por la puerta de urgencias a otra persona ensangrentada y moribunda como resultado de un accidente de tráfico. En este caso nadie quisiera estar en la piel del otro y preferiría soportar lo que le está afectando.

En relación a ello recordamos nuestras conversaciones con Rebeca Plana (Albalat de la Ribera, 1978), artista que, en relación a su día a día y al quehacer artístico nos menciona que:

«El que sí que utilitze molt son les biografies de gent que realment ho ha passat malament. De gent que té una càrrega emocional gran i que està malalta també. Per exemple escriptors o músics com Chet Baker, Charles Baudelaire o John Cage. Ho faig per què m'agrada llegir, però també per a *resarcirme*. La música que em pose per a treballar també sol ser de gent que ha sigut molt decadent, com Chet Baker o Tom Waits qui parla des de la tristesa. En moments de la meua vida he necessitat això. Potser per què estava contenta»⁶¹.

En este sentido cabe destacar las palabras de Luis Rojas quien menciona que «hay personas que sufren infortunios a quienes un cierto sentido de universalidad les alivia, al sentir que no son las únicas afligidas»⁶². Todo dependerá de la persona, su contexto y su historia vivida.

En estas comparaciones del dolor, por ejemplo, hay testimonios de guerra a quienes una bala no ha significado tanto dolor como el escozor de una simple rozadura por la zapatilla en la parte trasera del pie, justo en la zona superior del talón, que puede ser altamente molesta. O de igual

⁶⁰ ROJAS, L. (2011). *Superar la adversidad*, Barcelona: Espasa Libros, pp. 85.

⁶¹ Véase respuesta en anexo "V.I.IV Rebeca Plana". [Traducción: Lo que utilizo mucho son las biografías de gente que realmente lo ha pasado mal. De gente que tiene una carga emocional grande y que está enferma también. Por ejemplo, escritores o músicos como Chet Baker, Charles Baudelaire o John Cage. Lo hago porque me gusta leer, pero también porque me gusta resarcirme. La música que me pongo para trabajar también suele ser de gente que ha sido muy decadente, como Chet Baker o Tom Waits quien habla desde la tristeza. En momentos de mi vida he necesitado eso. Puede ser porque estaba contenta].

⁶² ROJAS, L. (2011). *Superar la adversidad, op. cit.*, p. 26.

modo, para los que alguna vez se hayan cortado con una simple hoja de papel, han podido experimentar una sensación altamente molesta por el escozor del pequeño daño.

En proporción a la gravedad de la lesión, la mayoría de seres imaginarían que un disparo o una lesión profunda derivada de una guerra podría ser más doloroso que el insignificante y diminuto corte del ejemplo mencionado (quizá por el agravante del contexto bélico), pero sea cual sea el motivo del dolor, se coincide en que este nos hace los momentos eternos, hace que cada minuto se convierta en horas, algo que se diferencia de cuando sentimos gozo y placer por algo, que sentimos la sensación de que el tiempo se escapa.

En este sentido el artista Chris Burden experimenta la duración del tiempo a través del dolor y ello lo hace con su acción "Shoot" (1971). En este tipo de obras el artista se enfrenta a un acto de resistencia como ya hizo con su "Bed piece" (1972) obra en la que estuvo 22 días sin salir de una cama que había colocado en una galería. En el caso de "Shoot" el artista se enfrenta a recibir un consentido tiro en el brazo y este acto de resistencia «probably represents the limit of the art of suspending time, at least where the body must intensely experience duration»⁶³.

Aunque no estemos en la piel del artista, por lo general podemos intuir que en casos como este en los que el ser es consciente de lo que va a acontecer, puede sentir ese doble dolor, primero al imaginarlo y luego al sentirlo.

Esta forma de sentir intensamente el paso del tiempo es propia de los efectos del dolor, un dolor que hace sentir que el tiempo no transcurre con rapidez. Aun así, las diferentes sensaciones posibles dependerán de cada cual, porque, el dolor es común, pero su intensidad y sensación de amenaza es distinta en cada persona.

Cada sujeto tiene su propia sensación de amenaza y su nivel de alerta estará en muchas ocasiones en relación a la intensidad del dolor corporal, aunque también hay veces que el ser puede llegar a sentir dolor en una parte del cuerpo que no existe.

Este es el caso, por ejemplo, de quienes se les ha amputado una pierna, un brazo, u otra extremidad, pero aún tienen en la memoria el recuerdo de cómo era ese dolor en esa parte. Como nos comenta nuestro médico Rafael Fernández-Delgado Cerdá durante nuestras conversaciones, este dolor «es un dolor neurótico. La porción de nervio no amputada, manda a la médula espinal estímulos dolorosos ocasionales que se perciben como si fuera dolor en el miembro fantasma. Ocasionalmente es muy importante y requiere tratamiento con medicamentos específicos. Los analgésicos habituales no son muy eficaces»⁶⁴. Parece como que el cerebro aún guarda las diferentes señales que provenían de esa parte amputada y por ello las revive como si esta existiera. Con ello vemos que todo pasa por el cerebro y este es quien nos ayuda y procesa nuestro día a día.

⁶³ DEMOS, T. J. (2007). "A matter of time" en TATE. <<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-9-spring-2007/matter-time>> [Consulta: 15 de mayo de 2019]. [Traducción: probablemente representa el límite del arte de suspender el tiempo, al menos donde el cuerpo debe experimentar intensamente la duración].

⁶⁴ Véase respuesta en el anexo "V.I.III.II Rafael Fernández Delgado-Cerdá".

Todo dolor está en función de lo que el cerebro considera amenazante o de necesidad de aviso, y además depende, como bien se ha comentado, del contexto y de la experiencia adquirida. De hecho, no siempre el dolor está en consonancia a la magnitud del daño en el cuerpo.

En los más pequeños por ejemplo la situación dolorosa de una caída no es la misma que la de un adolescente en cuya vida ya se ha podido caer más de una vez. En el niño puede verse agravada la situación de dolor en relación al tipo de atención recibida por quien considere que es su mayor fuente de protección. De hecho, si nos fijamos, es muy frecuente que el niño mire a la persona que considera su referencia y/o su protector/a antes de llorar. Hay ocasiones en las que, si un niño cae y la actitud del padre o madre es la de desempeñar una actitud cariñosa, el niño, por la actitud de quien lo atiende, detectará que ha sido una situación amenazante y por ello podrá recurrir con más razón al llanto. Sin embargo, si por el contrario se adopta ante la caída otra actitud, esta podrá aliviar la sobrecarga dolorosa de la situación. Hay otro tipo de situaciones en las que el llanto del niño no es de dolor, sino de aviso, de alarma, y cuando este tiene lo que pide deja de llorar instantáneamente. Este simple hecho de alivio al sentirse a salvo y protegido no ocurre simplemente en el niño, sino también en adultos.

Por lo general, el dolor no entiende de edades, aunque algunas condiciones dolorosas como ciertas problemáticas sí que surgen con la edad. Como ejemplo la artrosis relacionada con el envejecimiento.

Al igual que en los niños, esta sensación de alivio y protección puede resultar favorable a cualquier edad. Por ejemplo, cualquier joven o adulto afectado por cualquier dolencia podrá sentir el mismo alivio por el simple hecho de saber que está en manos del médico o ya han encontrado el problema que tiene. En este sentido la incertidumbre que provoca miedo e inseguridad puede llegar a ser traumática y aumentar la sensación de amenaza. Por ello, en muchas ocasiones, aunque parezca contradictorio, se siente un cierto consuelo poner nombre y saber cuál es la problemática que presenta nuestro cuerpo. Porque si se conoce, es que existen soluciones de cómo afrontarlo, y, por lo tanto, hay esperanza. En este sentido, los estímulos del cerebro vinculados a la sensación de amenaza se reducen y el cerebro envía señales que hacen sentir cierta seguridad, control de la situación y, por consiguiente, un gran alivio.

En estas situaciones de amenaza el estrés juega un papel importante. Habrá situaciones que dañen al organismo y que posteriormente el cerebro las detecte como amenazantes, sin embargo, también habrá otro tipo de situaciones que, sin haber ocurrido, el estrés esté presente. En este contexto suele estar implicada una situación en la que el sujeto es consciente de que va a sufrir, pero los resultados de ese sufrimiento, como ya habíamos mencionado anteriormente, van a ser beneficiosos; como el caso por ejemplo de los desafíos. Un atleta de largas distancias puede estresarse al ser consciente de la dura carrera que le espera, pero piensa que valdrá la pena. En este sentido el sujeto sufrirá dos veces, debido al estrés previo y durante la carrera.

En el caso de la artista Francisca Lita, el estrés, miedo y preocupación, están ligados a lo comúnmente denominado hipocondría⁶⁵, un trastorno que en el caso de esta artista «le crea a veces crisis de ansiedad ante el pensamiento de un posible riesgo, por lejano que sea, de

⁶⁵ Profesionales de la salud mental lo definen como un trastorno de ansiedad por enfermedad.

contraer una grave enfermedad»⁶⁶. Estos son unos miedos asociados a la sintomatología que están recogidos en el *DSM- V*, manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales.

El cuerpo se estresa cuando hay diferencia entre las demandas que nos pide el entorno, la situación que acontece, y los recursos que tenemos para afrontarla. De nuevo, aunque aparentemente el estrés sea algo negativo como el dolor, es una alarma fundamental para la supervivencia. Con la evolución y mejora en las diferentes teorías sobre el concepto, el estrés ha sido definido y redefinido en varias ocasiones. Las teorías del biólogo R. Hooke se fundamentaron en una definición del concepto asociada a causas físicas y desde esta perspectiva «el estrés ha sido definido como una fuerza interna generada dentro de un cuerpo por la acción de otra fuerza que tiende a distorsionar dicho cuerpo»⁶⁷.

El estrés como primera reacción de aviso del organismo aparece ante los diferentes estímulos con los que el cuerpo no está acostumbrado a enfrentarse o a los que aún no se ha habituado, por ello actúa como prevención y como alarma para que el cuerpo reaccione y se defienda de aquello que detecta como amenaza. Si esta amenaza es constante puede ser peligrosa para el cuerpo, ya que, si no se adapta a esas situaciones en las que debe soportar el estado de alarma prolongado, puede llegar a morir. Cada cuerpo en relación al tipo de estrés al que se enfrenta reaccionará de un modo según su nivel de adaptación adquirido o sus defensas y herramientas innatas.

Habrán quienes ante ciertos acontecimientos simplemente sientan el dolor y/o sufrimiento momentáneo, sin embargo habrá otros a quienes lo ocurrido se convierta en un verdadero problema que repercuta posteriormente de forma traumática. Un sufrimiento que acompañe en el recuerdo repetidamente.

Como comenta Portero durante el curso de Neurociencia al que asistimos,

«Al final lo que distingue entre efectos negativos del estrés de los efectos positivos del estrés es la resiliencia. Convierte a una persona en mucho más adaptativa, autónoma, más capaz. También depende de los factores ambientales y la genética de cada cual. El estrés, te hace una persona con mayor capacidad de resistencia, de resolver conflictos, más adaptable, más flexible. Te hace más tolerante a la frustración y una persona menos probable de generar indefensas aprendidas en tu vida, y por lo tanto eres más resiliente. Alteraciones en el cuerpo como el estrés se vuelven factores positivos»⁶⁸.

Cada cual ante el estrés tendrá su particular estilo de afrontamiento y de ello dependerán tanto sus herramientas innatas como las adquiridas con la experiencia. A esta parte de afrontamiento pertenecen «los esfuerzos conductuales y cognitivos que emplea el sujeto para hacer frente a las demandas estresantes, así como también para suprimir el estado emocional del estrés»⁶⁹.

⁶⁶ VICENTE, M^a., LITA, F. y MONTES, M. (2009). *La Migraña: Ciencia, Arte y Literatura*. Bilbao: Lettera Publicaciones, p. 139.

⁶⁷ BELLOCH, A., SANDÍN, B. y RAMOS, F. (2009). *Manual de Psicopatología* (Vol. II). Madrid: McGraw-Hill/Interamericana de España S.L., p.4.

⁶⁸ Palabras mencionadas durante el curso de neurociencia al que asistimos en Valencia. 2018.

⁶⁹ BELLOCH, A., SANDÍN, B. y RAMOS, F. (2009). *Manual de Psicopatología* (Vol. II), *op. cit.*, p.11.

Como menciona José Enrique Campillo al respecto «frente a una amenaza que pueda causar dolor se produce en nuestro organismo una activación general que se denomina estrés y que tiene por misión evitar el dolor y la posible muerte al poner en marcha los mecanismos de defensa. La muerte es el gran fracaso de todos ellos y, por ello, suele venir acompañada de dolor y miedo»⁷⁰. Ante todo ello nuestro cuerpo será el gran filtro de emociones y sentimientos en quien el cerebro procesará toda información acontecida y cada cual vivirá y gestionará el dolor y/o sufrimiento desde su propia necesidad.

⁷⁰ CAMPILLO, J. E. (2021). *La consciencia humana, op. cit.*, p. 271.

1.2.1 Dolor y sobrecogimiento. Una mirada desde el trauma, el horror y la barbarie

Diferentes son las manifestaciones en el organismo que implican estrés, y algunas de ellas pueden llegar a ser verdaderamente detectadas por el cerebro como traumáticas e ir acompañadas por ataques de pánico. En estas situaciones de pánico, la hiperventilación o la aceleración de la frecuencia cardíaca son una consecuencia que suele estar activa en el cuerpo, aunque en función de la persona, variará su intensidad.

Hay ciertos organismos que han conseguido con el tiempo adaptarse o sobrellevar de manera favorable ciertos temores y/o amenazas que provocan un reiterado sufrimiento y por ello a pesar de la amenaza han sabido mantener la calma, pero, hay otros cuerpos en los que el cerebro aún hace saltar la alarma intensamente, y ello provoca, en relación al doble dolor al que nos referimos, la aparición de episodios traumáticos y recuerdos desagradables de lo que supuso el horror pasado⁷¹.

En este sentido, vemos casos en los que lo que pudiera ser un acontecimiento doloroso inicial, más allá del preciso suceso, el dolor puede reverberar, por ejemplo, en forma de trauma; un sufrimiento que puede acompañar de manera prolongada a una persona que, aun siendo consciente de la gravedad del problema, puede reaccionar con conductas de evitación, tratando por ejemplo, de no hablar del problema.

Sobre el tema podemos decir que el trastorno de estrés postraumático es «un trastorno de conducta que aparece cuando la persona ha sufrido —o ha sido testigo de— una agresión física o una amenaza para la vida de uno mismo o de otra persona y cuando la reacción experimentada implica una respuesta intensa de miedo, horror o indefensión»⁷².

Los traumas del pasado pueden amenazar de manera abrumadora, y por ello, en una sociedad democrática frente al dolor, toda persona debería tener derecho a ser atendida independientemente de su procedencia. Como mencionaría Ocaña:

«Meditar sobre el dolor exige atender a individuos que sufren, a sus respuestas o reacciones culturales, a métodos ingeniados para afrontarlo o a sus causas elementales: el cuerpo, sujeto a decadencia orgánica y a enfermedades, el mundo exterior como foco de estímulos potencialmente traumáticos y, sobretodo, a relaciones sociales y culturales con otros individuos»⁷³

En el panorama artístico contemporáneo existen, en relación a la temática, sujetos cuya vivencia dolorosa y traumática ha marcado personalmente su vida, pero también su modo y enfoque del trabajo.

⁷¹ Existieron personas que en algún sismo llegaron a quedar atrapadas en un edificio durante algunos días y fueron rescatadas, pero murieron de un infarto al experimentar otro sismo, por el temor de volver a vivir la misma experiencia traumática.

⁷² BELLOCH, A., SANDÍN, B. y RAMOS, F. (2009). *Manual de Psicopatología* (Vol. II), *op. cit.*, p.11.

⁷³ OCAÑA, E. (1997). *Sobre el dolor*, *op. cit.*, p. 34.

En primer lugar encontramos ejemplos como el trauma y padecimiento en relación a diferentes acontecimientos que ocurrieron concretamente en la infancia, como el caso de los abusos sexuales de Jenny Holzer (Gallipolis, Ohio, EE.UU, 1950), la amenaza de la figura progenitora en Eulàlia Valllosera (Villafranca del Panadés, Barcelona, 1963), el caso que plantea Doris Salcedo (Bogotá, Colombia, 1958) sobre una niña de seis años que vio como mataron a sus padres y que nos descubre la violencia y trauma escondidos en los parajes agrícolas de Colombia, y el trauma de la infancia de Louise Bourgeois (París, 1911 – Nueva York, 2010), este conectado a unas relaciones afectivas y amorosas familiares que también nos permiten hablar de la perturbadora violencia de género a través de la artista Teresa Cebrián y Francisca Lita. En segundo lugar vemos el horror y trauma ligados a lo bélico a través de ejemplos como el que plantea Mona Hatoum (Beirut, 1952) sobre los conflictos en el Líbano, Marina Abramović (Yugoslavia, 1946) sobre la guerra de los Balcanes, el caso de la Guerra Civil Española a través de Antoni Tàpies (Barcelona, 1923-2012), Antonio Saura (Huesca, 1930 – Cuenca, 1998) y los participantes en el pabellón español en la Exposición Internacional de París de 1937 como: Pablo Picasso (Málaga, 1881 – Mougins, 1973), Julio González (Barcelona, 1876 – Arcueil, 1942), Alberto Sánchez (Toledo, 1895 – Moscú, 1962) y Alexander Calder (Lawnton, 1898 – Nueva York, 1976), el dolor de la dictadura franquista a través de Carmen Calvo o el trauma y el horror dejado por la Segunda Guerra Mundial a través de artistas como Yayoi Kusama (Matsumoto, Japón 1929) o esta misma barbarie pero concretamente relacionada con la amenaza nazi y vivido e interpretado desde fuera a través de Christian Boltanski (París, 1944-2021) y Sigalit Landau (Jerusalén, 1969) o esta vivencia del Holocausto en la propia piel vivida por los propios artistas como David Olère (Polonia, 1902-1985), Trude Sojka (Berlín, 1909 – Quito, 2007), Zoran Music (Gorizia, 1909 – Venecia, 2005), Petr Kien (Varnsdorf, Checoslovaquia, 1919 – Auschwitz, 1944) y Halina Olomucki (Varsovia, 1919 – Ashkelón, 2007). Y por último veremos el trauma ligado a lo oculto en la psique humana que nos plantea Plácido Merino (1983, México) durante nuestras personales conversaciones.

Existen infinitud de ejemplos sobre el doble dolor y, en este caso, nos referimos concretamente a ese dolor que, más allá del propio hecho, reverbera tanto en forma de trauma como en el recuerdo horroroso al pensarlo. Algunos pueden ser como la consecuencia del daño en el organismo, otros, por ejemplo, pueden aparecer previamente a que algo suceda, momento en el que el cuerpo se somete a ciertos niveles de estrés. El estrés pudiera intuirse en el otro como consecuencia de alguna acción muy visual, pero el estrés también se esconde en el silencio y en la ocultación.

En la información callada se esconden muchas veces las preocupaciones dolorosas de una persona que, por miedo a algo, calla y sufre en solitario. En ocasiones todos guardan información que es mejor no contar, pero el «mantener férreamente encerrados ciertos secretos dolorosos puede conducir al aislamiento emocional y social, o convertirse en una fuente permanente de sentimientos de ilegitimidad y estrés. De hecho, hay secretos tan tóxicos que causan más daño que los propios hechos que decidimos ocultar»⁷⁴.

Estas reacciones, sentimientos y estímulos, son también parecidos a los asociados al estrés postraumático, y el curso de este trastorno es «con frecuencia, como ocurre en el caso de los

⁷⁴ ROJAS, L. (2011). *Superar la adversidad*, Barcelona: Espasa Libros, p. 142.

excombatientes, de las víctimas de abuso sexual en la infancia o de malos tratos en el hogar, crónica y de larga duración y puede conducir a las víctimas a situaciones de aislamiento»⁷⁵.

Hoy en día se observa como muchas de las víctimas por abuso sexual y/o maltrato, sufren tanto por la agresión física del momento acompañada de perturbación emocional, como después, en el estigma asociado a ello o por el miedo a denunciar a su agresor y experimentar futuras represalias como el asesinato.

La capacidad que tiene el ser humano de autocontrol desaparece en ocasiones bajo los efectos de lo traumático y perturbador, aunque por todos los medios se tratará de buscar la calma necesaria que ayude en la pronta salud del afectado.

Es entendible que en muchas ocasiones sea difícil avanzar bajo lo perturbador, y todos tenemos derecho sufrir y explotar para desahogarnos, pero también cabe destacar que aceptar el dolor, la desgracia y armarnos de serenidad serán fundamentales en la lucha por controlarlo. Esta serenidad es la que se trata de transmitir a quien de algún modo sufre, pidiéndole calma y haciéndole entender que en el sufrimiento no todo es negativo. El dolor proporciona comprensión y «no es incompatible con la serenidad, pues el dolor es el juego mutuo entre la alegría y la aflicción, entre la lejanía y la cercanía al origen que confiere su centro de gravedad al viviente»⁷⁶.

Es frecuente que, ante la desgracia, mayoritariamente la de cada uno, se tienda en un primer instante a ocultarla o callar. Son conductas en las que uno puede incluso llegar a negar lo evidente e inevitable, y que, más allá de solucionar el problema, suponen un agravio que alimenta el sufrimiento de la persona. Si a ello le sumamos el malvado juicio e inoportuna opinión de los demás sobre la misma, las consecuencias pueden ser verdaderamente traumáticas.

1.2.1.1 Los abusos sexuales en la infancia en la obra de Jenny Holzer

No todas las desgracias son inevitables, pero algunas se podrían evitar, como las bárbaras acciones derivadas conscientemente de la mente humana. Si además de crear el daño el agresor, la víctima opta por una posición de culpabilidad, el trauma puede convertirse en una vivencia infernal.

Esta sensación de culpabilidad es la que sintió la artista Jenny Holzer tras ser víctima del abuso sexual en la infancia por parte de un miembro de su familia. Un hecho que la llevó a su ocultación y a vivir el trauma en silencio. En este sentido el dolor llega a enmudecer el habla y el lenguaje, y como consecuencia, hace difícil la capacidad de reacción y comunicación con el exterior.

Entender y aceptar el dolor es fundamental para combatirlo, aunque ser conscientes de ello también tiene su lado negativo. Desde la aceptación, el dolor provocado por la enfermedad o la muerte de un ser querido podrían ser entendibles, porque al fin y al cabo son las leyes inalterables que rigen la vida de las personas; son una fuerza externa que dictamina nuestra

⁷⁵ BELLOCH, A., SANDÍN, B. y RAMOS, F. (2009). *Manual de Psicopatología* (Vol. II), *op. cit.*, p. 146.

⁷⁶ OCAÑA, E. (1997). *Sobre el dolor*, *op. cit.*, p. 32.

condición. Sin embargo, es intolerable el dolor provocado intencionadamente por el otro, un dolor infligido por alguien que transgrede toda norma y ley ética, moral, fisiológica y psicológica. Estas leyes y normas son las que, si no se transgreden, hacen de la vida del ser una vida de equilibrio y estabilidad.

Jenny Holzer, tras lo acontecido, llegó a aceptar y ocultar el traumático problema por miedo a la ruptura familiar. La artista asumió las diferentes dimensiones del dolor de la agresión y también la de los demás. Primero por lo traumático que supone la experiencia, y después, por asumir mediante la ocultación el sufrimiento que les tocaría pasar a su familia si se lo contaba. Holzer, optó por callar.

Actualmente esta artista⁷⁷ es una de las artistas conceptuales más reconocidas de Estados Unidos, y por lo que a su vida personal y trabajo se refiere, ha crecido en ambas partes desde una experiencia cargada de dolor y sufrimiento. En la entrevista de Anatxu Zabalbeascoa para el periódico *EL PAÍS Semanal*, la periodista le pregunta sobre su infancia traumática, su persona reservada y lo complicado que fue todo; la artista le responde que ello «también es un cliché, pero con frecuencia el trauma está presente en la vida de los artistas. No lo aconsejaría como receta para convertirse en artista, pero en mi caso fue así»⁷⁸.

Casos como el de esta artista son los que golpean fuertemente varias veces, y más aconteciendo en la infancia, algo que deja más espacio para el sufrimiento. Primero le hacen sentir el dolor de la agresión la cual quizás pueda agravarse por el componente familiar y, además, a todo ello se le suma la carga de la ocultación, el sentimiento de culpa y un pensamiento estigmatizador.

Tal y como comenta en la entrevista consultada, hizo uso del arte para ver cómo manejar el trauma y soportar todo ese cúmulo de sufrimientos. De su vivencia traumática también formó parte el silencio, la amargura de la indefensión. Al respecto de las preguntas de la entrevistadora, la artista menciona en referencia al problema que, este, «ha sido ocultado, e incluso aceptado, durante años. En mi caso, autocensurado, estaba convencida de que yo era la peor persona del mundo. Y que debía callar para mantener a mi familia unida. Ahora que tengo casi 70 años he aprendido a aceptarme como persona»⁷⁹.

La artista consideró el silencio como mejor remedio para no hacer sufrir a los demás, sin embargo, la que continuaba sufriendo, en silencio, era ella misma. Antepuso su dolor para evitar el de su círculo personal. Finalmente se abrió a contarlo tras la muerte de su madre y el hecho de abrirse y comunicar a los demás su experiencia es, como comenta en la entrevista, lo que le permitió hablar sobre ello objetivamente, sintiéndose liberada en cierto modo de la tensión y perturbación acumulada durante tanto tiempo.

En referencia a las creaciones relacionadas con lo traumático, a la artista le sirvió el arte para liberarse, pero, también destacamos en este sentido que, en el día a día, hay ciertos

⁷⁷ Ganadora del León de Oro en la Bienal de Venecia de 1990.

⁷⁸ ZABALBEASCOA, A. (2019). "Jenny Holzer: El trauma está presente en la vida de los artistas" en *EL PAÍS*. <https://elpais.com/elpais/2019/03/04/eps/1551702839_309698.html#:~:text=ENTREVISTA,Jenny%20Holzer%3A%20%E2%80%9CEI%20trauma%20est%C3%A1%20presente%20en,la%20vida%20de%20los%20artistas%E2%80%9D&text=EL%20ABUSO%20DE%20PODER%20llega,repartiendo%20octavillas%20con%20sus%20m%C3%A1ximas> [Consulta: 25-05-2020].

⁷⁹ *Ibíd.*

acontecimientos en la vida de las personas que suponen la desvalorización de sus creaciones. La opinión pública desvaloriza muchas de las obras si estas están hechas por alguien enfermo, alguien considerado por estos mismos como un loco, tratándolo de “pobre persona”, incluso pensando que el pintar o dibujar le sirven a la “pobre persona” de distracción, y los resultados obtenidos no tienen ningún fondo ni coherencia temática para los demás. Es más, a nivel de noticia, parece que siempre exista más interés y morbo por los temas sensacionalistas. En este sentido la artista menciona que «A los incrédulos recalcitrantes les funciona el escándalo para convertirnos en artistas locos. Puede que yo sea una mercancía defectuosa, pero no soy una artista loca. Soy relativamente profesional y muy trabajadora»⁸⁰.

Parte de su trabajo se basó en la acción pública, y la calle se convirtió en un lugar de expresión y exposición que le permitió en 1977 mostrar “Truisms”, una obra relevante en su carrera que está «basada en la palabra escrita, consistente en una serie de textos en letra de imprenta negra sobre folios blancos, que imprime y fija de forma ilegal por Manhattan»⁸¹. La traducción de este título sería “Perogrulladas” o “Obviedades”.

Estos mensajes son frases de la vida cotidiana vinculadas con temas que afectan de manera universal al conjunto de la sociedad, tales como el dolor, la guerra, la muerte, la política, la enfermedad, etc., y son fijados en puntos estratégicos donde la artista considera que van a llegar más directamente al ciudadano. Su objetivo se sustenta en impactar y hacer razonar al espectador, y para ello lo hace desde su perspectiva feminista y activista.

La artista empezó a trabajar y, como menciona, «tras odiarme mucho, pensé que una redención sería servirle de algo a la gente. No quiero decir que el arte deba ser útil. Pero sí creo que la cultura es útil. Y maravillosa»⁸². Sobre esta idea de *servirle de algo a la gente* que menciona Holzer, destacamos parte de las observaciones que plantea Patricia Meza Rodríguez en su tesis de maestría relacionada con el tema y titulada *Una mirada plástica ante el abuso sexual infantil*. Con sus palabras apunta que,

«El reconstruir estas historias es también una forma de empoderamiento, al permitir a la “víctima” resurgir de su dolor, y su psique interna a un nuevo desarrollo emocional y cognitivo, pues quién conserva la memoria, puede hacer no sólo su propia historia, sino provocar un cambio en la historia social»⁸³.

Obras escultóricas de la artista como “Survival Series: Let your hand wander...”, traducido como “Supervivencia: deja que tu mano se pasee...”, son muestra de la variedad de disciplinas creativas que Holzer utiliza para hablar y cuestionar al espectador, un espectador al que quiere hacer llegar su mensaje haciéndolo reflexionar y reaccionar desde las diferentes dimensiones como son: la fisiológica, psicológica, social, emocional, etc.

⁸⁰ *Ibíd.*

⁸¹ MUSEO GUGGENHEIM BILBAO. (s.f). “SERIE SUPERVIVENCIA: DEJA QUE TU MANO SE PASEE...” en *Museo Guggenheim Bilbao*. <<https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/serie-supervivencia-deja-que-tu-mano-se-pasee>> [Consulta: 26-05-2020].

⁸² ZABALBEASCOA, A. (2019). “Jenny Holzer: El trauma está presente en la vida de los artistas” en *art. cit.*

⁸³ MEZA, P. (2013). *Una mirada plástica ante el abuso sexual infantil*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, p. 80.



Fig. 15. Jenny Holzer. "Survival Series: Let your hand wander...", 1989.
Banco de granito indio rojo. 106 x 47 x 43,4 cm. *Museo Guggenheim Bilbao*

1.2.1.2 La amenaza de la figura progenitora en la infancia. "El menjador: la figura de la mare" de Eulàlia Valldosera

Al igual que Holzer, Eulàlia Valldosera también se proyecta en parte de su trabajo desde un recuerdo doloroso de la infancia, y para hablarnos de lo amenazante hace uso de la idea de las sombras asociadas a la persona. En ellas juega un papel clave la luz y la oscuridad.

Como apunta la propia artista en referencia a la corporalidad de las sombras: «vaig descobrir que els objectes mateixos poden substituir metafòricament al cos humà»⁸⁴. Sobre ello ha elaborado toda una producción en la que la luz proyectada sobre los objetos y elementos de su más íntimo alrededor familiar, permiten dar forma y sentido a sus preocupaciones. Esta idea está presente en obras como "Envasos: el culto a la mare" (1996), en la que proyecta la luz sobre productos de limpieza y del hogar, pero también le han permitido pensar los recuerdos traumáticos de su infancia que la acompañan, como en su obra "El menjador: la figura de la mare".

⁸⁴ VALLDOSERA, E. (2000). "Conversa" en *Eulàlia Valldosera: obres 1990-2000*, Nuria Enguita (com.). Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, p. 29.



Fig. 16. Eulàlia Valldosera. "El menjador: la figura de la mare", 1992. Cortina, proyectores de luz, silla, medicinas y envases. Medidas variables. Instalación en el *Museo Reina Sofía*

En esta obra la artista se expresa desde la memoria y lo hace a través de un recuerdo traumático. De pequeña, y sin saber si fue real o imaginario, a la pequeña Valldosera se le presentaron en varias ocasiones una figura humana que sentía como amenazante. Sobre la primera figura humana que se le presenta menciona que «threatened me one night from a corner of the dining-room at home when I was small. Then I had felt irresistibly drawn to that figure of fear»⁸⁵.

A esta figura también se refiere con sus reflexiones sobre la relación de amor-odio con su padre. Al segundo fantasma lo asocia con una figura femenina y con una apariencia y planta imponente.

Esta memoria y trauma del recuerdo en relación a sus años de juventud es gran parte de lo que también ha acompañado desde la infancia la vida de Louise Bourgeois, pero también, la infancia de la que se presenta como figura principal y protagonista en la obra "Unland. The Orphan's Tunic" de la artista Doris Salcedo. Una infancia que quedó marcada por un dolor convertido en trauma.

⁸⁵ VALLDOSERA, E. (2000). "Obres i documents 1990-1996" en *Ibíd*, p. XIV. [Traducción: me amenazó una noche desde un rincón del comedor de mi casa cuando era pequeña. Entonces me sentí irresistiblemente atraída por esa figura temerosa].

1.2.1.3 La pérdida traumática en zonas rurales de Colombia. “Unland: The Orphan's Tunic” de Doris Salcedo

Esta obra de Salcedo parte de una investigación iniciada en 1990, momento en el que decide adentrarse en los paisajes agrarios y rurales del centro de Colombia para tratar la violencia de aquellos territorios. Como resultado, la artista recoge una serie de declaraciones testimoniales que habían sido olvidadas, y procede su trabajo mediante la serie “La casa viuda” (1992-1995), una obra en la que tomando y ensamblando elementos domésticos y muebles de madera como puertas y ventanas, nos habla de la casa como espacio de dolor y de duelo. Tal y como menciona el *Museo de Arte Contemporáneo de Chicago*, los discursos artísticos de Salcedo «evoke the loss of home and lack of shelter that these families were forced to endure»⁸⁶.

En esta línea de trabajo la artista se interesa por el testimonio de los huérfanos que presenciaron el trágico asesinato de sus padres. En referencia a la metodología y su proceso creativo, «the artist travelled to a northern region of the country to research the experiences of these orphans and the ways their lives developed as a result of their trauma»⁸⁷. De su conversación con los diferentes jóvenes surge la obra “Unland” (1995-1998) compuesta por tres esculturas distintas: “Unland: the orphan’s tunic”, “Unland: irreversible witness”, y “Unland: audible in the mouth”. Distintas pero realizadas cada una de ellas con el mismo patrón constructivo y formal, el de encajar y sobreponer dos medias mesas que están llenas de diminutas perforaciones por las que borda de manera delicada numerosos cabellos humanos y seda cruda.

A propósito de “Unland: The Orphan's Tunic”, esta obra está materializada concretamente a partir del recuerdo testimoniado a Salcedo por una niña de seis años cuyos ojos habían visto el asesinato de sus padres y cuya tragedia la acompañaba traumáticamente. En esta obra presenta dos mesas superpuestas que «són el seu present trencat, a cavall entre el trauma i la supervivència; la zona intermèdia, sembrada de forats i cabells, mostra la pèrdua física i, alhora, en comporta la recuperació»⁸⁸.

El arte en Salcedo se presenta en su conjunto como denuncia y materialización de una memoria violentada la cual debe ser imborrable para el conocimiento de nuestra sociedad. El conjunto de su obra se sustenta en unos fuertes cimientos en los que «aborda la relación del arte con el trauma y su capacidad para revelar y exorcizar públicamente el duelo ante la pérdida»⁸⁹.

⁸⁶ MUSEUM OF CONTEMPORARY ART CHICAGO. (s.f). “La Casa viuda” en *Museum of Contemporary Art Chicago*. <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/la_casa_viuda/> [Consulta: 1 de junio de 2021]. [Traducción: evocan la pérdida del hogar y la falta de refugio que estas familias se vieron obligadas a soportar].

⁸⁷ MANCHESTER, E. (2007). “Unland: audible in the mouth” en *TATE*. <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/salcedo-unland-audible-in-the-mouth-t07523>> [Consulta: 3 de mayo de 2021]. [Traducción: La artista viajó a una región del norte del país para investigar las experiencias de estos huérfanos y cómo se desarrollaron sus vidas como resultado de su trauma].

⁸⁸ PEIRÓ, R. (s.f). “Unland: The Orphan's Tunic” en *Fundació “la Caixa”*. <<https://coleccion.caixaforum.org/ca/obra/-/obra/ACF0692/Desterradolatunicadelhuerfano>> [Consulta: 31 de mayo de 2021].

⁸⁹ DE DIEGO, E. (2017). “Encuentro con Doris Salcedo” en *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. <<https://www.museoreinasofia.es/actividades/encuentro-doris-salcedo>> [Consulta: 28 de julio de 2019].



Fig. 17. Doris Salcedo. "Unland: The Orphan's Tunic", 1997. Madera, tela y cabellos. 90 x 245 x 80 cm. *Fundació "la Caixa"*, Barcelona

1.2.1.4 Testigo de la doble relación afectiva y amorosa de su progenitor. "La destrucción del padre" de Louise Bourgeois

De esta variedad de dimensiones del padecimiento en relación al horror y el trauma también nace la propuesta creativa de la artista Louise Bourgeois, una artista cuya vida también estuvo marcada por el dolor. Y cuando hablamos de dolor, este puede estar en relación, por ejemplo, al de Holzer, un dolor relacionado con lo familiar. Es decir, del mismo familiar al que amaban respectivamente, fue del que recibieron la amenaza que les marcó profundamente.

En Bourgeois, estas dimensiones en torno al dolor se agrupaban en sus "Cells", serie que desarrolló en las últimas décadas antes de su muerte. Concretamente el *CAC de Málaga* menciona que «no fue hasta sus 71 años cuando fue reconocida mundialmente al convertirse en la primera mujer a la que el *MoMA* de Nueva York, le dedicaba una retrospectiva. Fue entonces cuando Bourgeois comenzó a crear una serie de espacios teatrales a los que llamó Cells (celdas, células)»⁹⁰. Esta celda y jaula es la que desarrolló hacia los años noventa como símbolo de encerramiento traumático.

En palabras de la propia artista, mencionadas en 1991 y recogidas por la *TATE Modern*, Bourgeois apunta que «the Cells represent different types of pain. The physical, the emotional and psychological and the mental and intellectual»⁹¹.

⁹⁰ CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE MÁLAGA. (2004). "Tejiendo el tiempo" en *CAC MÁLAGA*. <<https://cacmalaga.eu/louise-bourgeois-2/>> [Consulta: 25 de mayo de 2020].

⁹¹ SHOWALTER, E. (2019). "Lumps, bumps, bulbs, bubbles, bulges, slits, turds, coils, craters, wrinkles and holes" en *TATE*. <<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-11-autumn-2007/lumps-bumps-bulbs-bubbles-bulges-slits-turds-coils-craters-wrinkles>> [Consulta: 25 de mayo de 2010]. [Traducción: Las Células representan diferentes tipos de dolor. El físico, el emocional y psicológico y el mental e intelectual].

En referencia a la variedad de tipos de dolor cabe destacar que, todos los cambios que se producen en el cuerpo, al nivel que sea, se desarrollan en un soporte físico. Por ello, todo dolor y sufrimiento que suceden en el cuerpo, pasan por un cerebro físico que se responsabiliza y sustenta todos los procesos cognitivos. Estos procesos son los que, hoy en día, aún los diferenciamos entre “Físicos” y “Psicológicos”. Distinguir lo fisiológico o físico de lo psicológico y mental, como si fueran contrarios, sería hablar a nivel científico, de un dualismo erróneo. Al respecto, Marta Portero, comenta que,

«Todos los procesos mentales psicológicos, todos los procesos cognitivos, tienen una base fisiológica que se encuentra en nuestro sistema nervioso. Y concretamente en el encéfalo, en el cerebro. Absolutamente lo que sentimos, lo que pensamos, todo lo que hacemos, depende y subyace del funcionamiento de nuestro cerebro. Y este funcionamiento del cerebro es igual de físico que el funcionamiento de cualquier otro sistema de nuestro organismo»⁹².

En sus obras, Bourgeois, habla sobre los procesos dolorosos a través de elementos y objetos recuperados y reciclados, y en ellas, deja latente tanto sus miedos del transcurso de la vida como sus traumas de la infancia. Son unas obras que se refieren tanto a la palabra *Cell*, como célula contenida en un organismo vivo, como a una celda de una prisión, en la que a modo metafórico la artista está presa de sus recuerdos dolorosos.



Fig. 18. Louise Bourgeois. “Cell (Arch of Hysteria)”, 1992-93. Acero, bronce, hierro fundido y tela. 302,2 x 368,3 x 304,8 cm. Instalación en el CAAC. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

⁹² Palabras mencionadas por Marta Portero Tressera, formadora del *Centro Internacional Montessori*, durante el curso de formación “Neurociencia Aplicado a la Educación” impartido en Valencia en 2018.

Entre las obras relacionadas con la jaula se encuentra “Cell (Arch of Hysteria)”, y entre las obras en las que trabaja desde ese recuerdo doloroso familiar se encuentra “La destrucción del padre”, una instalación que surge del recuerdo traumático de una niña, la misma artista, quién fue testigo en su infancia del engaño amoroso familiar. El padre de Bourgeois había contratado a Sadie Gordon, la que sería maestra en la casa de la pequeña Bourgeois, y al mismo tiempo, la amante de su progenitor.

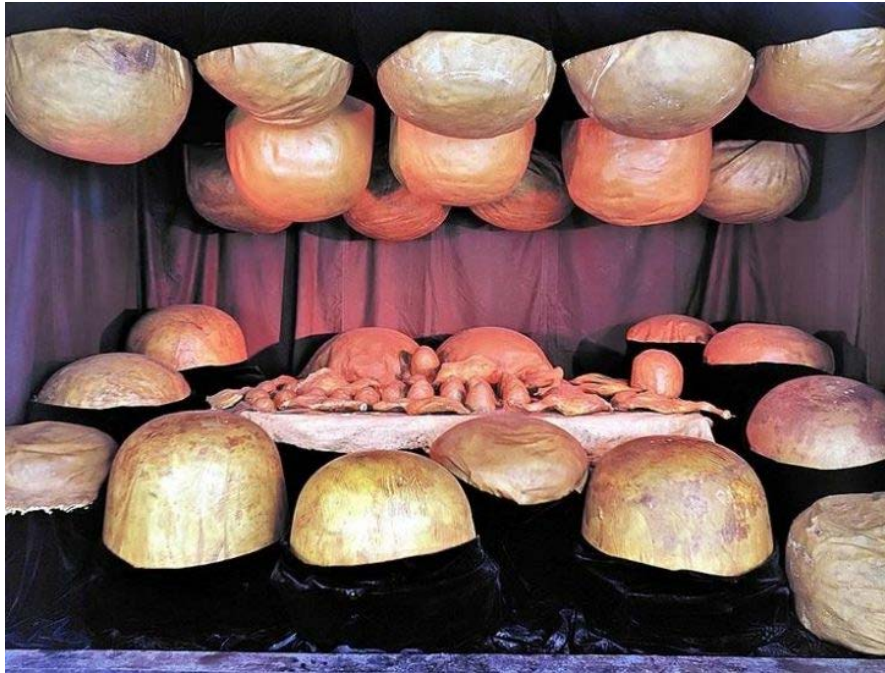


Fig. 19. Louise Bourgeois. “La destrucción del padre”, 1974. Instalación. Yeso, látex, madera, tela y luz roja. Medidas variables. Instalación en el *Museo Guggenheim Bilbao*

Estos temas no solo afectaron a la pequeña sino al conjunto de la familia. Aun trabajando los problemas desde la angustiada memoria, también rindió homenaje al enorgullecedor recuerdo de cómo había sido su madre, progenitora a la que representó formalmente mediante la araña, una araña entendida por la artista como la madre protectora, indispensable en el tejido y construcción de su vida, de su hogar, una madre a la que apunta como paciente, inteligente y deliberada.

Por todo y cuanto pasó, Bourgeois se sintió engañada, y lo que supuso aquel desagradable recuerdo le llevó en 1974 a realizar dicha obra en la que a modo instalación recrearía una mesa abarrotada de filetes de carne realizados a partir de moldes de látex y un entorno lleno de bultos y protuberancias que invadirían tanto el techo como los alrededores bajos de la mesa. Esta instalación se convierte en una especie de canibalismo hacia su progenitor.

Todo ello impactó duramente a la pequeña Bourgeois y a ello se le sumó que, «durante esta época, Bourgeois también tuvo que cuidar de su madre, que había contraído la gripe española tras la Gran Guerra. Esta combinación de traición y enfermedad marcaría profundamente su arte»⁹³.

En la exposición colectiva *Nosotras* del *Centro Andaluz de Arte Contemporáneo* se pudo ver la obra “Cell (Arch of Hysteria)”, pieza formada por

«una celda de paredes metálicas dentro de la que un hombre sin cabeza arquea su cuerpo, víctima de una convulsión o un enérgico calambre, sobre una cama. La inquietud que provoca esa extraña sacudida del personaje se agudiza con el mensaje en la tela que cubre el colchón: Je t'aime. Como en tantas otras propuestas de la artista, el amor y el dolor se entrecruzan, afloran la violencia y la amenaza»⁹⁴.

En relación a la serie “Cells” también encontramos “Celda (La última subida)” de 2008, una de sus últimas obras antes de fallecer en la que de nuevo se entremezclan los temas mencionados.

Dolor, enfermedad, pérdida, memoria, recuerdo y sufrimiento forman parte de la vida de una artista que «reconstruye no sólo las escenas de los traumas de la niñez que, dice, están en la raíz de su trabajo, sino también el trauma del arte creativo mismo, que siente en su propio cuerpo como amputación; es decir, como trauma a la vez físico y psicológico»⁹⁵.

La vida de Bourgeois no ha sido precisamente fácil. Sus diferentes entornos domésticos vividos como consecuencia de los traslados fueron portadores de un trauma que a través del arte ha asociado con la idea de la casa, el espacio, la memoria, el recuerdo y el dolor; un dolor que relaciona tanto con los acontecimientos familiares como con el miedo asociado a la Primera Guerra Mundial que le tocó vivir y, a la que su padre fue como voluntario. Como consecuencia de esto, en todo ello se observa como el trauma se desarrolla bajo una arquitectura entendida como la casa. Un hogar que debería ofrecerle amparo y protección, pero que, sin embargo, le hizo sentirse víctima de la desdicha.

⁹³ AFP. (2010). “Muere la escultora Louise Bourgeois” en *EL MUNDO*.

<<https://www.elmundo.es/elmundo/2010/05/31/cultura/1275337279.html>> [Consulta: 23 de septiembre de 2019].

⁹⁴ ORTIZ, B. “Las heridas de Louise Bourgeois” en *Diario de Sevilla*. <https://www.diariodesevilla.es/ocio/heridas-Louise-Bourgeois_0_374362722.htm> [Consulta: 23 de septiembre de 2019].

⁹⁵ COLOMINA, B. (1999) “La arquitectura del trauma” en *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura* [cat. expo], Jerry Gorovoy y Danielle Tikin (com.). Madrid: Aldeasa y Museo Reina Sofía, p. 36.

1.2.1.5 La perturbadora violencia de género. “Unos cuantos piquetitos” de Frida Kahlo

Al igual que Louise Bourgeois, la obra “Violencia-enjaulada” de Teresa Cebrián hace referencia a esa casa que debería servir como cobijo y protección, pero que, sin embargo, deviene en un espacio de dolor y de trauma. En el caso de esta obra, el dolor al que se refiere la artista, se relaciona con la violencia de género. La casa al igual que la cama pueden ofrecer amparo, pero, si en ellas existe cualquier amenaza, pueden perder por completo su significado asociado a la tranquilidad y al reposo. En el caso de la cama, si la persona está bajo la amenaza del dolor, la cama puede pasar a convertirse en un espacio incómodo, del mismo modo la casa también puede perder todo significado cuando en ella se enjaula la violencia.

La artista Teresa Cebrián, en algunas de sus obras como “The invisible pain” y “La violencia enjaulada”, reflexiona sobre la otra cara de la casa, aquella a la que le han quitado ese encanto de abrigo y seguridad. En estas obras hace un guiño al maltrato machista que sufren muchas mujeres en el ámbito doméstico, algo que también denuncia Frida Kahlo en su obra “Unos cuantos piquetitos” en referencia a un acontecimiento concreto de apuñalamiento de una mujer.

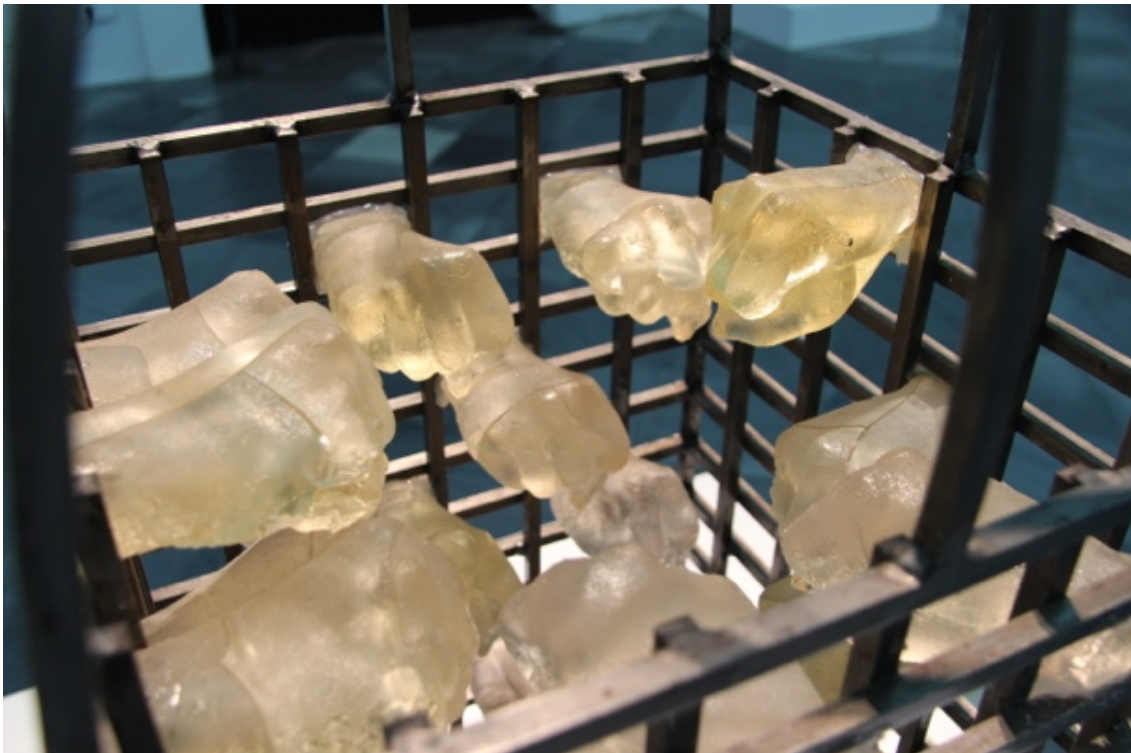


Fig. 20. Teresa Cebrián. “La violencia-enjaulada”, 2002.
Hierro y diferentes piezas de resina. Medidas variables



Fig. 21. Frida Kahlo. "Unos cuantos piquetitos", 1935.
Óleo sobre metal. 48 x 38 cm.

En este sentido la artista Louise Bourgeois también hace mención a esa casa «exploring women's imprisonment in a "home" that was both a cage and the maternal body»⁹⁶. Para Hablar de ello la artista hace uso del elemento formal de las jaulas; barrotes de celdas que también están presentes formalmente y conceptualmente en la obra de Cebrián.

Al igual que estas artistas, Francisca Lita también nos habla de este problema de violencia a través de obras como "Violencia de género I" y "Violencia de género II". Obras que las agrupa en el bloque *Mi homenaje a la mujer* del catálogo de la exposición *Sentimientos Dibujados. Enfermedades Pintadas* realizada en 2018 en la sala de exposiciones de la *Facultat de Medicina y Odontología* de la Universitat de València.

⁹⁶ SHOWALTER, E. (2019). "Lumps, bumps, bulbs, bubbles, bulges, slits, turds, coils, craters, wrinkles and holes" en *art. cit.* [Traducción: explorando el encarcelamiento de las mujeres en un "hogar" que era tanto una jaula como el cuerpo materno].

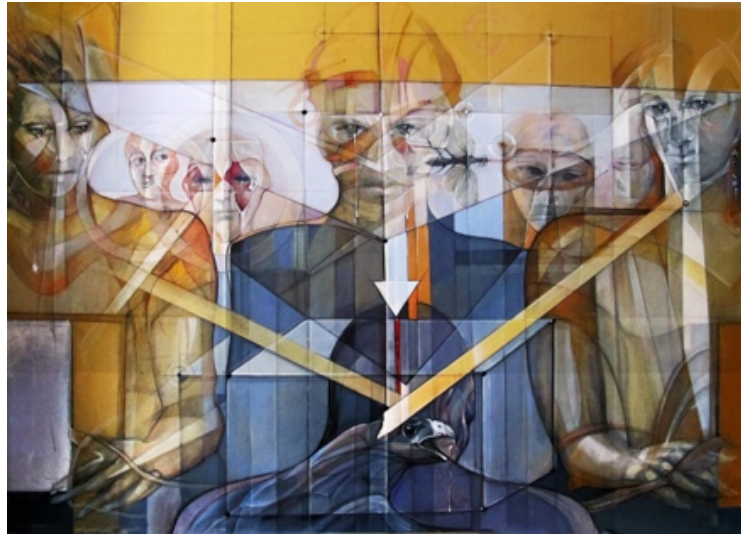


Fig. 22. Francisca Lita. "Violencia de Género I", 2010.
Acrílico y pastel. 100 x 70 cm



Fig. 23. Francisca Lita. "Violencia de Género II",
2010. Acrílico y pastel. 100 x 70 cm

Hay amenazas que, como las sentidas por Holzer o Bourgeois, pueden causar intensos traumas por el tipo de daño con el que acontecen. Esto quiere decir que el dolor y/o sufrimiento arremeten con fuerza, pero, también cabe destacar que no todo dolor intenso será sinónimo de trauma. Como ejemplo encontramos las migrañas que sufre Lita, un dolor que, a pesar de su duro golpe, no le deja consecuencias traumáticas tras sus crisis. Así nos lo explica durante nuestras conversaciones:

«Es como volver a vivir, pero si cabe con mayor plenitud, con un sentimiento maravilloso de haber recuperado mi vida. En mi caso mis crisis de migraña, pese a la intensidad del dolor no me dejan ninguna secuela física ni trauma psicológico, de hecho siempre comento que al día siguiente -debido a mi carácter optimista- me siento, alegre, feliz, etc., de hecho, me siento mejor que las personas que no la

sufren, porque comparar ambas situaciones me muestra lo bien que estoy cuando pasan las crisis y me ilusiona a aprovechar esos momentos felices y libres de dolor»⁹⁷.

Como hemos comentado, no todo intenso dolor precede al trauma. Hay dolores como los abdominales, musculares, de cabeza, etc., que solo son molestos mientras acontecen, sin embargo, hay otro tipo de situaciones, quizá las relacionadas con lo emocional, en las que el dolor sí que puede reverberar más allá del acontecimiento inicial, como pueda ser el caso de las Guerras a las que se asocian los traumas y horrores del pasado. Así pues, si en los primeros artistas hemos visto un padecimiento ligado a traumas y horrores concretamente acontecidos en la infancia, ahora vamos a plantear una serie de casos en relación a las guerras.

1.2.1.6 La tragedia en Beirut e Hiroshima. “Bunker” de Mona Hatoum

En la línea de lo bélico están las propuestas creativas de Mona Hatoum⁹⁸, artista británica de origen palestino que nos habla del dolor y la muerte. Testigo de ello somos con la visita a su exposición retrospectiva en 2021 (16 de abril al 12 de septiembre), comisariada por José Miguel G. Cortés para el *Institut Valencià d’Art Modern*.

En la muestra, se observa en Hatoum un lenguaje formal mediante el que « incorpora a sus obras unos estratos paradójicos de significado generadores de una ambigüedad y ambivalencia que hacen posible lecturas diversas y contradictorias»⁹⁹.

Las características de sus materiales y formas, invitan al espectador a sentirse atraído por una estética relativamente sugerente, y tras ella, se esconde en el detalle de lo conceptual y de lo formal una sensación asociada indiscutiblemente con la amenaza, lo trágico y el trauma permanente de una cruda realidad acontecida en el Líbano. A esta cruda realidad, la artista le da forma en obras como “Bunker”, una instalación realizada con perfiles metálicos apilados cuyo montaje y estructuración recuerdan a grandes edificios vacíos y devastados por la guerra.

En toda guerra hay, por mínimo que sea, una modificación en el paisaje, y esta sensación de destrucción que muestra la artista en su obra se evidencia en la instalación mediante cortes, quemaduras y una serie de agujeros sobre unas estructuras de acero construidas a modo de edificios que hacen referencia directa a la ciudad de Beirut. Mediante estos cambios y contrastes en la apariencia arquitectónica, la artista pretende llegar al espectador con un impacto emocional y psicológico. Estos mismos impactos son los que han quedado marcados a fuego en la ciudad y los habitantes de un país afectado, entre otros, por los acontecimientos de una guerra que impidió a la artista volver a su país desde Londres, lugar donde se encontraba durante los sucesos.

⁹⁷ Véase respuesta en anexo “V.I.I.II Francisca Lita”.

⁹⁸ Mona Hatoum ha participado en diferentes Bienales como la de Venecia en 1995 y 2005, y la de Estambul en 1995 y 2011. En cuanto a la presencia de su obra en espacios expositivos de relevancia encontramos la *Tate Modern* de Londres y el *Centro Pompidou* de París.

⁹⁹ CORTÉS, J. M. G. (2021). *Mona Hatoum* [Dossier prensa]. <<https://www.ivam.es/wp-content/uploads/Dossier-Mona-Hatoum-CAST-V3-13-4-21.pdf>> [Consulta: 30 de mayo de 2021].

En la creación de sus esculturas e instalaciones la artista recurre a materiales, simbolismos y elementos que permitan identificar y establecer una coherente conexión entre la realidad, lo aparente y conceptual. Cada cultura posee sus valores y unas características que la definen y en este sentido la artista transmite su mensaje en una de sus obras a través del tocado tradicional árabe. Un pañuelo blanco y negro convertido en el emblema de los palestinos y cuyo nombre responde al de una de las obras de Hatoum. Esta obra lleva el nombre de “Keffieh” (1993-99. Cabello humano en tela de algodón. Medidas variables.) y los motivos creados, en cuyas formas se pueden intuir las de los motivos romboidales de una verja, están bordados con hebras de cabello humano.

De sus obras, con variada posibilidad de lectura, también forman parte las esculturas e instalaciones como “Paravent” (2008), “Impenetrable” (2009) o “Interior Landscape”, obras que tienen un nexo formal común resuelto en formas que pueden ocasionar la herida, como las punzantes o cortantes. Además de estas obras también encontramos “Present Tense”, en la que la temática de la guerra queda resuelta en unas cuentas que dan forma sobre bloques de jabón al contorno del mapa de los Acuerdos de Paz de Oslo firmados por Palestina e Israel en 1993. Todas ellas son creaciones en las que la artista hace referencia al dolor, la muerte y la amenaza, pero con diferentes soluciones formales.

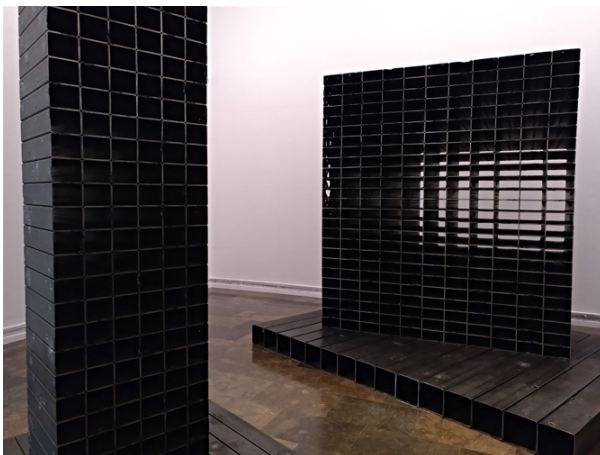


Fig. 24. Mona Hatoum. Detalle de “Bunker”, 2011. Acero dulce. Medidas variables. Instalación en la exposición de la artista en el IVAM

En referencia a las tres primeras obras, la artista busca soluciones formales con connotaciones adheridas que promueven de manera explícita en el espectador una conexión con la sensación de dolor, amenaza e incomodidad. Tales como los alambres de espinos que componen tanto el lecho de la cama, como las varillas del cubo suspendido de “Impenetrable”, y también las formas punzantes de “Paravent” que responden a las de un rallador de cocina.

Tal y como se menciona en la cartela explicativa adjunta a la obra “Interior Landscape” en la sala del IVAM, «la obra fue creada durante una residencia de artista de Hatoum en Darat al Funfun, en Ámman, una ciudad que cuenta con una numerosa comunidad palestina. La instalación es fruto de una serie de casualidades y hallazgos accidentales vividos por Hatoum durante su estancia en la capital Jordana»¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Explicación adjunta a la ficha técnica de la obra en la misma sala expositiva del IVAM.

Fig. 25. Mona Hatoum. Detalle de "Interior Landscape", 2008. Somier de acero, almohada, cabello humano, mesilla, bandeja de cartón, mapa recortado, perchero de metal, y percha de acero. Dimensiones variables. Instalación en la exposición de la artista en el IVAM. *Mona Hatoum Foundation*



Fig. 26. Mona Hatoum. Detalle de "Present Tense", 1996-2011. Jabón y cuentas de vidrio. Edición 1/2. 4,5 x 299 x 241 cm. Pieza en la exposición de la artista en el IVAM



En obras como esta se observa la ambigüedad y diferencia de significados que albergan sus creaciones. Mientras que la primera impresión, al ver la cama de la instalación, nos sugiere una cama como lecho de reposo y descanso, el detalle de su somier, traslada posteriormente al espectador a repensar su significado. Tras percibirlo, esta cama se ve como un lugar impracticable, incómodo e igual de tortuoso como puedan ser los traumas que nos acompañan anclados en el recuerdo y nos evocan nuestro pasado.

Sobre esta trágica memoria nos habla esta artista multidisciplinar, y es que Hatoum, como menciona José Miguel G. Cortés, «es una mujer que nunca ha olvidado sus raíces y que de alguna manera la memoria y la identidad nos ayuda mucho a saber quiénes somos y de dónde venimos»¹⁰¹.

Nuestra historia se alza llena de trágicos acontecimientos, y todos y cada uno de ellos rebosan de ansias de poder y sometimiento. Quizá algunos de ellos, por la lejanía en la que acontecen,

¹⁰¹ GVA IVAM. (2021). "Exposiciones. Mona Hatoum" en *Youtube*. <https://www.youtube.com/watch?v=R8ViKNcOb4U&t=79s> [Consulta: 3 de enero de 2021].

tanto física, mediática o por diferentes intereses, no llegan a oídas de los demás, pero al margen de todo ello, marcados a fuego en la historia quedan acontecimientos devastadores como los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki a los que también se refiere tanto la artista, como Gina Pane (Biarritz, Francia 1939 – París 1990).

Hatoum hace referencia a sucesos devastadores como este en su obra “Remains (chair) IV” (2020), una obra en la que un armazón de rejilla hexagonal con forma de silla sujeta en su interior parte de los restos carbonizados de la misma. Esta obra «pertenece a una serie derivada de una instalación creada por Hatoum para la muestra del *X Premio de Arte Hiroshima*, el 2017. Entonces, presentó los restos carbonizados de una escena doméstica devastada por el fuego para recordarnos la destrucción total de la ciudad tras el bombardeo atómico de 1945»¹⁰².



Fig. 27. Mona Hatoum. “Remains (Chair) VI”, 2020. Malla metálica y madera. 84,5 x 41,5 x 41 cm. Pieza en la exposición de la artista en el IVAM

Esta devastación fue tan grave que no solo afectó a la población civil en tierra, sino que llegó al terreno del mar, lugar al que Gina Pane se refiere desde su temática dolorosa más vinculada a lo natural. En referencia a ello la artista creó “La pêche endeuillée” (La pesca enlutada) (1968. Medidas variables. Madera, cuerda y tela. Colección de Frac des Pays de la Loire), una creación que nos habla de los efectos de la explosión de una bomba de hidrógeno en las costas japonesas en 1954, en la que su radiación afectó a los tripulantes del pesquero *Daigo Fukuryu Maru*. De esta contaminación que afectó al medio ambiente también se deriva su reflexión sobre la fragilidad y vulnerabilidad de la naturaleza. La instalación “La pesca enlutada” como comenta Juan Vicente Aliaga durante su entrevista para el *MUSAC*, «combina tacos de madera y unos cordajes que aluden a las cuerdas de los pescadores sobre una tela blanca que en cierto modo es alusiva al mar. Pero al mismo tiempo tanto que el blanco es el color del luto en Japón, también se refiere a la muerte»¹⁰³.

Por muy lejanos que queden los acontecimientos, la historia a la que se refiere tanto Hatoum como Pane es nuestra propia historia y para muchos su particular trauma. Todo y cuanto acontece en el mundo nos afecta directa o indirectamente, de forma temprana o más tarde. Todo tiene que ver con el individuo, su relación con el mundo y su efímera existencia. Así son

¹⁰² Texto extraído de la explicación adjunta a la ficha técnica de la obra en la misma sala expositiva del IVAM.

¹⁰³ MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE CASTILLA Y LEÓN. (2016). “Gina Pane Intersecciones” en *Youtube*. <<https://www.youtube.com/watch?v=5wkUuoPoa-A>> [Consulta: 23 de noviembre de 2020].

las propuestas de Hatoum, en palabras de Nuria Enguita, «sus obras plantean cuestiones relacionadas con la vulnerabilidad de los cuerpos, con la relación de la historia personal y la historia política»¹⁰⁴.

En nuestra historia, la vida y la muerte acontecen cada cual, en su momento, y entre medias quedan, entre otros, los sucesos traumáticos que llevan consigo un derramamiento de sangre que nos habla de guerra y de muerte; como la obra “Balkan Baroque” de Marina Abramović, en la que, al igual que Hatoum, habla de su propia tierra.

1.2.1.7 El dolor por la guerra de los Balcanes. “Balkan Baroque” de Marina Abramović

La obra de Abramović, con la que ganó el León de Oro de la Bienal de Venecia de 1999, consistió en una acción de limpieza de una pila de sangrientos huesos de vaca sobre los que ella se sentaba. Este ritual de limpieza y purificación que duró 4 días con una jornada de 6 horas cada día, es el reflejo del derramamiento de sangre vinculado a lo bélico entre zonas, países y otros implicados en la guerra de los Balcanes; lugar en el que la antigua Yugoslavia, tierra de la artista, fue intervenida bélicamente por Estados Unidos y potencias europeas.



Fig. 28. Marina Abramović. “Balkan Baroque”, 1997. Acción en la 47ª Bienal de Venecia

De la sangre emana violencia y estos vestigios del dolor nos hablan de la propia sociedad. En este sentido vemos como muchos artistas y sus creaciones pueden ser en muchas ocasiones el reflejo de un momento y suceso determinado en la historia, como al que también se referían respecto a lo nacional y en la línea de lo bélico, artistas como Picasso y Julio González.

¹⁰⁴ GVA IVAM. (2021). “Exposicions. Mona Hatoum” en *Youtube*. <<https://www.youtube.com/watch?v=R8ViKNcOb4U&t=79s>> [Consulta: 3 de enero de 2021].

1.2.1.8 El terror de la Guerra Civil Española. Algunos apuntes

La presencia de artistas como Picasso y Julio González en el Pabellón Español, con motivo de la *Exposición Internacional de París* de 1937, estuvo marcada por unas obras que fueron el reflejo de lo que se estaba viviendo en aquellos tiempos en España. Una guerra que se recuerda hoy en día, en parte, por influir en la actividad artística producida en España a partir de 1936. Diferentes fueron los artistas que reflejaron aquella compleja y cruda realidad tan traumática para un gran número de afectados.

Tomando esta muestra como ejemplo, en ella se expusieron obras como la conocida pintura “Guernica” de Picasso. Una obra como encargo del Gobierno de la Segunda República y cuyo cuadro y sus bocetos «no contienen ninguna alusión a sucesos concretos, sino que, por el contrario, constituyen un alegato genérico contra la barbarie y el terror de la guerra»¹⁰⁵.

También estuvo la escultura de Julio González “La Montserrat”, escultura de la que surgieron nuevas variantes y que en todas ellas «se observa una perdurabilidad del dolor y del hondo pesimismo que albergó en el artista una vez finalizada la guerra civil. En La Montserrat del pabellón es en la única que prevaleció la serenidad y el paso firme que el pueblo necesitaba para enfrentarse a su fatal destino»¹⁰⁶. Aunque el rostro de la figura “La Montserrat” no fuera tan expresivo, el dolor y el sufrimiento están ideológicamente presentes en el espíritu de resistencia que desprende.



Fig. 29. Pablo Picasso. “Guernica”, 1937. Óleo sobre lienzo. 349,3 x 776,6 cm

¹⁰⁵ ESTEBAN, P. (s.f). “Guernica” en *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*.

<<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica>> [Consulta: 20 de abril de 2018].

¹⁰⁶ MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE ALICANTE. (s.f). “La Montserrat de Julio González” en *MACA*.

<<https://maca-alicante.es/la-montserrat-de-julio-gonzalez/>> [Consulta: 25 de abril de 2018].

Como reflejo de aquel horror y la guerra también se presentó la escultura “El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella” de Alberto Sánchez, una escultura de 12,5 m que, cargando con la cruda realidad de la época, se ubicó en el exterior del espacio expositivo. Esta escultura se levantó «como un icono totémico representativo de las utopías sociales de entreguerras, y da sentido al interés de Alberto por la verticalidad y por el potencial significado social de elementos procedentes del mundo rural»¹⁰⁷.

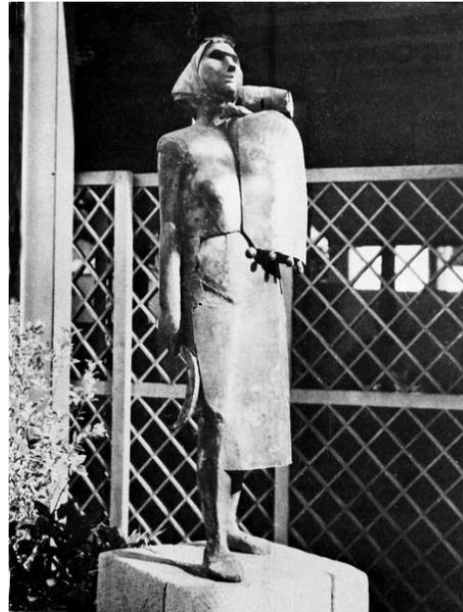


Fig. 30. Julio González.
“La Montserrat”, 1937.
Hierro. 163 x 47 x 47 cm.
Colección IVAM de Valencia

Junto a esta tonalidad ideológica y social también estuvieron presentes en la exposición la obra de Joan Miró (Barcelona, 1893 - Palma de Mallorca, 1983) “El Campesino catalán en rebeldía” (1937) y “La Fuente de Mercurio” (1937) de Alexander Calder, escultura que se construyó a partir de una maqueta previa realizada por el artista en 1943 y que hubo que pensar las soluciones técnicas pertinentes para que aquel líquido fluyera bien llevado una escala mayor. En esta obra fluía la idea sobre el Mercurio y su relación con la economía española en la guerra. Una obra que, como la de Picasso, por ejemplo, hablaba «del sufrimiento del pueblo español, de su resistencia, de su íntima vitalidad ancestral (mítica y mineral)»¹⁰⁸.

Estos artistas son simplemente una pequeña parte de los ejemplos a quienes el horror de la guerra marcó de algún modo su actividad artística, ya que el impacto de la guerra llegó muy lejos, hasta el más mínimo rincón del territorio y al sentimiento artístico de multitud de creadores de toda España. Todos y cada uno de ellos hablaron de la guerra desde su vivencia personal. El conflicto al que nos referimos fue de tal magnitud que, a quienes no mató, los dejó aterrados por el dolor y sufrimiento de aquel horror que asoló multitud de vidas, incluso las inocentes.

¹⁰⁷ FERNÁNDEZ, C. (s.f). “El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella (maqueta)” en *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. <<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/pueblo-espanol-tiene-camino-que-conduce-estrella-maqueta>> [Consulta: 21 de abril de 2018].

¹⁰⁸ RAMÍREZ, J. A. (2003). *Corpus Solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Ediciones Siruela, p. 258.

Azotados por la guerra también encontramos a artistas como Antoni Tàpies y Antonio Saura. El cuerpo de ambos ha sido testigo directo de experiencias adversas y zarandeos en los que el dolor y el sufrimiento y la cercanía de la muerte han estado presentes tanto desde el plano político como el vital. Les tocó vivir el dolor de la Guerra Civil y a la que indiscutiblemente se asocia la política como conflicto. Tàpies al respecto menciona que «todo artista realmente vivo y sensible no puede estar divorciado de las ideas progresistas, porque son estas precisamente las que siempre le dan un impulso creativo»¹⁰⁹

Su obra, más allá de la importancia de su estilo formal, contiene el valor moral e intelectual que le ofrece su mirada política, y en esta faceta del arte español de la posguerra se observan obras de Tàpies como “Inscripciones y cuatro barras sobre una arpillera” (1971), en las que sobre la superficie pictórica se pueden leer mensajes como “Visca Catalunya” (viva Cataluña). En ella el dolor se muestra a través del rojo de la sangre.



Fig. 31. Antoni Tàpies. “El espíritu Catalán”, 1971. Óleo sobre tabla. 200 x 275 cm. Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Navarra

Más allá de los colores monocromáticos asociados a la tierra y al mundo espiritual, se destaca el contraste que hay de estas con los cromatismos de obras con mensajes políticos como una de las versiones del mencionado cuadro y titulada “El espíritu Catalán” y en la que el color rojo evoca a la sangre.

Respecto a Saura, en el artista se observa hacia 1957 una acotada paleta de cromatismos. Los gestos creativos del artista están abordados desde el arte abstracto, pero con alusiones a formas figurativas de carácter expresionista. De su paleta forma parte el blanco, el negro y el gris, este último como resultado directo entre la mezcla de ambos. Estos dos colores para el artista y teórico del arte estadounidense Robert Motherwell, significaban la vida y la muerte y hacían referencia desde el otro lado del charco a la guerra civil de la segunda república española que vivieron tanto Saura como Tàpies.

Motherwell, artista del expresionista abstracto y pieza clave entre el surrealismo europeo y el arte emergente joven norteamericano, para representar la realidad española concibió sus “Elegías a la República Española”, con más de 100 pinturas realizadas entre 1948 y 1967. El propio artista menciona al respecto que «mis elegías españolas son asociaciones libres. El negro es la muerte, el blanco es la vida [...]. Las elegías españolas no son ‘políticas’, sino mi propia

¹⁰⁹ ANTONI, T. (1983). *Memoria personal: fragmento para una autobiografía*. Barcelona: Seix Barral, p. 181.

alusión a una muerte horrible que no debería olvidarse. Son tan elocuentes como solo yo fui capaz de hacerlas»¹¹⁰. Alusiones significativas como la realizada por Pablo Picasso en 1937 en su famoso cuadro “Guernica”.

La reducción de colores pensada por Saura, le permitió, entre otros, expresarse con más rapidez ante los estímulos violentados. La acción-reacción le aportaba a sus cuadros la frescura que quizás una pintura más minuciosa le pudiera eliminar. Este gesto, aunque característico de la pintura de impulso, contiene un motivo e intención que queda determinado por una formación intelectual canalizada a través de la pincelada.

Además, no hay que olvidar que, tanto a Saura como Tàpies, el dolor y sufrimiento de la guerra les acompañaba, como complemento a su particular enfrentamiento con la adversidad, provocados por la enfermedad. En las obras de “El Grito” de Saura, el artista refleja una clara vivencia del contexto que le tocó vivir. En torno a los sesenta «el pintor lleva a cabo una serie de obras de óleo sobre lienzo donde «la violencia, el Grito, como titula esta obra, la rebeldía en la denuncia de la realidad española a través de imágenes pertenecientes a la iconografía de los maestros del pasado, como las inspiradas en la Crucifixión de Velázquez, se transcriben en su obra en un gesto pictórico expresionista»¹¹¹.

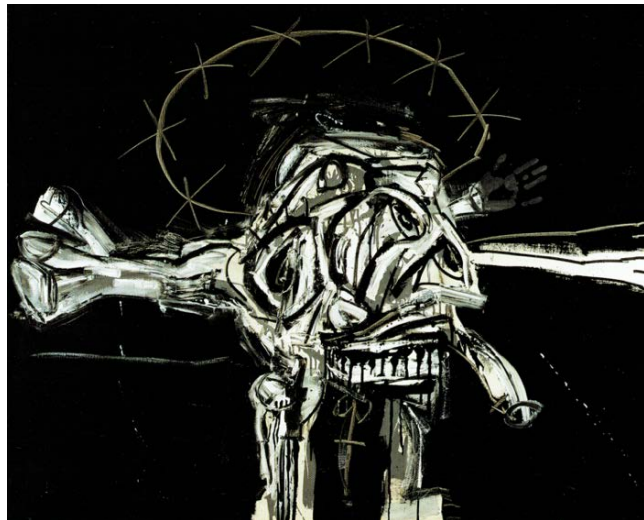


Fig. 32. Antonio Saura. “Crucifixión”, 1959.
Óleo sobre lienzo. 131 x 163 cm

Como en toda guerra, hay cuerpos que se desmiembran como consecuencia de las acciones violentas, tales como puedan ser los bombardeos y demás actos de barbarie. En este sentido podemos ver cierta relación con la obra de Tàpies, concretamente en las obras que muestra al sujeto por partes sobre el lienzo y que nos recuerda a las frecuentes mutilaciones derivadas del conflicto.

Estas representaciones de fragmentos son fácilmente asociables al pensamiento de Sontag, quien, tras leer los planteamientos de Virginia Woolf sobre la fotografía de cuerpos mutilados, verifica y plantea la idea expresada. Este acto fotográfico consiste en congelar en el tiempo lo ocurrido y, en este sentido, las palabras de Sontag vienen a decir que este tipo de fotografías

¹¹⁰ ELGER, D. (2008). *Arte abstracto*. Colonia: Taschen, p. 64.

¹¹¹ MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. (s.f). “Grito Nº 7” en MNCARS.

<<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/grito-no-7>> [Consulta: 12 de junio de 2017].

pueden dispararse «a fin de vivificar la condena a la guerra, y acaso puedan traer al país, por una temporada, parte de su realidad a quienes no la han vivido nunca»¹¹².

1.2.1.9 El recuerdo doloroso de la dictadura franquista en Carmen Calvo

Lo bélico es altamente portador de sufrimiento y de traumas y en este sentido también encontramos voces como la de la artista Carmen Calvo (Valencia, 1950) que nos habla desde un recuerdo en el que aconteció la dictadura española.

Las imágenes de sus obras esconden, entre otros, el recuerdo de la dictadura de nuestro país y sus diferentes modos de opresión. Así, «la religión como opresora de la mujer cobra una especial relevancia en su obra, pero también la memoria, tanto la suya propia como la de nuestro país, que intenta recuperar»¹¹³.

Estas imágenes son rescatadas de la memoria anónima de álbumes familiares y son intervenidas tanto con objetos como pictóricamente. El collage le permite a la artista modificar la fotografía y apropiarse del significado desde una reflexión personal. En palabras del profesor de historia del arte de la UPV Juan Ángel Blasco Carrascosa y a propósito de la artista Carmen Calvo, en su texto menciona que «una de las virtudes de la mente humana radica en su carácter selectivo. Se hecha por la borda todo aquello inútil, insustancial, anodino; se busca en cambio, no perder las amarras con lo afectivo, con todo eso que ha nutrido la propia experiencia, especialmente con aquello que sacudió nuestras vidas»¹¹⁴.

Hacia los 90, se ve el trabajo de una artista que plantea la revisión de su propia biografía en la que rescata recuerdos vivenciales, seleccionando los más relevantes y materializándolos a través de propuestas artísticas que divagan entre lo pictórico y escultórico. Y es que al igual que Zaera y Cebrián, Calvo no duda en utilizar cualquier tipo de material o técnica para hacerlo.

Frente a tanta acumulación de recuerdos, algunos ya en el olvido, esta práctica selectiva le permite devolverlos al presente. Una práctica en la que «se impone una tarea de cata arqueológica para sacar a la luz del presente el maltrecho testimonio de lo que fue. Hay que exhumar, recomponer y ordenar»¹¹⁵ y para ello deja espacio a la variedad de técnicas y materiales con tal de acercarse lo más posible a expresar lo que necesita. Esta cata arqueológica es de objetos, pero también de unas fotografías en las que su disparo ronda entre los cuarenta y los setenta. Un período clave en la historia de nuestro país.

¹¹² SONTAG, S. (2010). *Ante el dolor de los demás* (2ª ed.). Barcelona: Random House Mondadori S. A, p. 17.

¹¹³ CRESPO, G. (2018). "Carmen Calvo: No hay que dar tantas pistas al espectador" en *EL PAÍS*.

<https://elpais.com/cultura/2018/06/26/babelia/1530025833_152680.html>

[Consulta: 19 de diciembre de 2018].

¹¹⁴ BLASCO, J. A. (1995). "Carmen Calvo o la pasión objetual" en *Cimal Arte Internacional. Especial FRANCIA PERIFÉRICA* (Nº 43-44), Pascual Lucas (ed.). Valencia: Ediciones Cimal Internacional, p. 101.

¹¹⁵ *Ibid.*



Fig. 33. Carmen Calvo. "Un lugar llano y desnudo". 1996. Técnica mixta, collage. 600 x 250 x 200 cm. Instalación en el IVAM



Fig. 34. Carmen Calvo. "Sudoroso y enfermos de contemplar aquello", 2010. Técnica mixta, collage, fotografía. 45 x 22 cm



Fig. 35. Carmen Calvo. "Sin título", 1969. Técnica mixta, tabla, gouache. 90 x 65 cm

Calvo es partidaria de no ofrecer tantas pistas a quien mira su obra, y por ello, cabe estar bien atento al tema que nos pueda evocar como resultado del diálogo entre lo representado y el título. Si las fotografías que toma Calvo son de un período particular de nuestro país, obras más recientes como “Sudoroso y enfermos de contemplar aquello” nos invitan a reflexionar sobre una época pasada muy sugerente.

Las situaciones traumáticas están relacionadas con la memoria emocional y esta implica un impacto psicológico. Por ejemplo, las emociones aversivas asociadas al miedo y a la amenaza, no requieren mucha repetición para que se nos queden intensamente marcadas. Con un golpe duro emocional que el cuerpo lo detecte como aversivo, será suficiente para recordarlo toda la vida.



Fig. 36. Carmen Calvo. “No es lo que parece”, 1999. Técnica mixta, collage, fotografía. 190 x 122 cm

1.2.1.10 El horror del Holocausto desde fuera. Christian Boltanski y Sigalit Landau

En esta línea del trauma y el horror ligado a la guerra también encontramos a Cristian Boltanski, artista de primera línea en la escena contemporánea en quien la carga emocional de la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto quedan traumáticamente marcados en su obra.

Entre sus planteamientos y proyectos se encuentra visibilizar y dar importancia a la memoria de los fallecidos a quienes recuerda, y lo hace, entre otros, con la recopilación de elementos u objetos con los que los identifica. Una forma de proceder a través de objetos personales y cargados de identidad que también utilizó Sigalit Landau¹¹⁶, artista Israelí que nació en tiempos posteriores a la liberación de los campos de exterminio pero ha querido sumarse a las reflexiones sobre las problemáticas y atrocidades políticas y sociales históricas. Su participación en torno al tema, que también trabaja Boltanski, emana con obras como “Worcester”, cuyo

¹¹⁶ Ha representado en dos ocasiones a Israel en la Bienal de Venecia, una en 1997 y la segunda en 2011.

proceso creativo se fundamenta en sumergir zapatos en el Mar Muerto, hasta que, por la propia naturaleza, quedan totalmente recubiertos por capas de Sal. Un elemento clave en sus trabajos. En esta línea de trabajo también plantea la obra videográfica “Salted Lake” (2011), aunque si en la pieza anterior hundía los zapatos primero para sacarlos llenos de sal, ahora son unas botas llenas de sal las que posa sobre un lago helado y que terminan, entre roturas y fusión del hielo, por desaparecer en el agua¹¹⁷.



Fig. 37. Sigalit Landau. “Worcester”, 2014. Botas deportivas y sal del mar Muerto

Los zapatos sin dueño hacen referencia a la desaparición de este mismo y, para Landau, estos objetos son los que, planteando una simbiosis entre realidad y simbolismo, le permiten hablar del desposeído, del pasado y la memoria. Son unos zapatos que hablan de dolor, del Holocausto y de nuestra propia historia.

Como en toda guerra, lo bélico implica temor, miedo, dolor y la desesperación por un refugio digno que ampare a sus víctimas. En este camino del horror, muchas personas se ven obligadas a dejar atrás su hogar para huir del conflicto, y todo esto implica desplazamiento y pobreza.

De manera implícita las guerras llevan consigo el hambre, el dolor, el miedo, pero también inevitablemente la muerte, y esta es la que les esperaba, mayoritariamente, a todos aquellos que, durante las Segunda Guerra Mundial, eran judíos, como las raíces del propio artista.

De su identidad judía sabemos gracias a los testimonios anónimos que se recogen en el capítulo “De lo que se acuerdan” sobre Boltanski, en el libro *Cimal Arte Internacional. Especial FRANCIA*

¹¹⁷ Ambas obras se expusieron en la *Capella MACBA* del 21 de noviembre de 2014 al 15 de febrero de 2015.

PERIFÉRICA, y en relación a su identidad comentan que: «Era muy astuto con su pinta de mosquita muerta, de pobre judío temeroso; sabía lo que hacía, se lo digo yo»¹¹⁸.

Es un artista a quien el Holocausto lo marcó profundamente y en referencia a ello otro de los testimonios es quien menciona que: «Lo confesó solo más tarde, pero yo se lo había dicho en 1970 que el Holocausto y de una manera más general su relación con el judaísmo tuvieron una importancia capital en su obra»¹¹⁹.

Por lo general, el artista se ha vinculado con la experiencia traumática judía, aunque por sus declaraciones en torno a lo personal, se muestra más afín a la cultura japonesa relacionada con el budismo y el sintoísmo. En cuanto a los vínculos religiosos familiares su madre era cristiana y su relación más directa con lo judío proviene de su padre, un judío converso que se escondió durante dos años de las persecuciones nazis. Todo este horror familiar es con el que creció Boltanski, y por ello, en referencia a su infancia, menciona que «heredé el miedo que ellos sentían por una masacre que, en realidad, nunca terminó. Seguimos viviendo rodeados de masacre, aunque nos creamos en periodo de tregua»¹²⁰.

Entre los proyectos del artista relacionados con el tema se encuentra “Réserve des Suisses morts” una de las «iniciativas que persiguen la visibilización, en este caso de las personas muertas en Suiza a lo largo de la Segunda Guerra Mundial, durante la que el país se declaró neutral»¹²¹.

En dicha obra la memoria y el reconocimiento a los fallecidos se agrupa en una instalación de gran formato, donde el muro de cajas de archivo metálico apiladas que la componen, dibujan un perímetro rectangular, y en su interior, dejan un área vacía a la que se puede acceder por un lateral gracias a la eliminación, en uno de sus lados, el ancho de tres columnas de archivos.

En la escultura

«cada caixa té una fotografia d'un home o una dona, recuperada per l'artista d'obituaris dels diaris suïssos. Boltanski ha creat amb freqüència estructures d'elements repetits, gairebé idèntics, per suggerir un arxiu gairebé infinit dels morts. L'escultura evoca les burocràcies mundanes de la mortalitat, el contrast entre l'institucional i el personal, entre la memòria i l'oblit. En paraules de Boltanski: «No hi ha res més normal que una persona suïssa... Per això, tots aquests morts són, senzillament, encara més aterridors. Són nosaltres»¹²².

¹¹⁸ DIDIER, S. (1995). “De lo que se acuerdan” en *Cimal Arte Internacional. Especial Francia Periférica* (Nº 43-44), op. cit., p. 29.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 30.

¹²⁰ VICENTE, A. (2020). “Christian Boltanski: Mi trauma es mi fecha de nacimiento” en *EL PAÍS*.

<https://elpais.com/especiales-branded/iluminaciones/2020/christian-boltanski-mi-trauma-es-mi-fecha-de-nacimiento/> [Consulta: 23 de mayo de 2021].

¹²¹ LÓPEZ, D. (2015). “Decir lo indecible. Arte, muerte y comunicación” en *Muerte y transfiguración en el mundo artístico contemporáneo*. Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions, pp. 146-147.

¹²² MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE BARCELONA. (s.f). “Réserve de Suisses morts” en *MACBA*.

<https://www.macba.cat/ca/art-artistes/artistes/boltanski-christian/reserve-suisses-morts> [Consulta: 20 de febrero de 2021].



Fig. 38. Christian Boltanski. "Réserve de Suisses morts", 1991. Cajas de lata, fotografías, cartón y lámparas eléctricas. 288 x 469 x 238 cm. (2380 cajas de metal: 12,1 x 21,8 x 23,3 cm). Instalación en el MACBA. Colección MACBA

Prácticamente su desgracia, es nuestra propia historia.

Su relación con el Holocausto, además de los testimonios, queda patente en una de sus recientes entrevistas en 2020 en las que explica como el trauma ha estado presente en su vida desde la infancia. Tras las preguntas de Álex Vicente, el entrevistador, en referencia a este trauma y el Holocausto, el artista menciona que

«mi trauma es mi fecha de nacimiento. Nací justo al final de la Segunda Guerra Mundial y crecí escuchando a los amigos de mis padres, supervivientes del Holocausto, relatar sus tristes historias durante noches enteras. Desde bebé supe que el mundo es un lugar terrible y que todos íbamos a morir. El arte ha sido como un psicoanálisis muy lento a través del que ese trauma se me ha hecho un poco más llevadero»¹²³.

En boca de los supervivientes de aquella masacre pareciera surgir el horror del recuerdo convertido en palabras. Una guerra que dejó muchas pérdidas atrás y mucho trauma por delante.

¹²³ VICENTE, A. (2020). "Christian Boltanski: Mi trauma es mi fecha de nacimiento" en *art. cit.*

En relación a ello Lars Von Trier en su película *Europa* (1991) presenta «una película que explora los traumas psicológicos de la Segunda Guerra Mundial y que culmina con una bella y angustiada muerte que puede entenderse como una liberación al horror en el que se había convertido el mundo»¹²⁴. La muerte era una constante, y así como podía ser liberadora para quienes agonizaban o estaban viviendo una insoportable vida, se iba a convertir en sufrimiento y trauma para quienes como supervivientes se quedaban.

Al parecer en la vida de Boltanski estaba muy presente este tema de la muerte y aunque sus reflexiones sobre el holocausto pudieran derivar de su empatía con el otro como ser humano o por su origen judío, el artista no llegó a vivir las atrocidades en su propia piel. Así pues, mientras que Boltanski dio voz a la tragedia desde fuera, tratando de devolver metafóricamente la identidad a los fallecidos, David Olère, Trude Sojka, Zoran Music, Petr Kien y Halina Olomucki documentaron a través de la expresión plástica la experiencia de aquel infierno de genocidio nazi al que fueron sometidos.

1.2.1.11 La amenaza Nazi de los campos de concentración en la propia piel. David Olère, Trude Sojka, Zoran Music, Petr Kien y Halina Olomucki

En el caso de Olère, tras estudiar en la academia de Bellas Artes de Varsovia, se dedicó al mundo cineasta en Berlín y posteriormente se mudó a París, la capital francesa donde se le presentó a aquel joven judío la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y donde fue arrestado para ser enviado como prisionero al campo de concentración de Auschwitz.

Allí, registrado con el número de prisionero 106144, número que vemos en los ropajes y piel del autorretrato artista, le esperaba el angustiante final de su vida, pero «los oficiales de las SS pronto descubrieron su talento artístico. Su conocimiento de varios idiomas y las habilidades para el dibujo le permitieron sobrevivir pagando un precio terrible: fue Sonderkommando, es decir, trabajó en el crematorio y a las cámaras de gas, y castigó a su propio pueblo»¹²⁵.

En obras como “Unable to work” traducido como “La incapacidad laboral”, el artista muestra fragmentos de aquel infierno. En esta obra, como ejemplo, aparece en primer plano un conjunto de seis personas aterradas y de rostro pálido, y sobre ellas levita horizontalmente un cuerpo blanquecino, fantasmagórico y transparente que, encorvado, encierra la parte superior del grupo y al mismo tiempo abraza a una de las figuras principales en las que más se concentra la atención del cuadro. Por lo que al lado izquierdo de la obra se refiere, se observa un brazo de ropa militarizada con un arma en la mano.

¹²⁴ RACIONERO, A. (2015). “Muerte, héroes y ritos de paso en el cine contemporáneo” en *Muerte y transfiguración en el mundo artístico contemporáneo, op. cit.*, p. 57.

¹²⁵ CALVO, M. (2016). “David Olère” en *Historia Arte*. <<https://historia-arte.com/artistas/david-olere>> [Consulta: 9 de febrero de 2021].



Fig. 39. David Olère. "La incapacidad laboral", 1960-1980. Óleo sobre lienzo. 164 x 133 cm. *Memorial de la Shoah*, París

Según el historiador de arte Miguel Calvo Santos, esta escena «muestra el destino de los deportados que no podían realizar las tareas ordenadas por los oficiales de las SS en los campos de exterminio durante la Segunda Guerra Mundial. Unos eran enviados a la izquierda, otros a la derecha. Así de simple»¹²⁶. En un segundo plano y ubicadas a la derecha del cuadro se observan chimeneas tirando humo, y ante ellas, grupos de prisioneros trabajando forzadamente que muestran una posición sometida y sumisa. A la izquierda del cuadro hay una alambrada, y junto a ella, largas colas de personas cabizbajas que, en grupo, se difuminan en el infinito. Escenas sobre esta selección hizo varias y entre ellas también creó "Selection for the gas chambers". En cada momento, la selección de personas hacia sus respectivos destinos era inminente.

Sus imágenes son un verdadero reportaje terrorífico de todo y cuanto vieron sus ojos. Como menciona el propio Olère respecto a su producción: «So much is spent on stupid nonsense, time has come to spend a little on the truth. I produce this testimony, all pure truth, so the next generations can be preserved from the horrors I have known in the war, and know peace»¹²⁷.

¹²⁶ CALVO, M. (2016). "El Holocausto, por David Olère" en *Historia Arte*. <<https://historia-arte.com/obras/el-holocausto-por-david-olere>> [Consulta: 9 de febrero de 2021].

¹²⁷ OLÈRE, D. (2018). Cita introductoria en *David Olère. The One Who Survived Crematorium III*. Auschwitz: Auschwitz-Birkenau State Museum [cat. expo], Auschwitz-Birkenau State Museum, David Olère y Serge Klarsfeld, p. 3. [Traducción: Se gasta tanto dinero en estupideces que ha llegado el momento en invertir un poco en la verdad.



Fig. 40. David Olère. "Selection for the gas chambers", 1947. Tinta y acuarela sobre papel. 51,5 x 41,8 cm. Getto Fighter's House, Israel

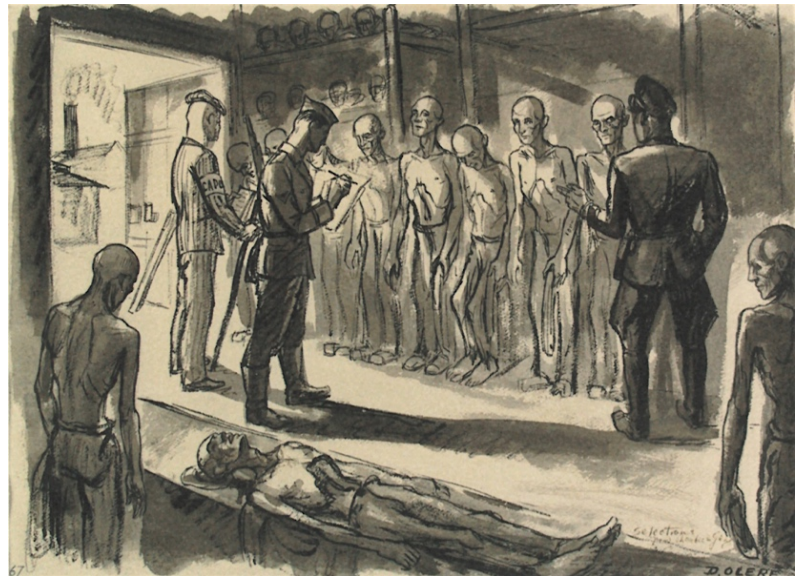


Fig. 41. David Olère. "Selection to the gas chamber", 1945. Tinta y acuarela sobre papel. 30,8 x 42,2 cm. Getto Fighter's House, Israel

Sus ojos vieron verdaderas atrocidades, y ahora, a través de sus obras, somos nosotros los testigos de una barbarie que no debiera repetirse. En sus obras vemos, entre otros, la llegada en grupo de los presos, los trabajos forzados de los aprisionados, el momento en que estos mismos estaban encerrados en las cámaras de gas, intervenciones clínicas y experimentales con sus cuerpos, ejecuciones a mano armada y una serie de autorretratos del artista en los que muestra sus diferentes funciones para los mandatos de las SS; funciones como las de escribir y decorar cartas para los oficiales, excavar en una cueva, traducir las noticias de la BBC News a los SS, encargarse de quemar restos de niños, etc.

Olère, testigo de la barbaridad nazi, quedó marcado por la muerte de su propio pueblo. Una vivencia que lo acompañó el resto de su vida tras ser liberado en 1945. Su libertad, que quedó retratada en obras como "My liberation at ebensee"¹²⁸ y "It's all over now. Is it a dream? 6May". Esta libertad quedó condicionada por las traumáticas experiencias y esto le impidió expresarse

Este testimonio es pura verdad y lo produzco para que las próximas generaciones puedan ser preservadas de los horrores que he conocido en la guerra, y conozcan la paz].

¹²⁸ Obra de 1945. Lápiz, tinta y acuarela sobre papel, 21 x 29,6 cm. Colección del *The Yad Vashem Art Museum*, Jerusalem, Israel.

con facilidad mediante el habla. Así lo menciona su hijo Alexandre: « He did not have the words to describe it, though he spoke five languages »¹²⁹.

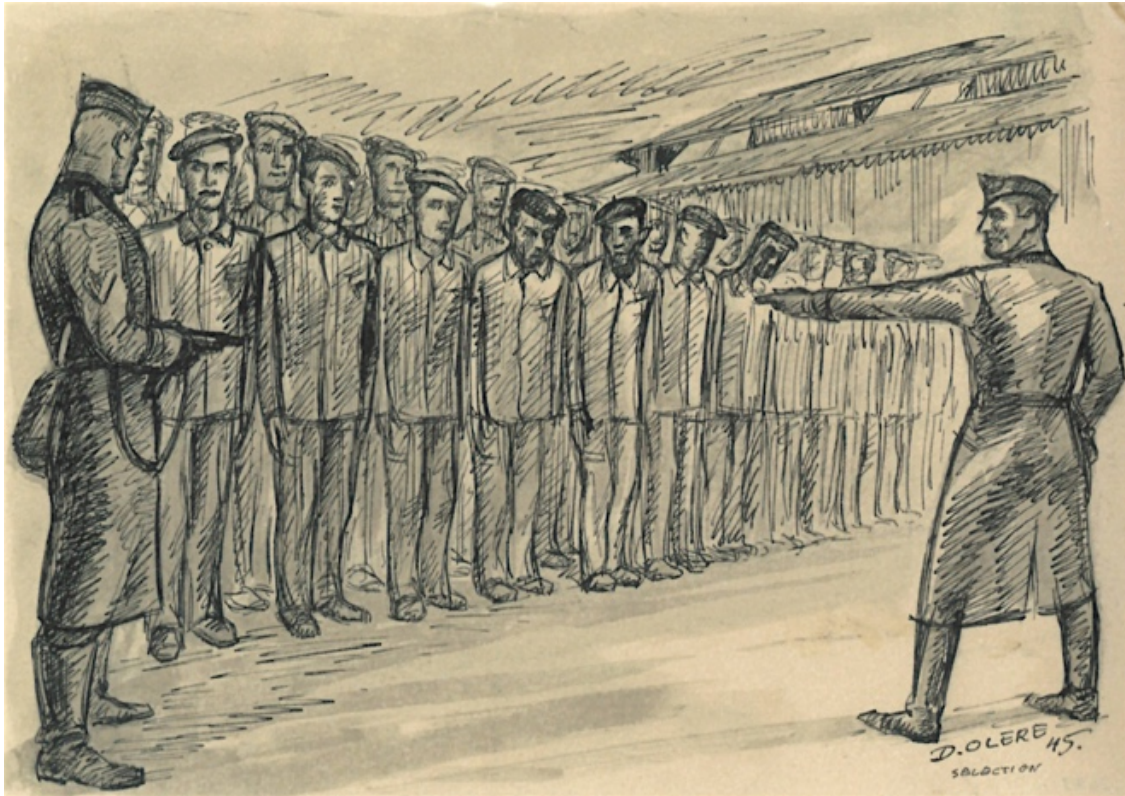


Fig. 42. David Olère. "Selection". 1945. Tinta y acuarela sobre papel. 21 x 29,5 cm. *Getto Fighter's House, Israel*

El dolor y la carga vivencial de lo traumático enmudecieron parte de su vocabulario. Seguramente no habría palabras para definir aquello, pero fue a través de la pintura y el dibujo donde encontró el medio que le permitió testimoniar las escenas de lo vivido y canalizar sus emociones. Olère «pintó esas atrocidades tanto como catarsis como para documentar el horror»¹³⁰.

Entre las muestras de exposición de sus numerosas obras confesionales, se encuentra la exposición monográfica inédita *David Olère. The One Who Survived Crematorium III* realizada por el Museo Estatal de Auschwitz-Birkenau¹³¹ entre 2012 y 2013 en el Bloque 21 del antiguo campo de Auschwitz. En la muestra, comisariada por Agnieszka Sieradzka, más de 80 son las

¹²⁹ SIERADZKA, a. (com.). (2018). "David Olère, art as an act of Remembrance of the Holocaust" en *Auschwitz-Birkenau Museum*. <<https://auschwitz.net/en/david-olere-art-as-an-act-of-remembrance-of-the-holocaust/>> [Consultado: 09/02/2021]. [Traducción: A pesar de hablar cinco idiomas no tenía palabras para describirlo].

¹³⁰ CALVO, M. (2016). "El Holocausto, por David Olère", *art. cit.*

¹³¹ <http://www.auschwitz.org/>

obras de diferentes colecciones de museos¹³² que reflejan la experiencia traumática de Olère vivida en aquel campo.



Fig. 43. David Olère. "It's all over now. Is it a dream? 6May", 1945. Lápiz, tinta y acuarela sobre papel. 29,6 x 21 cm. The Yad Vashem Art Museum, Jerusalem, Israel

Estas obras permiten hoy en día conocer los procesos y etapas de las atrocidades nazis desde un testimonio llegado directamente del infierno. Si aquel joven judío se hubiera negado a realizar aquellas labores que le obligaban a ser cómplice sumiso de aquel horror, quizás lo hubiera realizado otro en su lugar y cabe la posibilidad de que esa otra persona no hubiera tenido la fuerza de volver a acercarse a ese infierno y testimoniario a través de la pintura, si es que hubiera podido saborear la libertad como fue también el caso de Trude Sojka.

La pintora y escultora Sojka también formó parte de ese colectivo de prisioneros que, tras ser liberados, por casualidad, suerte o por sus habilidades, se alejaron de su propia muerte, pero, tuvieron que cargar con la huella de aquellos terribles sucesos en los que fallecieron tantas personas y entre las que se encontraba su madre, esposo, hermana y su sobrino.

¹³² Museo Estatal de Auschwitz-Birkenau, Museo del Holocausto de Jerusalén, Lohamei HaGeta'ot de Israel y el Memorial de la Shoah de Francia.

Aunque se sabe que después de la Segunda Guerra Mundial la artista se trasladó a Quito (Ecuador) y desarrolló una carrera artística profesional en la que mezclaba tradiciones como la del expresionismo alemán y la cultura precolombina, hay ciertas lagunas de información sobre su juventud. Su nieta Gabriela Steinitz, con la que tuvimos el placer de hablar en diferentes ocasiones nos mencionaba que su abuela, la artista, era reservada en estos temas.

Respecto a ello tuvimos el privilegio de hablar con la misma Gabriela Steinitz (Nieta de Sojka) y Anita Steinitz (hija de Trude Sojka) durante la conversación que mantuvimos de manera online¹³³. Durante esta, Anita Steinitz nos mencionaba en primera persona que: «Gabriela es la investigadora, pero creo que mi madre jamás dejó ningún testimonio escrito ni quiso hablar de su experiencia en los campos. Lo que sí que nos dejó como testimonio fue su obra»¹³⁴. A ello su nieta, la investigadora, añade durante la conversación que:

«lo único que encontramos fue un testimonio que hablaba de la discriminación que sufrió después de la guerra por ser judía y por ser alemana. Entonces había mucho antisemitismo y mucha rabia de los checos contra los alemanes porque los invadieron. Mi abuela, nacida en Berlín, hablaba perfecto alemán, tenía rasgos alemanes, era rubia, ojos claros... y ello fue motivo de discriminación. A parte de ello no encontramos nada más sobre el testimonio»¹³⁵.

Por el grupo social al que pertenecía, Trude fue deportada en 1944 hacia los campos de concentración. Pasó por un total de cuatro campos, y estos fueron tanto de tránsito como de trabajo.

Gross-Rosen sería uno de los campos de concentración convertido en una fábrica de textiles en los que trabajó, pero su embarazo hizo que la trasladaran en última instancia a un campo específico. Según nos comenta su nieta Gabriela, después de Gross-Rosen «la llevaron al último campo de concentración donde estaban reuniendo mujeres embarazadas. Ella estaba embarazada y la llevaron allí junto a otras mujeres para hacer experimentos, concretamente con el doctor Mengele de Auschwitz»¹³⁶.

Sobre ello Anita, hija de Sojka, nos menciona que «en los cajones de la casa yo encontré una especie de certificado de un médico del último campo donde ella estuvo en el que especifica que Gertrude dio a luz a una bebé que murió semanas después por problemas en la piel, en los pulmones y por estar completamente desnutrida»¹³⁷. Concretamente este doctor y a sus prácticas experimentales es al que se refiere directamente David Olère en pinturas como “Twins and their feather, they will serve as guinea pigs for Dr Mengele”, traducida como “Los gemelos y su padre le servirán de conejillo de indias al Dr. Mengele”.

Esta imagen representa la espera de una familia a la incierta y dolorosa tortura que sobre ellos pudiera recaer. Acciones experimentales entre las que se encuentran las inyecciones, también representadas por Olère en obras como “Deadly injection” una obra en la que se ve como dos

¹³³ Véase respuesta en el anexo “V.I.II.I Con familiares de Trude Sojka”.

¹³⁴ *Ibíd.*

¹³⁵ *Ibíd.*

¹³⁶ *Ibíd.*

¹³⁷ *Ibíd.*

figuras masculinas someten y arremeten con sus acciones y torturas hacia una desnuda mujer indefensa acostada sobre una mesa de intervenciones.



Fig. 44. Cristian Gil en conversación con la hija y nieta de Trude Sojka. Dirigentes de la *Casa Museo Trude Sojka*. Quito, Ecuador

No era suficiente el encierro y el sometimiento en los campos, que Sojka tuvo que presenciar el dolor y muerte de su hijo. Sobre esto nos habla su hija Anita: «Hay algunas obras que reflejan el dolor que seguramente sintió cuando perdió a su bebe, y por ello hay una obra que la llama “Madona”. Es ella con su hija. O las mujeres que van caminando hacia la cámara de gas. Ella siempre estuvo muy traumada por el fuego, por el humo, era algo que le molestaba muchísimo. Seguramente las obras son como una terapia para ella. Como un medio de sanación»¹³⁸.



Fig. 45. David Olère. “Twins and their father, they will serve as guinea pigs for Dr. Mengele”, 1945-1947. Tinta y acuarela sobre papel. 21 x 29,1 cm. *The Yad Vashem Art Museum*, Jerusalem, Israel



Fig. 46. David Olère. “Deadly injection”, 1947. Tinta india sobre papel. 21 x 27,1 cm. *The Yad Vashem Art Museum*, Jerusalem, Israel

¹³⁸ Véase respuesta en el anexo “V.I.II.I Con familiares de Trude Sojka”.



Fig. 47. Trude Sojka. "Mujeres caminando (hacia las cámaras de gas)", 1968. Cemento y acrílico sobre madera. 72 cm x 66 cm. Casa Museo Trude Sojka



Fig. 48. Trude Sojka. "Rostros del Holocausto", 1961. Cemento y acrílico sobre madera. 59 x 88 cm. Casa Museo Trude Sojka



Fig. 49. Trude Sojka. "Madona", 1958. Acrílico y cemento sobre madera. 65 x 44 cm. Casa Museo Trude Sojka



Fig. 50. Trude Sojka. "Detrás del alambrado", 1948. Cemento y acrílico sobre madera. 42,4 x 64 cm. Cemento y acrílico sobre madera. Casa Museo Trude Sojka

Tras pasar por cuatro campos de concentración y ser liberada del sometimiento nazi, la artista viajó a la ciudad ecuatoriana donde se reencontró con su hermano Waltre; se volvió a casar y empezó a trabajar con sus esculturas y pinturas de carácter expresionista de bajo y alto relieve hechas con materiales como el cemento y el acrílico. Estas obras fueron realizadas tras su experiencia en el Holocausto. Concretamente al llegar a Quito. Con esta técnica le puso cara a aquel horror en obras como "Rostros del Holocausto" pero también le dio forma a libertad en obras como "Liberación", una liberación a la que también se refirió a través de los pájaros, como el de su "Ave Fénix" símbolo del renacer y que para Sojka era símbolo de paz y libertad, la misma libertad que ya venía con su apellido porque como nos comentaba Anita, "Sojka" significa "pájaro" en checo.



Fig. 51. Trude Sojka. "Liberación", 1965. Acrílico y cemento sobre madera. 77 x 56 cm. Casa Museo Trude Sojka

Los materiales utilizados en las obras, la mayoría encontrados, tuvieron relación con su estancia en los campos de concentración. Primero por su faceta de reciclaje a la que muchos de los presos se agarraban para ingeniárselas durante el día a día de su encierro, y después, en relación al uso del cemento y al acrílico, Anita destaca que «ella había estado rodeada de cemento. Una cosa tan fea, grosera, tan gris. Y ella pensó la manera de sacarle belleza a un material de esa naturaleza. A darle color a algo tan feo»¹³⁹.

El cemento y el acrílico además también le gustaba porque le permitían un secado rápido. Esta rapidez la obligaba a expresarse con los materiales de una manera rápida. Como nos menciona Anita «el hecho de que fraguara en minutos le obligaba a trabajar de una manera muy espontánea, sin pensar en nada más que en lo que tenía dentro en ese momento. Y creo, que eso le ayudó como una terapia. Le ayudaba en cierta manera a desahogarse, a expresar todo el dolor y lo que sintiera en ese momento»¹⁴⁰. El arte para Sojka fue, «de un lado, un modo de responder a una vocación sentida desde su niñez, y, de otro, una suerte de permanente exorcismo para liberarse de los demonios de su memoria, para neutralizar el recuerdo espantoso de la guerra y de su dramático paso por Auschwitz»¹⁴¹

Su nieta Gabriela Steinitz menciona durante el programa de radio que:

«Yo creo que en el campo de concentración empezó a utilizar pequeños pedazos de metal, de clavos, de vidrios... Toda clase de materiales de basura para construir algunas esculturas pequeñas. Creo que es gracias a esto por lo que logró sobrevivir, porque tenía algún objetivo, algo que le motivaba, que era el arte. Entonces cuando estaba en Ecuador también usó estos materiales mezclados con el cemento para hacer sus cuadros en relieve y sus esculturas»¹⁴².

Tras su fallecimiento en 2007 su hogar se convirtió en una casa museo¹⁴³. Actualmente desde ella se realizan todo tipo de actividades culturales y allí se exhiben más de trescientas obras de la artista. Obras en las que al igual que en las de David Olère, se esconde la vivencia de la guerra, el testimonio angustioso de aquellos campos de concentración, aunque en el caso de Sojka, en ellos también hay un mensaje de paz, esperanza y libertad.

Se puede decir que ambos sobrevivieron al holocausto gracias a sus habilidades y, entre ellas, se encontraba la artística. Las habilidades lingüísticas y artísticas le permitieron a Olère alejarse de su muerte pero pagando el precio de presenciar la de los demás, y a Sojka «la entrega en el arte fue una de las razones que la mantuvo lúcida durante el Holocausto»¹⁴⁴.

¹³⁹ Véase respuesta en el anexo “V.I.I.I. Con familiares de Trude Sojka”.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ VILLACÍS, R. (1999). *Las dos vidas de Trude Sojka*. Quito: Macshori Ruales, p. 31.

¹⁴² RIOS, J. (2017). “Trude Sojka, la pintora que sobrevivió al Holocausto gracias al arte” en *Radio Prague International*. <<https://espanol.radio.cz/trude-sojka-la-pintora-que-sobrevivio-al-holocausto-gracias-al-arte-8187099>> [Consulta: 9 de febrero de 2021].

¹⁴³ <https://trudesojka.museum/>

¹⁴⁴ RIOS, J. (2017). “Trude Sojka, la pintora que sobrevivió al Holocausto gracias al arte” en *Radio Prague International*, *op. cit.*



Fig. 52. Trude Sojka. "Ave Fénix" (El nido), 1981.
Acrílico y cemento sobre metal. 56 cm ø.
Casa Museo Trude Sojka

Tras su liberación de los campos de exterminio el arte también le permitió a Sojka una liberación espiritual y cierta liberación de aquella atrocidad. La propia Trude durante la entrevista para la televisión ecuatoriana en el día del recuerdo a los supervivientes del holocausto, menciona respecto al arte que: «me alivia esto, mis preocupaciones se calman»¹⁴⁵.

Gran parte de los artistas fueron perseguidos, muchos de ellos continuaron sus creaciones en los campos de concentración, algunas de estas creaciones como parte del trabajo obligatorio para los oficiales de la SS, y parte de los que pudieron salvarse, también dejaron plásticamente marcado su testimonio después de su liberación.

En el caso de Zoran Music, tras trasladarse a España en 1935, un año antes del estallido de la Guerra civil española, dedica parte de su tiempo como copista de maestros del *Museo del Prado* como el Greco y Goya. Fue parte de esos pequeños privilegiados que tuvieron la oportunidad de crecer entre los más grandes copiando y aprendiendo de sus obras *in situ* en la pinacoteca. Pero su práctica allí duró poco. Con el estallido de la guerra civil española emigra a Dalmacia, y con la segunda Guerra Mundial se traslada a Venecia donde fue arrestado por la Gestapo para ser encerrado en Dachau en 1944 por pertenecer y participar en grupos contrarios al régimen nazi.

En aquel encerramiento en los campos de concentración nacen más de cien obras, unas 180, y en ellas el motivo principal de su representación fueron los cuerpos muertos de la masacre, una serie de dibujos de cadavéricos cuerpos sin pretensión estética alguna. Muchos de esos dibujos desaparecieron.

¹⁴⁵ ECUADORIAN TV. (2008). "Trude Sojka Holocaust remembrance video" en *Youtube*.
<<https://www.youtube.com/channel/UCq76lqKrp8FucDmdVKCcKYQ>> [Consulta: 9 de febrero de 2021].

Estos primeros dibujos de escenas del holocausto realizados en Dachau, le sirvieron a Music como inspiración en 1970 para continuar la representación de las atrocidades. Como resultado, un cómputo de obras que englobaría bajo el título de la serie *No somos los últimos*.

Entre los ejemplos encontramos dos de los dibujos de esta serie, uno publicado en la web de la barcelonesa *Galeria art Marc Domènech* y el otro en la web del *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*.

En estas obras el artista representa un amontonamiento de cadáveres propio de los campos de exterminio y como menciona la crítica de arte Anna Maria Guasch en el espacio web del *Museo Nacional Thyssen Bornemisza*, reflejan «una serie de «muertos colectivos» que Music entiende como el grito de la humanidad eternamente sufriente, como la evidencia de un traumatismo colectivo más allá de todo rasgo individual»¹⁴⁶.

Desde su aterradora vivencia reflejó multitud de las escenas de aquel horror, y a través de sus dibujos y la pintura, congeló momentos como ahorcamientos, los crematorios y las montañas de cadáveres apilados de los que fue testigo. Para ello, Music, hace uso de «una pintura plana, sin perspectiva ni volumen, que sitúa a estos personajes, arquetipo de la víctima inocente, en un espacio indeterminado que permite asociarlos a cualquier otro genocidio en la historia»¹⁴⁷.



Fig. 53. Zoran Music. “Sin título”, serie “No somos los últimos”, 1988. Gouache sobre papel. 52 x 77,5 cm

¹⁴⁶ GUASCH, A. M. (s.f). “Zoran Music” en *Museo Nacional Thyssen-Bornemisza*.

<<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/music-zoran>> [Consulta: 2 de febrero de 2021].

¹⁴⁷ MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. (s.f). “Nous ne sommes pas les derniers (No somos los últimos)” en *MNCARS*. <<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/nous-ne-sommes-pas-derniers-no-somos-ultimos>> [Consulta: 2 de febrero de 2021].



Fig. 54. Zoran Music. "Sin título", serie "No somos los últimos", 1973.
200 x 267 cm. Acrílico sobre lienzo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Con motivo del 70 aniversario de la liberación de Auschwitz el 27 de enero, se realizó la exposición *Der Tod hat nicht das letzte Wort - Niemand zeugt für den Zeugen* traducido como "La muerte no tiene la última palabra, nadie testifica por el testigo" en el Bundestag, el Parlamento Alemán. Una exposición que agrupa creaciones artísticas de víctimas, asesinados y sobrevivientes de aquel infierno.

Las creaciones artísticas de la exposición permiten documentar de manera histórica los sucesos, pero al comisario de la muestra, Jürgen Kaumkötter, le preocupa algo más. Buscaba que el espectador diera un paso más adelante en el reconocimiento de los artistas más allá del componente histórico y trágico. La periodista Judith Pape en su publicación titulada *Sie waren Künstler - nicht nur Opfer*, traducido del alemán como "Eran artistas, no solo víctimas", para el medio de comunicación de Radio y TV NDR, recoge las palabras del comisario de la muestra en las que menciona: «Bislang wird die Kunst rein historisch betrachtet, der künstlerische Aspekt wird komplett ausgeblendet»¹⁴⁸.

¹⁴⁸ PAPE, J. (2015). "Sie waren Künstler - nicht nur Opfer" en NDR.
<https://www.ndr.de/geschichte/auschwitz_und_ich/Der-Tod-hat-nicht-letzte-Wort,bundestagsausstellung100.html> [Consulta: 5 de febrero de 2021]. [Traducción: Hasta ahora, el arte se ha visto de forma puramente histórica, el aspecto artístico se ha ignorado por completo].

Con ello pretende hacer que el espectador reconozca el valor y calidad artística de la obra y por consiguiente la de su artista. Estas reflexiones nos recuerda a nuestras personales conversaciones con la castellonense artista Rossana Zaera, quien nos comentaba sobre su vida que «uno es artista antes que enfermo y la enfermedad no es condición para ser creativo»¹⁴⁹.

De estas reflexiones se entiende como a veces la mirada del espectador hacia los artistas está más enfocada hacia su desgracia e infortunio personal que a la consideración y puesta en valor de su trabajo. Como si el interés y morbo por lo trágico en la persona se sobrepusiera sobre la calidad artística. En este sentido muchas personas pueden pensar que el arte, para muchos enfermos o víctimas de infortunios que lo ponen en práctica, no va más allá de un simple pasatiempo o entretenimiento sin calidad.

Así pues, el comisario de la muestra, apuntaba a que el espectador reconociera en las víctimas su valor artístico, más allá de su entendida pobre persona. Hay algunos prisioneros que no tuvieron tanta suerte y este fue el caso de Peter Kien, maestro de pintura y dibujo en los campos de concentración de Auschwitz.

A diferencia de otros, Peter Kien, según comenta Cornelia Rabitz, es un artista que «se limita a pintar el sufrimiento y la muerte de las víctimas. La mayoría de las veces pintaba pequeñas historias de la vida cotidiana en el *ghetto*, pero también maravillosos retratos»¹⁵⁰.

Entre las escenas representadas, ausentes de toda muestra de barbarie, encontramos algunas como el dibujo “Potato Peelers” que representa uno de los momentos en el que diferentes personas pelan patatas, o el dibujo “Theater” otro de los dibujos que representan escenas ausentes de barbarie en el Terezin Ghetto donde estaba preso.

Kien es un ejemplo de artistas que, a pesar de las intensas y repetidas imágenes que veía en el día a día y que podían ser recurso fácil de representación, en sus obras también representó otro tipo de motivos que se alejaban de aquel horror, pero, más que por voluntad propia, fue por su obligado cargo al ser nombrado subdirector de la oficina de redacción del departamento técnico del gueto de Terezin al que pertenecía, algo semejante que también le ocurrió a Halina Olomucki.

Por el contrario, otros artistas sin cargos, se ciñeron a representar, sin pretensión estética alguna, la cruda realidad que les amenazaba. Gran parte de estos artistas, en plena vivencia del holocausto en los campos de concentración, representaron literalmente lo que veían. No había espacio para la ensoñación, sin embargo, tras su libertad, tuvieron más tiempo y calma para pensar en cómo representar aquel recuerdo traumático.

¹⁴⁹ Comentarios durante nuestras conversaciones.

¹⁵⁰ RABITZ, C. (2008). “Alemania recuerda a uno de los artistas perseguidos por el nazismo” en DW. <<https://www.dw.com/es/alemania-recuerda-a-uno-de-los-artistas-perseguidos-por-el-nazismo/a-3324693>> [Consulta: 5 de febrero de 2023].



Fig. 55. Petr Kien. "Potato Peelers", 1941-1944. Yad Vashem Museum



Fig. 56. Petr Kien. "Theater", 1942-1943. Yad Vashem Museum

Sobre esta diferencia en las creaciones nos habla Judith Pape en su artículo, apuntando que «bilder, die im Konzentrationslager entstanden, bleiben meist sehr roh und nah an der Realität... Während die Zeichnungen aus der Zeit danach deutlich abstrakter werden und stärker mit Symbolik arbeiten»¹⁵¹.

En este sentido, derivado de las reflexiones de la periodista, se entiende que, a veces, el dolor provocado por el terror no deja espacio a la persona a viajar a través de la imaginación buscando alternativas de representación como puedan ser la metáfora o las alusiones. En otras ocasiones, hay obras que no plantean escenas gráficas del horror del Holocausto y, sin embargo, detrás de

¹⁵¹ PAPE, J. (2015). "Bilder des Schreckens" en NDR. <https://www.ndr.de/geschichte/auschwitz_und_ich/Bilder-des-Schreckens,bundestagsausstellung132.html> [Consulta: 5 de febrero de 2021]. [Traducción: Las imágenes que se tomaron en el campo de concentración suelen ser muy crudas y cercanas a la realidad ... Mientras que los dibujos de la época posterior se vuelven mucho más abstractos y trabajan más con el simbolismo. Usan un filtro: la experiencia fue demasiado cruel para reproducirla sin filtrar].

lo representado, se esconde en la memoria del testimonio la vivencia de aquel infierno como sucede en la obra “Fanny/Fingerpainting” de Chuck Close.

Este artista estadounidense se dedicó a pintar retratos de grandes dimensiones que rozaban la apariencia fotográfica (lo hacía con un proceso metodológico de creación basado en la repetición de diminutas marcas sobre el soporte) y con estas imágenes, más allá de embellecer el rostro de las personas, el artista lo que hacía era representarlas tal y como eran, con sus defectos y sus virtudes, pero sobre todo tratando de representar las emociones de una vida que él bien de cerca conocía.



Fig. 57. Chuck Close.
“Fanny/Fingerpainting”,
1985. Óleo sobre lienzo.
259,1 x 213,4 cm

Su particular modo de dar forma al dolor del holocausto fue haciendo un retrato de la abuela de su esposa, superviviente de aquel infierno. Así pues, como menciona el artista, «en el caso de Fanny utilicé la huella dactilar del pulgar para ir rellenando las cuadrículas y recrear el rostro de esa mujer que tanto había visto y que tanto había sufrido»¹⁵².

Con este tipo de obras vemos que, la ausencia de escenas gráficas sobre el dolor y el horror, como pueda ser el recurso del color rojo o las imágenes cadavéricas, no exige de hablar de estos temas tan espeluznantes y de turbación con otro tipo de imágenes.

Este modo de supervivencia es el mismo al que se aferró la prisionera con el número 48652, Halina Olomucki.

En su caso la destreza artística le permitió trabajar bajo las órdenes y los encargos de la SS quienes le asignaron diferentes proyectos de arte, por lo que recibió café y pan. Los encargos le permitían sobrevivir, pero, lo que realmente le daba la vida eran sus propias creaciones libres sobre la realidad circundante; estas realizadas con los restos de materiales que se guardaba.

¹⁵² GARCÍA, A. (2007). “Mis retratos son impecables” en *EL PAÍS*.
<https://elpais.com/diario/2007/02/07/cultura/1170802803_850215.html> [Consulta: 28 de mayo de 2021].

Esto recuerda la frase de Confucio con la que Rossana Zaera se siente tan identificada y explica tan bien su relación con el diseño y el arte. En la entrevista para el medio de comunicación digital CastellónPlaza, Zaera, menciona a la periodista Sara Cano que:

«Arte y diseño han formado parte de mi vida con el mismo peso, pero por diferentes motivos. Hay una cita de Confucio con la que me siento muy identificada y que lo explica muy bien: “¿Me preguntas por qué compro arroz y flores? Compro arroz para vivir y flores para tener algo por lo que vivir.” El diseño ha sido el arroz, la profesión que me ha permitido vivir; el arte ha sido el motor, las flores, el motivo por el que vivir. En el diseño alquilo mi creatividad, la pongo a disposición de mis clientes, sin olvidar nunca que no trabajo para mí sino para ellos. En el arte, por el contrario, trabajo exclusivamente para mí, ni me vendo ni me alquilo. Pero ambos tienen un denominador común: la honestidad»¹⁵³.



Fig. 59. Halina Olomucki. "The Wait (Ghetto)", 1942. Papel, grafito y lápiz de color. 40,64 x 19,368 cm . *United States Holocaust Memorial Museum*



Fig. 58. Halina Holomucki. "Family in the Ghetto", 1943. Papel y grafito. 22,55 x 13,6 cm. *United States Holocaust Memorial Museum*

¹⁵³ CANO, S. (2020). "Rossana Zaera: Si una obra está llena de clichés también lo estará el artista, a menos que se elijan a propósito" en *Castellón Plaza*. <<https://castellonplaza.com/RossanaZaeraSiunaobraestllenadeclichstambinloestarelartistaamenosqueseelijanaproposito>> [Consulta: 3 de febrero de 2020].

Esta confesionalidad también nos recuerda a las palabras de Bill Viola quien menciona que «el artista no debe hacer un trabajo para nadie, excepto para sí mismo. Pienso que el artista tiene la responsabilidad de ser la voz de sí mismo, y en ese sentido hay una conexión universal, siempre y cuando se exprese sinceramente en él»¹⁵⁴.

Al respecto de Olomucki el *United States Holocaust Memorial Museum* recoge sus testimonios en los que menciona: «I was in the same condition as every other person all around me. I saw them close to death but I never thought of myself close to death.... My job was simply to write down, to draw what was happening»¹⁵⁵. Por cuenta propia dibujaba escenas de la realidad que le rodeaba, y una muestra de ello se puede observar en la colección del *United States Holocaust Memorial Museum* en obras como “The Wait (Ghetto)” o “Family in the Ghetto”¹⁵⁶, obras en referencia al gueto en el que residía. Pero también, más allá de la propia inspiración o voluntad, hubo prisioneros quienes le rogaron ser retratados intuyendo que la artista podría salvarse, y con su liberación llevar sus retratos al mundo de la libertad, un modo de perdurar en el futuro a través del arte. Finalmente, Olomucki trasladada de campo en campo, llegó a Neustadt donde fue liberada.

Al igual que Olomucki muchos otros artistas tras su experiencia dolorosa y traumática fueron puestos en libertad, tales como los que apunta Santiago Raigorodski, director de arte de la red cultural judía *Tarbut Sefarad*. Raigorodski. Apunta como supervivientes a artistas como: Leo Haas, Otto Ungar, Charlotte Buresova, Ester Lurie, Karl Schwesig, Howard Oransky, Diana Kurz y la mencionada Halina Olomucki.

En torno a algunos de los artistas fallecidos, el coleccionista suizo y fundador y presidente del *Petit Palais Museum* de Ginebra, Oscar Ghez del Castelnuovo, realizó una exposición en 2007 con 137 obras de 18 artistas fallecidos. Sus obras fueron recolectadas y donadas por Oscar a la Universidad de Haifa. Los 18 artistas de la colección de Ghez que provienen de diferentes partes de Europa son: Naúm Arenson, Georges Ascher, Abraham Berline, Jacques Cytrynovich, Chaim Epstein, Shaul Feinsilber, Aizik Feder, Jacques Gotko, Nathan Greunswieg, Karl Haber, Joseph Hecht, Max Jacob, George Kars, Moshe Kogan, Nathalie Kraemer, Roman Kramsztyk, Joachim Weingart y Leon Weissberg.

Esta colección del artista al mismo tiempo que funciona como un registro documental «is an invaluable living record of humanity's persistent will to create»¹⁵⁷.

¹⁵⁴ VIOLA, B. (2015). “Apariencias inasibles” en *Cómo piensan los artistas: Entrevistas*, Fietta Jarque. Perú: Supergráfica E.I.R.L., p. 185.

¹⁵⁵ UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM COLLECTION. (2001). “Autobiographical drawing by Halina Olomucki of people waiting in line in the Warsaw ghetto” en *United States Holocaust Memorial Museum*. <<https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn509022>> [Consulta: 5 de febrero de 2021]. [Traducción: Yo estaba en la misma condición que todas las personas de mi alrededor. Los vi cerca de la muerte pero nunca pensé en la mía ... Mi trabajo era simplemente escribir, dibujar lo que estaba pasando].

¹⁵⁶ Las medidas anotadas en la ficha técnica de este dibujo son las que aparecen en la web del *United States Holocaust Memorial Museum*, aunque viendo la imagen no parece que las medidas coincidan con el formato.

¹⁵⁷ GHEZ COLLECTION. “Colección Ghez - artistas judíos que perecieron en el holocausto” en *Museo de Arte de Haifa*. <https://mushecht.haifa.ac.il/index.php?option=com_content&view=article&id=610:jewish-artists-who-perished&catid=116&lang=en&Itemid=194> [Consulta: 6 de febrero de 2021]. [Traducción: Es un registro viviente invaluable de la voluntad persistente de la humanidad de crear].

A pesar de los diferentes destinos de los artistas, parte de ellos fueron requeridos por los nazis para poner su creatividad bajo sus mandos y gracias a ello pudieron sobrevivir. Primero gracias a su trabajo recompensado con comida y después por la fortaleza espiritual que les permitía a escondidas expresarse desde su honestidad y sobre una realidad que los nazis no querían que fuera revelada. Por ello trataban de encontrar esos dibujos documentales para destruirlos.

En la producción plástica de algunos artistas se observa como el dolor, el horror y el temor, al mismo tiempo que puede paralizar e inhabilitar cualquier intención física, sirve como motor de creación. Su creatividad en los campos de concentración se convirtió, al igual que el dolor, en un arma de doble función. Por un lado, les permitía comer y alimentarse, y por otro, mediante sus libres manifestaciones artísticas, les permitía sobrellevar la cruda realidad y reflejar el dolor de la liberación, pero no sin dejar de lado que para ello estaban arriesgando su vida.

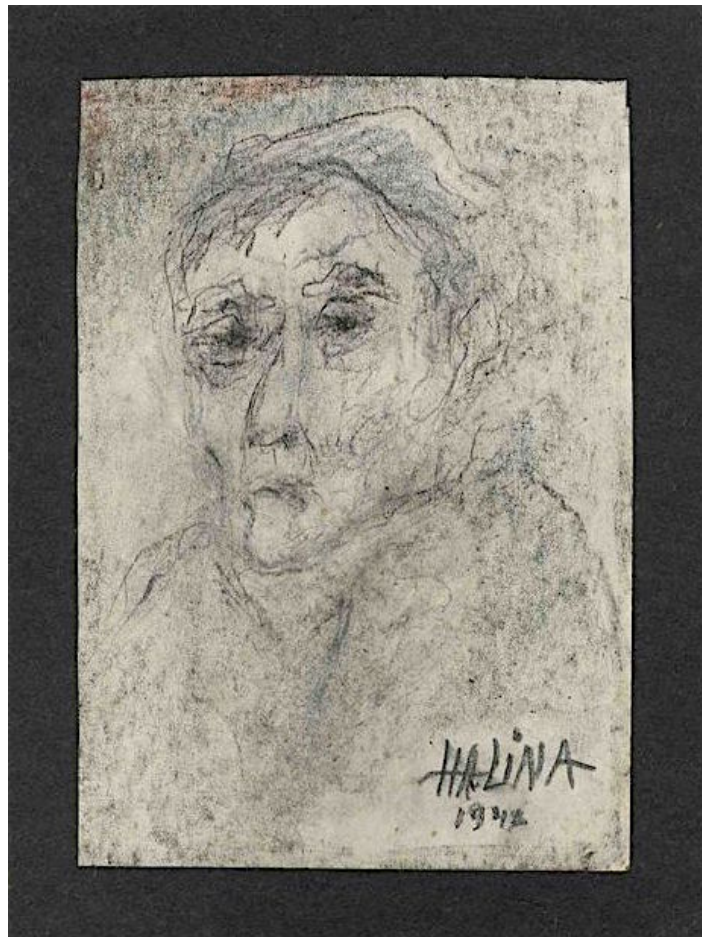


Fig. 60. Halina Olomucki. "Retrato de una anciana", 1947. Grafito Sobre papel. 13,97 x 9,525 cm. United States Holocaust Memorial Museum

Cada artista contribuyó desde su experiencia personal del sufrimiento, de la angustia, del temor y del horror, en el testimonio de verdaderas atrocidades, y hoy en día el testimonio de sus creaciones nos permiten mantener viva una memoria histórica que nos recuerda que no debe ser olvidada, para no ser repetida.

En este sentido el arte permite a sus creadores documentar, registrar y canalizar sus emociones sobre las atrocidades, pero el arte también puede servir de manera recíproca como medio de

homenaje para quienes las sufrieron. Como ejemplo, se encuentra en Berlín el *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*, traducido directamente del alemán como “Monumento memorial a los judíos asesinados en Europa”.

Este monumento¹⁵⁸, fue diseñado por el arquitecto Peter Eisenman, Neoyorkino de origen Judío, y por el ingeniero Buro Happold. Un memorial matemáticamente perfecto que agrupa 2711 bloques de hormigón y donde la superficie de todos los bloques tiene las mismas medidas, al igual que los pasillos que se crean entre ellos tienen la misma distancia de separación. Solo varía entre ellos su altura.

A primera vista y nada más llegar a la plaza de su ubicación se ven una gran cantidad de bloques agrupados, pero cuando el cerebro empieza a jugar se van creando nuevas que permiten interpretar un cementerio o un laberinto donde queda implícita la dificultad de la salida. Es un espacio de sensaciones en el que el arquitecto a tratado de hacer sentir al espectador las mismas sensaciones que genera la palabra holocausto. Al pensar en el holocausto lo primero que viene a la mente es la muerte, cementerio, tumbas y es lo que se puede observar en el monumento.

El juego de la equidad de la superficie permite representar la misma comunidad judía, en que todos son lo mismo. No todas las personas que atravesaron la época del holocausto vivieron la misma historia y eso se representa con las diferentes alturas de los bloques. No hay dos bloques iguales en altura, pero todos forman parte de este juego matemático. Aunque estas ideas inspiraran a su creador, han sido muchas las interpretaciones subjetivas sobre el memorial. El memorial se empieza a construir en el 2003 y a pesar de algunos inconvenientes sociales, ideológicos y políticos finalmente se termina y se inaugura en mayo de 2005.

Caminar por su interior provoca cierto agobio, es un ambiente frío donde la sensación de pequeñez, desprotección y sensación de soledad asaltan al cuerpo. Se pueden escuchar las voces de las personas visitantes que no se ven, y de repente te cruzas con alguien que te sorprende. Caminar por su interior es caminar en un laberinto. No ves claro hacia dónde te diriges, no ves la salida, no se tiene un futuro cierto.

Todas las características que podemos asociar al holocausto. Se puede apreciar el peso descomunal de cada bloque, de cada tumba, que, al igual que un cuerpo muerto, pierde la rigidez que lo mantiene erguido y se desvanece convirtiéndose en un peso muerto. La idea de peso muerto en referencia un cuerpo yacido en el suelo también se encuentra en obras conmemorativas como “The Holocaust” del estadounidense George Segal (Nueva York, 1924 – Nova Jersey, 2000).

Esta escultura con estas características está ubicada en el Lincoln Park de San Francisco, aunque la original, hecha con modelos de yeso, forma parte de la colección del Museo Judío. En su totalidad está compuesta por de 10 figuras humanas de tipo realista medio amontonadas en grupo en el suelo, como la que nos recuerda a los dibujos de Zoran Music. Otra de las figuras queda ligeramente desplazada, y dando la espalda al grupo, mira de pie a través de un trozo de valla de tiras de alambres de espinos hacia el infinito.

¹⁵⁸ Visitado el 30 de diciembre de 2018.



Fig. 61. Peter Eisenman y Buro Happold. "Denkmal für die ermordeten Juden Europas" (Monumento memorial a los judíos asesinados en Europa), 2003-2005. 2711 bloques de hormigón. Berlín



Fig. 62. George Segal. "The Holocaust", 1982. Bronce con pátina blanca, madera y alambre. Medidas variables. *Lincoln Park*, San Francisco

Georges Segal, de familia judía emigrantes de la Europa Oriental, creció junto a Claes Oldenburg y Duane Hanson con el movimiento Pop art. Posteriormente se inclinó por la escultura en la que hizo eje de su creación el trabajo con moldes humanos. Respecto a su obra, Pilar García, jefe de redacción y editora en *Moonmagazine* comenta que el artista «desde la tristeza y la desolación, nos transmite el particular estado emocional con el que percibe las composiciones, expresando sentimientos melancólicos, yendo más allá de la impersonalidad del Pop Art»¹⁵⁹.

En la obra original, el artista ha utilizado materiales como la madera, alambre y el yeso, material que ha otorgado a las figuras humanas una apariencia blanquecina que transmite, junto a los mínimos detalles de su rostro, un carácter fantasmal y nostálgico. En la misma escena, y ante la muerte de los fallecidos representados, está latente el estado de soledad reflejado en la figura erguida del superviviente.

1.2.1.12 Cómo canalizar la pesadilla de la Segunda Guerra Mundial. Una nueva realidad en Yayoi Kusama

El horror del estallido de la Segunda Guerra Mundial (1939) y todo lo que ello provocó ante el dominio territorial por parte de las grandes potencias mundiales también marcó a la artista Yayoi Kusama durante su paso a la adolescencia. Siendo esta la guerra más mortífera de la historia hasta hoy, en su final fechado en 1945 estuvieron presentes, en relación a la

¹⁵⁹ GARCÍA, P. (2016). "Holocausto. George Segal. Entre el estado mental y lo físico" en *Moon Magazine*. <<https://www.moonmagazine.info/holocausto-george-segal-entre-el-estado-mental-y-lo-fisico/>> [Consulta: 23 de abril de 2017].

nacionalidad de la artista, los bombardeos atómicos de Hiroshima y Nagasaki. De los que también habla Gina Pane y Mona Hatoum.

El mundo estaba en guerra y en el aire se respiraba temor, dolor, muerte, sufrimiento, desgarramiento, incompreensión, horror y todo aquello que solo quienes lo han vivido pueden describir.

Yayoi Kusama se abre al mundo desde su propia vivencia y lo hace desde una realidad que, ya desde bien pequeña, venía siendo perturbadora tanto a nivel bélico militar como por lo relacionado con su propio e íntimo entorno social. Para Heather Lenz, directora del documental "Kusama: Infinity", «Kusama's childhood trauma was instrumental in her work not just because of her difficult family, but also because of her society and the nightmare of the Second World War»¹⁶⁰.



Fig. 63. Imagen del documental "Kusama: Infinity". 2017. Directora: Heather Lenz.

Así pues, ante tal caos, el arte, convirtiéndose en una herramienta de ayuda para canalizar el caótico mundo al que se enfrentaba le permitió darle sentido a lo que veía. Mientras que para Kusama el arte era una vía de escape y un modo de vida, para su madre, dedicarse al arte era toda una desgracia que rechazaba.

Tras el horror, pero desde el trauma, después de la Segunda Guerra Mundial conoce el trabajo de Georgia O'Keeffe. Pide consejo a este artista estadounidense sobre las posibilidades artísticas en la ciudad de Nueva York, ciudad a la que se trasladaría en 1958 con 27 años de edad -siendo

¹⁶⁰ ADAMS, T. (2018). "Yayoi Kusama: the world's favourite artist?" en *The Guardian*.

<<https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/sep/23/yayoi-kusama-infinity-film-victoria-miro-exhibition>> [Consulta: 3 de noviembre de 2019]. [Traducción: el trauma de la infancia de Kusama fue fundamental en su trabajo, no solo por su familia difícil, sino también por su sociedad y la pesadilla de la Segunda Guerra Mundial].

consciente de las dificultades que conllevaba vivir del arte en ese país y más siendo mujer-. Allí conocería a quien sería su futura pareja, Joseph Cornell.

El día de su llegada, «Kusama has stated that she climbed to the top of the Empire State Building, looked down upon the city below, and made a decision to stand out from everyone she saw below and become a star»¹⁶¹.

En este sentido se observa una artista que quiere hacerse en Nueva York un hueco en lo más alto del reconocimiento artístico mundial, pero también están presente en su biografía el contenido de las palabras recogidas en el folleto de su exposición retrospectiva (2011) en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en las que la artista menciona: «Para un arte como el mío —arte que combate en la frontera entre la vida y la muerte y que cuestiona lo que somos y lo que significa vivir y morir— [Japón] resultaba demasiado pequeño, demasiado servil, demasiado feudal y demasiado desdeñoso con las mujeres. Mi arte necesitaba una libertad más ilimitada y un mundo más amplio»¹⁶².

Su obra, en la nueva ciudad, pasaría de la creación bidimensional a lo volumétrico. En los 60 crearía sus “Accumulation Sculptures”, una serie de objetos domésticos y cotidianos como muebles, sillas y ropa recubiertos por una acumulación de formas fálicas de tela y material de relleno cosido.

La acumulación y repetición estarían también relacionados con los lunares estampados sobre la ropa y las pieles de cuerpos desnudos que utilizaba en sus happenings neoyorkinos. Algunos de ellos con una clara intención en contra de la guerra. La extravagancia parecía formar parte de su estrategia en este sentido realizó en las calles de Nueva York en 1966 la performance registrada fotográficamente “Walking piece”. Junto a esta obra su *14th Street Happening* «marcaron los primeros momentos en los que la imagen de la artista se convierte en una parte explícita de su obra, cuando su producción empieza a derivar de la escultura y la instalación hacia la performance y los happenings»¹⁶³.

Toda esta serie de *happenings* acontecerían junto con la aparición de la comunidad hippie a mitad de los 60 y sus características asociadas en torno a la libertad y experimentación sexual y las drogas.

Tras fallecer su querido Cornell vuelve a su ciudad natal. Las alucinaciones con las que había crecido en su juventud empezaron de nuevo a manifestarse, y ya en Japón, ingresa por su propia voluntad en un hospital psiquiátrico en Seiwa (Tokio) para evadirse del mundo caótico que la rodea y dedicarle el tiempo necesario a la creación, que es lo que le permite alejarse de los traumas que la golpean. En paralelo dedica tiempo a la escritura, algo que le permite escribir en 1978 la novela *Manhattan Suicide Addict*.

¹⁶¹ HEATHER, L. (2018). “Kusama-Infinity. About de film” en *Kusama Documentary*.

<<https://www.kusamadocumentary.com/about>> [Consulta: 14 de enero de 2020] [Traducción: Kusama ha declarado que subió a la cima del Empire State Building, miró hacia abajo a la ciudad y tomó la decisión de sobresalir entre todos los que veía debajo y convertirse en una Estrella].

¹⁶² KUSAMA, Y. (2011). “Yayoi Kusama” [Hoja de sala] en *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, MNCARS, p. 2.

<https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/2011007-fol_es-001-kusama.pdf>

[Consulta: 16 de julio de 2020].

¹⁶³ *Ibid.*, p. 3.

Para la artista el hospital psiquiátrico se había convertido en su nuevo hogar. La institución la despreocupaba de realizar las tareas domésticas y ello le permitía dedicarle todo el tiempo a su trabajo creativo en el que retomó de nuevo la escultura y obras de pequeño tamaño. En los 80 y los 90 la artista regresa a su práctica pictórica en la que realiza una serie de obras que parecen ser la representación de imágenes relacionadas con el mundo de lo microscópico y otras perspectivas alejadas de la visión óptica primaria del ser humano.

Este encerramiento en la institución mental que se convierte en su nuevo hogar, es el claro espejo de lo que ella necesita, encerrarse en su propio cuerpo, mente y su decidido mundo. Un acto que parecía abocar a su final pero que se convirtió en el inicio de una nueva era y en un respiro de aires de libertad. Con sus propias palabras comenta que la decisión de encerrarse «It made it possible for me to continue to make art every day, and this has saved my life»¹⁶⁴. La vida de la artista estuvo marcada por varios infortunios traumáticos y entre ellos se encuentra el estallido de la Segunda Guerra Mundial, la muerte de su amado y de su padre, y las alucinaciones de su infancia que posteriormente aparecerían en su edad adulta.

Por lo que a la temática de investigación se refiere, la creación es de vital importancia para la artista en relación a los acontecimientos traumáticos de vida que ha experimentado. Sucesos como la guerra o la tensión y desestabilización emocional debido a su entorno familiar. Así pues, se ve una artista que ha necesitado del arte para darle sentido a sus alucinaciones y canalizar los trastornos obsesivo compulsivos que la han atrapado. Las alucinaciones pueden equipararse con su arte en el sentido de ser acciones que rayan lo mágico y un universo psicodélico de sueños, pero también de pesadillas y traumas.

El arte para Kusama es fundamental en el aspecto patológico y terapéutico. La creación le permite una cierta estabilidad emocional y manejo de situaciones adversas. En este sentido, como menciona Daniel Gaus en el espacio digital *Wall Street International* «When one reaches a state of peace, where one can deal with memories and actions that once caused inner pain, the once external causes of pain become harmless. Kusama renders benign all possible elements that might cause pain, through her patterns»¹⁶⁵.

Kusama ha transformado el trauma en arte y como comenta Roberta Smith en su artículo sobre la artista en el *New York Times*, «she has characterized art as her chance for salvation both here and in the afterlife»¹⁶⁶.

¹⁶⁴ KUSAMA, Y. (2018). "Yayoi Kusama: the world's favourite artist?", *art. cit.* [Traducción: Me permitió seguir haciendo arte todos los días, y esto me ha salvado la vida].

¹⁶⁵ GAUSS, D. (2017). "Yayoi Kusama" en *Meer*. <<https://wsimag.com/art/34045-yayoi-kusama>> [Consulta: 7 de diciembre de 2020]. [Traducción: Cuando uno alcanza un estado de paz, donde uno puede lidiar con recuerdos y acciones que alguna vez causaron dolor interno, las causas externas del dolor se vuelven inofensivas. Kusama vuelve benignos todos los elementos posibles que pueden causar dolor, a través de sus patrones].

¹⁶⁶ SMITH, R. (2017). "Yayoi Kusama and the Amazing Polka-Dotted, Selfie-Made Journey to Greatness" en *The New York Times*. <<https://www.nytimes.com/2017/11/03/arts/design/yayoi-kusama-david-zwirner-festival-of-life-review.html>> [Consulta: 5 de diciembre de 2020]. [Traducción: Ha caracterizado el arte como su oportunidad de salvación tanto aquí como en la otra vida].

1.2.1.13 La interpretación de los miedos y traumas en Plácido Merino

Por último, en la línea de los traumas ocultos en la psique humana, cabe destacar la figura del mejicano Plácido Merino¹⁶⁷, concretamente su línea creativa de los traumas ligados tanto a la persona viva, como a aquellos seres fallecidos que desconoce. En esta línea, de su conjunto de obras forma parte “Morgue”, una serie pictórica que, al igual que en series como “Sombras” y “Little shadows”, se mantiene en la línea de «exploración y el involucramiento emocional con el modelo. A través de los miedos, deseos, y traumas, así como del profundo conocimiento de la psique humana»¹⁶⁸.



Fig. 64. Plácido Merino. “Eugenia”, serie “Sombras”, 2016. Óleo sobre tela. 100 x 70 cm



Fig. 64 bis. Plácido Merino. “Shadow 16”, serie “Sombras”, 2017. Óleo sobre tela. 60 x 40 cm. Colección Particular *Grupo Reforma*

Cuando habla de modelos en su trabajo, no solamente se refiere a las modelos femeninas vivas de la serie “Sombras” cuyos rostros quedaban retratados desde la interpretación de los miedos y traumas que ellas escondían y le contaban al artista, sino que también se refiere a su contacto visual y directo con los fallecidos a los que visitó en el Instituto de Ciencias Forenses (INCIFO). En concreto, en *Sombras*, es la serie en la que el artista realiza desde lo realista un retrato de la parte emocional oscura y traumática de lo que le cuentan las modelos sobre su propia vida, unas modelos con las que si puede comunicarse de manera recíproca mediante el lenguaje hablado; algo que se diferencia de la serie *Morgue*, en la que parte del trabajo surge ante un modelo

¹⁶⁷ Artista cuya obra pictórica se ha exhibido en espacios expositivos como el *Museo de la Ciudad de México*, el *Museo Roca* en Buenos Aires o la feria de arte *Art Ireland* en Dublín, entre otros.

¹⁶⁸ ADMIN. (2019). “Morgue: un acercamiento al cuerpo, el dolor y el trauma” en *Picnic*. <<https://picnic.media/morgue-placido-merino/>> [Consulta: 24 de mayo de 2021].

muerto, a partir del que el artista, tras la experiencia de la visita, vuelca toda su experiencia emocional en la pintura.

Identidad, trauma, muerte y cuerpo están presentes en la pintura de un artista autodidacta que no pretende que su obra se quede en una simple acción pintoresca, sino que invite a reflexionar sobre el tema que a todos afecta por igual como es la muerte y las experiencias traumáticas. Tal y como menciona el artista en su *Statement*, mediante la obra pretende «materializar las sombras, exonerar los secretos más profundos de los traumas y deseos conscientes e inconscientes, problemáticas internas del deseo de los secretos; reflexiono sobre el arte como una herramienta que me permite activar pensamientos entorno a situaciones hegemónicas en diferentes ambientes sociales»¹⁶⁹.



Fig. 65. Plácido Merino. "Autorretrato", serie sombras, 2016. Óleo sobre tela. 80 x 60 cm

Así como para Merino ha sido fundamental el arte, este medio también ha sido clave para los demás artistas mencionados. El arte como herramienta de procesamiento del trauma acompaña la experiencia afectiva del individuo en su configuración como persona y en su relación e interacción con los demás. Cuerpo, trauma, dolor y afecto van de la mano en un espacio de afecciones y en cuya interacción y medio se encuentra la obra de arte. Una obra como pantalla de soporte e información que permite la interacción cognitiva entre ambas partes.

En los diferentes casos vistos, el trauma y el horror ocasionados por estas tragedias y acciones violentas podrían haberse evitado, porque todos estos acontecimientos han sido cruda y

¹⁶⁹ MERINO, P. (s.f). "Statement" en *Plácidomerino.com*. <<https://www.placidomerino.com/statement>> [Consulta: 24 de mayo de 2021].

conscientemente intencionados; algo que se diferencia, quizás, de los traumas provocados por otros agentes externos como puedan ser el caso de la mayoría de enfermedades y su relación con el estigma. Una serie de patologías que han formado parte, no de lo consciente, sino de los inesperados e inevitables infortunios biológicos a los que pueda someterse toda persona día a día.

En el caso de los horrores a los que nos referimos, todos y cada uno de ellos han sido fruto del consciente pensamiento humano, el único que según Campillo es el más cruel de todos los animales. Así menciona que

«todos los animales matan a sus presas simple y exclusivamente por necesidad, y además con el mínimo sufrimiento. Un león se abate sobre una cebra, le pega una dentellada en el cuerpo y la mata instantáneamente. Pero nosotros no, nosotros los seres humanos somos capaces de crueldades espantosas: de crucificar, de empalar, de quemar, de torturar, de arrasar poblaciones enteras...»¹⁷⁰.

Y todo ello se lleva a cabo gracias a la consciencia, que es la que hace al ser humano el más cruel de los animales.

El ser humano conoce bien lo que supone el dolor y el trauma, por lo que todos y cada uno de los traumas que se han expuesto, quizá, podrían haberse evitado, porque podría haberse decidido no llevar a cabo la acción primaria que los desató. Quien abusó de Holzer, lo hizo con conocimiento de causa y podría haberlo evitado, igual que se puede evitar lo violento que acontece en el entorno doméstico del que nos habla Lita, Cebrián, Bourgeois y Valldosera, o lo violento y horroroso en relación a lo bélico que plantea Hatoum, Abramovic, Tàpies, Saura, Picasso, Julio González, Alberto Sánchez, Joan Miró, Alexander Calder, Carmen Calvo; o la barbarie de las atrocidades Nazis que plantean tanto Boltanski como Landau y que han sido vividas en la propia piel por Olère, Sojka, Music, Kien y Olomucki. Unas atrocidades que llevaron consigo la muerte, como de la que nos habla Salcedo en su investigación. Todos y cada uno de los que sufren, les toca vivir no solo el dolor de lo que pueda provocar la acción dolorosa inicial, sino el dolor que persiste, reverbera y acompaña en la memoria a personas vivas de carne y hueso que sienten, como las modelos a quien Plácido Domingo pinta sus traumas.

El padecimiento impuesto puede acompañar al sujeto durante el resto de sus días y si además la persona silencia lo sucedido, el dolor podrá ser dos veces doloroso. Por ello, romper el silencio puede ser beneficioso para la persona cuando narra los sucesos de su propia historia, porque, ¿Quién no ha sentido un cierto alivio al contar algún suceso personal a alguien? Desahogarse puede ser una de las herramientas que permitan contrarrestar los efectos de aquello que causa tormento y en este sentido contar lo sucedido, el relato autobiográfico, es fundamental para aligerar la sobre carga que se lleva.

En referencia al tema no olvidemos que, como hemos visto, «Louise Bourgeois ha sido una de las primeras artistas en afirmar la importancia de la autobiografía y la identidad como temas

¹⁷⁰ CAMPILLO, J. E. (2021) "José Enrique Campillo: Los seres humanos son los animales más crueles que existen" en *EL PAÍS*, Irene Hernández.
<<https://www.elmundo.es/papel/cultura/2021/05/29/60b0f137fc6c8326708b4612.html>> [Consulta: 15 de junio de 2021].

artísticos»¹⁷¹. El arte para esta artista, como para otros muchos de los que hemos mencionado, fue una muy buena herramienta. Sobre Bourgeois, Braulio Ortiz menciona en su artículo para el diario de Sevilla que «siempre entendió la creación como un exorcismo, como la vía para liberar los temores y abordar los traumas del pasado. La fuerza de esa producción artística emprendida desde la necesidad de cicatrizar heridas»¹⁷².

Al igual que para Bourgeois, Boltanski también ha encontrado beneficios en el arte frente a lo traumático. En referencia a su trauma relacionado con la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto, aun no siendo judío, pero sí un ser humano que empatiza con el dolor de los demás, este artista menciona que «El arte ha sido como un psicoanálisis muy lento a través del que ese trauma se me ha hecho un poco más llevadero»¹⁷³.

El arte ha servido de mucho, tanto para aquellos que han experimentado el horror y el trauma en la propia piel, como para aquellos que han empatizando con los demás y han hecho eco de la tragedia a través de esta herramienta.

Como recordamos, el trauma podría considerarse como el eco de un primer golpe doloroso, un dolor convertido en sufrimiento. Es un dolor que puede acompañar durante toda la existencia, y en este sentido los diferentes casos de personas que hemos visto y han experimentado el dolor del trauma, seguro que no hubieran querido pasar por ese dolor. Hay muchas personas que hubieran tratado de huir del dolor, sin embargo, también hay otras que buscan conscientemente ese dolor. Estas personas, aunque alejado del trauma, lo buscan conscientemente como el peaje hacia algo.

¹⁷¹ CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE MÁLAGA. (2004). "Tejiendo el tiempo" en *art. cit.*

¹⁷² ORTIZ, B. (2010). "Las heridas de Louise Bourgeois" en *Diario de Sevilla*.

<https://www.diariodesevilla.es/ocio/heridas-Louise-Bourgeois_0_374362722.html>

[Consulta: 23 de septiembre de 2019].

¹⁷³ BOLTANSKI, C. (2020). "Christian Boltanski: Mi trauma es mi fecha de nacimiento" en *art. cit.*

1.2.2 El dolor como peaje

El dolor es un hecho que acontece de manera paradójica en el ser humano, y todo lo perjudicial que pudiera parecer su molestia, es, sin embargo, una alarma de protección del organismo que ayuda a la permanencia en este mundo.

Tanto el dolor como el sufrimiento acontecen de manera subjetiva y transversal en toda persona, y esto quiere decir que nadie se libra de su sensación. Lo único que pudiera variar de unos a otros es su intensidad, y por ello, el umbral del dolor será distinto en cada cuerpo. No todos reaccionarán del mismo modo ante un hecho, algunos podrán tolerarlo, sin embargo, para otros este mismo será insufrible.

A pesar de sus beneficios y ser clave en la supervivencia de la especie humana, su amenaza sigue haciendo que la persona no lo quiera sentir en su propia piel, aunque a veces, aún consciente de su potencia, decide voluntariamente someterse a su juicio. Todo dependerá de la persona, del contexto y la situación.

Esta decisión voluntaria, que hace tomar consciencia a la persona de que se va a sufrir o sentir dolor, está relacionada en diferentes aspectos de la vida como puedan ser el deporte y la salud, pero también en el arte. Son ámbitos en los que de una manera u otra el dolor se presenta de manera paradójica, puede ser molesto, pero en parte beneficioso o gratificante.

Por lo que a los esfuerzos asociados al deporte o la actividad física se refiere, se encuentran las competiciones y entrenamientos en los que el esfuerzo físico intenso puede implicar una recompensa. Una recompensa que en lo competitivo va asociada a la victoria. En el caso de la salud, como se ha comentado anteriormente, la consciencia y decisión voluntaria de someterse al dolor está relacionada con el camino hacia la sanación de nuestro cuerpo, trayecto que implica en muchos aspectos un sufrimiento inevitable, como es el caso de la cicatrización de heridas u otras intervenciones quirúrgicas. Una serie de intervenciones corporales que también están relacionadas con algunos de los artistas que las han tomado como recurso voluntario en su propia expresión artística.

En este sentido, si en el apartado anterior se ha planteado la idea de un dolor y sufrimiento impuesto a un sujeto por terceras personas, ahora se plantea un apartado en el que, los sujetos, sabiendo el pleno significado del dolor y del sufrimiento, deciden gestionarlo por su propia voluntad.

En el arte, existen conscientes experiencias de malestar relacionadas con lo psicológico y emocional, tales como pueda ser el caso de la provisionalidad con la que siente Eulàlia Valldosera sus obras. Una experiencia en la que también acontece lo paradójico del dolor. En este sentido la propia artista menciona que sus obras «només existeixen quant les muntres en algun lloc ... I si no t'espaviles a documentar-les, acaben desapareixent ... I això és una experiència dolorosa. Tanmateix, és molt gratificant viatjar amb l'obra a la maleta»¹⁷⁴. Lo

¹⁷⁴ VALLDOSERA, E. (2000). "Conversa" en *Eulàlia Valldosera: obres 1990-2000*, op. cit., p. 39. [Traducción: Solo existen cuando las montas en algún lugar... y si no te espavilas a documentarlas, terminan desapareciendo... y eso es una experiencia dolorosa. Además, es muy gratificante viajar con la obra en la maleta].

efímero de su trabajo la amenaza con una molesta sensación, pero, sin embargo, esta misma experiencia dolorosa es la que le va a permitir vivir otra experiencia gratificante en otro espacio expositivo.

Casos como el de Valldosera reflejan un dolor íntimo e invisible que no es percibido por el espectador, sin embargo, al dolor que nos vamos a referir en este apartado es a ese dolor que, implicando a la persona en una transgresión de límites voluntaria, su resultado acontece visualmente y desde varias dimensiones.

En este atravesamiento de límites que implican dolor podemos encontrar las intervenciones más superficiales como pueda ser el caso de los tatuajes, marcas cuyo simbolismo es captado fotográficamente por artistas como Alberto García Alix (León, 1956); o el caso de un atravesamiento de límites más profunda y carnal como pueda ser el caso de un cuerpo quirúrgico, el de Orlan (Saint-Étienne, 1947); el dolor en relación al autocastigo y el sacrificio, como David Nebreda (Madrid, 1952), Bob Flanagan (Nueva York, 1952 – California, 1996) y Franko B. (Milán, 1960); el dolor en relación a la herida ensangrentada en Gina Pane y la sutura corporal como resultado creativo y de comunicación (Mike Parr, Sydney, 1945) y David Wojnarowicz (Nueva Jersey, 1954 - Nueva York, 1992).

1.2.2.1 La transgresión superficial de la piel a través del tatuaje en Alberto García Alix

En la transgresión de límites más superficial encontramos los tatuajes, una serie de imágenes corporales que, creadas antropológicamente por tendencias u otros modos de identidad social o religiosa, son portadores de alegorías, metáforas, emblemas u otros distintivos con los que se identifica la persona.

Es cierto que no todas las marcas que se puedan ver en la piel han tenido como peaje el dolor, aunque estas se nos presenten en el imaginario de tal manera. Como ejemplo de este aparente dolor encontramos obras como la de Daniele Buetti (Friburgo, Suiza, 1955) “Looking for Love (Versace)”.



Fig. 66. Daniele Buetti. “Looking for Love (versace)”, 1996. Gelatina de plata impresa en dibond. 100,3 x 74,9 cm

En ella veamos una marca corporal relacionada con la escarificación y la herida, que nos hablan con enfoque político de la sociedad de consumo, del cuerpo y quien es su verdadero propietario, aunque estas señales no han sido fruto del dolor, solo su posibilidad estará en el imaginario de quien las piense. Estas señales superficiales que desvinculan a la modelo de la propiedad de su cuerpo no han sido creadas con dolor, algo que si han tenido que soportar los propietarios de aquellos tatuajes retratados por Alberto García Alix. Son inscripciones corporales que pertenecen al mundo de lo irreversible. Un precio del no retorno que se paga generalmente con dolor.

Alix acomete su relación con el tatuaje desde la práctica fotográfica y lo hace con el interés de buscar la historia que estos guardan y lo que le puede contar la persona que los lleva de manera voluntaria; algo que se contrapone, por ejemplo, a los tatuajes como castigo o exclusión social como fue en el imperio chino.

En la colección de fotografía de la *Fundación MAPFRE*¹⁷⁵ encontramos obras del artista como “El dolor de Elena Mar”, una obra que ofrece una representación del dolor enmarcada en una atmósfera humana, relajada, y alejada de las connotaciones negativas que se puedan interpretar en el título. En este sentido, en el del retrato, vemos la esencia de lo que es su producción, una obra en la que

«encontramos una atmósfera de confianza y relajación, incluso en personajes de los que se podía esperar cierto distanciamiento y desafío [...] Su trabajo es un diario de a bordo sobre sus compañeros de viaje, de quienes extrae su fuerza, pero también su candor. En la aparente fiereza que comparte con ellos se descubre el elemento revelador de una sensibilidad frágil y tierna»¹⁷⁶.

En esta línea del retrato y del retratado también encontramos la serie fotográfica “Isa es así”, una serie en la que se presenta el paisaje de un cuerpo femenino tatuado a lo largo de su extensión corporal y que forma parte de un cómputo creativo de obras en las que el artista muestra una figura humana que se aparta por completo de toda idea pretenciosa.

En referencia a la entrevista de Gonzalo García Pino “Mirada frontal, mirada de púgil” en la revista *Exit*, Alix refuerza en primera persona que lo que busca en sus fotos es encontrar eso a lo que él llama “la virtud” y esa virtud reside en como el retratado de la imagen observa al espectador. Algo que consigue haciendo que el retratado mire fijamente a la cámara durante la toma.

Más allá de sus modelos fotografiadas, Alix también ha querido experimentar el tatuaje en el propio cuerpo tomando como reflexión la fuerza que adquiere la libertad individual bajo una sociedad tan llena de leyes.

¹⁷⁵ FUNDACIÓN MAPFRE. (s.f). “El dolor de Elena Mar” en *FUNDACIÓN MAPFRE*.

<<https://www.fundacionmapfre.org/arte-y-cultura/colecciones/alberto-garcia-alix/el-dolor-de-elena-mar/>>

[Consulta: 20 de febrero de 2021]

¹⁷⁶ *Ibid.*



Fig. 67. Alberto García. "Isa es así", 2000. Gelatino-bromuro de plata y baño de selenio. 47,3 × 47,3 cm



Fig. 68. Alberto García. "El dolor de Elena Mar", 1992. Gelatino-bromuro de plata y baño de selenio. 42,8 × 46 cm

Así pues, sometiéndose él mismo a las leyes inquebrantables del dolor, ha capturado a través de la fotografía fragmentos de tatuajes de su piel convertidos en autorretratos; tales como "Autorretrato. Mi lado femenino" o su "Autorretrato (Nada)" que recoge la imagen de su mano en la que en la parte superior de cada uno de sus dedos hay una palabra y, en su conjunto, se lee "NADA", pero este *NADA* no es una simple acción que significa lo que la palabra menciona, sino que significa mucho más, porque este dolor implica la consciencia del no retorno. Es decir, sus acciones no han sido fruto de algo momentáneo, sino de un compromiso consigo mismo, y esto significa que, como en todos los tatuados, «el que se hace un tatuaje ha dado un paso al frente en su voluntad de ser otro, de sobrepasar (¿mejorándolos?) los caracteres biológicos heredados.

El género fotográfico que se ocupa de personas tatuadas tiende a asumir, pues, algunas de estas implicaciones ideológicas, presentándose como una crónica visual de lo humanamente extraordinario»¹⁷⁷.

Todos estos tipos de signos corporales a los que Alix se refiere han sido inscritos sobre el límite corporal, la piel. Un límite puramente formal, alcanzable y traspasable, una superficie de inscripción sobre la que se graba toda acción. En ocasiones, la tinta inscrita puede desaparecer, pero otras veces esta congela el gesto y lo memoriza. Diferentes acciones son las que se plasman sobre ella, y convertidas en cicatriz, dan paso a la reflexión sobre la identidad.

¹⁷⁷ RAMÍREZ, J. A. (2003). *Corpus Solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, op. cit., p. 101.



Fig. 69. Alberto García. "Autorretrato. Mi lado femenino", 2002. Gelatinobromuro de plata sobre papel. 110 x 110 cm



Fig. 70. Alberto García. "Autorretrato (Nada)", 2000. Gelatinobromuro de plata sobre papel. 20 x 20 cm

La piel, al igual que el dolor, es campo de paradojas. Como comenta Didier Anzieu, quien fue profesor honorario de Psicología Clínica de la Universidad de París X-Nanterre, «la piel es permeable e impermeable. Es superficial y profunda. Es verídica y engañosa [...] Es la sede del bienestar y también de la seducción. Nos proporciona tanto dolores como placeres [...] Separa y une las diferentes sensorialidades. En todas estas dimensiones, a las que acabo de pasar revista de forma incompleta, la piel tiene un estatus de intermediaria, de separación, de transicionalidad»¹⁷⁸.

Este órgano tan grande es un gran filtro, porque como menciona Navalón «todo pasa por nuestra piel: los sentimientos, las agresiones, visiones, sensaciones; la vida, la vivimos a través de ella. Lugar donde trasladar todo un mundo de dudas, de querencias, de soledad, cuestiones que llenan ese cuerpo de mujer»¹⁷⁹.

Traspasar el límite de la piel hacia la zona de mayor sensibilidad implica, por mínimo que sea, una pequeña molestia o un mayor dolor. Todo dependerá de la persona, aunque en común existe que, con este atravesamiento de límites el mundo adquiere color y palabra. Sobre los límites, Anzieu comenta en su libro que Paul Federn «piensa en el límite no como en un obstáculo, no como en una barrera, sino como condición que permite al aparato psíquico establecer las diferencias en el interior de uno mismo, así como entre lo que es psíquico y lo que no lo es, entre lo que surge de Sí-mismo y lo que proviene de los demás»¹⁸⁰.

¹⁷⁸ ANZIEU, D. (2007). *El Yo-Piel* (5ª ed.), *op. cit.*, pp. 28-29.

¹⁷⁹ NAVALÓN, N. (2009). "Una conversación. Natividad Navalón/Bárbara Steffen" en *La Maleta de mi madre*, Bárbara Steffen (com.). Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, pp. 69-70.

¹⁸⁰ ANZIEU, D. (2007). *El Yo-Piel* (5ª ed.), *op. cit.*, p. 99.

1.2.2.2 La intervención carnal desde lo quirúrgico. Orlan

Más allá del límite superficial de la piel, el cuerpo también puede servir como soporte de cuestionamiento de la realidad, y en este sentido, ligado al de la profundidad carnal de la cicatriz y la herida, encontramos el trabajo de Mireille Suzanne Francette Porte, más conocida como Orlan¹⁸¹, artista en quien en su discurso, alejado de toda idea y relación con la enfermedad, queda vertebrado un dolor en relación a lo quirúrgico. Un cuerpo intervenido que nos habla de los cánones de belleza, las cicatrices y los cambios estéticos corporales.

En su carrera creativa está presente la herida, la cicatrización y el dolor imaginario del espectador al ver sus intervenciones quirúrgicas, aunque no todo fue así desde sus inicios. Su carrera artística empieza a tomar cuerpo hacia 1964 en su lugar natal con sus primeras acciones a los 17 años. Adolescencia en la que germinan performances como las que se agrupan bajo el título “Les marches au ralenti” y en las que el andar a paso lento formaba parte de su actividad creativa en lugares como Marsella, Niza, Toulon, etc. Estas performances serán precedidas por sus acciones “MesuRages” hasta 1983, en las que su cuerpo se convierte en un instrumento de medida. En paralelo desarrolla la serie “Tableaux Vivants” iniciada en 1967, obra en la que su propio cuerpo y todo lo que en él acontece derivado de su nueva relación con diferentes disciplinas, empieza a forjarse y significarse como obra de arte.

Orlan hace de su cuerpo el medio, pero también el soporte. Este, al mismo tiempo que en presente da significado a la obra de arte, es también los restos de una acción pasada. Su cuerpo es el eje central del trabajo y este experimenta los cambios físicos necesarios para conseguir los resultados perseguidos en función del momento y la ocasión. En 1974 por ejemplo crea su “Strip-tease occasionnel à l’aide des draps du trousseau”. Una acción registrada en 18 fotografías en las que, desde la primera toma fotográfica hasta la última, la artista se va desprendiendo de sus ropajes hasta quedarse con la desnudez y posado de una de sus grandes referencias, la Venus de Botticelli. La primera imagen recoge lo que sería su primera aparición como Madona y en ella aparece envuelta por unas sábanas como si de la virgen se tratara. En las siguientes imágenes estos ropajes van desapareciendo poco a poco hasta el punto de fundirse este personaje con el de la esencia de la Venus. En la última imagen tan solo quedan las sábanas sobre el suelo.

En 1974 también inicia la serie de trabajos “Le drap et le baroque” en los que durante veinte años la artista hace uso de los símbolos y recursos asociados a la religión judeo-cristiana y al movimiento artístico del barroco. Durante estos años la artista trabaja con diferentes disciplinas como la pintura, la escultura, el vídeo, los ropajes vinculados a lo teatral, y todo aquello que le permita ponerse en la piel de la Madona y mostrarse a los demás con tal identidad. Forman parte de estas performances el uso de objetos como cruces y telas a modo de sábanas del ajuar. Esta iconografía religiosa y su contexto ideológico al que representa, contrasta con gestos como el del descubrimiento de uno de sus senos. Como comenta el historiador, crítico de arte y

¹⁸¹ Por lo que a nivel nacional se refiere podemos encontrar a la artista en muestras expositivas como la de 1997, en la exposición colectiva del MACBA (Barcelona) *La máscara y el espejo*, en 2002 en su retrospectiva organizada y coproducida por ARTIUM de Álava, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo y el Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca. Internacionalmente se ha visto su participación en lugares como el *Institute of Contemporary Art de Londres*, en la Galería *Lattuada* de Milán, en el *Museo Saint-Pierre de Lyon*, *Museo Guggenheim de Nueva York*, el Centro *Georges-Pompidou* de París, la Bienal de Venecia en 1997, el *Museo Sammlung Ludwig* de Aquisgrán en Alemania, etc.

ensayista Juan Antonio Ramírez «ese pecho incita al deseo, al erotismo de lo velado y lo prohibido, pero también alude a la madre nutricia, al alimento primordial»¹⁸².



Fig. 71. Orlan. "Strip-tease occasionnel à l'aide des draps du trousseau", 1974-1975. Dieciocho fotografías en blanco y negro. 43,18 x 58,42 cm

Cabe destacar que las figuras femeninas de la historia del arte y de la mitología griega que ha utilizado en su obra han sido solo utilizadas como inspiración y referencias en las que fundir su identidad. Sin ninguna intención de parecerse a ellas.

En esta línea de trabajo lleva a cabo un gran número de sesiones de posado para conseguir resultados diferentes pero que giran todos ellos en torno a la figura divina con la que quiere adaptar su identidad. En esta línea en la que está presente el vídeo y la imagen fotográfica como herramienta de registro, se encuentran obras como "Orlan-Corps/Sainte Orlan" (1979), "Robe de Madone sans corps Nº8" (1981), "Sainte Orlan et les Vieillards" (1983) o las dos fotografías de la serie "Skaï and sky et vidéo" (1983) y tituladas "Skaï and sky et vidéo, Vierge noire brandissant deux croix, une noire, une blanche" y "Skaï and sky et vidéo, Vierge blanche aux deux croix montrant son deuxième visage". Toda una serie de obras clave para el entendimiento del tema que nos atañe, el de la metamorfosis corporal a través de acciones que implican dolor tanto en la artista como en el imaginario del espectador.

¹⁸² RAMÍREZ, J. A. (2002). "Frankenstein, Jekyll, panóptico: omnipresencia de Orlan" en *ORLAN 1964-2001* [cat expo], Orlan. Vitoria; Salamanca: ARTIUM de Álava y Universidad de Salamanca, p. 67.

Sus últimas obras, que van en la línea de aprovechamiento de las telas como la segunda piel y que le permiten transformarse y caracterizarse de otro modo, terminaría en 1990 con su serie "Madone au garage". Estas acciones están llenas de sátira, alusiones, metáforas y humor en torno a los cánones de belleza que revisa en la historia pasada. De entre las últimas obras sobre el cuerpo femenino maquillado por las telas, se encuentran sus acciones del garaje. Allí se toma fotos, por ejemplo, empuñando en alto la herramienta manual del taller mecánico conocida como llave de cruceta y fácilmente asociable al icono religioso de la cruz judeo-cristiana.

A partir de 1990, se empieza a desprender de esos ropajes que actúan como segunda piel para centrarse en la suya propia, que es la que le da forma e identidad a su cuerpo biológico y funciona como límite entre su propio cuerpo carnal y el espacio exterior. Esta acción de desvestirse y evolucionar recuerda a la metamorfosis de la mariposa desde su forma inicial de la crisálida.

Orlan ha apostado por incluir en su discurso modificaciones estéticas, primero las no dérmicas con el uso de telas y ropajes y posteriormente las de su propia carne. Así, de algún modo, se observa a una Orlan desafiando los trabajos divinos del Dios creador. Por tanto, «no hay duda de que Orlan se ha interesado por esta historia romántica que alude a esa antigua aspiración blasfematoria del científico (un doble escondido de la artista, en este caso) de medir sus fuerzas con el mismo Dios. El creador, situado al fin en un plano de igualdad con el Supremo Hacedor»¹⁸³.



Fig. 72. Orlan. Imágenes de la serie "Madone au garage", 1990. Fotografía a color. 120 x 120 cm

En este sentido la artista continúa desarrollando un discurso artístico enfocado a la identidad sexual y al posicionamiento y reformulación del cuerpo femenino en relación a lo que acontece y ha acontecido históricamente en la sociedad. Y todo ello mediante sus transformaciones y reencarnaciones artísticas con figuras femeninas reales y mitológicas de la historia.

Su primera intervención *quirúrgico-performática* de cirugía estética se produce en 1990. La cantidad de anestesia proporcionada le permite que, mientras es intervenido su rostro y los

¹⁸³ *Ibid.*, p. 68.

muslos, pueda leer tranquilamente unas palabras del libro *La robe de Eugénie Lemoine*. De las palabras del texto se desprenden reflexiones en torno a lo que nuestra verdadera piel e identidad es y lo que tratamos de transformarnos para llegar a ser. En este sentido también entra a debate su apuesta por la crítica en el contexto de la mujer y los estereotipos asociados.

La figura de la Venus y en concreto el cuadro de «El nacimiento de Venus» del pintor renacentista e italiano Sandro Botticelli ha estado muy presente en su trabajo. Cabe destacar que para la época en que se pintó el cuadro, entre 1482-1485, reflejar desnuda a una mujer en la pintura en un contexto religioso, era de un gesto revolucionario. Un gesto alejado de los estándares y normas preestablecidas. Esto tiene relación con la actitud de la artista Matuschka, quien, en un contexto de normas socialmente aceptadas, decide romper con los estereotipos y modelos femeninos estandarizados utilizando la toma fotográfica como gesto de aceptación de la ausencia de su seno, y por consiguiente, la aceptación de su identidad. En toda metamorfosis, socialmente hablando, hay un sufrimiento y dolor que por mínimo que sea, empuja al cambio y/o a la adaptación.



Fig. 73. Orlan. Imagen de la primera operación quirúrgica en 1990

Como ejemplo se encuentra el posible sufrimiento desprendido de la vergüenza sentida al no estar a la altura de las exigencias sociales estéticas establecidas como válidas, o el dolor y sufrimiento sentido por el insulto o agresión de ser o pertenecer a un determinado grupo social.

Pero por el contrario también puede haber sufrimiento en quienes parecen ser los líderes referentes de la estética personal. Es el caso de quienes pudieran reflejarse en el mito de Narciso, aquel joven tan profundamente obsesionado con su imagen que se aisló del mundo y finalmente sufrió las terribles consecuencias de estar demasiado obsesionado con su imagen. La belleza de Narciso atraía la atención de los demás, pero una y otra vez rechazaba cualquier intento de enamoramiento, como por ejemplo el de la ninfa Eco quien sintió el dolor de la repulsa de Narciso. Por tal acción, Narciso «fue castigado por los dioses por haber rechazado a la ninfa Eco a morir de amor hacia sí mismo»¹⁸⁴. Un día Narciso vio la belleza de su propio rostro

¹⁸⁴ MUSEO NACIONAL DEL PRADO. (s.f). "Narciso" en *Museo Nacional del Prado*.

<<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/narciso/edba34ac-e145-4a3b-a201-c5b3e6a10aae>>
[Consulta: 7 de enero de 2021].

reflejado en el lago y su sufrimiento aumentó al ver que cuando trataba de alcanzar aquella bellísima imagen, desaparecía.

En toda época existe un ideal de belleza que gran cantidad de seguidores tratan de conseguir. Bien para aplicarlo a su propio cuerpo o, por ejemplo, para crear y representar imágenes publicitarias hacia los demás. Los pinceles para Botticelli serían el Photoshop de la actualidad. Una herramienta que permite crear, recrear y ajustar la imagen a los cánones de belleza estimados por quien la ejecuta o por el contexto hacia donde se va a mostrar.

En contraposición al alcance y exhibición de lo “correctamente” preestablecido se encuentra el autorretrato de Matuschka, imagen seleccionada por el *New York Times* con el que la artista, sin tapujos, se muestra orgullosa de exhibir en él la herida y la ausencia de su pecho. En esta línea de trabajo sobre los límites, lo convencional y los estereotipos, está la línea creativa y profesional de Orlan, quien juega con la deconstrucción de lo referente como recurso artístico. En torno a la herida cicatrizada, Bernard Blistène en conversación con Christine Buci-Glucksmann menciona que «parece que la cicatriz, en Orlan, es la metáfora más enriquecedora del arte contemporáneo, sin duda porque vive los intercambios, los encuentros, y remite a lo primitivo»¹⁸⁵.

Actualmente, en cada zona y rincón del mundo existe un modelo característico preestablecido en torno a la belleza que se propone como válida y referente. En la mayoría de zonas, al menos en la sociedad avanzada, este modelo se actualiza con el paso del tiempo y adquiere nuevas dimensiones. Normalmente este modelo es impuesto y lanzado mediante imágenes y otros medios de difusión. Y aunque parezca que cada cual tenga la libertad de escoger lo que quiera, siempre será una libertad dirigida y condicionada.

Aunque el aspecto de cada cual individualice al ser y cree en él un perfil diferente respecto al de al lado, los seres humanos estamos cortados por el mismo patrón biológico. El cuerpo como máquina funciona de igual modo en todo ser humano, en lo que a las funciones básicas y vitales se refiere. Así pues, la apariencia y el rostro tan solo serán un maquillaje personal, una máscara entendida como límite y totalmente vulnerable. En este sentido Orlan entiende que todo cuerpo puede ser desvelado por cualquier medio, y así puede serlo tanto desde lo científico en el campo de las radiografías que puedan desvelar una enfermedad, una anomalía o una forma interna del cuerpo, como desde el arte, el cual también permite hacer visible lo invisible. En el sentido de lo médico y lo clínico, los avances permiten cada día incidir de un nuevo modo sobre el cuerpo. Por ejemplo, en cuanto a los tratamientos estéticos de la persona, ya no solo se pueden conseguir mediante los pinceles en el retrato de alguien, sino mediante intervenciones quirúrgicas en el propio cuerpo.

Destacar la exposición “Orlan, striptease de células hasta los huesos” en la que ha trabajado con células reales, suyas y de animales. También ha utilizado el recurso de la radiografía para revelar lo que la apariencia del cuerpo oculta, como Rossana Zaera en sus collages y pinturas

¹⁸⁵ BLISTENE, B. (2002). “Una conversación entre Bernard Blistène y Christine Buci-Glucksmann” en *ORLAN 1964-2001* [cat. expo], *op cit.*, p. 118.

“Anatomías” (1989-2005), serie en la que parece hablarnos de la sensación de sentirnos “descubiertos” por los diferentes procedimientos y técnicas clínicas¹⁸⁶.

En Orlan, desde su primera intervención quirúrgica realizada en 1990 irá realizándose más operaciones en las que habrá consciencia de dolores como el de la aguja, y estas formarán parte de la serie “La Réincarnation de Sainte Orlan”. Las operaciones-performances convertirían a Orlan en «la primera artista en utilizar la cirugía estética con una finalidad artística, al tiempo que para denunciar las presiones sociales ejercidas sobre el cuerpo, en especial el femenino»¹⁸⁷.



Fig. 74. Orlan. “Operación Exitosa”, 4ª Cirugía-Performance de la artista el 8 de diciembre de 1991, París

Hasta 1993 realiza un total de 9 operaciones quirúrgicas y con ellas nace su participación en una serie de exposiciones, tanto individuales como por ejemplo la del *Centre d'Art Contemporain de Basse Normandie* (Hérouville-Saint-Clair, Francia) como colectivas, en galerías y/o centros de arte contemporáneo de municipios de Francia como Carcassone y Caen, o italianos como en *The Gallery* en Milán.

Sus intervenciones clínicas llegaron hasta el extremo de ser retransmitidas en directo y vía satélite en 1993 en espacios como la *Sandra Gering Gallery* de Nueva York, el *Centre Georges Pompidou* de París, en el *Centro Mac Luhan* de Toronto, en el centro multimedia de Banff, en

¹⁸⁶ Para la creación de estas obras utilizará con frecuencia junto al blanco, negro y gris, el color ocre de gama cálida. Algunas de las obras irán acompañadas por las mismas radiografías que toma como referencia de fondos de archivo médicos y que le permiten a la artista interpretarlas y ponerlas en diálogo. Entre los objetos que revelan las radiografías, se encuentran tornillos introducidos quirúrgicamente en los huesos de la pierna. Como resultado presenta unas obras que enmarca bajo el vocablo “animografías” y que permiten revelar lo oculto del cuerpo

¹⁸⁷ ORLAN. (2002). “Biografía artística” en *Orlan, op. cit.*, p. 157.

Canadá y muchos más. Una operación en la que se observa como la artista se coloca a ambos lados de la frente dos implantes de silicona.



Fig. 75. Orlan. 9ª Cirugía-Performance el 14 de diciembre de 1993, Nueva York

A lo largo de la historia, el cuerpo humano ha podido ser representado y embellecido a través de las diferentes disciplinas según los modelos referentes de cada época. Pero en Orlan se observa como la ciencia le ha ofrecido la posibilidad de tomar la carnalidad del cuerpo humano para su directa intervención y transformación hacia nuevas apariencias.

Toda incisión en el cuerpo y el atravesamiento de límites como la piel implican, a primera vista, dolor, y este dolor es en el que pueden centrarse ciertos discursos artísticos que lo buscan como finalidad. Este no sería el caso de Orlan. La artista deja claro en su manifiesto que se aparta del dolor como idea de redención y como fuente de purificación. Aunque en ciertos momentos de la operación pueda haber algo de dolor como en los pinchazos para la anestesia, el verdadero dolor solo está en la mente e imaginación del espectador, quien ve en las imágenes de registro los cortes en la piel y la sangre de un cuerpo intervenido.

En Orlan, la modificación de la carne no es un simple gesto para estar a la moda, una de las ideas que engloba el tatuaje, sino que va más allá. Su discurso, desde la crítica y la reflexión dotan al cuerpo de conocimiento y lenguaje. Además, el conocido refrán “Para lucir hay que sufrir” pierde toda fuerza en su universo, porque el proceso hacia la nueva apariencia estética ha estado desprovisto de dolor. La anestesia, no solo la aparta de ciertos modos de pensar en torno al dolor en el arte, sino que le permite a la artista ver la herida de su cuerpo abierto durante la transformación. La serenidad y calma que se desprende de las fotografías de registro de sus operaciones, está en contraste con la imagen de la intervención quirúrgica en la que se ve el cuerpo abierto.

Pero, si la cirugía estética es utilizada como medio para conseguir los cánones de belleza preestablecidos y elegidos como referente, ¿Podría Orlan estar cuestionando lo que ella misma usa como medio creativo para transformar su rostro? En este sentido, y de lo que de su

manifiesto se desprende, se entiende que lo que critica Orlan no es el medio, en este caso la cirugía estética, sino el resultado que se quiere conseguir y que forma parte de un canon de belleza considerado como válido. Es por ello que el Arte Carnal del que habla la artista, diferenciado, pero en ocasiones ligado al arte corporal, funciona como un lenguaje que plantea reflexiones en torno a problemáticas sociales y éticas tan presentes en el día a día y que derivan en gravísimos problemas. Entendiendo como problema personal, por ejemplo, el no aceptarse tal y como uno es simplemente por la decisión colectiva del exterior social donde se ha forjado un estereotipo como referente.

En cuanto al dolor en Orlan, la propia artista menciona en primera persona que «intento que este trabajo sea lo menos masoquista posible, pero hay que pagar un precio: los pinchazos de la anestesia no son nada agradables»¹⁸⁸.

Aunque por la agresividad de la imagen se piense que haya dolor, el verdadero dolor lo siente el espectador al imaginarlo, y en esa imaginación está la imagen macabra que, al mismo tiempo que es insoportable, llama nuestra atención e incita a volverla a mirar. Dentro de todo lo que la imagen llegue a estimular y relacionarla con escenas sangrientas de otra índole como puedan ser los asesinatos, en la artista hay goce, y la carnal y ensangrentada intervención se ha llevado a cabo por su propia voluntad.

De este tipo de imágenes impactantes sobre el cuerpo también forma parte la artista contemporánea Sarha Sitkin (1983, Los Ángeles, California). Sitkin, mediante el procedimiento de los moldes, reproduce de forma hiperrealista y con material sintético diferentes partes del cuerpo de la figura humana.

Tanto en Sitkin como en Orlan se observa una transformación en la carnalidad del cuerpo, pero mientras que en Orlan la hiper-realidad transformada es la de su propia carne, para Sitkin es la del material plástico con el que llega a imitar al detalle la apariencia de un cuerpo. Como los de su serie “Bodysuits”.

En su discurso se sustenta la idea del juicio que se tiene desde lo subjetivo hacia los demás, y en este sentido la artista pretende que, con sus vestidos de cuerpos, el propio espectador se sienta en la piel del otro.

Al igual que en Orlan, de la obra de Sitkin se desprenden imágenes inquietantes e impactantes para el espectador. Estas sensaciones que llegan incluso a la angustia, son para Sitkin las sensaciones que pretende hacer sentir al espectador aprovechándose de su sensibilidad y su espacio de vulnerabilidad, donde la activación emocional está a flor de piel.

En ambas artistas, Orlan y Sitkin, la imagen destripada del cuerpo es impactante. Pero mientras que en Sitkin la manipulación del cuerpo y sus fragmentos nos inclinan más hacia la angustia, en las intervenciones del cuerpo de Orlan a esta sensación se añade la del dolor. Todo apunta a que el espectador empatiza con el cuerpo vivo de Orlan sintiendo su piel.

¹⁸⁸ ORLAN. (2002). “Conferencia. «Esto es mi cuerpo... Esto es mi software»” en *ORLAN 1964-2001* [cat. expo], op. cit., p. 104.



Fig. 76. Sarha Sitkin. Serie "Bodysuits" (s.f). Material sintético y de costura. Esta serie fue expuesta en la *SuperChief Gallery* de Los Ángeles en 2018

En términos de padecimiento, sufre más quien mira las imágenes. Aunque en el plano del dolor físico, sí que es verdad que cuando el efecto de la anestesia se pasa existen momentos de dolor. Como comenta Julián Zugazagoitia, «Orlan reconoce que algunos de sus trabajos están al borde de lo insoportable, en el límite de lo visible, y comprende la resistencia natural y visceral a algunas de sus imágenes»¹⁸⁹. Esta visceralidad con la que se siente el dolor de las imágenes de las operaciones de Orlan, es la visceralidad con la que, durante la entrevista, nos comenta que trabaja la propia artista Rebeca Plana. De este profundo y verdadero dolor se proyectan sus obras.

En Orlan, cabe destacar que ella misma también siente el dolor de la imagen de sus operaciones, pero solo cuando es ella su propia espectadora en los momentos posteriores a la intervención. Todos estos cambios estéticos forman parte de su cuestionamiento hacia la estética referida establecida y al dolor y sufrimiento que todo ello conlleva en la cultura occidental. Una investigación de la que forman parte sus transformaciones, tanto en sus ropajes exteriores como en la propia piel y las imágenes de su autorretrato.

Del primer ejemplo forman parte sus reencarnaciones en diferentes personajes de la historia con los que ridiculizaba la intención de su creador, del segundo ejemplo forma parte la transformación mediante la modificación quirúrgica de su propio rostro facial y en el tercer ejemplo se encasillan los trabajos iniciados en 1998 y que siguen la misma línea de investigación pero ahora centrados en los estándares determinados como referentes y modélicos en otro tipo

¹⁸⁹ ZUGAZAGOITIA, J. (2002). "Orlan, ¿la encarnación de la totalidad?" en *ORLAN 1964-2001* [cat. expo], *op cit.*, p. 144.

de civilizaciones como la africana, y en la que estudiaría tanto lo presente como la historia pasada. En esta posterior investigación, Orlan se sirve de la informática para transformar su rostro, pero en la imagen.

Tanto en su estética carnal como en la de su imagen digital e impresa, su cuerpo está en una continua metamorfosis y su antiguo rostro desaparece para dar paso al siguiente.

Así pues, de su actividad artística ocurrida en el tiempo tan solo se queda en el presente congelada, a través de la imagen digital, de la imagen impresa y de diferentes elementos como puedan ser la propia sangre y las vendas que utiliza para dibujar. Algo que sirve como recuerdo y memoria de una transformación constante en vida, porque la muerte hará el resto.

Respecto a la vida y la muerte, hay quien deja su cuerpo en manos de la ciencia, pero tal y como se desprende de uno de los títulos de sus intervenciones y series de operaciones-performances, Orlan menciona que «entregué mi cuerpo al arte». En este sentido la artista afirma que tras su muerte no donará el cuerpo a la ciencia, sino que lo momificará para que forme parte de un museo.

Si en vida, lo natural es dejar que el cuerpo mute y se transforme sin intervenciones intencionadas, la artista va en contra de los patrones de la naturaleza y la lleva a sus límites haciendo la mesa de operaciones su mesa de trabajo. En este sentido «La ubicuidad de Orlan y su continuo travestimiento nos hablan de otra cosa distinta, de un cuerpo cuya naturaleza deberíamos considerar (aunque ello parezca contradictorio) como algo «espiritual»¹⁹⁰.

Derivado de toda su carrera artística y profesional se observa en Orlan una artista considerada multimedia, pluridisciplinar y/o interdisciplinar que hace uso de un gran abanico de técnicas y recursos en su creación. Utiliza las tradicionales disciplinas como la pintura y la escultura y la poesía, pero también las entendidas como vanguardistas para su época como puedan ser el video. Pero sobre todo lo que la caracteriza es que la mesa de operaciones en la que es quirúrgicamente intervenida se convierte en su mesa de trabajo. Aunque se muestre su cuerpo abierto y con los límites de su piel y carnalidad transgredidos, la anestesia elimina en Orlan el dolor intenso.

La sensación de dolor, ansiedad e incluso angustia están más bien en el espectador que observa las imágenes de dicha intervención. Un espectador que no está acostumbrado a ver imágenes relacionadas con el cuerpo abierto, con la herida, con la sangre y por consiguiente con el dolor y el sufrimiento. Como apunta José Ignacio Benito Climent en su libro *El arte-carnal en Orlan. Hacia una estética del sacrificio*, «el espectáculo de las transformaciones orlanianas en sus operaciones quirúrgicas evoca esa angustia, observable además en las huellas del daño provocado en el cuerpo, como espejo de esa tortura ejercida sobre la humanidad»¹⁹¹.

El mismo espectador que siente desde la visceralidad y el dolor las imágenes de las intervenciones clínicas, es el mismo que aparta la mirada ante escenas o imágenes relacionadas, por ejemplo, con la muerte de algún familiar, las consecuencias de la enfermedad del cáncer

¹⁹⁰ RAMÍREZ, J. A. (2002). "Frankenstein, Jekyll, panóptico: omnipresencia de Orlan" en *ORLAN 1964-2001* [cat expo], p. 69.

¹⁹¹ BENITO CLIMENT, J. I. (2013). *El Arte-Carnal en Orlan. Hacia una estética del sacrificio* [cat. expo], op. cit., p. 190.

sobre un ser querido, el dolor físico o emocional de alguien próximo, ante imágenes de un cuerpo mutilado por un accidente, etc., o ante imágenes a las que está poco acostumbrado a ver, bien por sus principios ético-religiosos o por otros motivos del trascurso de su vida personal.

De este modo, las imágenes de las intervenciones clínicas en la artista no serían tan impactantes para un perfil de espectador relacionado con lo clínico y la medicina. Sería como observar el resto de población, como por ejemplo la española, imágenes de la pobreza en África, del desespero de los refugiados y su intento por la supervivencia o por el ahogamiento en masa de inmigrantes que intentan cruzar el mar hacia una nueva vida. Es como si la imagen dolorosa y traumática perdiera fuerza e importancia al repetirse una y otra vez. Quizás, las imágenes de Orlan pierdan fuerza e intensidad tras verlas varias veces.

Todas estas intervenciones clínicas sobre la misma carne, al igual que todo el juego de transformaciones no dérmicas que ha sufrido, tienen un resultado, pero para la artista la verdadera importancia no está en él, sino en el proceso de ejecución. Como menciona Christine Buci-Glucksmann en conversación con Bernard Blistène «la idea de que el arte es un proceso es importante para ella, y de hecho encuentra su realización concreta en esta especie de escenificación del cuerpo que la lleva a la búsqueda de una identidad alternativa»¹⁹².

Esta otra identidad es la que empuja a la artista hacia la investigación en el campo de la estética social establecida como referente. En ella pone su interés sobre las barreras que diferencian y separan los diferentes tiempos y espacios, y ha insistido en el cuestionamiento de la historia del arte y todo aquello preestablecido que mantiene rígido un posicionamiento y actitud en la creación y su historia. En especial sobre las cuestiones presentes y pasadas del cuerpo e identidad en relación a la presión social sobre el cuerpo femenino.

El *modus operandi* de Orlan va más allá del simple espectáculo y es que su investigación artística también ha servido en ocasiones como experiencias y recursos pedagógicos en su perfil docente. Su arte más allá de una función escénica, es un arte provocativo que juega con la sensibilidad y lo intelectual.

Como resultado, la propia artista en una de las entrevistas en video comenta, tal y como aparece en los subtítulos de su intervención, que «tota la meva obra ha estat construïda com un creuament de carreteres entre la meva història personal, la meva història familiar i una altra història que és la història de l'art. És en aquest creuament que he intentat de construir la meva obra. I sempre he buscat que no hi hagués esquizofrènia entre les meves obres i les obres que venen de la història de l'art, que he interrogat»¹⁹³.

¹⁹² BLISTENE, B. (2002). "Conversación de Bernard Blistène con Christine Buci-Glucksmann" en *ORLAN 1964-2001* [cat. expo], p. 113.

¹⁹³ ORLAN. (2015). "Entrevista a Orlan" en *DUGiMedia*, European Live Art Archive. <<http://diobma.udg.edu//handle/10256.1/4168>> [Consulta 16 de diciembre de 2020]. [Traducción: Toda mi obra ha sido creada como un cruce de carreteras entre mi historia personal, mi historia familiar y otra historia que es la historia del arte. Es en este cruce en el que he intentado construir mi obra. Y siempre he buscado que no hubiera esquizofrenia entre mis obras y las obras que vienen de la historia del arte, que he interrogado].

Orlan es una continua metamorfosis de su identidad que va desde la simpleza en sus primeras performances hasta el verdadero cambio, que no solamente va más allá de los cambios físicos y los cánones de belleza establecidos, sino de los cánones del arte y la cultura.

Opta por un cambio cuyos cimientos se sustentan en una intervención corporal en el que hay un atravesamiento de límites que en el imaginario de espectador acontecen de manera dolorosa. Algo que también pasa cuando miramos e imaginamos todo lo que hay detrás del trabajo sadomasoquista de Bob Flanagan.

1.2.2.3 El sadomasoquismo como tortura ritualizada. Bob Flanagan

Bob Flanagan, es un artista cuyo diagnóstico se fundamenta en una fibrosis quística de herencia genética y cuya enfermedad potencialmente mortal fue sufrida hasta el fin por sus dos hermanas mayores; y no desde lo patológico en su propio cuerpo, sino en su acompañamiento testigos de la dolencia.

Por lo general las consecuencias del padecimiento de la fibrosis quística llevan al cuerpo del sujeto a producir lo que se conoce en términos coloquiales como moco. Un líquido espeso que se genera principalmente en órganos como los pulmones y partes del conducto digestivo y que son altamente irreversibles hasta llegar a la muerte.

Ante cualquier anomalía corporal como pueda ser esta enfermedad, la intervención médica actúa a tenor del ser humano en conciencia de paliativo y/o solución para erradicar y/o preservar el organismo, y en este sentido, el de la búsqueda de soluciones y caminos que permitan ayudar al otro, se encuentra el caso de muchas de las personas que han convertido su dolencia y sufrimiento en conocimiento y trabajo. Un modo de aportar su propia experiencia a la sociedad y que en ocasiones se ha vuelto de manera profesional.

Por ejemplo, hay quienes tras salir de la adicción a las drogas y aceptar la desgracia que ello supone deciden desde su experiencia y conocimientos vivenciales o académicos adquiridos ayudar al otro. También existe el perfil de quien ha sufrido un cáncer y tras sobrevivir a ello ha decidido formarse como psicólogo, médico, etc., para ayudar a los demás del mismo modo que lo hicieron con esta persona. Hay quienes la decisión o la predisposición sobre determinados caminos las toman en edades adultas y otros en etapas jóvenes, edades en las que la persona imagina lo que puede ser de mayor desde su motivación e ilusión.

En este sentido Flanagan, tomando su caso de enfermedad personal, se sintió motivado en apostar por la medicina. Pero como menciona Mar Gascó en su investigación «no sería a través de la medicina, sino del arte, como Flanagan consiguió no sólo alargar más su vida, sino infundir en otros pacientes cierto espíritu de esperanza y superación y algo más de optimismo»¹⁹⁴. Hay que destacar que Bob Flanagan fue uno de los pacientes con fibrosis quística más longevos y su vida se alargó hasta los 43 años. Un motivo más para ofrecer esperanzas de vida largas ante la enfermedad.

¹⁹⁴ GASCÓ, M. (2013). *El cuerpo oculto. Metamorfosis sobrevenidas* [Trabajo Final de Máster]. Sevilla: Universidad de Sevilla, p. 53.

Con la enfermedad, Flanagan quedó condenado a episodios de dolor intenso, y consciente del poder del dolor decidió adueñarse de él y hacerle frente con este mismo síntoma y sensación. Así pues, el dolor pasó de ser un enemigo a convertirse en un aliado. Un dolor buscado como remedio ante el dolor sentido por la enfermedad y las pruebas clínicas. Como menciona Robertha Smith del *The New York Times* «he took control of his suffering through the ritualized pain of sadomasochism»¹⁹⁵.

Algo con lo que también se relaciona al performer Ron Athey (Groton, Connecticut, 1961). Su modo de operar a través del arte se ha desarrollado mediante políticas de cuestionamiento del género, sexualidad, el deseo, lo traumático y la religión.

El arte de Ron Athey, performer más de 40 años, se ha desarrollado a partir de la vinculación con el ambiente *post-punk / pre-goth*, el tatuaje, el SM y ha evolucionado a través de un cuerpo llevado al límite. Un cuerpo en el que está presente la herida y la sangre, los cortes, y todo lo relacionado con el sadomasoquismo y el Queer. Como ejemplo de dolor y cuerpo vemos performances como “St/Sebastian/50”, obra estrechamente relacionada con la de Frida Kahlo “El venado herido” (1946. 22,4 x 30 cm. Óleo sobre lienzo). El nexo de unión entre ambas obras es la forma en la que esta imagen nos hace intuir el dolor. En ambas obras el cuerpo presente céntrico a la composición está representado con flechas clavadas sobre el mismo.

Le Bretón cita en su libro que «si el gozo es expansión, ensanchamiento de la relación con el mundo, el dolor, es acaparamiento, interioridad, cerrazón, desapego de todo lo que no sea el mismo»¹⁹⁶. En este sentido se podría pensar que la enfermedad para Flanagan podría suponer un duro golpe de aniquilación y encerramiento, pero el dolor de la enfermedad no lo paralizó ni lo aisló. Se convirtió en su motor y fuente para que el dolor buscado se convierta en su goce, y el arte le sirviera como medio de expansión y relación con el mundo. En Flanagan el dolor como aliado se convierte en su medio vital de expresión.

La relación de Flanagan con el dolor buscado pone al límite su integridad física, pero al mismo tiempo en el artista se manifiesta una piel inmortal e invulnerable propia de un cuerpo heroico.

En esta línea, lleva a cabo toda una serie de prácticas performativas en las que se inflige dolor de manera voluntaria. Primero a través de prácticas en solitario y posteriormente con la participación activa de su pareja sentimental Sheree Rose, quien colabora con Flanagan en la obra “Visiting hours: An Installation by Bob Flanagan in collaboration with Sheree Rose”, esta mostrada por primera vez en el *Santa Mónica Museum of Art*, un museo que quedó tematizado en 1994, entre otros, por una instalación a modo de una sala hospitalaria en la que entra en diálogo el espacio de lo clínico con un espacio de tortura.

¹⁹⁵ SMITH, R. (1996). “Bob Flanagan, 43, Performer Who Fashioned Art From His Pain” en *The New York Times*. <<https://www.nytimes.com/1996/01/06/arts/bob-flanagan-43-performer-who-fashioned-art-from-his-pain.html>> [Consulta: 2 de diciembre de 2019] . [Traducción: tomó el control de su sufrimiento a través del dolor ritualizado del sadomasoquismo].

¹⁹⁶ LE BRETON, D. (1999). *Antropología del dolor, op. cit.*, p. 212.

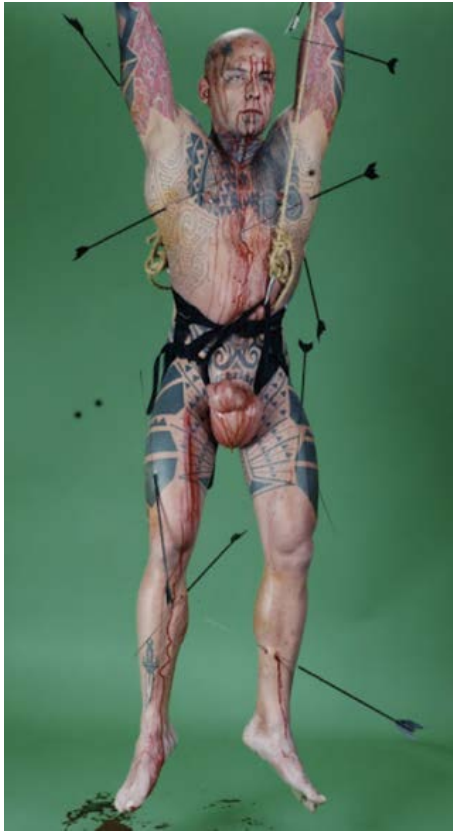


Fig. 77. Ron Athey. "St/Sebastian/50", 2012. Una de las versiones de su performance del 2000 "Sebastian Suspended"

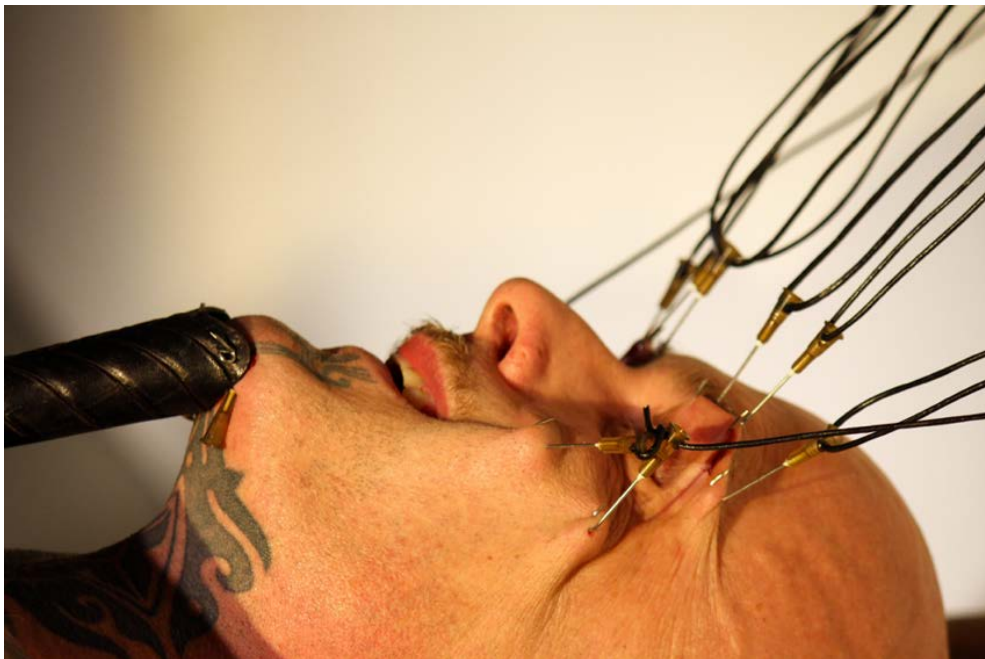


Fig. 78. Ron Athey Una de las imágenes de su performance "Incorruptible Flesh: Messianic Remains" el 2014 en el *Mana Contemporary* (Chicago)



Fig. 79. Imágenes de la exposición "Visiting hours: An Installation by Bob Flanagan in collaboration with Sheree Rose", 1994. Celebrada en el *Santa Mónica Museum of Modern Art* entre el 23 de Septiembre y el 31 de Diciembre de 1994

Como se puede ver en uno de los vídeos en los que se muestra la exposición¹⁹⁷, Flanagan permanece como paciente enfermo en una cama de hospital ubicada en la sala expositiva y junto a él están figuras como Martha Wilson y Sheree Rose. Wilson es artista feminista y directora galerista fundadora del espacio enfocado al arte "Franklin Furnace", y, además, una figura de gran influencia y reconocimiento en el mundo del arte de Nueva York de los setenta; Rose es su compañera, artista, cómplice y sujeto activo que permite el desarrollo de las sesiones de sadomasoquismo en el museo. Estas prácticas fueron actuaciones tan extravagantes y vulgarmente alocadas como conmovedoras y pretenciosas para el espectador.

En estas sesiones se busca un dolor más allá del sufrido por la enfermedad. Dolor, placer, muerte y enfermedad dialogan en un escenario en el que el cuerpo patológico de Flanagan vive con tristeza la enfermedad, pero es afrontada con masoquismo, con la erótica del gesto artístico y con humor, siendo este un ingrediente fundamental para la supervivencia y adaptación a la vida. Un humor sobre el que también se pregunta Juan Antonio Ramírez al pensar en la obra de Nebreda.

De este modo Flanagan se desnuda desde el sentido más amplio de su significado y ante el público, tan diverso, queda expuesto a todo tipo de cuestionamientos. Ante la figura de Flanagan el variado público que asiste marca el debate sobre si lo contemplado es arte, pero independientemente de los juicios de valor, el público también se enfrenta a unas escenas que no todos son capaces de contemplar y mantener fija la mirada. Al margen de todo el rumor del

¹⁹⁷ NYU LIBRARIES. (s.f). "Bob Flanagan & Rose Sheree [videorecording]: visiting hours interview" en *NYU Libraries*. <<https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/5dv41r2b>> [Consulta: 18 de noviembre de 2018].

exterior social el propio Flanagan afronta su realidad de la forma más honesta y sobre todo desde un humor intelectual que no está a la altura de lo que se podría entender vulgarmente como un simple loco. Es un humor que le permite mediante la instalación *museificar* la enfermedad.

En la instalación estuvo acostado en la cama durante seis semanas y solo era levantado con una polea para someterse a las sesiones de sadomasoquismo. Este sadomasoquismo y la enfermedad padecida no solo están presentes y acotados por las dimensiones de la cama, sino que también hay alusiones a ello en otras partes de la instalación como en la que se muestra una pared de 1.400 bloques de madera sobre los que quedan grabados, de forma intermitente, las siglas “SM” refiriéndose estas al sadomasoquismo y “CF” en mención a la Fibrosis Quística.

En esta línea de expresión artística del dolor, el artista también hace referencia explícita a él en otras obras como “Wall of Pain”, un muro de contenido fotográfico en el que en cada una de las imágenes que componen la obra, el artista se muestra con un tipo de gesticulación facial. Es la obra de un cuerpo explícito por el que pasan multitud de sensaciones y entre las que se encuentran las derivadas de las artísticas, tales que, ante las amenazas de la muerte le permiten sentirse y mantenerse vivo. En este sentido de los beneficios del arte, Ralph Rugoff, escritor, curador y revisor de artículos para *Artforum* menciona con respecto al artista que «Ironically, by subverting the clinical aura of the exhibition space Flanagan is able to remind us of art’s potentially therapeutic side effects. His work implies that it’s possible to reclaim the perverse bodies that culture has stolen from us, once we forego our position as anonymous voyeurs»¹⁹⁸.

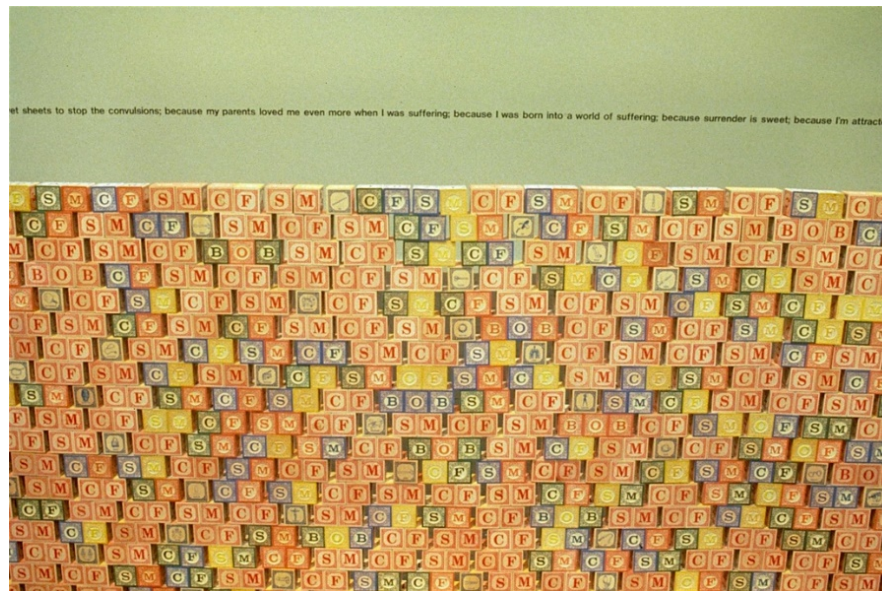


Fig. 80. Bob Flanagan. Imagen de la obra “Alphabet Block Wall” en la exposición *Visiting hours: An Installation by Bob Flanagan in collaboration with Sheree Rose*, 1994. Celebrada en el *Santa Mónica Museum of Modern Art*

¹⁹⁸ RUGOFF, R. (1993). “OPENINGS: BOB FLANAGAN” en *ARTFORUM*.

<<https://www.artforum.com/print/199310/openings-bob-flanagan-33688>> [Consulta: 20 de noviembre de 2018].

[Traducción: Irónicamente, al subvertir el aura clínica del espacio de exposición, Flanagan puede recordarnos los efectos secundarios potencialmente terapéuticos del arte. Su trabajo implica que es posible recuperar los cuerpos perversos que la cultura nos ha robado, una vez que renunciamos a nuestra posición de mirones anónimos].



Fig. 81. Bob Flanagan. "Wall of Pain", 1982. Sin datos de las medidas. Mural fotográfico. Fotografía analógica en b/n

La Fibrosis Quística que padece Flanagan es una enfermedad altamente mortal pero la existencia de esta en el artista, metafóricamente, no se terminó con su muerte. La enfermedad y Bob Flanagan no murieron, sino que él y su legado se mantuvieron activos y vivos a través de las ganas de Rose de continuar exhibiendo su obra por diferentes espacios expositivos de todo el mundo. También forman parte de su legado los resultados derivados de su vinculación con la poesía y la escritura, algo que le permitió realizar diferentes publicaciones como el libro de poesía y prosa "The kid is a man" en 1978. También la escritura como medio de expresión del día a día de la dolencia le llevó a publicar "Fuck Journal" (1987) y "Pain Journal" (publicación póstuma en 1999). Narraciones a modo de diario que contienen el testimonio vivo del propio artista aquejado por las consecuencias de la enfermedad.

Tras su muerte y con toda la obra y documentación sobre Flanagan, Rose mantuvo activo el legado del artista contribuyendo, entre otros, en el documental "Sick: The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist" dirigido por Kirby Dic (1997) y mostrado en el *Sundance Film Festival*. "Sick" es un registro fílmico de verdaderas actuaciones viscerales sobre las que Stephen Holden menciona que «consists of excerpts from videotaped performances in which Mr. Flanagan is pierced, penetrated, slashed, slapped, gagged and strung up by his collaborator, companion and lover of 15 years, Sheree Rose»¹⁹⁹.

¹⁹⁹ HOLDEN, S. (1997). "An Artist Whose Medium Was Pain" en *The New York Times*.

<<https://www.nytimes.com/1997/04/03/movies/an-artist-whose-medium-was-pain.html>> [Consulta: 3 de diciembre de 2018]. [Traducción: consiste en extractos de actuaciones grabadas en video en las que el Sr. Flanagan es perforado, penetrado, acuchillado, abofeteado, amordazado y colgado por su colaboradora, compañera y amante durante 15 años, Sheree Rose].

Toda la producción artística llevada a cabo en colaboración con Rose alberga una combinación de dolor y placer y a través de la tortura ritualizada siente el disfrute del amor, del poder, del dominio y la sumisión. Como la acción ritualizada del artista Franko B., quien en su acción "Mamma I can't sing" (1990-97) se somete voluntariamente a ser empujado, bofeteado, pateado y cortado con bisturí de manera voluntaria.

Son un tipo de actuaciones en las que «el sadismo, la perversidad y la soledad conducen a la libertad total. Esto no es ni terapia ni teatro, sino una afirmación personal de pulsiones que son indispensables para el artista»²⁰⁰.



Fig. 82. Franko B. Imágenes de la performance "Mamma I can't sing", 1990-97

De esta obra del artista forman parte materiales y objetos como una silla de ruedas, una camilla y una jaula a la que es encadenado el artista en diferentes momentos, pero sobre todo es fundamental el equipo de asistentes que lo acompaña y quienes lo someten a duros golpes de castigo como pueden ser los del corte en el pecho realizado por un bisturí.

Esta línea de trabajo del artista forma parte de un arte que requiere de un cierto temperamento emocional a la hora de observarlo. Mientras que Franko B. tiene un grupo de asistentes que le ayudan en sus acciones, otro de los artistas como David Nebreda se auto-inflige también cortes en el pecho pero sin la ayuda de nadie.

²⁰⁰ FRANKO B. (2015). "Mama I Can't Sing" en *Franko-b.com*. <https://www.franko-b.com/Mama_I_Cant_Sing.html> [Consulta: 4 de enero de 2019].

1.2.2.4 La profunda dimensión de la herida ensangrentada en David Nebreda y Gina Pane

Al igual que Bob Flanagan, David Nebreda deja su cuerpo en manos de un atravesamiento de límites voluntario e intencionado. Inciden sobre su piel como parte de su medio de expresión, aunque, como se observa desde fuera, en Nebreda y Flanagan acontecen intervenciones que se alejan de la estética y realidad quirúrgica que se presenta en Orlan. Su modo de operar traspasa la sensibilidad humana y pone sobre la mesa una estética del sacrificio.

Nebreda es licenciado en la Facultad de Bellas Artes de Madrid y su carrera artística podría considerarse como un caso de estudio posiblemente difícil de escribir y es que «el sistema del arte contemporáneo, a pesar de que es muy correoso y omnívoro, no ha encontrado todavía la manera de digerir a este personaje»²⁰¹. Aun así, es una figura reconocida y con gran potencial de acercamiento al público.

Es conocido en gran parte por el patrón creativo fundamentado en el autorretrato. El artista, tomando el doble sentido de la palabra desnudamiento, siendo este también el emocional, hace uso de la práctica artística como un medio confesional ante sí mismo y ante los demás. Con sus fotografías y dibujos el artista se desviste de todos los tapujos y juicios que podrían impedir a cualquiera dar ese tipo de paso. Un tipo de imágenes que hacen testigo al espectador de algo impactante y en diversas ocasiones visualmente doloroso, invitándole a razonar sobre la estética y el trasfondo de las mismas. Cabe destacar que, en lo impactante, la sangre como recurso está presente tanto en las tomas fotográficas de su cuerpo herido como en los dibujos realizados con trazos de este fluido.



Fig. 83. David Nebreda. “El gran cabrón parte la manzana y saca las semillas que poblarán la tierra y el cielo e impedirán la degeneración”, 1998. Sangre sobre papel. 32 x 25 cm

²⁰¹ RAMÍREZ, J. A. (2003). *Corpus Solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, op. cit., p.79.

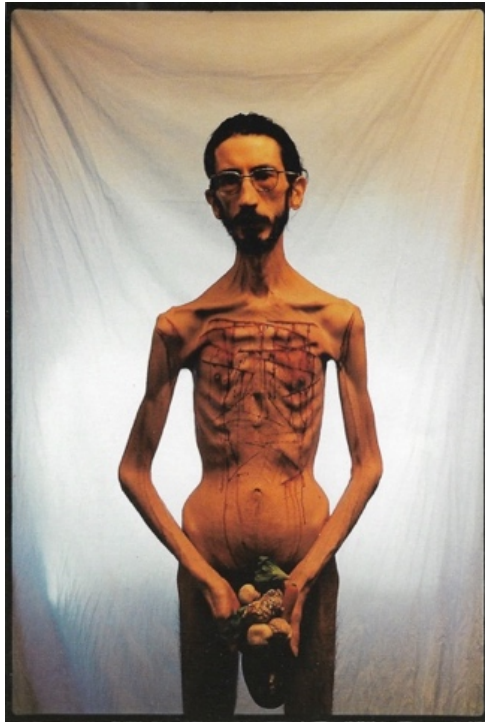


Fig. 84. David Nebreda. "El zapato de la madre muerta". Serie de autorretratos realizados entre mayo y octubre de 1989 y junio y octubre de 1990



Fig. 85. David Nebreda. "El que nace con señales de sangre y fuego". Serie de autorretratos realizados entre mayo y octubre de 1989 y junio y octubre de 1990

Viendo estas imágenes, cualquiera podría pensar ante qué tipo de artista está y si estos comportamientos puestos en conocimientos de las personas por su propia voluntad son fruto de alguna locura irremediable. Lo que sí que es cierto e irreversible es la esquizofrenia manifestada en la adolescencia, una enfermedad que se convertiría en su compañera de vida. Este trastorno está presente en la construcción artística del discurso de Nebreda y su obra está desarrollada en un taller cuyo lugar es su propia morada. Un espacio cerrado a cualquier estudioso interesado en visitarlo.

Nebreda es de naturaleza cerrada, reacio al contacto social y profesional, sin embargo, pudiera parecer contradictorio, pero se muestra a los demás de la forma más abierta y confesional, a través de la herida, del desnudo y actos propios de autocastigo.

Cabe mencionar que la disciplina que emplea para crear no corresponde a performances ni a acciones que el público pueda sentarse a contemplar. Sus autorretratos son el testimonio directo de su demacrada anatomía y su lacerado y patológico cuerpo. Una imagen de la que es consciente a través del espejo, material frecuentemente utilizado por el artista que le devuelve y ratifica tanto la realidad de su condición física como la de su diagnosticada esquizofrenia. Según se observa en uno de sus autorretratos, el artista deja escrito en un papel su tipo de esquizofrenia: "Esquizofrenia paranoide crónica". Según menciona la nota que lo acompaña en el catálogo "David Nebreda. Autorretratos", este autorretrato es el último de una serie que había iniciado con esperanzas terapéuticas y que sin embargo no fue así.



Fig. 86. David Nebreda. "Sin título". Serie de autorretratos realizados entre agosto y octubre de 1997

La esquizofrenia es uno de los trastornos sobre los que aún a día de hoy la ciencia mantiene diversidad de hipótesis abiertas sobre su etiología, y en ese reto por conseguir resolver el problema, están involucrados estudios de aspectos tanto biológicos como psicológicos y sociales. Sus causas son variadas y pueden ser genéticas y bioquímicas. En referencia a las causas genéticas de su etiología

«hemos afirmado que la herencia está presente en la esquizofrenia, y aunque los datos actuales no pueden explicar por qué se hereda el riesgo de padecerla, la aplicación de las técnicas de genética molecular y los modelos politécnicos ofrecen un marco más amplio de investigación. Estos modelos proponen que la esquizofrenia puede estar causada por una combinación de un número específico de genes en interacción y ciertos factores ambientales que actúan en algún momento del desarrollo»²⁰².

Cotejando la dimensión psicológica que se observa en Nebreda y las evidencias biológicas que plantean las diferentes hipótesis científicas sobre la etiología de la esquizofrenia, todo apunta a que el trastorno del artista es genético y posiblemente enfatizado por el entorno. Las palabras de Juan Antonio Ramírez, quien mantuvo el 11 de febrero de 2002 en su estudio de Madrid una conversación con Nebreda, reforzarían esta hipótesis sobre que el artista presenta unas altas características de herencia genética del trastorno. Así pues, tal y como deja constancia el historiador de aquella conversación en su libro *Corpus Solus*, Nebreda «tiene familia: un hermano (al que no ve ni habla desde hace años), y sus padres, aquejados ambos, según declaraba en 2002, por graves trastornos psiquiátricos»²⁰³. En esta declaración queda registrada por tanto una información que refuerza la hipótesis de que la esquizofrenia de Nebreda puede ser por herencia genética y enfatizada y/o agravada por su entorno y contexto.

Además de las hipótesis de herencia genética la ciencia también se plantea las que forman parte de la bioquímica. A nivel bioquímico la ciencia ha observado entre otros estudios y resultados que los niveles de dopamina también son un factor importante en el desarrollo de la

²⁰² BELLOCH, A., SANDÍN, B. y RAMOS, F. (2009). *Manual de Psicopatología* (Vol. II), op. cit., p. 440.

²⁰³ RAMÍREZ, J. A. (2003). *Corpus Solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, op. cit., p. 80.

esquizofrenia. Es decir, la alteración relacionada con el incremento de los niveles de dopamina de la persona también puede ser un factor determinante en el desarrollo de la esquizofrenia.

Pero estos estudios son solo una minoría de los hallazgos de investigación con los que profesionales de la salud como neurólogos, psicólogos y psiquiatras, entre otros, cuentan para unir y relacionar el enigma de rompecabezas que supone la exacta etiología del trastorno. La gran magnitud de resultados con la que trabajan estos profesionales es muy elevada, pero a pesar de la ramificación de hipótesis sobre el problema, coinciden con que este trastorno aparece favorecido por diferentes factores tanto genéticos como ambientales. Por lo general

«la hipótesis de trabajo más probable en relación con la esquizofrenia sugiere que no se trata de una enfermedad única causada por un solo proceso patofisiológico o por un grupo de mecanismos claramente identificados, sino que en la «esquizofrenia» conviven un grupo heterogéneo de trastornos que comparten algunas características clínicas comunes, pero que pueden ser etiológicamente diversos»²⁰⁴.

Según el manual *DSM-V*, la esquizofrenia debe tener una duración mínima de 6 meses para que se considere como tal, si fuesen menos de esta duración los síntomas el diagnóstico apuntaría hacia un trastorno esquizofreniforme. Como se ha observado en Nebreda, su esquizofrenia es de larga duración, es irreversible y por tanto no es un trastorno esquizofreniforme, sino una esquizofrenia.

En la duración de la esquizofrenia hay un mes de fase activa y el resto corresponde a la fase prodrómica y/o residual. De la primera fase, la activa, forman parte los síntomas relacionados con las alucinaciones, delirios y lenguaje desorganizado y a la fase residual pertenecen los síntomas positivos (ideas de suspicacia, pensamiento mágico, sentido de presencia, etc) y síntomas negativos, muy frecuentes, que pertenecen a la fase grave del trastorno (abulia, anhedonia, etc). Otros síntomas de la esquizofrenia son el comportamiento desorganizado o catatónico.

Hay diferentes manuales y cada uno clasifica el trastorno de diferente modo. En el enfoque clásico el *DSM-IV* divide la esquizofrenia en subtipos siendo estos de tipo paranoide, tipo desorganizada, tipo catatónica, tipo residual y tipo indiferenciada. Desde el enfoque de las propuestas dicotómicas se presenta la esquizofrenia dividida en Tipo 1 (positiva) y Tipo 2 (negativa). Otros trastornos relacionados con la esquizofrenia son el ya mencionado trastorno esquizofreniforme, el trastorno esquizoafectivo, el trastorno delirante y el trastorno psicótico breve. Todos ellos comparten la sintomatología de la esquizofrenia.

Con todo ello se pretende resaltar que dentro del trastorno de la esquizofrenia hay una gran variedad de síntomas que serán determinantes en el diagnóstico más detallado y certero de cada paciente. Pero si consideramos que Nebreda actualmente se encuentra en una fase avanzada de la esquizofrenia, coincidiendo esta con fase residual grave de síntomas negativos y entre los que se pueda encontrar la anhedonia, ¿Podrían ser los cortes auto-infligidos un modo de encontrar ese placer perdido?

²⁰⁴ BELLOCH, A., SANDÍN, B. y RAMOS, F. (2009). Manual de Psicopatología (Vol. II), *op. cit.*, p. 441.

Entendiendo que la anhedonia es la pérdida de placer o la ausencia de satisfacción al realizar determinadas acciones o actividades, ¿Puede responder el perfil de Nebreda al de un masoquista que busca el dolor de la herida como fuente de placer? o, ¿Es tal el dolor y sufrimiento de lo que supone el trastorno, que el corte en la piel comparado con ello no es nada?

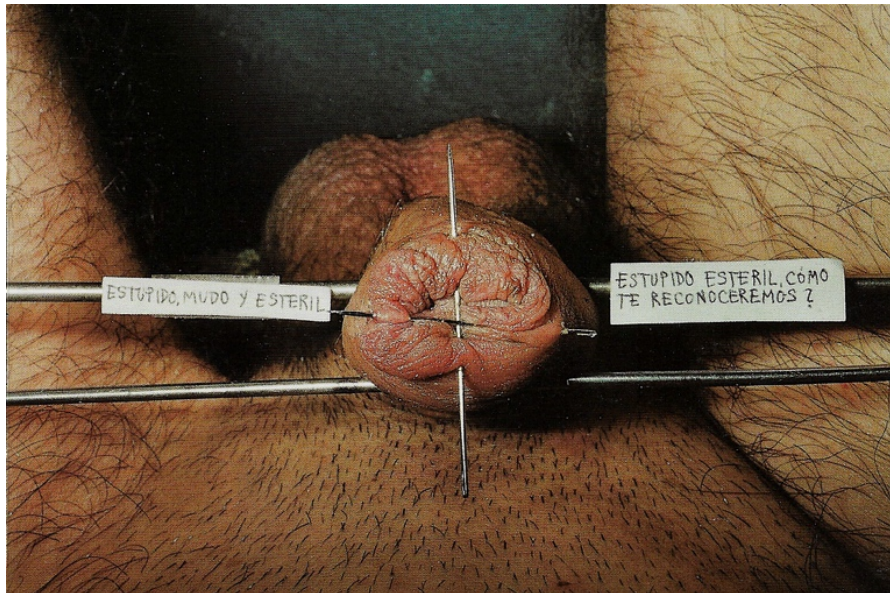


Fig. 87. David Nebreda. “La ceniza de la madre, el agujero de la madre y la cruz del hijo”. Serie de autorretratos realizados entre agosto y octubre de 1997

En este sentido se entiende como el umbral de dolor depende de cada cual, de sus dolorosas experiencias previas y del contexto en el que acontecen. Por tanto, en esta herida también cabe un mensaje hacia el espectador al que le muestra como el dolor está en función de las experiencias de cada uno y su resistencia.

En Nebreda, la herida mostrada pudiera ser todo un suplicio para el cuerpo de otro de los mortales, sin embargo, para él, de la expresión que vemos en su rostro tras los cortes, se observa aparentemente una ausencia de sufrimiento. Parece que para él no es nada si lo compara con la naturaleza y los síntomas de la esquizofrenia a la que ha sido condenado. Aun así, por mínimo que sea, debe sentir algo de dolor al cortarse como todos los mortales, y esta consciencia es la que le lleva al artista a pagar un precio en sus acciones. Es un dolor que el mismo apunta como “necesario”.

Hay ciertos tipos de esquizofrenia en las que las autolesiones vienen por impulsos y estímulos necesarios pero involuntarios y esporádicos, sin embargo, en Nebreda todo apunta a que son unas autolesiones con un enfoque meditado, pensado y que se alejan de todo prejuicio de artista loco. Es un artista con una metodología rigurosa y programada al detalle. Todas sus intervenciones sobre el cuerpo pertenecen a un contexto de castigo consciente y voluntario hacia su propia persona en el que su dolor es propio e intransferible. Al respecto menciona que “Mi sangre y mis excrementos, mis quemaduras, mi agotamiento, mi cuerpo y su dolor, un dolor

necesario y alegre, son los únicos elementos para establecer y reconocer la mitad de mi patrimonio”²⁰⁵.

En Nebreda hay un sujeto de autoagresión, y de sus prácticas que lo determinan forman parte las flagelaciones, las quemaduras, los cortes sangrantes sobre su pecho o las agujas clavadas en la piel de su sexo como en la obra “La ceniza de la madre, el agujero de la madre y la cruz del hijo”, una obra en la que su miembro parece haberse “crucificado” con agujas, algo que «no se trata de erotismo sadomasoquista sino de algo muy distinto que podemos situar en la perspectiva de la vieja polémica teológica sobre la naturaleza de Cristo»²⁰⁶.

Estas acciones corporales ensangrentadas recuerdan a las de Günter Brus (Estiria, Austria, 1938) artista quien se revolvió en sus propios excrementos o utilizaba la sutura cosida en la piel sin anestesia. Toda una escenografía del escándalo que llegaba, al igual que con Nebreda, a la sensibilidad más honda del espectador. Su agresividad visual y radicalidad en la acción se puede ver en obras como “Automutilación” I, II y III (1965) y en acciones finales a su práctica artística como “Prueba de resistencia”, en la que de nuevo los cortes en la piel y el sufrimiento violento estaban presentes.

A pesar del desorden que se pudiera pensar en Nebreda debido a su trastorno, sus obras son el resultado de una toma fotográfica programada con un determinado objetivo fotográfico y revelado, y estas se alejan de todo aquello que tenga que ver con el fotomontaje o la manipulación. Son obras que capturan el alma desnuda del artista, y donde florecen los sentimientos más sinceros del cuerpo a partir de un puro estado de aislamiento.

En la atmosfera retratada utiliza una iluminación con alto nivel de contraste, realzando así la figura de su cuerpo. Las imágenes evocan a situaciones de dolor y sufrimiento y en ellas está presente un cuerpo inerte y sangrentado, como un cuerpo al vacío con su piel macerada y herida pegada a los huesos. Esto hace pensar en un cuerpo sacrificado, un cuerpo inmerso en una atmósfera cerrada y asfixiante que transmite su agonía y que le permite contextualizar su vida.

Otras identificaciones a través del autorretrato e iconografía religiosa tradicional son las que llevan a identificarle con el Cristo Redentor. Obras en las que se muestra a Nebreda como un «artista-mártir de la tradición romántica llevado al paroxismo del dolor»²⁰⁷.

Sobre la idea de lo romántico en relación al dolor, la artista Plana deja constancia en el catálogo de su exposición *Top Control*²⁰⁸, mencionando que «no creo en la concepción del ‘artista maldito’. Pensar que fastidiada pintas mejor es una visión romántica y decimonónica que no comparto»²⁰⁹.

²⁰⁵ NEBRED, D. (1998). *David Nebreda. Autorretratos* [cat. expo]. Madrid: Doce Notas., p. 46.

²⁰⁶ RAMÍREZ, J. A. (2003). *Corpus Solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, op. cit., p.93.

²⁰⁷ *Ibíd.*, p. 92.

²⁰⁸ Exposición realizada entre mayo y junio de 2014 en la sala *La Gallera*. Espacio que forma parte del *Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana* y está dedicado a la exhibición de proyectos artísticos.

²⁰⁹ MARÍ, R. (2014). “Entrevista con Rebeca Plana” en *Top Control* [cat. expo], Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, p. 37.

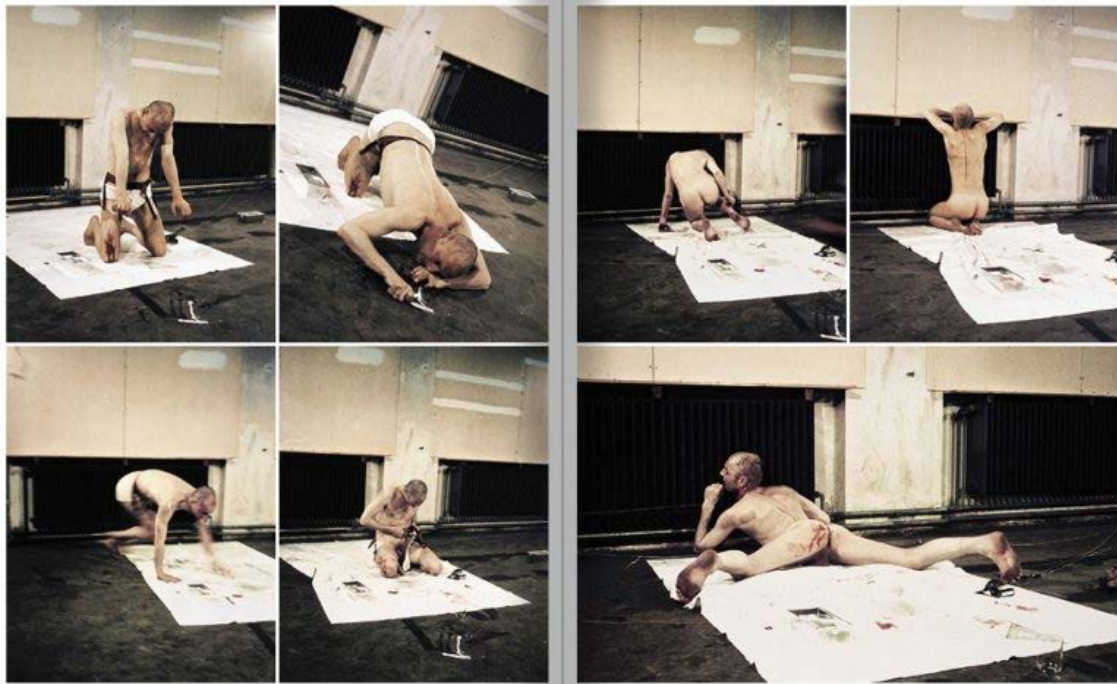


Fig. 88. Gunter Bruscia. Imágenes de la performance “Prueba de Resistencia”, 1970

En Nebreda parece presentarse el arte a modo de resurrección. Y es que «el autor, en un ya largo estado de aislamiento, se dedica al cultivo de ideas y proyectos sobre la muerte, el concepto de muerte y de su propia muerte, hasta que finalmente, de forma inevitable y por una excusa mínima, sufre una experiencia efectiva de esa propia muerte. Es a partir de este renacimiento cuando desarrolla el concepto de lo ‘necesario’ y cuando va tomando conciencia y sintiéndose cada vez más ‘reencarnado’»²¹⁰.

De estas palabras²¹¹ se desprende la idea de un Nebreda que se siente amenazado por unos infortunios de la vida que le hacen ser sabedor de la irreversible transformación que sufre el cuerpo. En Nebreda «hay una sensación de provisionalidad, de miedo, de muerte inminente, de que se ha de actuar para favorecer ese advenimiento, y de que se ha de actuar dando testimonio de esa actuación»²¹². Frente a esa idea de irreversibilidad el autor se convierte en su mejor testimonio y para ello se convierte en intermediario y filtro entre sus miedos y el resultado creativo.

Nebreda es una persona a quien la enfermedad lo aísla y en cierto modo lo incapacita, pero la herida, el dolor y el sacrificio voluntario le devuelven al mundo de la sensibilidad, ese mundo que a todo ser sensible le hace sentirse vivo y sentir el precio de la existencia.

²¹⁰ NEBREDAS, D. (1998). *David Nebreda. Autorretratos* [cat. expo], op. cit., p. 23.

²¹¹ Estas palabras son las del propio artista, autor que en todos sus textos se refería a el mismo en tercera persona.

²¹² *Ibid.*

Esta idea de sentirse vivo mediante el malestar y las relaciones entre madre e hijo nos recuerdan a las reflexiones de Anzieu quien plantea que «en caso extremo, el hecho de infligirse a sí mismo una envoltura real de sufrimiento, es un intento de restituir la función de piel continente que la madre o el entorno no han realizado, es: sufro luego existo»²¹³.

Parece como que Nebreda, frente a la amenaza de la desaparición, se reencarna a través de las autoagresiones. Una idea de mártir que podría asemejarse a la que también Anne Heyvaert interpreta en la obra de René Heyvaert. Artista que, en parte de su trabajo, se dedica a transformar y combinar objetos para sacarlos de su contexto, significado y función principal. Estas pequeñas intervenciones poéticas las hace con elementos y objetos como la cuchara, el tenedor, botes de limpieza, cartones, zapatos, recogedores, paquetes de cereales, cajas de cerillas, etc. Algunos de ellos susceptibles de interpretarse desde el sufrimiento como la pieza en la que «la escoba con clavos a la manera de un San Sebastián podría entenderse como otro guiño a la historia del arte y la exaltación del dolor mártir liberador»²¹⁴.

En el caso de Nebreda, este personaje es un hombre encerrado en sí mismo que desnuda su más íntima vivencia y existencia en forma de unos autorretratos que tiñen la atmosfera de sufrimiento y de dolor, y hacen evidentes la transformación desgarrada de un cuerpo en continua metamorfosis.

El desnudamiento de la existencia encerrada del propio Nebreda, así como su metamorfosis, vinculada frecuentemente al de la larva, está ligado con los inicios poéticos de nuestra obra. Un proceso de autoconciencia, de autoconocimiento y de proyección confesional hacia el mundo desde la práctica artística vinculada al dolor.

A diferencia nuestra, en Nebreda vemos como el dolor es buscado y necesario, y esta sensación forma parte de lo “alegre” que comenta el artista. Gracias al dolor del autocastigo el placer es liberado y sentido en su propia piel. Una piel como registro de la huella del tiempo y de las acciones que implican vejación y tortura.

La piel del cuerpo a nivel fisiológico es un mapa de registro en el que la herida te hace sentir el precio de la vulnerabilidad y cuyas cicatrices te recuerdan el dolor sentido. El dolor ayuda a conocer y experimentar sobre los límites, actúa en el cuerpo de manera metamórfica y restablece en cada cual su identidad. La propia piel es testigo de las intervenciones médicas e incisiones externas que sin anestesia algunas han causado dolor físico.

A nivel fisiológico, muchas de las acciones que implican ese atravesamiento de límites implican dolor, al igual que todas aquellas que también lo hacen desde lo psicológico y emocional, y en este sentido, el dolor y el sufrimiento, rompen a la persona invadiendo su tranquilidad e integridad corporal.

²¹³ ANZIEU, D. (2007). *El Yo-Piel* (5ª ed.), *op. cit.*, p. 220.

²¹⁴ CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA. (2019). “René Heyvaert” [Dossier de prensa] en CGAC, p.10. <<https://cgac.xunta.gal/sites/default/files/old/documentacion/Dossier%20de%20prensa%20Rene%20Heyvaert.pdf>> [Consulta: 23 de octubre de 2020].



Fig. 89. René Heyvaert. "Sin Título", 1974. Escoba de coco, clavos y cuerda. 123 x 40 x 11 cm

Sobre los límites Didier Anzieu comenta en su libro que Paul Federn «piensa en el límite no como en un obstáculo, no como en una barrera, sino como condición que permite al aparato psíquico establecer las diferencias en el interior de uno mismo, así como entre lo que es psíquico y lo que no lo es, entre lo que surge de Sí-mismo y lo que proviene de los demás»²¹⁵.

En esta línea de investigación sobre las intervenciones corporales mediante la incisión y la herida fisiológica, se ha observado como el modo de operar de Orlan queda en manos de los especialistas quirúrgicos y la escena fotografiada es propiamente la de una sala de operaciones, sin embargo, en Nebreda, el mismo artista y sujeto desempeña todos los papeles de los personajes implicados en la escena de Orlan. Es decir, Nebreda es la persona intervenida y, a la par, quien desempeña sobre sí mismo diferentes artes médicas de intervención.

Hay cierta diferencia entre ambos, pero en lo común, ambos saben que en sus procesos deberán pagar un peaje, el del dolor. En Orlan, su interés en el dolor queda en un segundo plano bajo los inevitables pinchazos clínicos que la alivian de un mal mayor, y en Nebreda, ese dolor es intencionadamente buscado mediante un cuerpo del sacrificio y de autocastigo como el de la figura sadomasoquista de Bob Flanagan.

²¹⁵ ANZIEU, D. (2007). *El Yo-Piel* (5ª ed.), op. cit., p. 219.

Tanto Flanagan como Nebreda, sujetos a las leyes biológicas de lo patológico, son artistas que necesitan de un cuerpo intervenido en el que el dolor les permita lidiar con el dolor. Ambos presentan un cuerpo del sacrificio en el que se entabla un diálogo entre la enfermedad, la muerte, el sentirse vivo y el dolor, este último también presente mediante la herida en diferentes artistas de los setenta como Gina Pane.

En el caso de Nebreda y Flanagan, sus acciones pueden llevarnos a pensar en la figura del masoquista, figura en quien la búsqueda del dolor ha conformado en nuestro imaginario colectivo un modo de conducta posiblemente considerada estafalaria. La mirada del espectador ante este tipo de conductas se mantiene un tanto distante en cuanto a su finalidad de tomar el dolor como medio o como fin, pero no es de recibo decir que, aunque se tomen como alocadas estas conductas, parte de las personas que miran pueden sentir morbo por sus actos, y es que el ser humano a día de hoy, encuentra más interés en las calamidades y acontecimientos trágicos, que en noticias derivadas de éxitos que tengan que ver, por ejemplo, con la sostenibilidad y la cultura. La misma atracción puede sentir el ciudadano por las prácticas del masoquista, que el masoquista por el dolor. La mirada del espectador mira ansiosa y morbosamente como se desenvuelve el sujeto con el dolor, un sujeto que necesita el dolor del golpe o la herida para satisfacer sus necesidades.

Generalmente la herida y el padecimiento significan dolor y pueden acontecer donde menos uno se lo espera, aunque en ellos una parte de su dolor es intencionado y voluntario, algo que no todos quieren por lo que supone. Por lo general, el sujeto huye de todo aquello que pueda provocar una amenaza para la supervivencia del cuerpo, pero, a veces, el individuo, consciente de lo que el dolor significa, trata de sacarle el máximo jugo y beneficio posible.

Gina Pane, artista francesa de origen italiano, se suma a esta serie de artistas en cuya práctica está presente la sangre de una herida intencionada de la que emana tanto dolor fisiológico como reflexiones en torno a este mismo en diálogo con el placer. En este sentido plantea, hacia los años 70, trabajos sobre el cuerpo en el que las marcas, al igual que los anteriores artistas, implican un dolor voluntario.

En general, las marcas que a lo largo del tiempo quedan registradas en el cuerpo pueden devenir de los infortunios inesperados de la vida o formar parte de las características innatas del propio organismo vulnerable y caduco, pero en este apartado se plantea su relación con el dolor como peaje.

En torno al concepto y mito de la herida, Pane es de referencia internacional, aunque ha desarrollado muchas más líneas de pensamiento. Hasta llegar a la herida del cuerpo, la de su propio cuerpo, la artista se ha desenvuelto y evolucionado desde un contacto directo con la naturaleza en la que reflexiona sobre las agresiones y heridas al entorno natural. Un entorno que está íntimamente relacionado con el cuerpo.

En los 70 se observa una artista cuya práctica artística se sustenta en un cuerpo como soporte de acciones que ponen a prueba su resistencia y escenifican un contundente simbolismo. Sus reflexiones basculan a través del arte de acción en torno al espacio psicológico que habita en la mente humana y en concreto sobre la mujer. La herida y su simbología estará presente en estas acciones.

Pane lleva su piel al límite y junto a ella la de su organismo. La artista plantea al cuerpo desde la dualidad, presentándolo desde el lado sexual y de la fecundidad, pero también desde la parte del ciclo de la vida y de la regeneración. En el catálogo de la exposición *Intersecciones* del MUSAC, se recogen palabras de la artista en las que plantea desde su condición de mujer, la herida en referencia a su abertura del sexo y además este sangrante. Una abertura de contrastes de la que puede devenir, según el contexto, tanto dolor como placer.

Pane pone a prueba la resistencia del cuerpo, tanto a nivel de dolor fisiológico como emocional. Los cortes intencionados sobre la superficie de su cuerpo hacen a la artista reflexionar sobre la piel, sus límites y el contexto social del que es partícipe. Estos gestos son violentos y agresivos, pero están llenos de simbolismo. En lo fisiológico, cuando Manuel Olveira (Director del MUSAC) habla de la herida en referencia a la obra de Gina Pane comenta que «la herida, eso que nos constituye como seres humanos y que nos acompaña social y personalmente, es el foco de su atención como una forma de exploración y restitución»²¹⁶. A Pane esta herida, como acto confesional consigo misma y con los demás, le permite restituirse.

Aunque su propio cuerpo sea el escenario de acontecimientos de la obra de arte, los primeros planos fotográficos impactantes de sus heridas se alejan de mostrar la teatralidad de sus acciones. El registro fotográfico tan de detalle no pretende mostrar el dramatismo de la artista, sino que Pane, tomando su cuerpo como soporte de expresión y como instrumento de trabajo, apunta hacia algo simbólico. También forman parte de su caja de herramientas elementos punzantes y cortantes como las agujas de coser, cuchillas de afeitar, los vidrios y por supuesto la sangre. Además de ello también forman parte de su poética elementos y productos naturales como el fuego, la leche o la miel.

De entre todo el gran abanico de propuestas de su obra y de los lugares de exhibición se apunta hacia la exposición de carácter nacional *Gina Pane Intersecciones*²¹⁷. *Intersecciones* es un repaso por las diferentes etapas de Pane y condensadas en la muestra. De esta exposición emerge toda una obra en la que «cabe destacar el compromiso social en su crítica de la violencia y también su relación privilegiada con las problemáticas sociales, sexuales y amorosas de las mujeres, así como el tratamiento de cuestiones entonces embrionarias como la preocupación por el entorno natural»²¹⁸.

En sus obras de acción, donde herida, sacrificio y amor se fusionan y se entrecruzan, la rapidez con que surge la sangre de las incisiones en su cuerpo no se corresponde con el posible acto inmediato y sin dirección y fundamento alguno con el que Pane lleva a cabo sus actos. Es decir, detrás de toda herida hay un largo proyecto y proceso de pensamiento.

En torno a sus obras resultantes de la acción se encuentran obras como “Escalade non anesthesiée”. Su resultado formal responde a una estructura de perfiles metálicos donde algunos de ellos actúan como pequeños peldaños a modo de escalera. En estos peldaños hay

²¹⁶ OLVEIRA, M. (dir.). (2016). “Presentación y maco” en *Gina Pane. Intersecciones* [cat. expo]. Castilla y León: MUSAC, p. 7.

²¹⁷ Exposición en el *Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León* en 2016. Comisario Juan Vicente Aliaga.

²¹⁸ MUSAC. (2016). “Gina Pane. Intersecciones” en *Youtube*. <<https://musac.es/#exposiciones/expo/?id=6283>> [Consulta: 3 de abril de 2017].

agarradas unas púas que son con las que Pane pretendía, escalando por ellos, sentir su penetración y el dolor de la herida, aunque esta no fuera muy profunda.

Su ascenso doloroso por la escalera es el reflejo de una sociedad global herida por acontecimientos como la guerra de Vietnam, guerra sobre la que la artista Nancy Spero (Cleveland, 1926 – Nueva York 2009) muestra su rechazo y oposición tanto por lo que supone lo bélico como por la actuación del gobierno norteamericano en el sudeste asiático. Sobre el papel como soporte en su serie “War”, Spero hizo, entre otros, al helicóptero como la imagen de la guerra, pero a la par también utilizó otros instrumentos de guerra como bombas, estas con formas fálicas, para referirse mediante lo bélico a una crítica sobre su relación con el género.

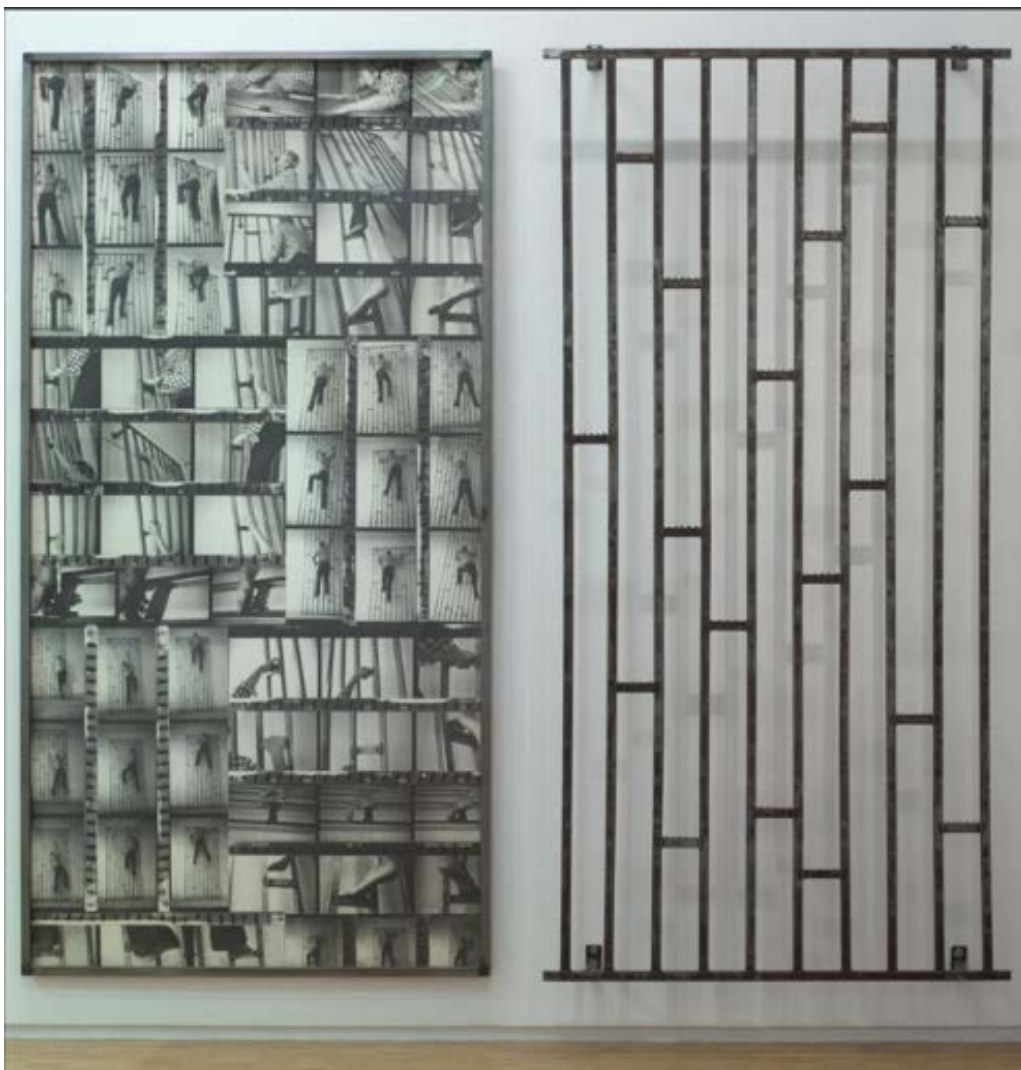


Fig. 90. Gina Pane. “Escalade non anesthésiée”, 1970-71. Acero y fotografías en blanco y negro sobre panel de madera. 323 x 320 x 23 cm. *Centre Pompidou*

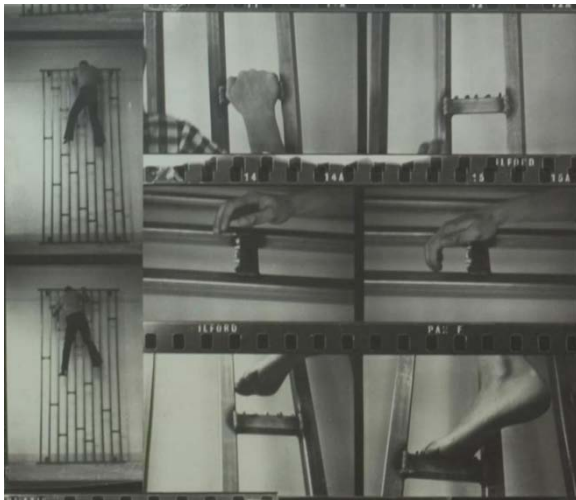


Fig. 91. Gina Pane. Detalle de "Escalade non anesthésiée"

Como menciona la propia artista «yo quería escandalizar, quería impactarles con la idea de la obscenidad de la guerra..., mostrando la guerra como una sexualidad obscena, pornográfica, de modo que la bomba fuese antropomórfica y el cuerpo obsceno, a la vez masculino y femenino. ...Utilizaba el motivo tan trillado de representar el pene como arma, y con el aspecto obsceno de esa lengua que vomita sobre las víctimas, y los helicópteros, que yo entendía como los signos de la guerra de Vietnam, convirtiéndose en monstruos prehistóricos...»²¹⁹.



Fig. 92. Nancy Spero. "Fuck", 1966. Gouache y tinta sobre papel. 60,3 x 90,8 cm

²¹⁹ BORJA-VILLEL, M. y PEIRÓ, R. (com.). (2009). "NANCY SPERO. Disidanzas" [Dossier de prensa] en *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. <<https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/2008-006-dossier-es.pdf>> [Consulta: 13 de septiembre de 2020].

En este sentido, la visión de la artista sobre la guerra va más allá de los acontecimientos relacionados con la herida y la sangre como resultado del combate cuerpo a cuerpo. En obras como "Fuck", compuesta por imágenes de aviones con apariencia fálica y convertidos en monstruos devoradores, se muestra la visión de género sobre una guerra en la que las violaciones de mujeres formaron parte de la estrategia militar. De esta violencia y muerte relacionado con la guerra nacería, posteriormente, la obra "Maypole: Take No Prisoners" (2007), una instalación para la Bienal de Venecia que «ha canibalizado de sus pinturas de guerra de los sesenta»²²⁰ y que consta de una gran cantidad de cabezas de aluminio colgadas de una cintas rojas que en su conjunto forman un *Árbol de Mayo*.

Mientras que Spero hace referencia a la guerra a través de la pintura sobre papel con imágenes fácilmente asociables al conflicto, Pane decide hacerlo mediante la vivencia del dolor que tiene como resultado la herida ensangrentada voluntaria durante una ascensión que «simbolizaba la penosa y dolorosa ascensión social del individuo no inmutado ante una situación de opresión política»²²¹.

La herida como portadora del mensaje no terminaría en esta obra, sino que proseguiría en otras obras como: "Acción sentimental" (1973), en la que se corta la palma de la mano izquierda con cuchilla, "Le corps presentí" (1975) en la que el corte lo realiza sobre el empeine del pie o "Psyché", acción en la que se realiza un corte en forma de cruz en su zona abdominal, lugar en el que el ombligo es el centro de este símbolo, un distintivo también relacionado con el dolor de la religión cristiana. En su conjunto, podríamos decir que esta serie de referencias van ligadas en Pane a un color rojo que nos puede hablar tanto de lo menstrual, como de la sangre derramada en las guerras.

La sangre puede significar muerte, pero también vida, y uno de los lugares donde Pane se ha infligido el corte es el lugar de donde el cordón umbilical alimenta una nueva vida que crece dentro del vientre. Esta relación de la sangre con el cuerpo femenino es la que está ligada con la simbología de la regla, la maternidad y la vida.

Al respecto de estos fluidos y poética vienen al caso obras de Teresa Cebrián. Para teresa Cebrián la presencia de la naturaleza le permite reflexionar en torno a conceptos como: sangre, semen y agua. Reflexiones en torno a unos fluidos como restos de una pasión o del dolor. Son restos que dan vida y nombre a obras como "The Remains" (1998) traducido como "Los restos" o "Life" (1998). Estos restos también aluden al pasado, a los despojos, a los residuos convertidos en memoria.

Vida y muerte son como la música y el silencio, aparentemente antagónicos pero que se necesitan mutuamente para existir. En Pane se encuentra una artista que «emplea la yuxtaposición o contraposición de elementos de sentido opuesto en un orden que evita la narratividad y la literalidad biográfica. En ese sentido, placer y dolor palpitan a lo largo y ancho

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ BALLESTER, I. (2012). *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Asturias: Ediciones Trea, p. 30.

de su trayectoria, adquiriendo formas visuales diferentes, y materiales que evocan sensaciones también antagonicas, que sin embargo cohabitan en la vida real»²²².



Fig. 93. Gina Pane. "Action Psyché (essai) 24-1-1974 Triptyque", 1974. Impresión tipográfica y digital sobre papel. Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Durante su carrera profesional han sido claves el desarrollo del accionismo y del "arte corporal". Este lenguaje le ha permitido reflexionar sobre las agresiones de la vida y la misma naturaleza a la que pertenece intrínsecamente el ser humano y su innata vulnerabilidad. La herida ensangrentada como mito en Pane ha estado presente en sus acciones visibles por los demás, pero no desde lo teatral y el espectáculo, sino desde un simbolismo coherente del cual necesita del otro para completar su sentido.

En un primer lugar la ha trabajado sintiéndola en su propio cuerpo, y después desde la memoria. Pero siempre entendiéndola desde varias perspectivas como pueda ser, por ejemplo, desde el dolor y su simbología de fragilidad o desde la sangre como símbolo de la vida, pero también de la muerte y la regeneración.

El cuerpo está presente en la obra de Pane desde la vulnerabilidad y desde su dolor, pero también desde el placer y el amor. Son temas en los que hilvana la fragilidad a través de obras como "Particiones" o "Partituras", creaciones realizadas entre 1980 y 1989 a partir de la herida anteriormente infligida pero que ahora se plantea desde el recuerdo.

El cuerpo de Pane nos habla de problemáticas transversales a la condición del ser humano, es una artista que, trabajando con lo autobiográfico, se abre al mundo tanto desde lo fisiológico, biológico, psicológico, moral como social.

²²² ALIAGA, J. V. (ed.). (2016). "Gina Pane. Intersecciones. El dualismo de Gina Pane" en *Gina Pane. Intersecciones*, op. cit., p. 43.

Pane al igual que Nebreda y Flanagan ponen a prueba los límites del propio cuerpo, y para ello lo hacen a través de acciones que, por mínimas que sean, implican dolor y resistencia. Este mismo dolor que los diferentes artistas utilizan es el mismo dolor que, por lo general, el ser humano tiende a suprimirlo, evitarlo o pensar en no ser alcanzados por todo lo molesto y/o amenazante que supone.

El dolor puede llegar a ser percibido como altamente ofensivo, aunque su verdadero sentido es el de servir como alarma de protección del organismo. Hay quienes no quisieran nunca ser alcanzados por este, sin embargo otros, aun conociendo su sensación, deciden voluntariamente pasar por él. Como hemos visto en los referentes analizados anteriormente.

En este apartado se han planteado desde las intervenciones más superficiales, como el caso de los tatuajes que plantea Alix y las heridas ensangrentadas de Nebreda y Pane, a otras intervenciones más carnales en las que existe una herida más profunda como pueda ser el caso de las operaciones de Orlan.

Todo ello pudiera darnos a entender que lo superficial es menos doloroso, aunque como se sabe, cada persona tiene su umbral del dolor personalizado. Cabe destacar que en la intensidad del dolor sentida también podrá entrar en juego la anestesia como en el caso de Orlan durante sus operaciones.

Lo más profundo no significa más dolor, además, hay tatuajes que pueden doler más o menos dependiendo de la sensibilidad de la zona. Lo mismo pasa con Bob Flanagan, en quien parte de sus acciones, por mucho que acontezcan mediante golpes en la superficie de la piel sin traspasarla, no eximen a la persona de un profundo padecimiento. O igual que pasa en la herida ensangrentada de Pane o Nebreda, quizá la herida sea superficial, pero el dolor que nos llega al imaginarlo actúa en nosotros profundamente.

Hay veces en las que el dolor tan solo es algo que forma parte de la imaginación de quien mira lo que impacta del otro, como pueda ser el caso de las operaciones en directo de Orlan o la imagen que se desprende de las acciones de coserse partes del cuerpo como la boca de artistas como Mike Parr y David Wojnarowicz.

1.2.2.5 La sutura profunda como denuncia en Mike Parr y David Wojnarowicz

En el caso de Parr, por ejemplo, en la performance “Close de Concentration Camps” (2002), acción desarrollada en lugares como el *Institute of Contemporary Art* (ICA) de Londres, el artista se cose diferentes de las partes del cuerpo como la boca, los párpados o las cejas como mensaje de denuncia ante la situación que viven los refugiados de los centros de atención de Australia. Este modo de trabajo en el que el dolor está presente ante los ojos del espectador, forma parte de la práctica artística del australiano, un modo de proceder mediante la que el dolor funciona como estímulo de su creación y como motor para la activación sensorial del espectador.

El hilo de su trabajo se fundamenta en reflexiones en torno al cuerpo, sus perturbaciones emocionales y su subjetividad en relación al entorno. El cuerpo de Parr es un lugar de trauma y de dolor y con él ha explorado los límites fisiológicos y emocionales. Por un lado, desde sus

actuaciones performáticas en las que ha buscado de manera voluntaria la herida y por otro a partir de infortunios de la vida como la amputación de uno de sus brazos.

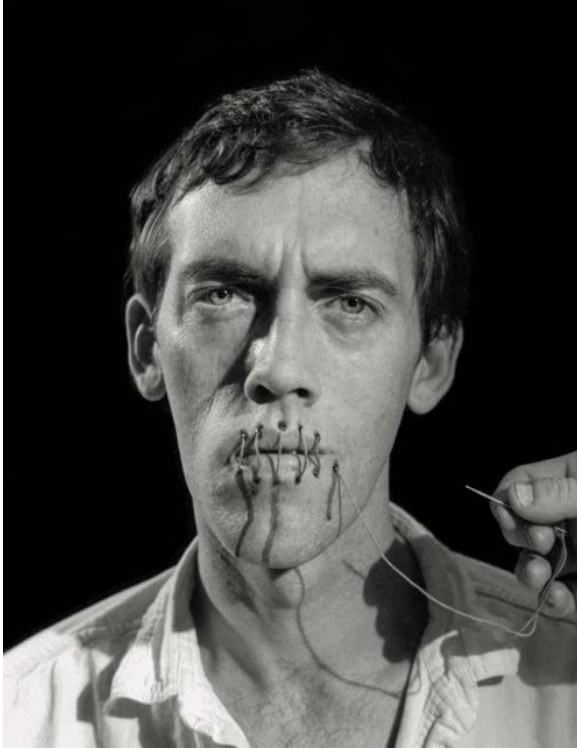


Fig. 94. David Wojnarowicz. Imagen de la película *Silence=Death* de Rosa von Praunheim , 1989

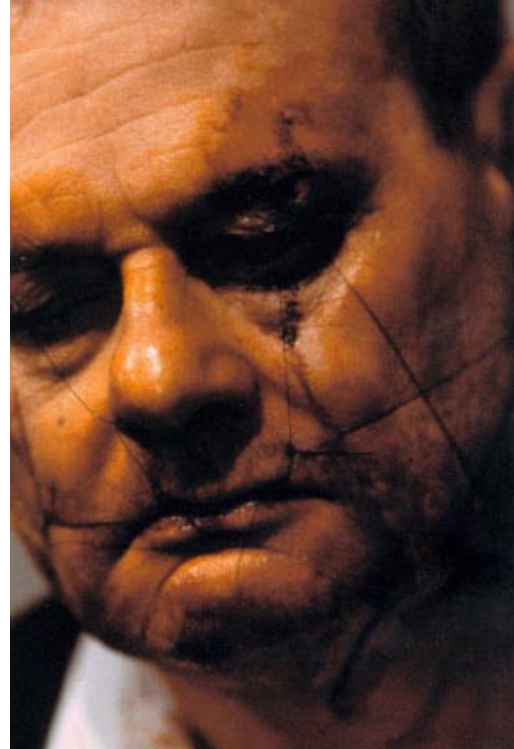


Fig. 95. Mike Parr. "Close the concentration camps", 2002. Performance. *Monash University Museum of Art*, Melbourne

También recurre a la sutura David Wojnarowicz, un niño que creció manteniendo en secreto su sexualidad debido a la opresión violenta hacia la persona considerada maricón. Parte de su protesta se refleja en sus labios cosidos. Una imagen que sirvió de portada para la película de Rosa von Praunheim titulada "Silence = Death" (1989)²²³. Wojnarowicz estuvo íntimamente ligado con la problemática del SIDA, causa por la que murió a sus 37 años. Su obra, que encarna violencia, opresión y silenciamiento, se sumaba a los diferentes modos de protesta y de defender la libertad humana como la de Parr o Franko B., este último también portando «referencias específicas a la religión, la falta de vivienda y el SIDA»²²⁴.

Los cosidos pueden ser visualmente agresivos y violentos, sin embargo, dependiendo de quién se los padeciera sentiría un tipo de malestar u otro. De igual modo no todos y cada uno de los

²²³ Rosa creó en 1990 un documental sobre el SIDA, y símbolo de su cartel realizado por este artista, quedó la imagen de su rostro con boca literalmente cosida. La boca cosida puede evocar al silencio, a la negación de la palabra, pero la sutura es también es significado de unión, reparación, curación de una herida. En este sentido esta creación se sumaba a sanar lo incomprendido en un ambiente neoyorkino sumergido en la intolerancia.

²²⁴ FRANKO B. (2015). "Monograph with photographs by Nicholas Sinclair and texts by Lois Keidan and Stuart Morgan [Black Dog Publishing] (1998)" en *Franko-b.com*. <https://www.franko-b.com/Franko_B_monograph.html> [Consulta: 18 de septiembre de 2019].

que miren sus actos se verán sorprendidos o impactados, porque cada cual gestiona las imágenes y sensaciones desde su propia vivencia.

Con todo esto se observa en los artistas que todo atravesamiento de límites implica un mínimo de molestia; hay quienes la buscan intensamente a esta como fin y otros son conscientes que deberán asumirla para conseguir sus resultados.

Hay dolores que carecen de sentido por acontecer de manera involuntaria, pero si algo destaca en estos artistas es que a ellos no les importa pagar ese precio porque creen firmemente en su trabajo y en el mensaje que quieren transmitir.

1.2.3 Heridas, cicatrices y otras condecoraciones

Todo y cuanto acontece en el mundo está destinado a permanecer o influir de algún modo en este mismo y en quienes lo habitan. Quizá los cambios que acontecen en el paisaje no supongan nada para este porque carece de sentimientos y emociones, pero sí que pueden influir en las personas; sujetos que, la gran mayoría, son conscientes de su propia fragilidad y caducidad. Toda acción implica cambio, por mínimo que sea, y a veces estos cambios perteneciendo a lo irreversible (como las heridas y las cicatrices), pueden suponer cierto prolongado malestar.

Desde antes del nacimiento el ser humano ya es portadora del sello de la vulnerabilidad, y todo y cuando le pueda afectar podrá provocar cambios en su organismo y persona. Ya bien sea de manera social, fisiológica, psicológica como emocional.

Las acciones que implican cambios en la persona pueden provenir de su innato ciclo natural de la vida como las arrugas en la piel debido a la vejez, o de agentes externos que cambien su morfología sin amenaza elevada alguna. Pero también pueden provenir de hechos que aceleran rápidamente su caducidad o desestabilicen su equilibrio emocional. Sea cual sea la causa, sus consecuencias en relación al dolor y padecimiento serán diversas, y a cada cual le afectará y reaccionará de un modo.

En lo emocional, se encuentra un sujeto en el que cualquier acción sentida como amenazante puede suponerle un duro impacto emocional que quizá revierta sus efectos sobre la visibilidad de la superficie corporal, como por ejemplo un brote de acné debido a situaciones de ansiedad, pero, en el terreno fisiológico visible, al que nos referimos en este apartado, encontramos una serie de cambios que directamente acontecen sobre la piel; superficie de registro de la persona en la que acontece y queda grabada tanto la huella del envejecimiento como otras causas que, suponiendo un daño, fragmentan nuestro cuerpo.

Todo y cuanto acontezca sobre el cuerpo humano podrá dejar *Heridas, cicatrices y otras condecoraciones*, título de este apartado que hace referencia a una de las series de Rossana Zaera en las que aborda la temática en torno unas heridas que están tanto en el entorno natural como en lo humano. Estas heridas, en lo que a la persona se refiere, podrán ser los vestigios de una batalla pasada que, recordándole su pasado, reaccione ante ellas mediante su ocultación. En este sentido hay muchas heridas fisiológicas que tratan de ser ocultadas a los demás por vergüenza y/o miedo a la opinión pública y todo aquello relacionado con la estética. Sin embargo, pueden estar cargadas de belleza.

Estas huellas son un recuerdo que acompañará inevitablemente al individuo durante toda su vida, y ante él, podrá tomar dos caminos: o el de continuar sufriendo lo que entienda como desgracia en su conciencia, o el de dar un paso hacia delante aceptándose tal y como es a pesar del juicio de los demás y, entendiéndolo que, en toda huella hay sabiduría y también tiene cabida la belleza. Todo dependerá de la óptica con que se mire y con la actitud con que se afronte, porque, además, no todas las heridas y cicatrices se viven del mismo modo, «no damos el mismo significado a una cicatriz si es consecuencia de una operación quirúrgica que si es el resultado

de una agresión violenta, aunque las dos marcas estén localizadas en la misma parte del cuerpo y sean de idéntico tamaño»²²⁵.

Quizás ciertas cicatrices se viven como muestra de valentía, como la que pueda enseñar algún soldado que viene de la guerra, y otras heridas pueden caer en manos del sentimiento de vergüenza o humillación como las que se pueden vivir bajo los desafortunados juicios de la adolescencia.

Toda herida fisiológica (o emocional) podrá suponer una grave amenaza para la integridad de la persona, así que un primer y correcto paso será su aceptación, algo fundamental en la restitución, estabilidad y un nuevo diálogo con el mundo.

Aceptar nuestra dolorosa historia personal es fundamental para avanzar desde lo inevitable y sobre todo porque nos permitirá aprender a convivir con la condicionante adversidad. Como recurso frente al dolor y sufrimiento nos queda la aceptación, porque cuando aceptamos reconstruimos nuestras metas a partir de nuestras posibilidades y capacidades; si aceptamos nuestro entorno, disminuirémos el sufrimiento. Aceptar lo inevitable será un buen remedio que permita aprender a convivir con la adversidad.

En este sentido, el de la aceptación de lo inevitable, encontramos las reflexiones emocionales de mi madre sobre mi diagnóstico de cáncer en la infancia. En este diario titulado *Jo Cristian*, realizado como único recuerdo personal ante las nulas esperanzas médicas de sobrevivir, menciona sobre la sensación del diagnóstico como

«És com si la vida es paralizarà i no importa res ni ningú. L'impacte emocional és tan gran que floreixen sentiments tan distints i similars a la vegada: ira, ràbia, pena, desànim, coratge [...] unes reaccions durant el part mèdic que es veu difícil d'explicar però no de sentir: impotència, ansietat i por a la mort [...] M'adone que es tracta d'obrir la meua consciència i el meu cor a una nova forma de viure. El més important és acceptar quant abans la nova situació, no sense conviure amb la negació, la sublimació afectiva, la impotència...»²²⁶.

Las experiencias adversas hacen entenderle al ser humano su indiscutible vulnerabilidad y ante los infortunios que se puedan presentar sin vuelta atrás, la aceptación de lo ocurrido podrá tomarse como mejor forma de adaptación a una nueva realidad. Hay hechos que pueden ser irreversibles, como hay otros que no son ajenos a la realidad humana. En este sentido Luis Rojas Marcos cuando habla sobre la aceptación saludable, apunta que esta aceptación «no es el conformismo pasivo que anula el sentido de control, la curiosidad y la creatividad, sino el reconocimiento objetivo de que algunas desgracias son inevitables»²²⁷.

²²⁵ ROJAS, L. (2011). *Superar la adversidad*, op. cit., p. 131.

²²⁶ GIL, M. (1996). *Jo, Cristian* [diario manuscrito], Valencia. [Traducción: Es como si la vida se paralizara y no importara nada ni nadie. El impacto emocional es tan grande que florecen sentimientos tan distintos y similares a la par: ira, rabia, pena, desánimo, coraje, [...] unas reacciones durante el parte médico que son difíciles de explicar, pero no de sentir: impotencia, ansiedad y miedo a la muerte [...] me doy cuenta que se trata de abrir mi conciencia y el corazón a una nueva forma de vivir. Lo más importante es aceptar cuanto antes la nueva situación, no sin convivir con la negación, la sublimación afectiva, la impotencia...]

²²⁷ ROJAS, L. (2011). *Superar la adversidad*, op. cit., p. 49.

Desde que nacemos, el transcurso de la vida misma nos hace sentir el precio de la existencia, y los golpes de la vida, fisiológicos y emocionales, terminan por rompernos en mil pedazos. Estos golpes, de los que forman parte también las imperfecciones innatas, parece que en muchas ocasiones nos descomponen, pero forma parte de nuestra actitud y pensamiento aceptar la historia de cada cual, una aceptación que está en relación con el *Kintsugi*. Sobre ello, Marta Rebón, en su artículo para *EL PAÍS*, menciona que «el ‘kintsugi’ evoca el desgaste que el tiempo obra sobre las cosas físicas y otorga valor a nuestras imperfecciones»²²⁸.

1.2.3.1 Técnica artesanal Kintsugi. La belleza de la imperfección

La aceptación llevada al campo de lo artístico está presente de diferentes modos, y uno de ellos, quizá el más antiguo relacionado con lo material y procedimental, hace referencia a esta mencionada técnica artesanal japonesa que aprendimos en el taller de Elisabet Moreno²²⁹.

Esta es una técnica que, más allá de lo artesanal, esconde toda una filosofía y moral sobre los golpes de la vida. En la parte artesanal, este quehacer artístico proviene aproximadamente de finales del siglo XV, una técnica en la que aparece como referencia la del Shōgun Ashikaga Yoshimasa, uno de los que siendo gobernador de Japón mandó a reparar uno de los recipientes cerámicos empleados en el ámbito doméstico. La rota cerámica, tras unas previas reparaciones sin buena apariencia fue desestimada y en un segundo intento, pasó finalmente a ser reparada en oro. De este modo no solamente quedaban sus roturas reparadas, sino que la pieza adquiría un nuevo valor.

Con ello vemos que, en la herida reparada, entendiendo herida como rotura, hay un valor añadido, el de la imperfección. Y es que la esencia de la huella no está en lo visible de su marca, sino en el contenido de su ausencia. Esta cultura japonesa alberga multitud de filosofías sobre la vida, y junto a ellos actualmente se observan por todo el mundo diversos modos de pensamiento sobre la condición humana y su vulnerabilidad consciente y aceptada. En relación a esta técnica y filosofía milenarias, pero desde la óptica contemporánea encontramos a artistas como Yeesookyung (Seúl, Korea, 1963).

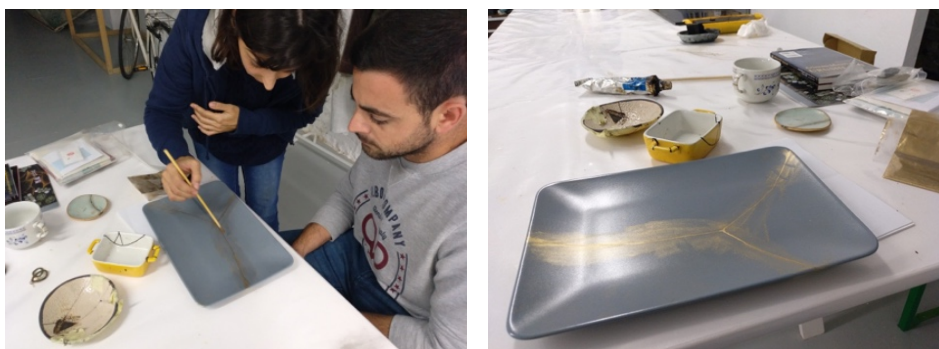


Fig. 96. Cristian Gil aprendiendo la técnica *Kintsugi* en el estudio de Elisabet Moreno

²²⁸ REBÓN, M. (2017). “Kintsugi, la belleza de las cicatrices de la vida” en *EL PAÍS*.

<https://elpais.com/elpais/2017/12/01/eps/1512125016_071172.html> [Consulta: 20 de julio de 2018].

²²⁹ Elisabet Moreno es una diseñadora de joyas que combina tradición e innovación a través de la orfebrería y la laca japonesa, y su aplicación experimental en la creación de joyas. <https://www.elisabetmoreno.com/es/nosotros.html>

1.2.3.2 Yeesoookyung. El valor de la imperfección

El artista surcoreano Yeesoookyung, en su trabajo, en el que emplea cerámica rota y oro, encontramos algunas de sus obras agrupadas bajo el nombre de “Translated Vase”. En estas piezas se observa como toma restos de cerámica para recomponerlos y obtener nuevas formas totalmente alejadas de las que podían dar forma a ese objeto primero. Yeesoookyung lleva a cabo todo un proceso de reconstrucción y de re-ensamblaje.

Con estas piezas rotas, que en un primer lugar pudieran ser rechazadas por lo que suponen, Yeesoookyung lleva a cabo un proceso de reordenación, y con él, renovando su estética y su funcionalidad, da paso a unas esculturas con formas orgánicas como si de protuberancias se tratara. La web de la galería *Almine Rech* de Bruselas menciona como Yeesoookyung «sees the artist as a medium who has come to relieve wounded souls, and the artist thus takes on the role of the new shaman. Her work enables her to connect with ‘others’, but it also connects the world as a whole by linking the past and the present. At the heart of her work one finds the idea of a rebirth through healing»²³⁰.



Fig. 97. Yeesoookyung. “Translated Vase_2012 TVW The Moon 1”, 2012. Fragmentos de cerámica, epoxi, pan de oro de 24 quilates. 155 x 155 x 155 cm

²³⁰ ALMINE RECH GALLERY. (2011). “Yeesoookyung” en *Almine Rech Gallery*.

<<https://www.alminerech.com/exhibitions/2651-yeesoookyung>> [Consulta: 29 de noviembre de 2021]. [Traducción: ve al artista como un médium que ha venido a aliviar las almas heridas, asumiendo así el artista el papel del nuevo chamán. Su trabajo le permite conectarse con “otros”, pero también conecta el mundo en su conjunto al vincular el pasado y el presente. En el corazón de su trabajo se encuentra la idea de un renacimiento a través de la curación].

Sus reparaciones dan paso a nuevas piezas. Estas parecen presentarse de manera imperfecta respecto a su forma originaria, pero contienen la misma belleza que cualquier cicatriz que confiera de sentido a nuestra historia.

En este tipo de pensamientos relacionados con la belleza de la imperfección encontramos a artistas contemporáneas como Teresa Cebrián y Rossana Zaera.



Fig. 98. Yeesookyung. "Translated Vase_2009 TVW 5", 2009. Fragmentos de cerámica, epoxy, pan de oro de 24 quilates. 170 x 80 x 85 cm



Fig. 99. Yeesookyung. "Translated Vase_2009 TVW 2", 2009. Fragmentos de cerámica, epoxi, pan de oro de 24 quilates. 60 x 1105 x 150 cm

1.2.3.3 Teresa Cebrián y Rossana Zaera. La belleza de lo caduco y vulnerable

Uno de los ingredientes fundamentales de los cimientos de la obra de Teresa Cebrián es la cultura Oriental. En ella la artista ha encontrado inspiración en filosofías como la del *Wabi-sabi*. La palabra Wabi, que apunta al hecho de vivir apartado de la sociedad en la naturaleza, junto a la palabra Sabi, forman el significado que se resuelve en poner en valor la belleza de lo imperfecto. Basta conformarse con poco y vivir en medio de la naturaleza, buscando la belleza estética de la pobreza, de lo mínimo, de lo básico, a través de un punto de vista romántico. Estos lugares son simples «y a la vez complejos como la piel que envuelve un cuerpo o la prisión simbólica que lo limita. Lugares que forman parte de una cadena de escenas que en principio no tienen significado claro unidireccional, al contrario, es abierto o indefinido»²³¹.

En lo visible encontramos a la piel, una superficie donde queda marcada toda acción, aunque con posibilidad de regeneración, algo que no pasa cuando esta huella es la propiamente involuntaria acometida por el paso del tiempo. Sea cual sea la causa de esta marca, supone en muchas ocasiones una preocupación para la persona.

Las diferentes filosofías y puntos de vista de la cultura japonesa son los que alimentan la obra de Cebrián, una cultura que pone en valor y favorece la eliminación de preocupaciones de la vida como pueden ser la muerte o las arrugas y cicatrices en la piel. En la exposición de Cebrián *El Largo Viaje* se muestran algunas de estas características en las que la propia artista pone en evidencia los cimientos de dicha filosofía. Como menciona la propia artista, las escenas que nos presenta «nos hablan de la vida y de la muerte, de las esperanzas y el sufrimiento, los lazos afectivos a lo largo del camino, el maltrato, los rostros irreconocibles a lo largo del tiempo, el devenir de la carne, nuestra carne, que envejece y no por ello pierde belleza»²³².

Hay carnes y pieles que se consumen a raíz del invulnerable paso del tiempo relacionado con la vejez, pero hay otros cuerpos que se consumen por otras causas que arrebatan intencionadamente la muerte. Como ejemplo, el caso que planteábamos sobre el Holocausto.

²³¹ SALANOVA, M. (com.). (2018). *Teresa Cebrián: El Largo Viaje*, op. cit., p.34.

²³² *Ibid.*

En aquel infierno todo apuntaría hacia una serie de paisajes cadavéricos relacionados con el rechazo visual, pero, sin embargo, artistas como Zoran Music vieron una cierta belleza en medio de aquel horror.

En relación a ello el diario *ABC* recoge algunas de las palabras de este artista recluso que vivió el horror de los campos de concentración Nazi: «La terrible belleza de todos los cuerpos apilados como las ramas de una hoguera, con las manos y los pies que sobresalían. Esa elegancia trágica me fascinaba: la piel era casi transparente, los dedos parecían tan finos, tan frágiles... Los miraba como un sonámbulo que había perdido toda reacción normal, que había aceptado la realidad del campo como si no hubiera otra»²³³. Estas alegaciones parecerían horripilantes al pensar todo y cuanto estuviera sucediendo allí, pero ante ello cabe destacar las palabras de Rojas en las que menciona: «una cosa es descubrir aspectos positivos de uno mismo que contribuyeron a vencer la desgracia y otra es alegrarse de los sucesos penosos vividos»²³⁴.

Esas pieles transparentes que Music menciona son las que remiten de nuevo a la obra de Cebrián, concretamente a “Supervivencia”, instalaciones en las que unos pellejos transparentes de látex hablan del paso del tiempo y de la consumición de la carne. Una consumición que, para la artista, por mucho tiempo que pase no pierde su belleza, porque a pesar de las nuevas marcas y huellas que en ella acontezcan, siempre habrá una óptica que las contemple tal y como se merecen.

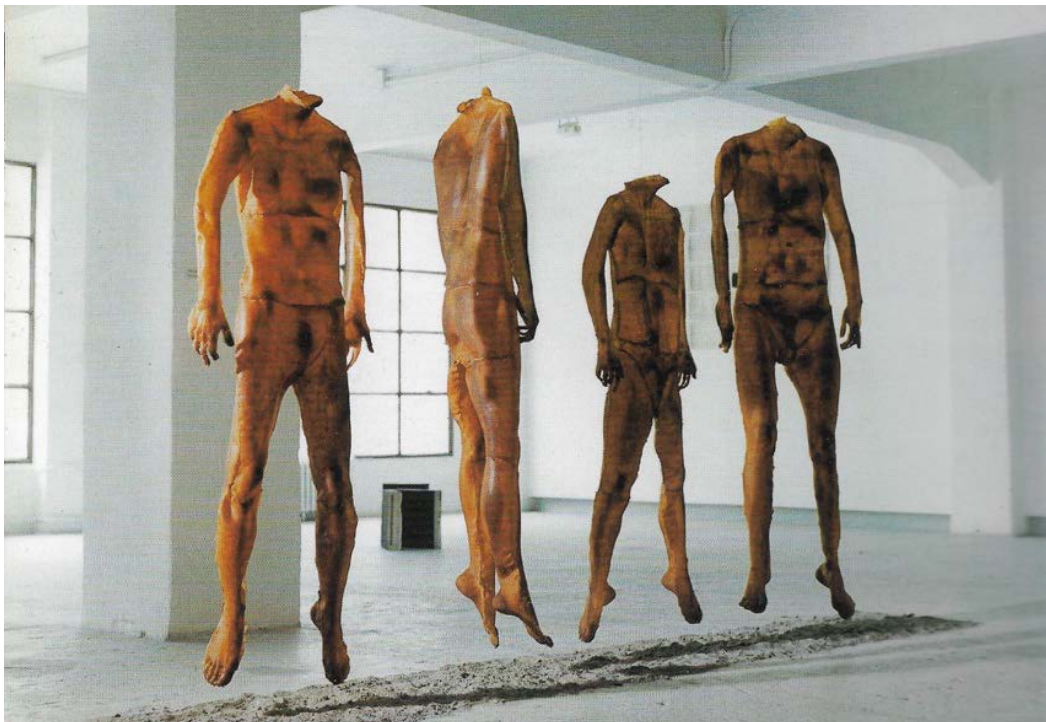


Fig. 100. Teresa Cebrián. “Supervivencia”, 1997. Látex, cenizas. Medidas variables. Sala Rekalde-Area 2, Bilbao

²³³ MOLINS, J. (2015). “Los pintores del horror nazi” en *ABC*. <<https://www.abc.es/cultura/arte/20150202/abc-pintores-horror-nazi-201501311807.html>> [Consulta: 8 de marzo de 2019].

²³⁴ ROJAS, L. (2011). *Superar la adversidad*, Barcelona: Espasa Libros, p. 213.

En este sentido, el de la belleza de la imperfección, o lo relacionado con aquello a lo que no se presta importancia pero que tiene su encanto, también está presente en Zaera.

En la mente de esta artista florecen ideas sobre esa capacidad de ver belleza en lo que quizá es aparentemente anómalo o no corresponde a los cánones de belleza que relacionan la falta de integridad total con la fealdad. En torno a ello elabora todo un discurso poético, tanto escrito como visual y en esta línea de investigación encontramos sus respuestas creativas que plantean la belleza de una cicatriz que no es escondida, sino resaltada y convertida en conocimiento.

Así pues, la artista, desde su relación íntima con la naturaleza y la herida, presenta “Heridas, cicatrices y otras condecoraciones”. En la naturaleza ha visto reflejada la identidad del ser humano, sus bellas cicatrices y su humana vulnerabilidad. Una naturaleza que, aunque pudiéndose hablar de ella desde la visión general del bosque verde y tranquilo, le permite hablar de dolor, de muerte, de la vida y de ella misma a través de la creación plástica y la escritura. Estas cicatrices para la artista son una «reflexión sobre el dolor de la herida, a partir de imágenes que ponen de manifiesto la similitud entre las cicatrices del ser humano y las de la Naturaleza»²³⁵.

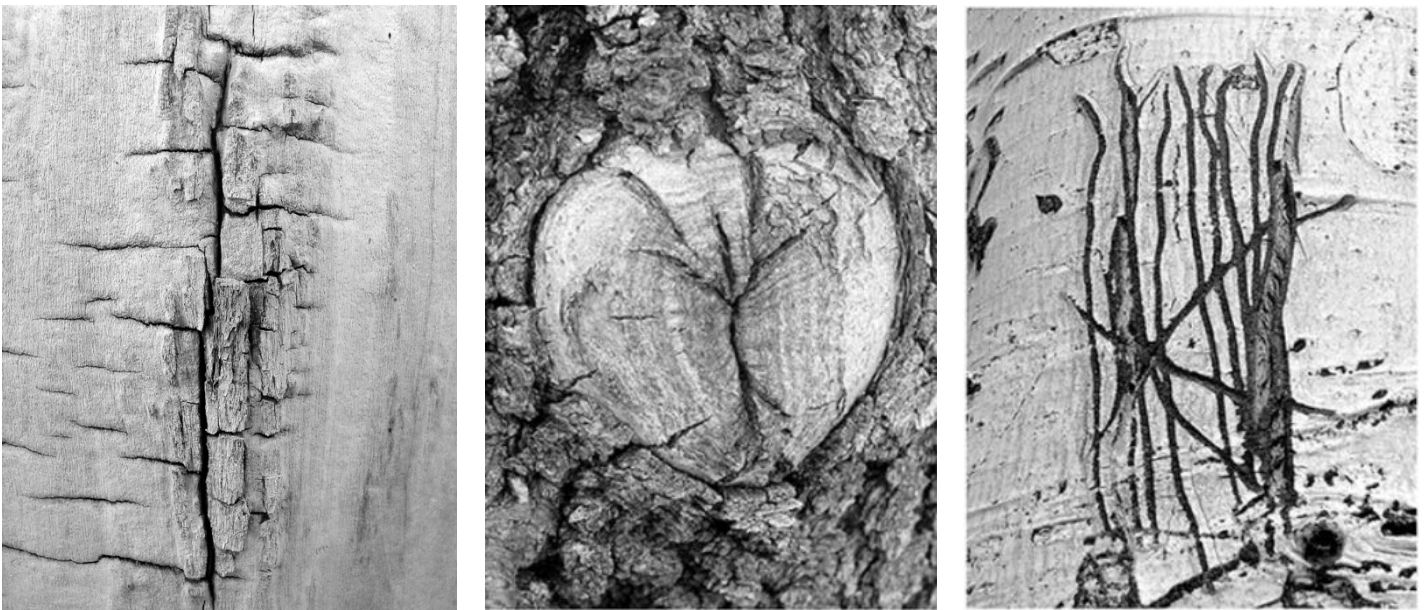


Fig. 101. Rossana Zaera. “Heridas Cicatrices y otras condecoraciones”, 2001-2013. Work In progress

La escritura como herramienta presente en el proceso creativo de la artista, le ha permitido trascibirse a sí mismo y su vínculo con la naturaleza. En torno al tema, referentes son los textos y notas escritos por la artista entre 1997 y 2013 y recogidos en el catálogo *HUMANAS, DEMASIADO HUMANAS [Las heridas del Alfabeto Natural]*. En este catálogo la artista muestra

²³⁵ ZAERA, R. (s.f). “Heridas, cicatrices y otras condecoraciones” en *Rossana Zaera.com*.

<<https://www.rossanazaera.com/fotografia/heridas-cicatrices-y-otras-condecoraciones-wounds-scars-and-other-awards/>> [Consulta: 2 de noviembre de 2019]. [Consulta: 20 de enero de 2017].

su particular forma de pensar el dolor, la naturaleza y su conexión. Muestra de estos resultados son exposiciones como *Humanas, demasiado humanas, las heridas del alfabeto natural* expuesta por primera vez en el *Central Connecticut State University Art Galleries* de New Britain (EEUU) en 2013 o en otras ocasiones como la *Llotja del Cànem* de la Universitat Jaume I de Castelló en 2014, entre otras.

Su fuerte vínculo con la naturaleza la aparta de su simple posición como turista ante ella, permitiéndose vivirla desde dentro, sin prisa, deteniéndose a observar todas sus formas, y el más mínimo detalle. Entre los detalles destacan unas marcas en la piel de los árboles que compara con las cicatrices del cuerpo humano. Estas heridas son el lugar donde para la artista, naturaleza, dolor y belleza se fusionan.

Sus reflexiones en torno al dolor y su fuerte vínculo con la naturaleza se funden de tal manera que durante buena parte de su trayectoria vertebran su discurso y se refuerzan mutuamente ayudándose de su universo creativo, quien le ha permitido transformar y transcribir las heridas en un alfabeto natural. Así lo escribe en sus notas:

«Tengo ganas de pintar, de desarrollar todas las imágenes y formas que están en mi interior y luchan por salir, tanto que, a veces salgo herida por su extrema fuerza. Esta mañana he encontrado unas heridas preciosas en el camino hacia el Rebollar. Estaban donde siempre habían estado pero, tal vez, hoy yo estaba más abierta. Son unas heridas preciosas y profundas a las que he fotografiado para poderlas curar en casa. Las curaré con mercurio como me enseñó mi padre a curar a los árboles heridos. Las curaré y las convertiré en “Heridas curadas”. (Marzo, 2011) »²³⁶.

Como resultado, publica un amplio alfabeto de signos en los que, la herida, la cicatriz, el dolor y la naturaleza se convierten en la fuente de inspiración creativa. Una naturaleza de la que se siente parte, al igual que todos formamos parte de la naturaleza inevitable del dolor.

Durante la evolución del cuerpo, la piel, es el mapa encargado de registrar la experiencia y el paso del tiempo a través de esas marcas, cicatrices, etc. y Rossana en esta obra, lo que pretende a partir de a interpretación poética es mostrar una serie de signos. Unos signos y marcas registradas en las superficies del mundo vegetal, como los árboles, y posteriormente representadas en forma de letra por la artista. Marcas que al igual que las heridas del cuerpo, ya transmiten un mensaje por si solas.

En gran parte de su obra, Zaera, utiliza el medio artístico como canal de exploración y expresión de un dolor y sufrimiento convertido en belleza. Así como en trabajos anteriores, la artista presenta las heridas del entorno natural convertidas en un alfabeto.

Estas heridas que ve en los árboles son las que compara con las de la persona, unas cicatrices humanas que ya fueron motivo de representación en su serie “Heridas y Fantasmas” (2000-2022) y “La caja de cristal” (2005). En ambas series aparece tanto la herida física como una serie de materiales que, como las vendas, se utilizan para curarlas. En referencia a los cromatismos, son obras en las que utiliza el blanco y el negro como tonos predominantes, y junto a ellos, utiliza

²³⁶ ZAERA, R. (2013). *Humanas, demasiado Humanas: [Las heridas del Alfabeto Natural]* [cat. expo]. Palma de Mallorca: Lluç Fluxà Projectes d'art. Espai H.C, p. 8.

puntualmente el rojo y/o amarillo sobre la parte del cuerpo que decide intervenir. Son colores de los que se sirve para enfatizar la importancia y significado de alguna zona o detalle.

Por un lado, en sus “Heridas y Fantasmas” son objeto de representación las cabezas y las figuras asexuadas e indefinidas de cuerpo entero que, o bien los resuelve con su silueta y el interior vacío, o bien con un cuerpo de apariencia llena envuelto por multitud de trazos o vendas como si de una momia se tratara. Morfologías de cuerpo entero que en la mayoría de su variantes y estudios aparecen con apariencia erguida y brazos pegados al cuerpo. Por otro lado, son representados fragmentos de cuerpo con heridas en las que el color rojo enfatiza su simbología.



Fig. 102. Rossana Zaera. “Herida nº5” y “Herida nº 3”, 2000-2002. Pinturas sobre papel de algodón. Técnica mixta: Gouache, pastel, collage, tinta china, grafito. 67 x 50 cm

En estas heridas la artista crea unas marcas utilizando una técnica mixta en la que combina papel de periódico, el dibujo y la pintura. Indiscutiblemente asocia y utiliza el rojo para estas heridas, que en este caso son visibles y físicas. A juicio propio, estas heridas y demás información representada, reflejan la imposibilidad de caminar y recorrer un camino. Un camino doloroso que le hace echar la vista atrás. Y en esa memoria, como viaje al pasado, es de donde se nutre la artista para desenvolverse a través del arte y vaciarse mediante la honestidad.

Las heridas también están presentes posteriormente en 2005 en los cuadernos de esbozos de su serie “La caja de cristal”. Una serie en la que además de la herida, también se permite vivificar el recuerdo a través de la imagen del zapato infantil y de recursos como hilos, grapas metálicas, botones y tela de vendaje. Una serie que recrea los zapatos con alza en el pie derecho que llevó de niña hasta los nueve años. Entre las imágenes representadas de esta serie, se encuentra toda una relación de partes asociados al cuerpo humano de cintura hacia abajo y entre las que destaca el detalle de representar estas extremidades con una diferencia longitudinal. Si entendemos que se sirve de su propia experiencia, veremos en sus piezas una obra autobiográfica.

En el plano bidimensional de la serie, utiliza sobre el papel representaciones de pies y piernas sobre las que en algunas de ellas deja la marca de la herida y cicatriz, como la que también muestra Tàpies en algunas de sus obras como “Materia en forma de pierna” (1968) donde en la

parte superior de la rodilla representada hay una costura que sesga la pierna de lado a lado o “Materia en forma de pie” (1965) donde claramente la superficie del pie no está libre de intervenciones. Tàpies selecciona las partes del cuerpo que puedan ser más repudiadas, que se sientan más lejanas al deseo.

En ellas evidencia una piel intervenida, dañada, rasgada, con cicatrices, con costuras, una serie de características que «reflejan una posición materialista y una actitud de rechazo de todo esteticismo idealista»²³⁷. Por lo que al espacio tridimensional de Zaera se refiere, la artista utiliza zapatos infantiles manufacturados, incluyendo un par de ellos dentro de una caja de cristal.

Es característico en la desnudez de sus pies el despliegue sobre estos de un mapa de marcas y heridas intervenidas con grapas. En este proceso de creación, que se asemeja al de la curación de las heridas en la realidad, es la misma obra la que asume paulatinamente su identidad como cuerpo y que poco a poco es sanada. De igual modo, esta sanación aparece en el alma de la propia artista al ver con el resultado esa necesidad de ordenación de ideas y desahogo.

De esta belleza de las cicatrices también emanan reflexiones de la escritora colombiana Piedad Bonnett²³⁸ (Amalfi, Antioquía, 1951):

«No hay cicatriz, por brutal que parezca,
que no encierre belleza.
Una historia puntual se cuenta en ella,
algún dolor. Pero también su fin.
Las cicatrices, pues, son las costuras
de la memoria,
un remate imperfecto que nos sana
dañándonos. La forma
que el tiempo encuentra
de que nunca olvidemos las heridas»²³⁹.

En esta línea de las cicatrices, de la vulnerabilidad y el recuerdo, la artista Teresa Cebrián hace del cuerpo su motivo de reflexión y cuestionamiento. Un cuerpo que puede interpretarse como contenedor de vivencias, como hogar, como un espacio que se relaciona con otros cuerpos diferentes, y su relación y confluencia les permite mutar y transformarse. Su límite, la piel, actúa como envoltorio, como superficie donde acontece y se registra el recuerdo de la vida en forma de marcas, incisiones y cicatrices.

²³⁷ MANUEL, J. y VILLEL, B. (1991). “Antoni Tàpies: La obra de arte como fetiche” en *Millares, Saura, Tàpies. El informalismo español. Las colecciones del IVAM*, Carmen Alborch (dir.). Valencia: IVAM. Centre Julio González, p. 87.

²³⁸ Premio Casa de América y Premio Lezama Lima.

²³⁹ BONNETT, P. (2021). “Las cicatrices” en *Piedad Bonnett: No hay cicatriz, por brutal que parezca, que no encierre belleza*, William Alexander González. <<https://elgeneracionalpost.com/cultura/2021/0624/28456/piedad-bonnett-no-hay-cicatriz-por-brutal-que-parezca-que-no-encierre-belleza.html>> [Consulta: 18 de julio de 2021].



Fig. 103. Rossana Zaera. Cuaderno de esbozos de la serie "La caja de cristal", 2005

Este límite, como frontera entre lo público y lo privado, guarda una serie de sentimientos que, escondidos, guardan la verdad. Actualmente el ser acostumbra a ocultar el dolor, el sufrimiento, la tragedia, la mala noticia, etc. Temas como la muerte, el SIDA o el cáncer, aún como tabú, son víctima del silencio. Hay quienes permanecen herméticos, otros se sinceran de sus dolencias en privado a los más cercanos u otros se abren al mundo aceptando su vulnerabilidad. Por lo general, se acostumbra a ver en redes sociales una proyección falsa del individuo. Estos son quienes se muestran al espacio público maquillando sus sentimientos, como si la felicidad y la salud en todo momento les acompañara.

Lo hermético, impenetrable, es lo que transmite la obra "The Hermits" de Cebrián, una escultura en forma de estirada casa o ataúd gigante, según se interprete. Toda la superficie de este habitáculo despierta protección y su pequeña puerta no es lo suficientemente grande como para invitar a entrar. El cuerpo humano reconoce que no cabe y se interpreta que solo unos pocos pueden acceder al interior protegido de esta arquitectura terrosa que esconde, que oculta, y aísla el hogar del espacio público. En esta obra está presente el poema anónimo del S. XI *El canto del Ermita*, motivo que «sirve como excusa para plantear el espacio de una reflexión en la que se conjugan el tiempo y la memoria, el espacio y el recuerdo, la soledad y el abandono»²⁴⁰.

²⁴⁰ ALCOVER, J. M^a., CEBRIÁN, T. y NAVARRO, E. (1992). *Territorio plural: Esculturas y Proyectos*. Valencia: Obra Social i Cultural Bancaixa, p. 25.

Este es el espacio herméticamente cerrado al que muchos pueden recurrir para ocultar y esconder el pasado traumático al que nos referíamos anteriormente. En relación a ello y a la pieza Marisol Salanova apunta que «las experiencias traumáticas nos ponen a todos en riesgo de aislamiento. Porque la primera reacción ante el dolor es apartarse del resto, porque cada vez más estamos acostumbrados a llorar a solas, enjuagarnos las lágrimas antes de ser vistos, maquillar las ojeras, esconder al mundo nuestros sentimientos reales convertidos en una suerte de ermitaños emocionales»²⁴¹. Pascual Pastor, pedagogo musical, menciona que «cada día cobra mayor relevancia no solo lo que nos cuentan sino desde que perspectiva lo hacen. Pues, elegir el ángulo de la mirada puede servir tanto para ocultar la realidad como para desvelarla haciéndonos más conscientes de ella»²⁴².

Cebrián presenta una obra que sacude al espectador, creaciones sin maquillaje alguno con las que cuestiona y habla sobre temas universales en los que cualquier persona podría verse identificado. Como comenta Román de la Calle, «a veces pienso que la mirada visionaria de Teresa Cebrián no pretende sino desestructurar nuestra aletargada visión cotidiana de la realidad, haciendo añicos el espejo en el que tranquilamente nos miramos, hasta descubrir entre esos fragmentos de nuestro propio rostro, el sinsentido –lo monstruoso– que siempre nos ha estado amenazando desde dentro»²⁴³.

Son obras en las que existe ese paso del tiempo. Una marca en presente que en el futuro formará parte del pasado. En este sentido, el de llevar la carga del tiempo en recuerdo, también queda relacionada la obra de la artista castellanense “La Novia de Tiempo”²⁴⁴ (2015) a través de la idea del vestido.

En esta escultura se materializa un vestido con arpillera y esparto que acumula y arrastra una serie de objetos reconocibles como caracolas marinas, pequeños zapatos, hormas de zapatos, lágrimas de cristal, una tacita de porcelana, ropa de bebé, entre otros. Todos ellos forman parte de su tiempo o «de cualquier mujer que se ha convertido en algún momento en esposa, madre, víctima, amante, etc. Inconscientemente, uno tiende a identificarse con esas mujeres porque, en el fondo, todos formamos parte de ellas»²⁴⁵.

Toda una serie de vivencias materializadas al final de la cola del vestido que hablan de temas tan iguales y opuestos a la vez como el lloro, la alegría, el amor, el dolor, etc. Esta idea del vestido asociado con el dolor y la herida también remite a otra de sus obras como “Alta costura. Modelo nº 1”, una obra que nos habla de dolor crónico a través de un vestido de niña realizado con venda. En esta línea creativa Cebrián también nos hablaría de dolor a través de lo que parece remitirnos a un vestido. Concretamente en su obra “D-Dolor”.

A través de la cicatriz y otras marcas en la piel, es el modo en que el pasado permanece vivo en la memoria (si es que se goza de buena salud mental que permita recordar), y a esta piel es la

²⁴¹ SALANOVA, M. (com.). (2018). *Teresa Cebrián: El Largo Viaje*, op. cit., p. 43.

²⁴² PASTOR, P. (2018). “Mirar, cuestionar, sanar” en *Sentimientos dibujados. Enfermedades pintadas* [cat. expo]. Valencia; Almería: Facultat de Medicina y Excma. Diputación de Almería, p. 20.

²⁴³ CEBRIÁN, T. y MESTRE, J. (1995). *Becados Alfons Roig: Teresa Cebrián y Joël Mestre* [cat. expo]. Valencia: Diputación de Valencia, p. 12.

²⁴⁴ Expuesta entre otros en la *Rosenfeld Porcini Gallery* de Londres para la propuesta expositiva “Lifting the veil: 11 international female artists” en 2016.

²⁴⁵ GRAS, I. (2016). “Rossana Zaera. Resiliencia artística” en *art. cit.*, p. 71.

que se refiere M. Teresa Beguiristain en uno de sus textos sobre Cebrián apuntando que, de todo lo que acontece y pasa «queda la huella, la huella del hombre en la tierra y la huella de lo vivido en la piel del hombre, lo único que nos salva del caos de la memoria»²⁴⁶.



Fig. 104. Teresa Cebrián. "The hermits", 1991. Hierro, tela metálica, yute, poliéster, arcilla. 430 x 130 x 120 cm la pieza grande. 50 x 11 x 4cm cada una de las piezas pequeñas de la pared. Museo de Arte Contemporáneo "Vicente Aguilera Cerni" de Vilafamés

Quizá no nos guste aceptar nuestras cicatrices y otras condecoraciones por lo que en relación al desagrado pueda suponer, pero ojalá que, cuando la memoria nos falle, que las cicatrices y las huellas en la piel tengan la osadía que nos permita reconocernos en el tiempo. Este reconocimiento sería un buen indicador de gran parte de nuestra salud mental.

Como se observa, la piel visibiliza la transformación y fragilidad de la vida de la que tanto Zaera como Cebrián son cómplices, protagonistas y resilientes. Una resiliencia entendida como «un proceso y no una respuesta inmediata a la adversidad. Más bien nos remite a situaciones donde el tiempo juega un papel importante para cicatrizar las heridas»²⁴⁷.

Al respecto del mapa corporal que se crea con el paso del tiempo, Cebrián encarga a David Pérez en 1995 un texto para ella misma, el cual no será editado ni en revistas ni catálogos en su totalidad, pero puede verse parte de su contenido. En concreto su final, se publica en el catálogo de la exposición *Del silencio de las lágrimas* realizada a finales del año 1999 y principios del 2000.

En el final del escrito David Pérez redacta:

²⁴⁶ BEGUIRISTAIN, M. T. (1999). "Del silencio de las lágrimas" en *Teresa Cebrián. Del silencio de las lágrimas: Sala La Gallera 20-XII, 1999 30-I, 2000* [cat. expo], M^a Teresa Beguiristain (com.). Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana. Valencia, p. 35.

²⁴⁷ FORÉS, A., GRANÉ, J. (2018). *La resiliencia: Crecer desde la adversidad* (9^a ed.), op. cit., p. 34.

«Observo mi mano y en ella leo no tanto el futuro o el pasado, como otra cosa. Las líneas que la cruzan son cicatrices de la infancia, fragmentos de amores improbables, restos de peleas perdidas, segmentos de abrazos que jamás fueron dados, parcelas de lágrimas que corrieron desnudas buscando la parada del tiempo... Todo termina por quedar entretejido en el interior de nuestra piel: la carne con la memoria, el cuerpo con el olvido, la imposibilidad con el abandono, el placer con el dolor, sólo nos queda, por ello, observar como la misma se cuartea y arruga. A fin de cuentas, ella es el único mapa posible en donde se dibuja la muerte»²⁴⁸.

En esta piel insiste la artista valenciana, y en torno a ello es inevitable asociar la composición material de la obra “Seres inertiae”, una serie de pieles de látex tendidas sobre varios hilos que van de un extremo a otro de la *Sala Parpalló* del *Centre Cultural La Beneficència* en la exposición sobre la artista de 1995. Esta asociación de materiales e ideas hace reflexionar sobre la piel como superficie corporal que guarda la acción de la vida y permite reflexionar sobre el paso del tiempo.



Fig. 105. Rossana Zaera. “La novia de tiempo”, 2014-2015. Vestido de novia de esparto y arpillera con diversos objetos en la cola. 170 x 280 x 150 cm.

²⁴⁸ PÉREZ, D. (1999). “La deriva de los días” en *Teresa Cebrián. Del silencio de las lágrimas: Sala La Gallera 20-XII, 1999 30-I, 2000, op. cit.*, p. 59.



Fig. 106. Teresa Cebrián. "D-Dolor", 1993. Medidas variables. Látex e hilo de alambre. Medidas variables



Fig. 107. Rossana Zaera. "Alta costura, model núm. 1", 2005. Vendas de crepé, tarlatana y pincel chino. 37 x 50 cm

Estas pieles de las que habla Cebrián se convierten metafóricamente en unas hojas de inscripción con las que también crea la obra "Potenciales evocados", una escultura que por su forma recuerda a los iglúes del artista Mario Merz en los inicios del arte *póvera*. Como complementario a la pieza la artista crea un libro-objeto. Según comenta Fernando Galvano, este libro-objeto «recoge los testimonios de 104 personas sobre la parte del cuerpo que prefieren»²⁴⁹.

La superficie de este iglú, hasta formar toda una piel envolvente, está compuesta por la unión entre sí de fragmentos de diferentes partes del cuerpo hechos con látex. Una obra que «acoge en su universo de látex todo tipo de cuerpos y pieles, de sexos y manos, de caricias y recuerdos. Asimismo, también alberga la muerte. Pero lo hace sin dolor. En ocasiones el dolor está ahí, aunque ni siquiera hayamos podido imaginarlo o preverlo»²⁵⁰.

Firmemente podemos decir que, en el dolor, en el sufrimiento y en la cicatriz hay belleza y sabiduría, pero con ello «no queremos decir que sea necesario sufrir para aprender, para crear, para saber, para conocer. Aunque es una realidad que, en ocasiones, del sufrimiento extremo nace también la belleza extrema, fruto del sentimiento, aun cuando este sea negativo o destructivo»²⁵¹.

²⁴⁹ GALVANO, F. (1999). "Supervivencia. 1997" en Teresa Cebrián. *Del silencio de las lágrimas: Sala La Gallera 20-XII, 1999 30-I, 2000, op. cit.*, p. 97.

²⁵⁰ PÉREZ, D. (1999). "La deriva de los días" en Teresa Cebrián. *Del silencio de las lágrimas: Sala La Gallera 20-XII, 1999 30-I, 2000, op. cit.*, p. 60.

²⁵¹ VICENTE, M^a., LITA, F. y MONTES, M. (2009). *La Migraña: Ciencia, Arte y Literatura, op. cit.*, p. 134.



Fig. 108. Teresa Cebrián. "Seres Inertiae", 1994/1995. Látex natural, estructura metálica, proyector y diapositivas. Medidas variables. Instalación en la Sala Parpalló Centre Cultural la Beneficència

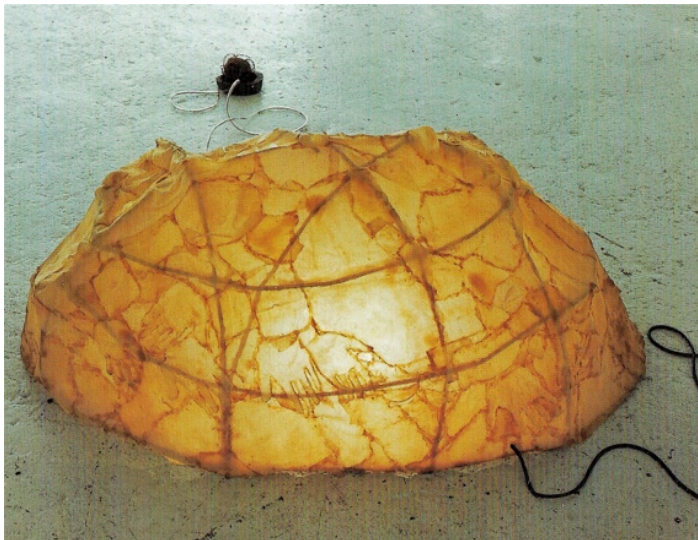


Fig. 109. Teresa Cebrián. Detalle de "Potenciales evocados", 1996. Látex y libro-objeto. Medidas variables

Como conclusión vemos que la piel es el lugar en el que sus marcas nos pueden hacer imaginar el dolor por segunda vez, como a quien el padecimiento del trauma lo acompaña durante el resto de sus días, pero ahora alejado de esta dimensión. En este caso el doble dolor puede presentarse en presente al pensar la experiencia de lo que pudo suponer esa herida ahora cicatrizada, algo que nos ocurre personalmente cuando miramos nuestra doble cicatriz pectoral a la que asociamos, relacionado con la infancia, el padecimiento del pinchazo en el reservorio subcutáneo conocido como catéter.

A pesar de su recuerdo doloroso, estas heridas contienen una gran carga simbólica y de inspiración y sobre todo llegan a ser verdaderamente preciosas. Todo depende del momento y óptica con la que se sienta y observe, pero sobre todo de la aceptación de nuestra propia historia que así manifiesta la filosofía que se esconde detrás de la técnica *Kintsugi*. Una historia de enfermedad que nos ha impulsado desde el dolor a indagar en temas de salud, enfermedad y arte, planteando concretamente una investigación desde la *No Salud* que nos ha llevado a analizar en el siguiente capítulo, los límites y amenazas de la enfermedad, tanto los que a las propias causas biológicas se refiere como a las que acontecen en el plano de lo social fruto del juicio ajeno sobre la persona.



PARTE 2. DOLOR Y ENFERMEDAD

La enfermedad no es ningún acontecimiento contemporáneo ni se desarrolla de forma específica en ningún ente. Esta se ha desenvuelto en los organismos desde que hay vida, y como consecuencia, ha determinado en gran parte la evolución vegetal, animal y la humana; y no sin entender estos seres vivos como vulnerablemente contrarios, sino como especies a las que la afección ha podido perjudicarles de manera similar, incluso con la muerte.

Aunque todos ellos puedan estar afectados y fallecer por alguna enfermedad (estando esta adaptada a su especie) solo los animales y las personas están capacitadas para sentir y expresar dolor y sufrimiento; ya que las plantas no disponen, entre otros, de nociceptores o receptores que les permitan recibir y emitir señales de dolor.

A pesar de ello, aunque en esta parte de la investigación se planteen referencias específicas a las enfermedades cuya amenaza golpea la realidad del ser humano, y a cuya patología en la inmensa mayoría de veces está asociada la idea del dolor y del sufrimiento, también se hablará de dolor a lo largo de la investigación a través del mundo vegetal. Y muestra de ello será el dolor asociado a parte del discurso creativo de artistas como Rossana Zaera, quien nos hace ver la relación entre lo vegetal y lo humano a través de la similitud que hay en sus heridas y su cicatrización.

Más allá de este hecho puntual, en este apartado se prestará atención a un dolor y sufrimiento asociado al más amplio sentido de enfermedad en el ser humano, un término entendido desde la *No Salud*. Esa enfermedad que viene acompañándolo desde tiempos arcaicos, desde que existe vida humana, la misma que nos hace vulnerables y portadores del sello de fragilidad y caducidad.

Sobre la enfermedad como contratiempo en el desarrollo y evolución del crecimiento del cuerpo, podría hablarse desde el mismo habitante de las cavernas que, como ejemplo, quizá no supiera la enfermedad renal que padecía como consecuencia de la ingesta del agua de río que hoy podríamos conocer como “No potable” mediante ensayos clínicos. Pero por marcar un punto en la historia, en cuanto al dolor y la enfermedad, se puede ver como en las conquistas de antaño, tan frecuentes en la historia, ya llevaron consigo males como la enfermedad, y con ellos la destrucción y la muerte.

En estas batallas no habido solamente pérdidas humanas, sino que en ellas también ha existido la posibilidad de imponer una cultura, una lengua, una religión, etc. Estos momentos han sido el caldo de cultivo de una inestabilidad social y económica, y ello ha podido tener como consecuencia la llegada del hambre. Una pobreza que, debilitando el organismo del ser humano

y convirtiéndolo en más vulnerable, lo ha atacado e influido directamente en lo que le permite transformar la materia de su alrededor en energía: la nutrición.

Así pues, tal y como comenta el Dr. Antonio Castillo «la conquista supone lucha, utilización de recursos humanos y materiales, desequilibrio económico, y la guerra, la pérdida de vidas, ruina de cosechas, despoblación... sobre este panorama y en los cuerpos debilitados se desarrollan más fácilmente las enfermedades»²⁵².

Es verdad que en un cuerpo debilitado se pueden desarrollar más fácilmente las enfermedades, al igual que también se puede pensar sobre una mayor vulnerabilidad en el organismo en épocas pasadas en las que la investigación no estaba tan avanzada. Pero no tan lejos, hoy mismo, aunque la sociedad haya avanzado, en la enfermedad continúa teniendo cabida el dolor y, además, puede abatir con rapidez a un cuerpo debilitado y bajo de defensas.

Este abatimiento puede ser producido tanto por las enfermedades que con el tiempo se han hecho comunes entre nosotros, como por las nuevas epidemias o pandemias que han tenido un impacto social devastador de manera colectiva y en la mayoría de veces de manera inesperada.

El ser humano es vulnerable y la vivencia de cualquier desgracia inevitable. Hay infortunios de todo tipo, y entre ellas se incluye el padecimiento de alguna enfermedad.

En este sentido, según Luis Rojas Marcos, las desgracias más comunes que nos afectan son «la pérdida de seres queridos, los conflictos y rupturas de relaciones afectivas importantes, las enfermedades graves y el paro forzoso»²⁵³, pero también señala como golpes hacia «las neuralgias o migrañas incorregibles, algunos cánceres [...] la demencia de Alzheimer, la insuficiencia respiratoria crónica, las secuelas corporales de accidentes graves, como parálisis o hemiplejías, y otros padecimientos que socavan o destruyen la autonomía y la aptitud para convivir, participar, crear o disfrutar»²⁵⁴. La mayoría de estos ejemplos que menciona Rojas están incluidos a lo largo de la investigación.

En el caso de las epidemias, estas han sido afecciones que han azotado tanto las sociedades de antaño como la más avanzada realidad. Una contemporaneidad en la que encontramos la más reciente pandemia mundial del Covid-19.

Esta pandemia es el impacto colectivo más reciente, pero antaño ya existieron otro tipo de devastaciones sociales masivas como las epidemias, también llamadas “Pestes”, y entre las que se encontraba, por ejemplo, la bubónica; un tipo de peste que el arte como testigo nos ha permitido saber de su existencia.

²⁵² CASTILLO, A. (1999). *El dolor a través de la historia y del arte*, op. cit., p. 65.

²⁵³ ROJAS, L. (2011). *Superar la adversidad*. Barcelona: Espasa Libros, p. 23.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 24.



Fig. 110. Nicolas Poussin. “La peste d’Asdod” y detalle de la obra, 1630-1631. Óleo sobre lienzo. 148 x 198 cm. Museo del Louvre, París



La peste bubónica fue muy temida por su rápida consecuencia, siendo esta la muerte, y se llegó a entender que la transmisión de esta enfermedad se propagaba a través de la pulga *Xenopsilla Cheops* que parasita la rata negra. Por este motivo las ratas fueron motivo de representación en obras como “La peste d’Asdod” de Nicolas Poussin (Les Andelys, 1594 – Roma, 1665) pintada en Roma en 1630. La representación de este dramático suceso incluye roedores pululando por el suelo entre gente desconcertada, inquieta, unos muertos en el suelo, otros huyendo y otros tapándose la nariz y la boca con la mano intentando ayudar a los enfermos.

En la actualidad más reciente, la rata también ha formado parte del simbolismo del siglo XXI asociado al de lo apestado y la muerte, y esto está presente en obras como “Delusional” (1994); una acción de Marina Abramovic en la que su cuerpo queda rodeado por multitud de ratas (de plástico), y sobre las que «la propia artista ha señalado explícitamente que, para ella, la rata es el símbolo del fin de esta sociedad»²⁵⁵. Es un símbolo que a su vez parece también remitir al conflicto balcánico.

Tarde o temprano en toda sociedad llega el fin de la persona y no siempre es como consecuencia de su envejecimiento. La enfermedad pues, es un gran contratiempo que ha determinado el crecimiento y evolución del individuo poniendo en jaque su estabilidad y equilibrio vital. Sin distinción de razas, estatus y religiones, la enfermedad puede aparecer en el lugar y momento más inesperado y junto a ella el dolor asociado.

²⁵⁵ RAMÍREZ, V. (2015). “Muerte, guerra y sacrificio en la performance europea contemporánea” en *Muerte y transfiguración en el mundo artístico contemporáneo*, op. cit., pp. 128-129.



Fig. 111. Marina Abramovich durante la performance "Delusional", 1994. Impresión de gelatina de plata vintage. 53,5 x 35 cm

Un dolor vinculado tanto a sus propias causas biológicas, al de las pruebas médicas realizadas, como al dolor y sufrimiento derivado de la estigmatización y del rechazo. A todo ello cabría añadir que la enfermedad no será solo cosa del doliente, sino de este y los demás; pudiendo ser los otros su círculo más íntimo que, como cómplices, lo acompañan en su sufrimiento. Este entorno del afectado, sea cual sea, también será determinante en su gestión de la enfermedad.

En esta gestión conjunta, el dolor y sufrimiento pueden estar presentes, pero dependerá del umbral del dolor de cada persona como sea percibida y sentida la dolencia. Por ello, aunque se hayan establecido como comunes una serie de enfermedades y el dolor y sufrimiento estén presentes tanto en estas como en algunas otras menos frecuentes, cada individuo vivirá la patología desde su propia experiencia y realidad.

La enfermedad al igual que el dolor, pueden estar en dos cuerpos distintos, pero cada cual lo vivirá de un modo y con una intensidad. Nadie, por mucho que sufra como espectador o testigo la enfermedad del otro, podrá sustituir su experiencia de la vivencia. El nombre de la dolencia podrá ser común, pero su vivencia, al igual que otras muchas, serán personales e intransferibles.

2.1 Aproximación y acotación de términos

El dolor como fenómeno transcultural ha sido generalmente la voz de alarma del organismo. Este puede alertarnos de alguna anomalía corporal, y como afirma el profesor Castillo Ojugas, «ha constituido el motivo más importante y perentorio para el desarrollo del arte de curar»²⁵⁶.

Si se entiende que el dolor puede ser la voz de alarma para un cuerpo enfermo, un cuerpo sano sería aquel que se mantiene pasivo y pasa desapercibido. Pero aun así hay cuerpos enfermos a quienes la dolencia, en silencio, les va carcomiendo poco a poco por dentro y el inicio del diagnóstico no empieza con el dolor, sino posible y directamente con la muerte.

En este sentido la enfermedad hubiera sido imprevisible, aunque a veces esta sí que se manifiesta previamente a través de unas señales, indicios y una serie de síntomas que pueden ser comunes entre personas. Algunos ejemplos son, entre otros muchos, la sensación de cansancio, el malestar reiterado, la aparición de algún bulto sospechoso en cualquier parte del cuerpo, el cambio de color en la dermis o en la orina, etc. Todo ello, serán señales que envía el cuerpo, pero nada será determinante hasta que se hagan las pruebas médicas pertinentes que demuestren que el cuerpo está enfermo o goza de salud.

Salud y enfermedad son dos conceptos que, junto al del dolor, forman parte de las principales preocupaciones de la persona. Sobre ello, Javier Moscoso refresca en su artículo la definición de salud a partir de la previamente mencionada por el fisiólogo francés Xavier Bichat, y a esta la caracteriza como «el silencio de los órganos, como la ausencia de un lamento fisiológico que produce un grado notable de sufrimiento, de angustia y, en no pocas ocasiones, también de miedo»²⁵⁷. Sobre esta afirmación cabría destacar lo anteriormente mencionado, ya que un cuerpo silencioso podría crear falsas apariencias. Muchas de las enfermedades pueden estar actuando calladamente.

Esa angustia y miedo del que habla Moscoso es lo que, cuando la dolencia embiste, debilita y hace pequeño a la persona y esta se retrotrae en su más íntimo interior. Algo de lo que nos habla la experiencia de la artista Teresa Cebrián reflejada en su pieza “Angst”, en referencia a lo angustioso de los golpes de la vida.

Esta pieza carga la angustia y desequilibrio de la estabilidad humana, y ello se ve reflejado en las dimensiones de la propia escultura. Concretamente en esta pieza le da forma a la angustia y «además de un cansancio de la vida expresa el desequilibrio de un estado de ánimo doloroso, cambiante, en aquel momento situada nuestra artista trabajando en Róterdam»²⁵⁸.

El ser necesita organizar para entender, y la organización es muestra de estabilidad. En relación a esto José Enrique Campillo presenta su definición de salud y enfermedad. Hablar de un cuerpo sano sería hablar desde un íntegro funcionamiento y conexión entre las partes que lo componen

²⁵⁶ NOGUERA, E. (1999). “Presentación” en *El dolor a través de la historia y del arte*, Antonio Castillo. Madrid: Acción médica.

²⁵⁷ MOSCOSO, J. (2004). “Una historia del dolor” en *art. cit.*, p.36.

²⁵⁸ SALANOVA, M. (com.). (2018). *Teresa Cebrián: El Largo Viaje, op. cit.*, p. 39.

y que permiten su estabilidad. Así pues se podría decir, tras leer a este catedrático, médico e investigador, que el buen funcionamiento del cuerpo se sustenta en una correcta conexión y funcionamiento entre los diferentes elementos que componen al ser humano y entre los que se encuentran, desde los más invisibles como átomos y moléculas, hasta los más visibles, estos entendidos como una serie de órganos y tejidos que no son otra cosa que el resultado de una composición copiosa de elementos minúsculos como los anteriormente mencionados.



Fig. 112. Teresa Cebrián. "Angst", 1992. Yute, poliéster, polvo de arcilla, polea y cuerda. Medidas variables. Institut Valencià d'Art Modern

A este sentido de orden es al que se refiere Campillo con la estabilidad. Citando sus palabras, «al funcionamiento normal y energéticamente ordenado de esta compleja estructura es a lo que llamamos salud y lo que nos proporciona un estado de bienestar físico, mental y social»²⁵⁹. Por lo tanto, si este buen funcionamiento es interferido por cualquier adversidad o anomalía, considerada, así como tal por el propio organismo, devendría la enfermedad. En palabras del propio Campillo desde la visión científica: «la enfermedad es siempre la consecuencia de un desorden energético parcial o total del organismo. El tratamiento eficaz solo se consigue con el restablecimiento del orden perdido»²⁶⁰. En relación a ello, Dolors Sanchis²⁶¹, quien trabaja desde la *metamedicina*, menciona en su web que «ninguna falta de armonía que se manifieste y que podamos llamar dolor, enfermedad, inflamación, enquistamiento, hemorragia, psicosis,

²⁵⁹ CAMPILLO, J. E. (2021). *La consciencia humana*, op. cit., p. 264.

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ Dolors Sanchis es, entre otros, maestra de *Reiki*, consultora de Metamedicina, quiromasajista, facilitadora de biodanza SRT (FFT) e investigadora en el campo de las relaciones entre cuerpo, mente, emociones y dolencia.

traumatismo o cualquier otra, aparece sin razón alguna»²⁶². Todo y cuanto ocurre en el ser está determinado por algo.

Cualquier rasguño, corte o golpe que afecte al tejido puede considerarse como un factor que desestabilice, por mínimo que sea, el íntegro funcionamiento del cuerpo, aunque a un corte en la piel, por ejemplo, no lo llamaríamos enfermedad. Quizás ello no suponga una gran amenaza para la supervivencia, pero si la adversidad a la que se enfrenta este no se ciñe simplemente a una mínima cicatrización de la herida, sino a alguna alteración del organismo mucho más grave de intenso dolor fisiológico y/o emocional, ahí podría aparecer el sufrimiento, y naturalmente el miedo a la muerte.

Si Campillo nos habla desde la ciencia, voces como la del patólogo muniqués Johann Nepomuk Ringseis son las que se lanzaron a dar significado a la enfermedad desde lo religioso. Nepomuk mencionaba que

«la enfermedad existe en el mundo como una consecuencia del pecado original, y constituye una afección del ser humano cualitativa y radicalmente ajena a su verdadera naturaleza. Las enfermedades representarían en la vida orgánica lo que las revoluciones en la vida política y las herejías en la vida religiosa: desórdenes próxima o remotamente producidos por una intervención diabólica en el curso “natural” de la creación»²⁶³.

En relación a ello cabe destacar que, incluso a la homosexualidad, se la ha llegado a señalar como una enfermedad, y no solo por el juicio social independiente, sino durante muchos años por el dictamen de la autoridad de la OMS.

Ya sea desde lo científicamente más convencional, desde la *metamedicina*, desde la religión, etc., el término salud y la enfermedad han sido resignificados a lo largo de la historia desde muchas perspectivas.

Más allá del primer significado de salud cuando lo pensamos, y este relacionado con la ausencia de enfermedades sean del tipo que sean, el estado de salud también podría estar determinado por cómo se siente la persona. Por ello, en el significado de salud cabría tanto su visión objetiva como subjetiva. La objetiva, desde una visión médica y un punto de vista más convencional, apuntaría hacia un cuerpo libre de enfermedades o de otras dolencias que a este le pueden afectar en su íntegro rendimiento y estabilidad; desde lo subjetivo, esa *salud* podría estar relacionado con la propia persona cuya sensación sobre sí misma sea la del bienestar y esta goce, en todo su ser, de plenitud y fortuna. Pero, en relación a esto, también cabría la posibilidad anteriormente mencionada: a pesar de sentirse plenamente el cuerpo, este podría estar siendo devorada por una enfermedad invisible que no lleva el dolor ni otras señales como bandera.

²⁶² SANCHIS, D. (s.f). *Metamedicina en Escuela Kintsugi*. <<https://www.escuelakintsugi.com/metamedicina>> [Consulta: 23 de febrero de 2019].

²⁶³ LAÍN, P. (1954). *Historia de la medicina: Medicina moderna y contemporánea*. Barcelona: Editorial Científico Médica, p. 442.

En relación a todo ello, padecer conscientemente una enfermedad, la diagnosticada y notificada, no significa únicamente padecerla biológicamente, sino también mentalmente, al sentir la persona su condición de enfermo que lo aleja de la salud. Pero más aún sufrirá si esta enfermedad amenaza gravemente su vida.

Pensar la posible enfermedad puede llevar al individuo a un estado de angustia, y ello puede derivar en un grave trastorno conocido como el trastorno de ansiedad por enfermedad. Según la *Asociación Americana de Psiquiatría*, este trastorno

«se caracteriza por inquietud ante una enfermedad, preocupación por el dolor y otras preocupaciones corporales. En el caso del trastorno de ansiedad por enfermedad, las personas pueden o no haber sido diagnosticadas de afecciones médicas. Aunque una persona con trastorno de ansiedad por enfermedad y diagnosticada de una afección médica es propensa a experimentar ansiedad en relación con su estado de salud, el estado de salud no estaría fisiológicamente relacionado con los síntomas de ansiedad»²⁶⁴.

En palabras de Sontag:

«La enfermedad es el lado oscuro de la vida, una ciudadanía más cara. A todos, al nacer, nos otorgan una doble ciudadanía, la del reino de los sanos y la del reino de los enfermos. Y aunque preferimos usar el pasaporte bueno, tarde o temprano cada uno de nosotros se ve obligado a identificarse, al menos por un tiempo, como ciudadano de aquel otro lugar»²⁶⁵.

Sobre el concepto de salud, podría hacerse un símil con lo tratado sobre el dolor y la enfermedad. Algo que puede tener su significado genérico y común a todas las personas, pero cada cual la interpretará, percibirá y vivirá desde su propia perspectiva. Por ello cuando vemos creaciones que hablan sobre una enfermedad, quizás estas no solo hablen de ella, sino que hablan sobre los enfermos.

Las vivencias pueden ser individuales, pero en lo común cabe destacar que, tanto el dolor como la enfermedad pueden ser la antesala a la muerte, y estas tres temeridades son de las pocas experiencias, por no decir las únicas, que reducen el ego y los aires de grandeza. La enfermedad al igual que el dolor le hacen regresar a la persona a la tierra, a lo más hondo, donde vuelve a recordar la vulnerabilidad y fragilidad de lo que siempre ha sido y será. Como menciona Kraus,

«las patologías conducen a quien padece por senderos únicos, individuales, difíciles de compartir. El lenguaje de la enfermedad es personal. Cada individuo experimenta sus males de acuerdo a sus recursos íntimos y económicos, a sus expectativas y a su realidad»²⁶⁶.

²⁶⁴ ASOCIACIÓN AMERICANA DE PSIQUIATRÍA. (2014). *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales DSM-5* (5ª ed.). Arlington: Asociación Americana de Psiquiatría, p. 232.

²⁶⁵ SONTAG, S. (2016). *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas* (3ª ed.). Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.U, p. 103.

²⁶⁶ KRAUS, A. (2020). "Mirar la enfermedad" en *EL UNIVERSAL*. <<https://www.eluniversal.com.mx/opinion/arnoldo-kraus/mirar-la-enfermedad>> [Consulta: 8 de septiembre de 2021].

Si anteriormente ya hemos visto el significado de dolor, ahora ha sido conveniente revisar el término de salud para hablar de enfermedad, porque, todo y cuanto se aleje de su significado ya nos dará a esta como resultado. Una enfermedad que puede entenderse tanto desde su punto de vista más convencional hasta el aportado por la *metamedicina*, ese otro paradigma que, relacionando lo orgánico con lo espiritual, muestra como cada parte del cuerpo alterada tiene algo que decirnos. Desde la *metamedicina* «lo que llamamos ‘enfermedad’ es sólo un cambio más, un movimiento hacia la recuperación del equilibrio. Este movimiento biológico de cambio y adaptación, de búsqueda de equilibrio en definitiva, tiene, por tanto, una lógica, un sentido, y sigue unas leyes naturales en el fondo muy sencillas de entender»²⁶⁷.

Sobre la *metamedicina* cabe destacar, entre otros, que «no es medicina y ni siquiera una alternativa a esta: no hace diagnósticos, no prescribe medicamentos ni da consejos de salud; y porque tampoco es psicología puesto que va más allá de nuestra parte mental y cognitiva: la Metamedicina atiende al ser humano completo en su dimensión física, mental, emocional, vivencial, espiritual y trascendente»²⁶⁸.

En nuestra investigación, el significado de enfermedad se ha trabajado desde su punto de vista más genérico posible, entendiéndolo desde el “desorden energético” del que habla Campillo, y con él, la selección de obras y artistas oportunos.

Sobre todo, y cuanto se plantea cabe destacar que, aun pudiendo entender la enfermedad desde su significado más convencional, en lo clínico, también se pueden encontrar diferentes opiniones sobre que no todo y cuanto pudiera ser una enfermedad lo es. A veces, es difícil trazar una fina línea para su determinación, y como ejemplo, está el caso de los trastornos mentales.

Esta indeterminación quizá es común en un mundo tan complejo y enigmático como es el cuerpo humano y sus afecciones, y como muestra de ello, la encontramos en la honestidad con la que la autoría del manual de referencia *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales* en la edición más actualizada llamada *DSM-5*, reconoce cierta complejidad a la hora de trazar líneas precisas y encasillar desde lo clínico. Así pues mencionan que: «Aunque el DSM-5 continúa siendo una clasificación categórica de los distintos trastornos, reconocemos que las dolencias mentales no siempre encajan totalmente dentro de los límites de determinado trastorno»²⁶⁹.

Si plantear una respuesta única de la definición de arte ya sería adentrarnos en un territorio muy fangoso y poco oportuno, más aún sería determinar rigurosamente lo que es la salud y la enfermedad, algo que dejamos en manos de los expertos en la materia y de la opinión pública. Por ello, alejada esta tesis del plano de debate de la ciencia, se van a plantear y seleccionar una serie de casos en los que la enfermedad se ha trabajado desde su concepto más amplio y genérico, entendiéndolo esta como la *No Salud*, un contratiempo que ha hecho que en algún momento de la vida del individuo se haya visto alterado algún factor de su vida como el biológico, social, político y/o cultural, entre otros.

²⁶⁷ SANCHIS, D. (s.f). “Metamedicina” en *Escuela Kintsugi*. <<https://www.escuelakintsugi.com/metamedicina>> [Consulta: 23 de febrero de 2019].

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ ASOCIACIÓN AMERICANA DE PSIQUIATRÍA. (2014). *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales DSM-5* (5ª ed.), *op. cit.*, p. XIV.

2.2 El dolor. Entre salud, enfermedad y arte. Contratiempo y oportunidad

Comúnmente, ante el dolor o cualquier otro síntoma que se considere amenazante o desconocido, la persona suele asistir a la consulta médica para que el sanitario valore la situación y le ofrezca un diagnóstico lo más certero posible.

El médico es una muy buena herramienta de apoyo que se busca en beneficio del equilibrio corporal, pero un médico no solo debe actuar como una máquina de sanar, sino que, «debe ejercer también con todos sus sentidos, aprendiendo a utilizarlos como técnica básica en el desempeño de su actividad: con los ojos no solo ve, sino que mira al enfermo; con el oído, no solo oye, sino que escucha lo que le dice; con el tacto, no solo toca, sino que palpa al doliente; con el olfato no solo huele sino que discrimina su significado y con el gusto siente a veces en sus entrañas el amargo sabor de la impotencia»²⁷⁰.

Una impotencia que a veces también se siente con la escasez de recursos para la mejora de la salud o ante la inutilidad de ciertos tratamientos que no consiguen llegar a hacer el efecto deseado. Sobre estas cuestiones nos habla Pepe Miralles, él, en relación al SIDA, y lo hace a través de la obra que pudimos visitar en la *Sala de exposiciones de la Diputación de Huesca* titulada “La impotencia”; una escultura en la que, de sus siete barras de metal (cada una de ellas simbolizando un día de la semana), cuelgan una serie de goteros cuyo contenido se derrama por el suelo sin hacer efecto alguno en ningún paciente.



Fig. 113. Pepe Miralles. “La impotencia”, 1996.
Estructura de metal y plástico, y goteros.
170 x 130 x 210 cm

²⁷⁰ VICENTE, T. (2017). “Introducción: Medicina y Arte” en *El color del dolor*. Francisca Lita, Ayuntamiento de Requena-Concejalía de Cultura y Turismo (ed.), p. 4.

La posición del profesional sanitario frente al dolor ajeno en la consulta supone más que un simple curador. Este debe analizar primero al paciente. Así pues «visualizar el dolor supone el uso de una disciplina, de una capacidad de ver más allá de los individuos representados»²⁷¹.

Hoy en día es entendible que el momento de diálogo del paciente con el médico frente a la queja es muy valioso a la hora de un diagnóstico certero. Algo que ayudará en el descarte de posibles patologías y estrechará el cerco para, poco a poco, encontrar el foco y/o motivo de la dolencia.

Esto parece obvio, pero conmueven las palabras que cita el catedrático de Historia de la Medicina L. Entralgo sobre Leube, un clínico que, antes de las teorías psicoanalíticas de Freud aportadas a la historia de la medicina, consideraba que «el tiempo empleado en hacer un buen interrogatorio es tiempo perdido para hacer un buen diagnóstico»²⁷². ¿A caso la información que necesita contar el paciente no es relevante para un buen diagnóstico? La información del paciente será determinante en todos sus aspectos, tanto por lo que este mismo quiera transmitirle al médico, como por lo que el profesional sanitario pueda intuir, relacionar y determinar en un contexto en el que, solo el paciente sabrá la intensidad del dolor exacta y si este es verídico o no.

En este sentido, en la cultura de hoy, la sociedad y el espacio-tiempo determinan y marcan las reglas del juego del dolor, el tipo de enfoque, su uso y finalidad. Así pues,

«si antaño los tribunales medievales medían concienzudamente la cantidad de dolor a administrar en casos de tortura, en el Estado del bienestar se convierten a veces en verdaderos peritos del sufrimiento para regular su concesión de gracias: que cantidad de dolor basta para que se declare a alguien discapacitado, cómo medir el padecimiento en pacientes cuya única expresión de incapacidad es la queja subjetiva»²⁷³.

Sobre la idea de medición y cálculo del dolor desde la enfermedad, la artista Cebrián crea una obra cuya forma responde a una regla roja de medir en la que sus números están sustituidos por unas palabras que cuelgan escritas sobre etiquetas. En este instrumento de medida convertido en obra se pueden ver palabras como: obsesivo, agobiante, puñalada, intenso, lacerante, agudo, punzante, ardiente y palpitante. Son diferentes tipos de dolor a los que Cebrián pone nombre y significado, y con la que la artista «viene a criticar este aspecto cuantitativo del dolor»²⁷⁴. Una forma de medirlo con numeración arábiga del 1 al 10 que a la artista nunca le ha gustado.

En este mundo del doliente aquejado, habrá quienes indiscutiblemente sientan su vulnerabilidad, pero también habrá quienes se aprovechen de los falsos dolores para conseguir determinados objetivos. Hay para quienes la existencia del dolor pueda ser síntoma de alguna enfermedad, y esta enfermedad o dolor ser sinónimo de inproductividad, pero a veces los

²⁷¹ MOSCOSO, J. (2004). "Una historia del dolor" en *art. cit.*, p. 39.

²⁷² LAÍN, P. (1954). *Historia de la medicina: Medicina moderna y contemporánea*, *op. cit.*, p. 713.

²⁷³ OCAÑA, E. (1997). *Sobre el dolor*, *op. cit.*, p. 37.

²⁷⁴ TORRES, S. (2018). "Comprender la muerte es comprender la vida" en *EL PAÍS*.

<<https://www.elmundo.es/comunidadvalenciana/2018/06/14/5b216812468aeb41b8b4608.html>> [Consulta: 25 de agosto de 2019].

dolores reiterativos confusos y ambiguos que presenta el paciente también son caso de análisis con detenimiento por parte del equipo médico.

Estos casos son, como dice el Dr. Antonio Castillo, los que les obliga a «una mayor atención y estudio para descartar procesos orgánicos que pueden existir en el fondo de toda aquella parafernalia dolorosa, especialmente si hay por medio indemnizaciones o problemas laborales»²⁷⁵. Son muchas las personas que por evitar la vida laboral y por beneficiarse de una invalidez, fingen sentir un extremo dolor que les impide trabajar o incluso exponen al médico sus problemas desde una base psicológica.

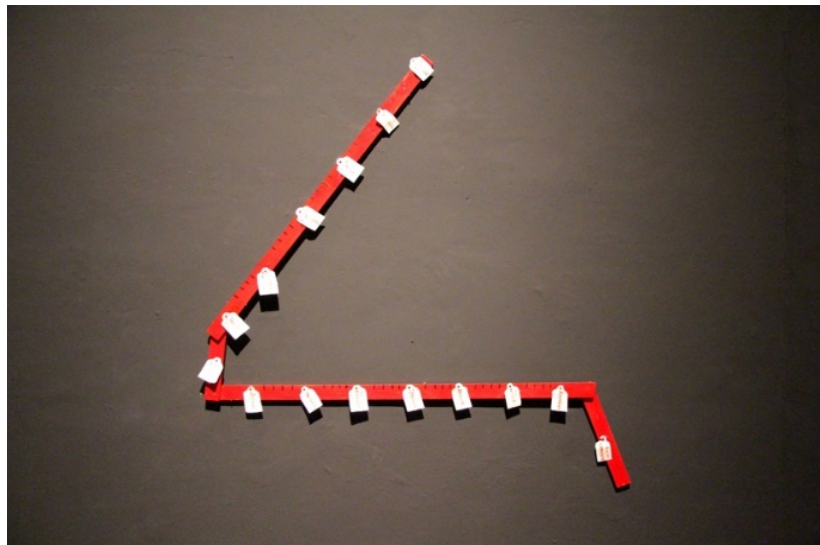


Fig. 114. Teresa Cebrián. Obra y detalle que forma parte de la instalación "L'infinít dolor", 2015-2018. Técnica mixta. Medidas variables. Instalación en el Centre del Carme Cultura Contemporània

²⁷⁵ CASTILLO, A. (1999). *El dolor a través de la historia y del arte*, op. cit., p. 20.

El médico no es adivino y según las pruebas que le ayuden a entender el estado del paciente terminará por empatizar con él y verificar la dolencia o desestimar la queja con la que se trata de exponer una intencionada imposibilidad de trabajo. Unas veces es el médico el que se siente engañado por el paciente, otras es el paciente el que se siente desatendido por el médico o el sistema sanitario. Cualquiera que sea el contexto, será fundamental la confianza, la serenidad y un buen diálogo de entendimiento.

Si el médico conoce bien al paciente, posiblemente este le recetará un tratamiento o medicación más certero. De ahí un buen diagnóstico basado en la conversación abierta y fluida. También su conocimiento y conciencia sobre el mismo le permitirá entender que lo que necesita el paciente quizás no radique en la rápida solución médica basada en el fármaco, sino que este necesite contar con la figura de, por ejemplo, un psicólogo. Al respecto cabe añadir, sin generalizar, los casos de doctores que, como Rojas, «encuentran la prevención poco gratificante y menos remunerativa, y prefieren recetar para aliviar enfermedades antes que aconsejar para evitarlas»²⁷⁶. En este aspecto también tiene cabida un interés económico ligado a la industria farmacéutica.

A pesar de todo ello, es importante entender que el guía en quien se deposita la confianza es el médico u otro especialista, y debemos tener en cuenta que, «el liderazgo del médico en relación con el paciente no debe entenderse como una posición de superioridad humana, sino como un privilegio que le otorga el paciente con su confianza y reconocimiento»²⁷⁷. En algunos casos entrarían en juego los propios valores del enfermo y sus decisiones ante la enfermedad. Con lógica, se pueden llegar a tomar decisiones compartidas, respetando los valores del enfermo y la profesionalidad del médico.

En las consultas médicas de hoy en día, generalmente en la sanidad pública, se escuchan casos de largas listas de espera, y cuando llega el momento de la consulta, el tiempo parece ser limitado y escaso. Aunque entre las funciones del médico se encuentre la de dar respuesta a una enfermedad, también se encuentra su labor preventiva, y para ello necesita de un diálogo con el paciente. Un momento que requiere de tiempo.

En muchas ocasiones, la atención individualizada que debería tranquilamente requerir cada paciente, se convierte en una consulta fugaz. Son consultas en las que, por ciertas causas, se llegan a convertir en un trabajo de revisión “en serie”. Concepto aplicable a la industria en la que se trabaja con objetos, y no aplicable a lo social, donde se trabaja con seres vivos, llamados personas, y a quienes hay que sanar.

Cuando se piensa en sanar el cuerpo, posiblemente vengan primero a la mente soluciones farmacológicas, gestos que tienen que ver con la otredad. Pero también puede haber soluciones que dependan de nosotros, de nuestro empeño e interés en el análisis del problema y búsqueda de soluciones alternativas, y no sin dudar ni menospreciar la ciencia y medicina.

En relación a la ciencia cabe poner en valor las palabras de Javier Moscoso. En sus propias palabras menciona que «cuando pienso en la ciencia no pienso necesariamente en la física (que constituye más bien una excepción en el contexto de las ciencias modernas), sino en las ciencias

²⁷⁶ ROJAS, L. (2011). *Superar la adversidad*, Barcelona: Espasa Libros, p. 54.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 129.

biomédicas y, más específicamente en este caso, en la anatomía, en la fisiología, en la psicología, en la neurología y, por supuesto, en la nueva ciencia del dolor»²⁷⁸. A todo ello deberíamos sumarle también la estrecha e histórica relación del arte con el contexto sanitario.

La medicina y el arte están íntimamente relacionadas, ya que el nexo en común es el ser humano y ambas se preocupan por su comprensión y actúan como ingrediente fundamental en la búsqueda de su equilibrio. Como comenta Irene Gras, «el ser humano busca desesperadamente el equilibrio, una estabilidad que se encuentra dentro del campo común de las experiencias compuesto tanto por hechos biológicos como espirituales, que solo unos pocos logran hallar»²⁷⁹.

El profesor y vicedecano de la *Facultat de Medicina i Odontologia* de la Universitat de València, Guillermo Sáez Tormo, apunta que «la medicina, tanto en su enseñanza como en su práctica, si conseguimos como médicos que se ejerza con acierto, conlleva también una gran dosis de arte creativo. Desde tiempos inmemorables la medicina, las enfermedades y sus especialidades han sido fuente de inspiración para grandes artistas, algunos incluso transmisores de esos sentimientos y reflexiones fruto del dolor, del malestar, del estrés y la ansiedad que hace a los médicos un colectivo de profesionales vinculados a estructuras e imágenes cada vez más sofisticadas, tridimensionales y de realidad sorprendente»²⁸⁰.

Salud, enfermedad, arte y sociedad están ligadas de manera indisoluble y ello puede verse tanto en las obras más contemporáneas como en la relación que ha tenido el arte con la medicina a la hora de curar dese tiempos antiguos. Una relación que formalmente se ha desarrollado según la época histórica en la que se ha convivido.

En relación a las representaciones de los diferentes escenarios de intervención médica vemos como el pintor

«testigo y testimonio de su tiempo, daba figura visible al sentir común de las gentes ante la enfermedad y a la común esperanza en el arte de curar. Pero, a la vez, ofrecía al médico –capaz ya de penetrar en las intimidades del alma humana– un precioso material para el estudio de la psicología normal y patológica. Tal fue el caso de Van Gogh, cuya pintura es imprescindible para la plena comprensión de su enfermedad»²⁸¹.

La medicina ha sido uno de los grandes recursos del ser humano para hacer frente a su fragilidad, y esta junto al arte, han permitido contrarrestar los infortunios de la vida. En este sentido, las diferentes etapas de la evolución humana se han caracterizado por tener en común de manera innata la necesidad de supervivencia y la búsqueda de remedios que ayuden al organismo a conseguir un equilibrio en toda su corporeidad. Ante los contratiempos de la vida el ser humano ha velado por sanar y curar su integridad física.

²⁷⁸ MOSCOSO, J. (2004). “Una historia del dolor” en *art. cit.*, p. 40.

²⁷⁹ GRAS, I. (2016). “Rossana Zaera. Resiliencia artística” en *art. cit.*, p. 1.

²⁸⁰ SAÉZ TORMO, G. (2018). “Francisca Lita en su propio estilo, en la Facultad de Medicina” en *Sentimientos dibujados. Enfermedades pintadas*, Facultat de Medicina UV y Diputación de Almería. Valencia; Almería: Facultat de Medicina y Excma. Diputación de Almería, p. 8.

²⁸¹ LAÍN, P. (1954). *Historia de la medicina: Medicina moderna y contemporánea*, *op. cit.*, p. 658.

Entre quienes han participado en estos procesos de creación de conocimiento también encontramos la expresión gráfica, actividad que ha acompañado desde muy cerca la creación del saber médico. Siglos atrás «se utilizó este vehículo gráfico para acercar la ciencia médica a los estudiantes e interesados en los temas de sanación, utilizando para ello los más diversos materiales: desde la piedra a los trozos de cerámica, conchas, pieles, hojas de vegetales, cortezas de árboles, tablas de barro»²⁸², entre otros.

Hoy en día, aun estando presentes las nuevas tecnologías, el papel como soporte es fundamental. Este es un recurso sobre el que, mediante la disección de cuerpos, el grafismo ha permitido durante años crear mapas de la anatomía corporal. Mapas claves para el entendimiento anatómico que han servido como apoyo a la interpretación del daño y del dolor invisible que en el ser se pueden manifestar.

Históricamente, los diferentes recursos de creación de conocimiento se han encargado de entender y dar significado al cuerpo desde un punto de vista físico, externo, objetivo y macroscópico, aportando visiones universales de lo visible. Estos procesos han servido para ampliar conocimientos del cuerpo y dar respuestas a futuros problemas similares. Y es que hasta, hoy en día, el cuerpo ha sido el gran eje central del saber y del entendimiento al que han acudido muchos ámbitos, como el médico, científico, filosófico, etc., pero también el artístico. Ámbitos que lo han diseccionado y significado desde su particular perspectiva. Todos y cada una de ellos se han impuesto ante una compleja realidad que, para su estudio y comprensión, han necesitado ordenarla.

Javier Moscoso, apunta como «desde el punto de vista de la historia de la medicina –igual que en la historia de la pintura– hablamos de una época que vio también el renacimiento de la anatomía y de un conocimiento sensorial del cuerpo relacionado con la práctica de la disección o con el desarrollo de la medicina militar»²⁸³. Al respecto y en palabras de Pedro Lain Entralgo «era natural que la disección anatómica de cadáveres humanos condujese al descubrimiento de alteraciones orgánicas invisibles e insospechables exteriormente. Estos hallazgos casuales se inician en la Baja Edad Media, y se multiplican en los textos anatómicos del Renacimiento»²⁸⁴. Las intervenciones quirúrgicas, el grafismo y la pintura se necesitaban mutuamente y jugaban un papel fundamental en la documentación y desarrollo.

Había quienes se enfrentaban a la apertura e intervención del cuerpo en vida a partir de los síntomas previos que presentaba el cuerpo, sin embargo, otros diseccionaban post-mortem. Independientemente del contexto de la intervención en el cuerpo, la observación clínica de todos era clave en la investigación anatómica, una investigación que florece en el país italiano entre el siglo XV y XVI y «entre sus varios cultivadores conviene distinguir un grupo de médicos anatomistas y la figura, rigurosamente singular, de Leonardo Da Vinci. Poco más tarde, y a imitación de los italianos, iniciarán su obra anatómica los médicos españoles, portugueses y franceses»²⁸⁵. Da Vinci, pieza clave entre ambos saberes, arte y medicina, «aunó el conocimiento de la anatomía, la perfección plástica y sin duda con sus aportes, al comienzo de una nueva

²⁸² VICENTE, M^a. Teófila, LITA, F. y MONTES, M. (2009). *La Migraña: Ciencia, Arte y Literatura*, op. cit., p. 105.

²⁸³ MOSCOSO, J. (2004). “Una historia del dolor” en art. cit., pp. 38-39.

²⁸⁴ LAÍN, P. (1954). *Historia de la medicina: Medicina moderna y contemporánea*, op. cit., p. 43.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 51.

época para la Medicina»²⁸⁶. Progresivamente fueron etapas de descubrimientos anatómicos macroscópicos reiterados que nutrían el saber y conocimientos de la época.

Ante estas etapas de la historia de grandes descubrimientos, se llega a pensar que, el copioso afán de investigación y experimentación con el enfermo podrían llegar a considerar su cuerpo, ante los ojos del médico, como un ente del que poder descubrir y obtener información servible traducida en prestigio social, restando importancia al paciente como ser viviente y entendido como un simple y a la vez complejo objeto. Es decir, ¿Dónde estaba la motivación, en el objetivo de sanar, o en el prestigio social del afán descubridor?

Fuera cual fuera la motivación, florecieron muchos hallazgos definidos con el nombre de quienes lideraban la actividad investigadora y descubridora, y algunas de las evidencias de estas personas las encontramos hoy en día en los nombres que determinan, entre otros, ciertas partes del cuerpo como por ejemplo el caso de Falopio, en el órgano reproductor femenino. Todos los personajes, contribuyeron a crear un mapa anatómico del cuerpo, y en parte algunos de ellos, formaron parte de intervenciones en las que el dolor del síntoma o disección y/o cortes del cuerpo era fundamental para crear conocimiento. Así pues, lo que en ocasiones se iniciaba como un simple signo corporal, podía terminar transformándose en una enfermedad y esta en una evidencia llena de conocimiento.

En el siglo XIX, el dolor ya no se presentaba solamente como el resultado de una lesión tisular evidente, sino como una «herramienta del conocimiento experimental ligada a la transformación de subespecialidades tanto dentro como fuera del ámbito de la medicina. La historia de las tecnologías del dolor en los inicios del mundo contemporáneo incluye el ejercicio sistemático de la vivisección y la producción deliberada de insensibilidad»²⁸⁷.

La evolución y las técnicas más novedosas han permitido que, actualmente, los mapas anatómicos sean más sofisticados, precisos y con mayor resolución. Pero es de relieve mencionar ejemplos de artistas contemporáneos y presentes en esta tesis, como el de Francisca Lita, quien, en sus inicios, aún con estas técnicas avanzadas, tomó el dibujo como herramienta de expresión y representación. Lita, durante sus estudios en la *Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos*, asistía a la *Facultad de Medicina de Valencia* para presenciar durante la clase la disección de cadáveres. Una asistencia que le permitía observar en directo la anatomía oculta del cuerpo. Esta fue una experiencia que le permitió tanto la interpretación objetiva y estética del cuerpo, como la aportación hoy en día de una nueva mirada desde el arte.

En relación al arte y la medicina esta artista también ha planteado obras como “Tres profesiones” y “Avanzando: investigación y docencia”. Obras en las que se observa claramente quienes, y qué, han sido cómplices y clave del proceso. Estas tres personas han sido María Montes Payá, pintora y escritora; M^a Teófila Vicente Herrero, Doctora en Medicina, especialista en Medicina del trabajo y Coordinadora del GIMT y la propia artista a la que nos referimos, Francisca Lita. En obras como “Tres profesiones” la artista representa tres miradas sobre la migraña. Por un lado, M^a Teófila Vicente Herrero en representación de la ciencia, aparece en el lado derecho de la obra acompañada por una serpiente y el *Vademécum*, símbolos de la medicina. Su mirada hacia el lado izquierdo de la composición se entrecruza con la de María

²⁸⁶ VICENTE, M. T. (2017). “Introducción: Medicina y Arte” en *El color del dolor. Francisca Lita, op. cit.*, p. 5.

²⁸⁷ MOSCOSO, J. (2004). “Una historia del dolor” en *art. cit.* p. 39.

Montes a quien se le atribuye un libro abierto y herramientas de escritura que refuerzan su representación de la Literatura. En representación del arte, sobre un caballete, aparece la figura realista de Lita mirando al espectador. Un retrato en el que trata de manifestar tanto la presencia de la migraña con unas líneas rojas verticales que nacen de la cabeza, como el padecimiento a través de la lágrima.

También es común en la artista el uso de elementos simbólicos como los insectos y aves para hablarnos de la migraña. Estos elementos, personajes e imágenes, ya contienen un significado implícito y por ello son utilizados para crear los contrastes oportunos. En la obra de Lita “Tres miradas sobre la Migraña” lo que se vislumbra es «que tres miradas tan distintas y al tiempo tan iguales sobre la migraña, nos acercan a lo que en su origen fue el comienzo de la medicina: la ayuda al doliente con los medios a nuestro alcance y que no siempre se esconden en el Vademécum, ni descubrimos en la resonancia magnética o en la tomografía computerizada, ni guardamos tampoco en una caja de pastillas»²⁸⁸. Es una obra que representa los tres puntos de vista en los que se apoya el conocimiento sobre la migraña y que tanto el arte, la ciencia como la literatura, convergen en el punto de hallar una solución conjunta en el problema del paciente.

También se podría plantear la existencia de un guiño a la presencia del progreso y trabajo conjunto en la obra “Avanzando: investigación y docencia”. En esta obra el título es clave para entender la reflexión en torno a la actividad continua de trabajo y búsqueda de resultados en las diferentes fases y trayectorias profesionales. La mayoría de ellas con el objetivo de crear o transmitir conocimientos a la sociedad.

Las artes plásticas, además de la objetividad del trazo y resultado, también se han ocupado de la parte invisible de aquello que perturba al cuerpo humano. Han servido como herramienta, sin necesidad de palabras, para dar forma a los sentimientos y emociones de un cuerpo, por ejemplo, asaltado por la adversidad y esta entendida como enfermedad.

Ambas han velado y participado en el fortalecimiento de la integridad física de un ser que no solo ha sufrido las consecuencias fisiológicas y biológica de la enfermedad, sino que, en muchas ocasiones, a este dolor se le ha sumado el estigma de lo que pueda comportar en sí la patología.

El propio individuo ha sido quien ha encontrado en la creación artística un medio que le ha permitido, entre otros, comprender, sanar y/o dar forma a la enfermedad. Como por ejemplo la misma Francisca Lita, artista que

«se une a esta línea de trabajo coordinada entre medicina y el arte a partir de su proyecto “Sentimientos dibujados”, utilizando su saber hacer en el mundo de la expresión plástica para ayudar a comprender lo que la enfermedad implica en repercusión y limitaciones y yendo más allá del mundo individual en el que se sumerge el enfermo, involucrando al entorno familiar y social ya que es la propia sociedad en su conjunto la receptora final de cuanto le ocurre a los seres humanos que la componen»²⁸⁹.

²⁸⁸ VICENTE, M^a. Teófila, LITA, F. y MONTES, M. (2009). *La Migraña: Ciencia, Arte y Literatura*, op. cit., p. 230.

²⁸⁹ VICENTE, M^a. Teófila, (2018). “Nuevos enfoques. La medicina y el arte o el arte con la medicina” en *Sentimientos dibujados. Enfermedades pintadas*, op. cit., p. 23.



Fig. 115. Francisca Lita. "Avanzando: investigación y docencia", 2019. Pastel y lápices grasos. 105 x 70 cm



Fig. 116. Francisca Lita. "Tres profesiones", 2007. Pastel y lápices grasos. 160 x 100 cm

Derivado de esta cita vemos como la enfermedad en el arte puede estar presente de diferentes modos, y entre ellos destacamos tanto al propio artista enfermo cuya creación está relacionada directamente con su dolencia, como la posibilidad de que cualquier sujeto con o sin patología alguna represente la enfermedad del otro.

En relación al segundo ejemplo encontramos, entre otros, aquellos artistas que «han pintado enfermos o enfermedades, en ocasiones por encargo, para dejar a la posteridad las imágenes de los dolientes a familiares y amigos y, en otras ocasiones, especialmente en las enfermedades crónicas, porque esta era una realidad que no se podía obviar en la elaboración del cuadro por ser algo evidente en el modelo»²⁹⁰.

En esta representación de la patología ajena existen obras de diferentes artistas entre los que encontramos ejemplos como el de Théodore Géricault (Rouen, 1791 – París, 1824) quien realiza diez retratos sobre enfermos mentales como el ejemplo de “La mujer demente” (1822), o varias obras de Edvard Munch (Adalsbruk, 1863 - Oslo, 1944), quien en la escena de su obra “Herencia” (1897-1899)²⁹¹ «nos sitúa a una madre con su hijo en regazos en la consulta del médico. La mujer llora desconsolada mientras repara en la enfermedad que padece el niño, posiblemente fruto de alguna relación ilícita»²⁹². Además de ella también pintaría otras obras relacionadas como “La niña enferma” (1894), uno de los primeros grabados del artista que después lo crearía con la litografía. En esta línea de producción artística sobre la enfermedad en edad infantil también está Edward Bird (Wolverhampton, 1772 – Bristol, 1819), quien, por su parte, crea la obra “El niño enfermo”; esta producida, según la web de la *Wolverhampton art gallery*, entre 1790-1819.

En la obra, el niño de poca edad permanece yacido en la cama mientras una figura femenina de avanzada edad, pudiendo ser su abuela, está sentada a su lado mirándole por encima de las gafas y con un libro en la mano. Bajo el mismo título “L’enfant Malade” (1885) se encuentra la obra del pintor Eugène Carrière (Gournay-sur-Marne, 1849 – París, 1906). Una pintura que se encuentra actualmente en el *Musée d’Orsay* y trata «del retrato de la esposa del pintor, abrazando con ternura a uno de sus hijos, de seis años de edad, que iba a morir el mismo año en que se pintó este cuadro»²⁹³. En el caso de Diego Velázquez (Sevilla, 1599 – Madrid, 1660) podemos ver en su famosa obra del *Museo del Prado* “Las meninas” (1656) una pintura en la que parte de sus personajes padecen enanismo o también “El niño de Vallecas”, pintura en la que

«nos enfrenta directamente con la realidad física y psíquica de este personaje, colocándolo en un primerísimo plano y haciendo que los principales focos de atracción pictórica y lumínica sean también las dos partes más expresivas de su anatomía: su rostro de expresión ambigua y sus manos, que parecen manejar una baraja. De entre todos los retratos de bufones de Velázquez, este ha tenido una

²⁹⁰ VICENTE, M^a., LITA, F. y MONTES, M. (2009). *La Migraña: Ciencia, Arte y Literatura, op. cit.*, p. 106.

²⁹¹ Esta pintura se encuentra en el *Museo Munch* de Oslo y pertenece al estilo expresionista, caracterizado por ahondar en la subjetividad del artista y la expresión de sus más profundos sentimientos, en gran parte relacionados con la **soledad**, la **amargura**, el **dolor** o la **muerte** y la enfermedad que se encuentran tanto en esta obra como marcados en la biografía del artista con el fallecimiento de su hermana y de su madre.

²⁹² ORTIZ, A. (2019). “Herencia de Edvard Munch” en *FUNDACIÓN IO*.

<<https://old.com.fundacionio.es/2019/02/24/herencia-de-edvard-munch/>> [Consulta: 6 de febrero de 2020].

²⁹³ MUSÉE ORSAY. (s.f). *L’Enfant malade*. <<https://www.musee-orsay.fr/es/obras/lenfant-malade-9452>> [Consulta: 20 de diciembre de 2020].

mayor fortuna literaria, propiciada por las posibilidades que ofrece su figura desvalida»²⁹⁴.



Fig. 117. Diego Velázquez.
“El niño de Vallecas”, 1635-1645.
Óleo sobre lienzo. 107 x 83 cm.
Museo Nacional del Prado

Estas han sido solo una muestra de obras históricas en las que se observa como la enfermedad del otro ha quedado patente en nuestra sociedad a través de un arte que ha podido ser por encargo. Actualmente también hay artistas contemporáneos que representan la enfermedad del otro, como pueda ser el caso de Lita y sus representaciones sobre el Alzheimer o la depresión. Estas no son obras realizadas por encargo y sobre estas dolencias que pinta «no tiene una experiencia personal de haber sufrido alguna de ellas, pero sí que ha conocido de cerca sus efectos sobre personas cercanas y estimadas por ella, motivo por el que esas enfermedades le afectan especialmente, despertándole la necesidad de pintar sobre sus aspectos dolorosos y perniciosos»²⁹⁵. Este mismo interés en la enfermedad del Alzheimer del otro, también está presente en la artista chihuahuense Perla Cristina García (Chihuahua, México, 1988), concretamente en su obra “Instante indisoluble” en la que habla de su abuela. Como menciona la propia artista,

«para hacer referencia a la enfermedad caracterizada por la demencia y la fragilidad matérica en la que estamos inmersos como seres humanos empleé distintos elementos que presentan de forma visual y simbólica la disolución de los recuerdos a través del tiempo, así como la degradación física provocada por el mismo. Además, del uso de las bolsas de suero, requerí de ciertos insumos médicos que hace algunos años fueron tan cotidianos en mi vida por la cercana relación con mi abuela, de la cual también fui enfermera y cuidadora personal»²⁹⁶.

²⁹⁴ MUSEO NACIONAL DEL PRADO. (s.f). *El niño de Vallecas* en Museo Nacional del Prado.

<<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-nio-de-vallecas/5a304c42-2eee-49da-b34e-3468b8cb7fb0>> [Consulta: 11 de agosto de 2020].

²⁹⁵ MONTES, M. (2018). “Francisca Lita: la pasión de existir” en *Sentimientos dibujados. Enfermedades pintadas*, op. cit., p. 42.

²⁹⁶ GARCÍA, P. C. (2018). *Memoria: Deconstrucción de Archivo Personal* [Tesis de máster]. México: Universidad Autónoma de México, p. 103.

Perla Cristina mantuvo su mirada en la enfermedad ajena, pero en el caso de Lita, el interés en las patologías la hizo acotar más el campo de investigación y ello la invitó a la artista a centrarse en su propia enfermedad.



Fig 118. Perla Cristina García. "Instante indisoluble", 2014. Instalación. Bolsas de suero, fotografías y documentos impresos sobre papel de algodón con tinta soluble y agua. Medidas variables

Esta óptica, la del propio artista en quien su salud está en jaque de algún modo, es en la que se va a hacer especialmente hincapié en los siguientes sub-capítulos a través de una investigación en la que se observa como el propio artista es quien gestiona los desequilibrios de la vida, entre otros modos, a través de la creación. Aunque estos gestionen su propia dolencia y no la de los demás, el arte no deja de ser esa mirada ajena que les permite verse a sí mismos, una idea que extraemos en relación a Lita pero que es extrapolable a todos los demás. En este sentido se entiende que el arte es «la herramienta que ayuda a Francisca Lita a conocer la migraña desde “fuera de sí misma”»²⁹⁷. La experiencia en la propia piel es la que les hace vivir, pensar y sentir el dolor y o lo que provoca la amenaza, pero es el arte el que le permite a modo de espejo entender lo que allí dentro sucede.

En relación a las creaciones del propio sujeto, todo apunta a que no son por encargo del otro, sino por su más íntima necesidad de expresión que le ha hecho tomar la creación como la mejor herramienta hacia el restablecimiento del equilibrio.

El arte, para la vida, ha sido una herramienta muy útil y, en cuanto al significado de “herramienta” podemos poner por definición la dada en el libro *El arte como terapia*. Esta palabra, en referencia al amplio significado del arte, se define en el libro como «una extensión del cuerpo que nos permite realizar un deseo, que requerimos debido a una desventaja en

²⁹⁷ VICENTE, M^a., LITA, F. y MONTES, M. (2009). *La Migraña: Ciencia, Arte y Literatura*, op. cit., p. 227.

nuestra composición física. Un cuchillo es una respuesta a nuestra necesidad, y al mismo tiempo incapacidad, de cortar»²⁹⁸.

La necesidad de dar respuesta a todo y cuanto ocurre y afecta al ser humano es vital para su supervivencia y por ello «desde antaño objetivar o figurar el sufrimiento, exteriorizándolo con palabras, imágenes, objetos o sonidos ha sido un medio no sólo para aliviarlo, sino también para conocerlo»²⁹⁹.

En esta necesidad de expresión y desahogo, como hemos visto, el arte ha jugado un papel fundamental a la hora de canalizar los sentimientos, y esta necesidad de contar y cosificar una preocupación, permite liberar parte del dolor emocional que se siente, tratando de buscar la mejor representación que defina nuestra inquietud. Como menciona María Montes Payá «la vida, el arte, es un aprendizaje continuo y el legado del artista a sus congéneres es el resultado de esa experiencia, de ese continuo esfuerzo por comprender, por comprenderse, por reflejarse en sus producciones»³⁰⁰.

El arte permite vaciarse a todos y cada uno de los que hacen de él su medio de expresión, pero si esta necesidad de canalización de los sentimientos proviene de una persona enferma, cualquiera que sea su enfermedad, pareciera pensarse que esta práctica para ella podría ser una forma de entretenerse. Esta mirada nostálgica sobre la persona enferma o afligida por cualquier dolencia es la que puede estar presente en muchos de los razonamientos de las personas que observan.

En relación a ello y derivado de nuestras conversaciones con Rossana Zaera, cabe destacar que esta mirada sobre el artista enfermo no está regida por un arte como pasatiempo. Así pues, recordamos las palabras en las que nos mencionaba que «la enfermedad no es condición para ser creativo»³⁰¹. Rossana padece Polio, una enfermedad de la que Dorothea Lange nos habla a través de sus autorretratos en el que el elemento central de la composición es su pie. Todo ello nos hace pensar en no solo como influye la enfermedad y el dolor en cada cual, sino como toda esa historia que cuenta cada artista es completada por el propio juicio del espectador.

Pero más allá, en este entramado y complejo mundo de las enfermedades, ciertas de ellas si podrían condicionar el resultado y su enfoque.

En este sentido, aproximándonos a un espacio muy fangoso, se podría mencionar por encima que, ciertos artistas con problemas de salud, pueden trabajar a partir de un estructurado, metodológico y proceso controlado que se nutre y evoluciona en relación a lo que quieren contar, y otros en cambio pueden carecer de estabilidad y coherencia. Esto recuerda a las reflexiones del artista Tony Oursler (Nueva York, 1957) en torno a los posibles y beneficiosos estímulos creativos que la masa popular asocia al alcohol y las drogas, algo sobre lo que el propio artista menciona que en absoluto beneficia a la obra. De sus reflexiones nos interesa más concretamente aquello que va más allá de la expresión espontánea y puntual. Concretamente

²⁹⁸ DE BOTTON, A. y ARMSTRONG, J. (2013). *El arte como terapia*. Londres: Phaidon, p. 5.

²⁹⁹ OCAÑA, E. (1997). *Sobre el dolor*, op. cit., pp. 33-34.

³⁰⁰ MONTES, M. (2018). "Francisca Lita: la pasión de existir" en *Sentimientos dibujados. Enfermedades pintadas*, op. cit., p. 31.

³⁰¹ Comentarios durante nuestras conversaciones.

son relevantes las palabras del artista durante la entrevista con Elizabeth Janus en las que menciona: «puede que la psicosis haya dado forma a unos impulsos básicos pero, ¿dónde están la continuación, la disciplina, la habilidad?»³⁰².



Fig. 119. Dorothea Lange. "Sin título" (Lange's Foot), 1957. Impresión digital. 30 x 40 cm

Además de ello, quizá, la diferencia que exista entre las creaciones de diferentes artistas afectados por cualquier dolencia y que se activen por el propio impulso de necesidad de expresión del cuerpo también radique en la comunicación. Mientras que unos tratan de comunicar y hacer reflexionar al espectador metódicamente desde un tema, para otros, su primordial necesidad sería la de evadirse del mundo a través de un impulso creativo inmediato que les permita comunicarse consigo mismo, sin dirigir sus creaciones hacia ningún determinado público y sin ninguna intención más allá que la puramente vital para su equilibrio. Además, puede pensarse que, en el primer caso, en el de la coherencia y estructuración metodológica del artista, pueda estar el creativo con predisposición intelectual y capacidad para adquirir habilidades que le ayuden a mejorar sus futuras creaciones.

En relación a todo esto destacamos las palabras de Oursler en las que menciona:

«Hay personas con enfermedades orgánicas típicas que alcanzan la condición de artista forastero pero en realidad es simplemente a su forma de expresión a lo que respondemos, al hecho de que pintan o dibujan algo que es razonablemente clasificable como Arte. También puede que haya otras actividades igualmente interesantes pero un poco más temerarias. El hecho es que el pensamiento que surge en estas condiciones resulta realmente fascinante, sin tener en cuenta cómo se manifieste. Pero no me imagino a la locura susurrando al oído de un artista atormentado»³⁰³.

³⁰² JANUS, E. (1997). "Hacia una dramática psicodramática de las imágenes en movimiento: Una conversación con Tony Oursler" en *Tony Oursler: [Exposición] urtarrila 27 enero - martxo 1 marzo 1998*, Tony Oursler [cat. expo], op. cit., p. 28.

³⁰³ *Ibid.*

En este sentido, en el de la locura, Fietta Jarque menciona que «el artista ha estado rodeado, desde el romanticismo, de cierta aura de locura. En su mayoría no lo son, pero hay un oscuro pasadizo de la mente en el que el arte e insania mental se comunican. Y hablamos de auténticos artistas, no de arte psiquiátrico»³⁰⁴.

Por un lado, habrá quienes creen como consecuencia directa de su enfermedad, pudiendo ser esta mental y que no exista continuidad o disciplina en sus creaciones; sin embargo, habrá quienes, en igualdad de condiciones de salud, podrán llevar a cabo un proceso creativo relacionado con el intelecto, la racionalización y la continuidad a pesar de la patología. No todo artista está “loco”, ni todo “loco” es un artista. Aunque como se sabe, no todo reconocido como artista lo es. Habrá quienes el mercado del arte determine la popularidad de su obra. Y con su popularidad, su determinación como artista.

Como conclusión, la cultura de la investigación, del desarrollo y del conocimiento, muestran que, cuanto más se sabe del cuerpo, más nos damos cuenta de su gran e incierta dimensión a la que nos enfrentamos. Siempre termina sorprendiendo y recordando que aún queda mucho por aprender. Aun así, el ser trata de entender su realidad para dar solución al problema que se le plantea. Ante el problema y lo entendido como adversidad para cada cual, el ser debe posicionarse y ofrecer una respuesta. Con todo ello se observa que la complejidad del cuerpo va más allá de lo meramente visible a los ojos y aunque para la gran mayoría de problemas existan soluciones generalizadas, cada cual tendrá en sus manos la posibilidad de creer en una fuerza de apoyo en la que depositar la esperanza y la más vital necesidad de expresión.

2.2.1 La pesada carga del estigma. Rechazo, vergüenza y ocultación

La enfermedad forma parte de la historia del ser humano, y no como acompañamiento imprescindible en su evolución, sino como un golpe más al que este se tiene que enfrentar. Como objetivo, El ser humano lucha por una pronta salud, pero el padecimiento no cesa simplemente con el hecho, por ejemplo, de superar una enfermedad o distanciarse de aquello que le traumatizó en algún momento. Por ello, además del dolor primario que arremetió contra el organismo, debe de tenerse en cuenta el aspecto psicológico asociado a lo estigmatizador.

A diario, las enfermedades devastadoras convertidas en diagnóstico y noticia suponen un duro golpe de realidad, y estas son temidas en un primer instante por su asociado miedo al dolor y la desaparición, pero, más allá de sus problemas biológicos y fisiológicos, estas aguardan una doble dosis de dolor y sufrimiento con los que el enfermo y los más cercanos deben lidiar. Se trata de los problemas relacionados con el exterior social.

La enfermedad no solo hiere desde su acontecimiento fisiológico y biológico, sino que también hace padecer al enfermo desde lo que este considere en su cuerpo como estigmatizador. El dolor emocional que supone cualquier enfermedad, es una sobrecarga añadida al temor y la incierta recuperación, y en este sentido, la doble amenaza pone en jaque la estabilidad

³⁰⁴ JARQUE, F. (2015). *Cómo piensan los artistas: Entrevistas, op. cit.*, p. 300.

fisiológica y emocional del ser. Primero, por hacer lidiar a este con el dolor y el deterioro de un cuerpo que en ocasiones puede llevarle a la muerte, y después, por la problemática asociada al rechazo de los demás.

Sontag, en *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, menciona que «hace pocas décadas, cuando saber que se tenía tuberculosis equivalía a una sentencia de muerte –tal como hoy, para la imaginación popular, el cáncer es sinónimo de muerte–, era corriente esconder el nombre de la enfermedad a los pacientes y, una vez muertos, esconderlo a sus hijos»³⁰⁵.

Hoy en día aún se teme, por lo general, a pronunciar el padecimiento de ciertas enfermedades como puedan ser tanto el cáncer como el SIDA. Ambas pueden ser temidas por el miedo a la muerte, pero en relación al estigma, el cáncer puede temerse, entre otros, debido la extirpación de uno de los senos (en el caso de cáncer de mama) o a la caída del pelo como consecuencia del tratamiento; en cambio al SIDA puede quedar anclada la mirada estigmatizadora de aquellas personas que piensan su errónea relación con la homosexualidad o que esta enfermedad que empieza como infección (VIH) se puede transmitir en una simple conversación cercana o por un beso.

Concretamente en este apartado se van a tratar diferentes aspectos y dolencias del organismo que lo alejan de su plena salud, y todo ello desde esta perspectiva estigmatizadora de los que miran a los “apestados”.

En primer lugar, a través de artistas internacionales como Nan Goldin (Washington DC, 1953), Ron Athey (Connecticut, 1961) y David Wojnarowicz (Nueva Jersey, 1954 – Nueva York, 1992) y nacionales como Pepe Espaliú (Córdoba, 1955-1993), se plantea el estigma asociado al SIDA y su socialmente impuesta relación con la homosexualidad. Una homosexualidad frente a la que nos posicionamos negando toda idea que, a esta, la determinen como una enfermedad. Como pueda ser el caso de la OMS, quien la sostuvo como enfermedad mental hasta 1990; u otro caso sobre el que disintimos es el de un ginecólogo murciano que determinó recientemente la homosexualidad de su paciente como una enfermedad³⁰⁶.

Por otro lado, se plantea la problemática del cáncer, un infortunio que, sin previo aviso, aparece de forma inevitable en gran parte de la población y del que tan solo nos queda intentar contrarrestar sus amenazas. Casos de estudio son las artistas afectadas por dicha dolencia como Hanna Wilke, Jo Spence o Joanne Motichka. Figuras en las que se observa una lucha tanto hacia la enfermedad biológica como hacia el estigma vinculado a lo social y relacionado este con la estética y los cánones de belleza preestablecidos por la sociedad que hacen a uno avergonzarse.

Los problemas de imagen asociados al cáncer que dañan lo más profundo del ser se pueden convertir para la persona en ocultamiento, aislamiento y soledad. En palabras de Luis Rojas, «quienes recelan de que el conocimiento por otros de su desgracia pueda dañar su imagen social

³⁰⁵ SONTAG, S. (2016). *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas* (3ª ed.), op. cit., p. 15.

³⁰⁶ CABRERA, S. (2021). “Un ginecólogo de Murcia diagnostica como enfermedad la homosexualidad de una paciente que acudió a su consulta” en *elDiario*. <https://www.eldiario.es/murcia/sociedad/medico-diagnostica-enfermedad-homosexual-paciente-cita-ginecologica-murcia_1_8372717.html> [Consulta: 27 de noviembre de 2021].

se retraen por vergüenza, se aíslan y se resisten a pedir ayuda por temor a perjudicar su reputación»³⁰⁷.

Sobre la vergüenza en relación a los cánones y prototipos de persona también se hará en este apartado un apunte sobre la artista Ángela de La Cruz y su preocupación autobiográfica sobre lo antropomórfico y los límites corporales que le llevan a mirarse y pensarse desde la otredad, una mirada ajena y estigmatizadora que también plantea la artista Rebeca Plana cuando, en relación a su trastorno límite de personalidad, se piensa desde fuera de sí misma. Al respecto se podrían aplicar las mismas sugerencias que Sontag le hace al espectador sobre el arte, pero adaptado a otro contexto: «debería abordar el arte como aborda un paisaje. Este no le exige al espectador «comprensión», ni adjudicaciones de trascendencia, ni ansiedades y simpatías: lo que reclama, más bien, es su ausencia, y le pide que no agregue nada a él, al paisaje»³⁰⁸.

Mientras que en el cáncer la problemática del estigma se desarrolla a partir de sus consecuencias visibles como la caída del pelo, en enfermedades como el SIDA, ese estigma forma parte de un componente invisible, y este está relacionado principalmente con un rechazo asociado al desconocimiento de los ciudadanos sobre su evolución biológica y sus posibilidades contagiosas. Por tanto, sus víctimas no solo se enfrentan a la amenaza de una muerte sin cura, sino que también tienen que vivir el distanciamiento físico de las personas por miedo a ser contagiadas.

El desconocimiento sobre el SIDA provoca que la sociedad tema ser contagiada por la cercanía física de quienes la sufren, sin embargo, está demostrado que tan solo existe transmisión de la dolencia con el contacto de fluidos como la sangre o los relacionados con la vía sexual y sin protección; quedando así descartada como contagiosa una cercana conversación hablada entre personas.

El cáncer al igual que el SIDA o los trastornos, son un problema que van más allá del organismo. El ser no solo sufre las consecuencias de lidiar con la dolencia en sí, sino que además el sujeto debe afrontar la realidad social estigmatizadora que lo acecha. Un problema añadido a la carga emocional que se convierte en un doble golpe, un doble dolor relacionado con la enfermedad.

2.2.1.1 Vergüenza y estigma en la homosexualidad y el SIDA en Pepe Espaliú

En el caso del SIDA, el miedo social no solo se circunscribe en relación al contagio, sino que, también atenta contra la identidad del colectivo homosexual. Una homosexualidad que en la historia se ha llegado a señalar como enfermedad y este intento de curación es el que algunos han interpretado en obras como la “Extracción de la piedra de la locura” de El Bosco. En esta obra, lo que el aparente cirujano está extrayendo no es una piedra, sino un tulipán, y se menciona “aparente” porque el gorro que viste en forma de embudo es símbolo de ser un estafador. En referencia a la extracción de este tulipán, «al tratarse de una flor algunos lo han interpretado en clave sexual, como hizo Arias Bonel. En ese caso, lo que haría el cirujano, más que curarle la locura al paciente, es castrarle, anular su deseo sexual -la lujuria- y, por tanto,

³⁰⁷ JARQUE, F. (2015). *Cómo piensan los artistas: Entrevistas, op. cit.*, p.132.

³⁰⁸ SONTAG, S., GOLIGROSKY, E. (Trad.). (2007). *Estilos radicales*. España: Debolsillo, p. 31.

devolverle a los cauces de la sociedad y de la moral cristiana»³⁰⁹. Miradas sobre ello como la de Castillo hacen ver que hay «una serie de coincidencias de tipo sexual: el bulbo, la inscripción, el hombre lampiño y lo que el cirujano extrae, que no es una piedra, sino un lirio, símbolo en este caso de homosexualidad. Por eso la monja está mirando la escena con un aire de incredulidad como pensando si con aquella intervención se iba a curar el enfermo»³¹⁰.



Fig. 120. El Bosco. Detalle de “La Extracción de la piedra de la locura”, 1501-1505. Óleo sobre tabla de madera de roble. 48,5 x 34,5 cm. Museo Nacional del Prado

El artista Pepe Espaliú, como autor del famoso artículo *Retrato del artista desahuciado* y publicado en el periódico *EL PAÍS* el 1 de diciembre de 1992 nos habla de esa relación impuesta entre homosexualidad y SIDA, y ofrece al lector la cruda realidad de sus días. Está arrastrada hasta los 90. Es un artículo en el que, a la par que destapa públicamente su homosexualidad, deja entrever un miedo latente al rechazo de su condición sexual, y, por consiguiente, a la de su impuesta relación con el SIDA. Como si el hecho de ser homosexual estuviese ligado de forma insoluble con el padecimiento de esta dolencia también dada a conocer en su relato.

Todo ello convertido en una sobrecarga dolorosa, formó parte de la vida de este artista y de todos y cada uno en quienes con él se han podido identificar. La vida del artista de los años 80 y 90 y la de muchas personas más, estaba llena de dolor y sufrimiento. El miedo al rechazo ganaba territorio y no solo en lo social, sino también en el terreno de lo político, religioso y mediático. Los implicados en la problemática sentían la necesidad de un reconocimiento colectivo que permitiera amparar los derechos de la pareja homosexual a la altura de la estructura de familia establecida y legitimada que hoy entendemos como tal.

³⁰⁹ SILVA, P. (2016). *La extracción de la piedra de la locura* en Museo Nacional del Prado.

<<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-extraccion-de-la-piedra-de-la-locura/313db7a0-f9bf-49ad-a242-67e95b14c5a2>> [Consulta: 9 de diciembre de 2021].

³¹⁰ CASTILLO, A. (1999). *El dolor a través de la historia y del arte*, op. cit., p. 33.



Fig. 121. Natividad Navalón. "Lugares de ausencia. Lugares de incursión". 1993. Instalación en la *Galería Arteara*, Madrid. Reclinatorios, espejo, neopreno, agua y acero. Medidas variables

Actualmente se ha avanzado en cuanto a los derechos legales de pareja, pero aún queda mucho por hacer, desgraciadamente, tanto en el camino del rechazo social, como en el camino hacia la cura total de la enfermedad y su silenciamiento tanto social, político como mediático.

A esta sensación de amenaza en la que el afectado se ve reducido a la nada se refiere la obra "Lugares de ausencia: lugares de incursión" de la artista Natividad Navalón. Esta obra pertenece a su serie "Lugares de ausencia" en la que está presente la idea de soledad, la memoria afectiva y el aislamiento. Concretamente, en la obra mencionada,

«la reflexión sobre la soledad y la memoria fue invadida paulatinamente por el murmullo exterior, por una sociedad que, intrusa, va tachando y cercando. La obra realizada entonces, en un grito ahogado, fue un intento de mostrar ese lugar de impotencia frente al falso deber de la incursión, la constante lucha por la no-violación de la intimidad, que es precisamente la que nos va tejiendo el cerco. El trabajo, en esta nueva etapa, cuestiona una sociedad que potencia unas asociaciones bajo control, e intenta mostrar los sentimientos humanos del que está al otro lado, injustamente cercado»³¹¹.

³¹¹ CÍSCAR, C. (2009). "La investigación en su obra" en NATIVIDAD NAVALÓN. *La maleta de mi madre*, op. cit., p.153.

Son unas palabras con las que se refiere directamente a los afectados por el SIDA, un tema al que también se referiría Ron Athey en su serie de la década de 1990 “Torture Trilogy”, «a series of works that addressed the AIDS pandemic directly through memorializing and philosophical reflection»³¹².

El silenciamiento y la vergüenza acompañan al individuo desde que existen normas, tabúes, cánones establecidos como válidos por la propia sociedad, parámetros estéticos y arquetipos. Y todo ello comporta a que, quienes consideran que no están a la altura, queden condenados por vergüenza al silenciamiento y a un insoportable rechazo que puede ser sinónimo de suicidio; un concepto relacionado con la obra “Four provisional suicides”. El padecimiento del SIDA hasta los 90, incluso hoy, es una injusta forma de vida asociada al sentimiento de ser un apestadoo.



Fig. 122. Pepe Espaliú. “Four provisional suicides”, 1989.
Hierro y algodón. 269 x 101 x 30,5 cm.
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.
Colección Junta de Andalucía

En el panorama artístico español, Espaliú, fue la primera persona en España en romper ese silencio sobre el VIH-SIDA. El artista fue el primero en abrirse desde su homosexualidad para aceptar públicamente la enfermedad y luchar por la finalización de un rechazo social.

Este artista español, que rompió el silencio en torno a los temas que le afectaban como la enfermedad, la muerte y el estigma, fraguó con el arte un discurso como respuesta para doblegar y afrontar la situación de exclusión y aislamiento que padecía ocasionada por el exterior social. Esta acción llevada a la práctica, le hace incluir en sus manifestaciones artísticas,

³¹² RON ATHEY. (2021). “QUEER COMMUNICATION: A CONVERSATION WITH RON ATHEY AND FRIENDS” en *Ron Athey*. <<https://www.ronathey.org/calendar/queer-communication-a-conversation-with-ron-athey-and-friends>> [Consulta: 25 de abril de 2021]. [Traducción: una serie de obras que abordaban la pandemia del SIDA directamente a través de la conmemoración y la reflexión filosófica].

formas y temas como: las máscaras, la cicatriz, la herida, los miembros fragmentados, las prótesis orgánicas, los rostros, etc. Toda una dimensión dolorosa condicionada por la relación entre el espacio público y el privado.

Actualmente, el arte puede servir como herramienta de consecución de derechos y necesidades, y a la par, como herramienta para entenderse y posicionarse en el mundo. Pero al respecto Espaliú confiesa que «ALGUNOS creen que el arte es una forma de entender el mundo. En mi caso, siempre fue la manera de no entenderlo, de no oírlo. El arte ha sido mi gran coartada... Un estar fuera de algo que siempre me fue extraño, anclado en parámetros que nunca compartí»³¹³.

Espaliú habla desde el sufrimiento de una enfermedad no solo biológica sino también social, y todo ello a través de una obra que le ha servido como soporte de cuestionamiento y que al menos le permitió, quizá no entender el mundo como dice, pero si ubicarse en él para afrontarlo.

La obra de este artista, de complicado análisis, no muestra al espectador todo lo que esconde. Es una obra que, desde lo sutil y significativo evita evidencias claras y se suma a un continuo cuestionamiento y puesta en duda de la aparente realidad.

De su discurso nos interesa toda relación con la muerte, la enfermedad, la pesada carga del estigma y su propia relación social con el exterior. Del gran abanico de sus resultados nos vamos a centrar en algunas de sus obras más representativas. Estas son autobiográficas, aunque, como nos menciona el investigador, crítico de arte y curador independiente Jesús Gil Alcaide (Córdoba, 1977) durante nuestras conversaciones, «su obra parte de un yo que puede ser otro, no escindido (que también) pero siempre como un verdugo que vigila. El otro como aquel sin el cual no es posible hablar de un yo»³¹⁴.

Al respecto de su modo de operar, Alcaide, comisario en diferentes ocasiones del legado del artista, como por ejemplo, el ciclo de exposiciones *Los nombres del padre* para el *Centro de Arte Pepe Espaliú* en Córdoba, menciona a partir de sus investigaciones que «Espaliú no construye su obra a modo de fases o periodos que se superan unos a otros de manera dialógica, sino que algunos elementos y obsesiones recorren toda su trayectoria de una manera circular, de ahí la importancia de esta investigación sobre sus principios en paralaje a su producción posterior y final»³¹⁵.

Sobre lo circular, además, cabe destacar que «la base sobre la que transita esta exposición es el “círculo”, como un elemento profundamente relacionado con el constante renacer, con un continuo dar vueltas que apela a los aspectos más íntimos del ser humano, unido a conceptos como la muerte y la vida, entendidos no como dos aspectos antagónicos sino como conceptos de un todo que conforma la existencia»³¹⁶. Así fue su persona y su necesidad creativa, un constante miedo al exterior social. Fue una muerte en vida.

³¹³ ESPALIÚ, P. (2016). Cita introductoria en “CÍRCULO ÍNTIMO. EL MUNDO DE PEPE ESPALIÚ”, José Miguel García Cortés (dir. y com.). Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, p. 5.

³¹⁴ Véase respuesta en el anexo “V.I.II.II Jesús Alcaide sobre Pepe Espaliú”.

³¹⁵ GIL, A. J. (2014). *PEPE ESPALIÚ. BARCELONA (1971-1976)* [Tesina de máster]. Córdoba: Universidad de Córdoba, p.11.

³¹⁶ IVAM. (2016). “CÍRCULO ÍNTIMO. EL MUNDO DE PEPE ESPALIÚ” en *IVAM*.

<<https://www.ivam.es/es/noticias/circulo-intimo-el-mundo-de-pepe-espaliu/>>. [Consulta: 18 de enero de 202].

Este elemento como símbolo vital y artístico estuvo presente también en artistas como Louise Bourgeois, Joan Brossa, Gina Pane, Cristino de Vera o Robert Mapplethorpe. Figuras importantes para el artista cuya obra pudo dialogar a modo de prólogo en la mencionada exposición; una exposición relevante a la que nos acogemos para exponer la trayectoria de Espaliú por su completo resumen del artista, su entorno y su época, pero sobre todo por funcionar esta exposición como recuerdo de las dos grandes exposiciones que se le han dedicado al artista, una en el *Pabellón Mudéjar* de Sevilla en 1994 y la otra en el *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* en 2003.

En este sentido cabe destacar que el arte, en concreto la exposición, permite recordar la historia, tanto para quienes la olvidan como para quienes aún no la conocen, y, por consiguiente, mantener latente y evidenciar la lucha y los derechos conseguidos a base de dolor y sufrimiento. Posteriormente, un año después, su legado podría verse en el *Centro Andaluz de Arte Contemporáneo* (2017) donde de nuevo, José Miguel G. Cortés, su comisario, mostró lo más íntimo del artista a través de su obra, una producción significativa y de gran peso tanto para la época de los ochenta y los noventa como para nuestros días.

Entre los recursos utilizados por el artista se encuentra la poética y la simbología, y estos se entrelazan con un gran abanico de materiales y conceptos que le permiten a través del arte formalizar sus inquietudes y ser este un arte como reflejo de la vida a la que ha sido malamente condenado, tanto biológica, social como por las causas indiscutibles de la vida como fue la muerte de su madre. Espaliú ha sido una persona sufriente y el arte ha sido un claro reflejo de su vida. En relación a esto, Jesús Alcaide, nos menciona durante nuestras conversaciones que «en la obra de Espaliú hay una idea del dolor y la pérdida, desde la muerte de su madre. Esta herida que vertebra toda su producción y que aparecerá en numerosas obras, se amplifica con su doble desahucio como homosexual y enfermo de SIDA, síntomas de exclusión del mundo, tal y como recoge en *Retrato de un artista desahuciado* (1992)»³¹⁷.

Su práctica artística es multidisciplinar, y en ella utiliza tanto recursos escultóricos, gráficos como pictóricos. Si en ella algo destacamos en relación a su propia vida, son los conceptos de máscara y de nido, junto con los que se relacionan formas y temas recurrentes en torno a la herida, la cicatriz, miembros fragmentados, prótesis orgánicas, la jaula, etc.

Hoy en día la máscara puede entenderse como un rostro que oculta la otra identidad y el espacio en que toda herida y dolor pueden quedar conscientemente escondidos. La máscara puede actuar como elemento de ocultación de un campo interno de batallas. Así es la obra y vida del artista, llena de dudas, heridas, de dolor, de silencios y soledad.

En cuanto al nido, puede entenderse como ese espacio personal de refugio en el que uno pueda sentirse protegido, pero no libre de amenazas. Un espacio de protección por sus muros, pero posiblemente incómodo y a la vez claustrofóbico y perturbador. Además, el elemento del círculo puede relacionarse con este mismo nido porque su forma te recoge en su interior. La idea y forma del círculo puede acoger, pero a veces este, muy pegado al cuerpo, puede convertirse en la forma de ese pozo sin salida con caída libre al subsuelo. De allá abajo, del subsuelo es desde

³¹⁷ Véase respuesta en el anexo “V.I.II. Jesús Alcaide sobre pepe Espaliú”.

donde habla y sobrevive el artista, escondido al margen de una realidad doliente que le hace sentirse un extraño y de la que se esconde tras una máscara.

Este elemento está presente en 1988 por ejemplo en sus volumétricas esculturas a modo de prótesis de cuero pertenecientes a la serie “Santos” y entre las que se encuentran algunas de las máscaras como “Santo I” o “Santo II”. En palabras de Juan Vicente Aliaga, estos “Santos” «constituyen una de las cimas de la producción de Espaliú. Las figuras de cuero, cuya piel cambia y se aja con el paso del tiempo, son una suerte de rostros indeterminados o de formas orgánicas que en algunos casos, entre irreverencias posdadaístas a la autoridad paterna [...] parecen remitir también a las máscaras africanas que Espaliú vio en el British Museum»³¹⁸.



Fig. 123. Pepe Espaliú. “Santo I”, 1988. Piel. 12 x 27 x 42 cm.
“Santo II”, 1988. Piel. 12 x 27 x 42 cm.
Centro de Arte Pepe Espaliú

Su poética y relación simbólica está en relación con algunas de las obras de Joan Brossa³¹⁹ en las que aparece la máscara pero también otras obras como la que por su aspecto formal recuerda a uno de los dibujos del cordobés. Esta es la obra “Aixetes”, pieza en la que dos grifos iguales unidos por su parte posterior dan paso a una obra de apariencia simétrica. Esta unión de dos objetos por los que acostumbra a salir un fluido, recuerdan al dibujo a grafito de Pepe Espaliú en el que dibuja a dos hombres unidos por sus penes.

En relación a ella posteriormente aparece una obra fotográfica del artista contemporáneo Alex Francés titulada “Hermanos” y en la que en esta imagen también queda documentada la unión de dos penes, aunque en este caso por un tubo de plástico. La relación de Alex Francés con Pepe

³¹⁸ ALIAGA, J. V. (2016). “Espaliú en las Ciudades” en *CÍRCULO ÍNTIMO: EL MUNDO DE PEPE ESPALIÚ*, op. cit., p. 186.

³¹⁹ Joan Brossa es uno de los artistas que, a modo de prólogo, formó parte de la mencionada exposición de Espaliú en el IVAM, esta coincidiendo con los 23 años de su muerte. La relación de Espaliú con Brossa, además, se sustenta entre otros por su admiración hacia su poética, pero también porque Brossa fue el comisario de una de las exposiciones del artista en la galería *La Máquina Española*.

Espaliú se sustenta, entre otros, en que Francés fue uno de los tres artistas contemporáneos seleccionados para dialogar a través de su obra con la de Espaliú en el ciclo de exposiciones comisariado por Jesús Alcaide para el *Centro de Arte Pepe Espaliú* en Córdoba.

En cuanto a la exposición del *IVAM*, son setenta y cinco las obras que se muestran de Espaliú. La vulnerabilidad, la fragilidad y la ocultación de su propia identidad, además de por sus máscaras, quedan también definidos por los óvalos vacíos y los caparazones de tortuga, entre otros. Elementos y formas desde los que el artista nos habla y se oculta del exterior junto con su más profunda herida. Mientras que con los caparazones el artista desaparece y queda protegido en un lugar doloroso al que nunca debió ser arrastrado, con sus óvalos trata de mostrar una identidad des-configurada y ausente, tanto por sentirla esta vacía como por miedo a mostrarla.



Fig. 124. Joan Brossa. "Pont d'aixetes", 1988.
Metal y corcho sobre madera. 11,5 x 23,8 x 9,9 cm.
Col·lecció MACBA. Consorci MACBA

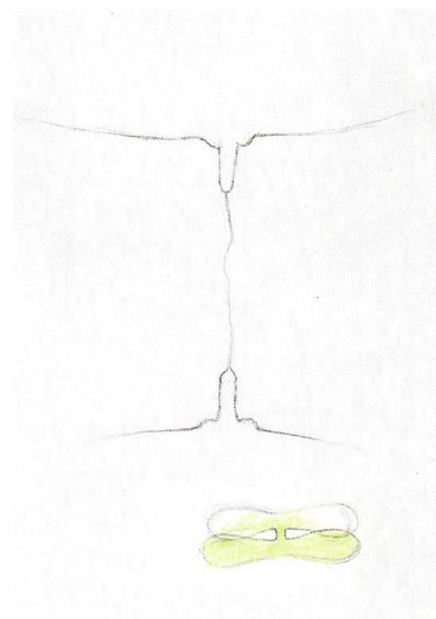


Fig. 125. Pepe Espaliú. "Sin título", 1993.
Lápiz. 32 x 24,5 cm



Fig. 126. Alex Francés. "Hermanos", 1996. Fotografía en color. 36 x 200 cm

En relación a esta máscara que esconde, también se observa el recurso poético y metafórico del caparazón de tortuga que está presente de forma escultórica y gráfica. Este elemento sugiere

un espacio de ocultación, de aislamiento, un interno lugar oscuro en el que esconderse y protegerse del mundo exterior del que uno puede sentirse amenazado.

Este miedo es el que Espaliú testimonia a través de la escritura cuando habla de esa vida vivida en la sombra, en la oscuridad de los laberínticos túneles sin salida, un inframundo al que ha sido arrastrado por la sociedad. En sus obras, el caparazón está presente de forma aislada, pero también se relaciona con figuras humanas cuya cabeza queda completamente escondida y tapada por la protección de este quelonio, como en la obra "Sin título".

Más allá de estos formalismos y simbologías, la muestra comisariada por Cortés agrupa otra parte de su obra que enmarca la herida fisiológica y psicológica. En ella, Espaliú, se muestra a través del dibujo con insinuantes formas realizadas a lápiz y bolígrafo. Son dibujos entre los que se encuentran tanto obras de su serie "10 últimos dibujos", como las evidencias esbozadas de lo que precedería a sus esculturas sobre la muleta. Junto a los dibujos en los que aparecen puntualmente unas raíces y formas corporales, se encuentran estas ideas preparatorias con las que el artista esboza los posteriores resultados de su obra sobre la muleta y su acción "El nido". En este sentido *el nido* está presente tanto en su acción, como en una de las esculturas que lleva este mismo nombre y que está formada por la agrupación en forma de círculo de ocho muletas. Una muleta que la interpretamos como símbolo de la imposibilidad de avanzar desde diferentes dimensiones.



Fig. 127. Pepe Espaliú. "Sin título", 1989. Técnica mixta sobre papel. 58 x 73 cm

En sus dibujos sobre la muleta, se aprecia como a través del trazo gráfico y de la escritura, el artista plasma anotaciones sobre la disposición de estas y su relación tanto entre ellas mismas como con el espacio. Llevado a la práctica, en parte de estas esculturas se ve una clara imagen de la escalera que tal y como menciona el propio artista en sus apuntes escritos, está basada en un poema del poeta sufí Yalal-al din Rumi. Esa escalera muestra ascensión, pero, al mismo tiempo, en relación a lo que supone el significado del objeto, puede relacionarse con la imposibilidad de caminar, la muleta como prótesis, o la imposibilidad de ascender por ese pozo oscuro al que antes se refería el artista. Más allá de la escalera las muletas también están relacionadas entre sí mediante la forma perfecta por excelencia, el círculo.

Mientras algunas de sus muletas de hierro están dispuestas apoyadas en la pared o unidas a diferentes niveles evidenciando una escalera como "Paseo del amigo II", su escultura "El nido" está resuelta con la unión simultánea de diferentes de ellas. Están dispuestas una al lado de otra de manera vertical, y formando en su conjunto un círculo, la forma significativa por excelencia en la obra y vida de Espaliú.

En términos de incapacidad y otros elementos asociados a ello, pero totalmente alejado del SIDA, la obra de Jean Pierre-Raynaud (1939, Francia) converge con algunos de los aspectos simbólicos trabajados por Espaliú.

El arte de Jean-Pierre Raynaud vinculado a la corriente minimalista y al nuevo realismo de los años sesenta «es antes que nada la búsqueda de un camino personal, la elaboración de un simbolismo del paso individual a través de los arcanos del conocimiento del mundo, que pasa por el conocimiento de sí mismo»³²⁰. Un conocimiento interno de su propia identidad equiparado con el de Espaliú.



Fig. 128. Pepe Espaliú. "El nido", 1993. Imagen de la acción realizada en Holanda y grabada en vídeo. Duración 15' 20"

³²⁰ HINDRY, A. (1995). "Jean-Pierre Raynaud" en *Cimal Arte Internacional. Especial FRANCIA PERIFÉRICA*, op. cit., p. 64.



Fig. 129. Pepe Espaliú. "El nido", 1993.
Hierro. 120 x 59 cm. *Fundación Coca-Cola*



Fig. 130. Pepe Espaliú. "Paseo del amigo II", 1993.
Hierro pintado con Spray. 149 x 20,5 x 24 cm.
Colección *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*

En su creación, el artista también recurre a la simbología de los objetos, y este, aportando el significado personal que le identifica, enriquece el conjunto de la obra en relación y diálogo con los demás. Son objetos y elementos cotidianos que le permiten transmitir un mensaje, y en obras como “Psycho-objet 4-3”, al igual que en la obra de las muletas de Espaliú, se ve el uso de elementos que evocan a la incapacidad corporal de realizar fácilmente una acción.



Fig. 131. Jean Pierre Raynaud. “Psycho-objet 4-3”, 1965. Plástico, madera y piel pintada. 105,5 x 33,5 x 23,5 cm. Centre Pompidou

En la mencionada obra de Raynaud, el diálogo entre elementos y colores surge entre el elemento en común con Espaliú y un pesado bloque de color rojo en el que las muletas quedan incrustadas. Además de las muletas también hace uso de objetos como la silla de ruedas, como por ejemplo en su obra “Carrelage + siège roulant” (1990). La obra está compuesta por una silla de ruedas plegada de color rojo y negro, y una pared en la que en su parte superior hay un cuadro chapado de azulejos blancos cuyos cuadrados de cerámica quedan totalmente enmarcados por unas líneas negras. Como resultado se ofrece «el objeto utilitario “encuadrado” como una obra de arte, la incapacidad significada por la silla y la vida expresada por el rojo, la inmutabilidad del arte sugerida por la disposición en cuadro y la fragilidad de la existencia recordada por el símbolo de la degradación física o de accidente»³²¹.

Si algo iguala al conjunto de la especie animal y la humana en su evolución y existencia, además del sello de caducidad, es su vulnerabilidad. Una fragilidad del cuerpo presente tanto en la obra de Pierre-Raynaud como la de Espaliú.

Cada ser nace con una predisposición innata, y durante su evolución desarrolla sus propios mecanismos de adaptación y desarrollo en el entorno. En los monos, la práctica repetida desde

³²¹ *Ibid.*

bien pequeños de colgarse y avanzar por los árboles haciendo uso de las extremidades superiores, les permite adquirir una gran destreza y flexibilidad con el paso del tiempo. En cambio, para el ser humano, aun siendo afín genéticamente a estos primates, es muy dificultosa esta habilidad de movimiento, por lo que, si quisiera alcanzar a alguno de estos en un árbol, se sentiría prácticamente incapaz de hacerlo.

La incapacidad, es parte de lo que mueve al ser humano a buscar alternativas y herramientas como solución que le permitan alcanzar sus objetivos. La incapacidad que siente el ser humano frente al mundo lo ha llevado a desarrollar herramientas como por ejemplo las hojas dentadas para cortar, elementos como la rueda que faciliten su movimiento, o el bolígrafo y la escritura para no olvidar y poder recordar. Las nuevas circunstancias que se presentan y atentan contra el sujeto promueven una nueva realidad, y ante ella tratará de adaptarse para sobrevivir. Como es el caso del artista cordobés, quien reacciona ante la amenaza para tratar de contrarrestarla y poder resurgir y avanzar sin parar.

Este modo de avanzar sin parar, a pesar de las señales del exterior que lo impiden, es muestra de resistencia y resiliencia. Capacidades humanas que le han ayudado al artista tanto en su apertura al mundo rompiendo el silencio de la enfermedad y afrontando la amenaza social hasta el final, como en sus primeros días tras conocer su diagnóstico.

Para el artista recorrer el espacio se convirtió en un recurso no solamente creativo, sino como una reacción ante la enfermedad. Así deja constancia de su vivencia: «Caminar horas y horas sin parar. Recorrer calles de arriba abajo, de abajo arriba. Esa fue mi inmediata reacción cuando me enteré de que padecía el Sida»³²².

Como diría Le Breton, «el caminar es vivir el cuerpo»³²³, o como apunta Hazlitt «el alma de una caminata es la libertad, la libertad perfecta de pensar, sentir y hacer exactamente lo que uno quiera»³²⁴. Por lo que «la sinceridad total es el primer paso hacia la libertad. El segundo es la expresión abierta de nuestros sentimientos»³²⁵.

Este caminar es el que está presente en la obra de Espaliú, y concretamente en el modo de proceder con su acción desarrollada durante ocho días consecutivos en Arnheim (Holanda) durante el festival *Sonsbeek* y realizada sobre una base octogonal de madera en lo alto de un árbol. En su acción el artista se expresa más allá de lo material y en ella utiliza su cuerpo como soporte de cuestionamiento de su propia identidad.

La acción en Holanda responde a un continuo andar en círculos, sin detenerse y haciendo uso de la repetición. Es un guiño y está relación con la danza de los derviches, bailarines cuya base del movimiento es la circular y la orden espiritual a la que pertenecen es a la fundada por el poeta sufí Yalal al-Din Muhammad Rumi, el mismo poeta al que el artista recurre para nutrirse de sus poemas. Este andar en círculos simboliza una vuelta al inicio del camino, la regeneración,

³²² ALIAGA, J. V. (com.). (1994). "Háblame, cuerpo. Una aproximación a la obra de Pepe Espaliú" en *Pepe Espaliú, 1986-1993: [Exposición] mayo-junio 1994, Pabellón Mudéjar, Sevilla* [cat. expo], Juan Vicente Aliaga. Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía, p. 23.

³²³ LE BRETÓN, D. (2015). *Elogio del caminar*. Madrid: Siruela, p. 15.

³²⁴ WILLIAM, H. Y STEVENSON, R. L. (2004). *El arte de caminar*. México: U.N.A.M, p. 15-16.

³²⁵ VISCOTT, D. (1988). *El lenguaje de los sentimientos*. Barcelona: URANO, p. 84.

un volver a empezar en el que está presenta la vida y la muerte en su idea de ciclo natural y totalmente alejado de lo antagónico.

Este andar en círculos y sus restos de ropa evidencian un camino de andar en silencio, en soledad. Un camino en el que parece desprenderse de su identidad con la ropa, y con ello desprenderse del dolor y del miedo.

Es una acción que, también metáfora de la pérdida, le permite hacerse su propio nido, su propio refugio, y con ello ganar una identidad más profunda, la verdadera, la apartada de toda estética, un desnudo sin prejuicios alejado de lo físico y centrado en lo puramente mental y espiritual.

En esta línea de acciones, la exposición del IVAM dedica una sala a sus obras relacionadas con el "Carrying" (1992). Una obra cargada de un fuerte componente ideológico y político en la que convergen, en términos de movilidad y apoyo, la simbología y metáforas relacionadas con la muleta. El *Carrying*, tal y como mencionan Jesús Alcaide y Núria Martín en su texto "Els últims dies" del catálogo referente a la exposición *PEPE ESPALIÚ. TRES TIEMPOS. BARCELONA-L'HOSPITALET. 1975-1988-1993*,

«és una acció simbòlica que significa literalment «transportar» (to carri) però també «tenir cura» (to care) i que està íntimament relacionada amb l'acció humanitària que consisteix a atendre malalts terminals de sida en un context com el de finals dels anys vuitanta, quan Espaliú coneix a Nova York una petita comunitat de persones que, davant de la desídia i la manca de suport de la comunitat sanitària, paraltitzada per la por i les mentides, es dediquen a tenir cura dels malalts i donar-los suport en els seus últims dies de vida»³²⁶.

Este *Carrying* está presente durante nuestras conversaciones con Alcaide, concretamente en el momento en el que le preguntamos sobre la presencia de Espaliú hoy en día entre nosotros. Al respecto nos comenta que: «No te sabría bien responder sobre esa idea de nosotros, pues justo hay ahí muchos otros. En mí y mi trabajo está muy presente por muchas razones, porque en su trabajo está muy vivo esa idea de solidaridad y amor, de sostenerse unos en otros, que hace posible la vida en comunidad. El *Carrying* era eso, soportarse, soportar un cuerpo, entre todos»³²⁷.

Como testimonio fotográfico del *Carrying* quedan las imágenes de sus acciones en las que el artista con los pies descalzos es llevado en brazos por diferentes grupos de parejas. El primer *Carrying* fue realizado en San Sebastián el 26 de septiembre de 1992 y su recorrido fue desde el paseo de la República Argentina hasta el Boulevard. En el segundo de ellos, celebrado el 1 de diciembre del mismo año, el artista sería transportado desde el *Congreso de los Diputados* hasta la entrada del *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*.

³²⁶ ALCAIDE, J. y MARTÍN, N. (2018). "Els últims dies" en *PEPE ESPALIÚ. TRES TIEMPOS. BARCELONA-L'HOSPITALET. 1975-1988-1993* [cat. expo], Jesús Alcaide (com.). L'Hospitalet: Centre d'Art Tecla Sala (Ajuntament de L'Hospitalet), p. 84. [Traducción: Es una acción simbólica que significa literalmente «transportar» (to carri) pero también «cuidar» (to care) y que está íntimamente relacionado con la acción humanitaria que consiste en atender enfermos terminales de sida en un contexto como el de finales de los años ochenta, cuando Espaliú conoce en Nueva York una pequeña comunidad de personas que, delante de la desidia y la falta de apoyo de la comunidad sanitaria, paralizada por el miedo y las mentiras, se dedican a cuidar de los enfermos y ofrecer apoyo en sus últimos días de vida].

³²⁷ Véase respuesta en el anexo "V.I.II. Jesús Alcaide sobre Pepe Espaliú".



Fig. 132. Pepe Espaliú. "Carrying VII", 1992. Hierro pintado. 149 x 51,5 x 140 cm. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Colección Junta de Andalucía

Y como testimonio escultórico de ello, quedan sus esculturas de hierro de la misma serie. Esculturas que, además de exhibirse en exposiciones nacionales dedicadas al artista, en el plano internacional, una de ellas formó parte de las piezas seleccionadas por el comisariado de los artistas Elmgreen & Dragset para el pabellón noruego y danés de la *Bienal de Venecia* en 2009. De esta línea escultórica, pueden verse en la exposición del IVAM ejemplos de *Carryings* como "Carrying VII".

Estas esculturas responden formalmente a unas barras de hierro, concretamente dos, sobre las que apoya un artefacto cerrado a modo de caja y/o ataúd. De su apariencia cerrada y oscura se desprende una sensación de pesadez, frialdad y ocultamiento. Esta imaginación sobre su forma nos conduce al mundo religioso en el que, durante las procesiones, imágenes religiosas como la de los Santos o la de Virgen María, son paseadas a hombros de los llamados "Portadores". Estos se encargan de llevar, por ejemplo, a la Virgen, una imagen escultórica normalmente tallada en madera y posteriormente policromada.

Normalmente esta Virgen y su plataforma de apoyo quedan anclados sobre dos barras paralelas y largas de madera que sobresalen con creces por su extremo delantero y posterior. Estas barras son las que apoyan sobre los hombros de un grupo de hombres que, situados tanto delante como detrás de la imagen, mantendrán a la virgen en lo más alto durante la procesión, por arriba de su altura corporal, en el espacio cerca de lo divino entendido como el cielo y relacionado con la ascensión que también evoca la dirección de la escalera de Espaliú.

En este caso, las esculturas de los *Carryings* de Espaliú sugieren esa misma composición, y más, a sabiendas de que su forma es el recuerdo y reflejo de aquella acción en Madrid y San Sebastián en la que la gente por parejas portaba en brazos al artista con los pies descalzos y alejado del suelo. Esta acción que obligaba a su portador a estar en contacto directo con él, desafiaba toda idea sobre contagio de la enfermedad por un simple contacto físico, y a la par, los brazos ofrecían metafóricamente el amparo y recogimiento que pueda ofrecer un nido.

Así como toda imagen religiosa llevada en procesión se ubica en el centro de ambas barras con una simetría que mantiene el equilibrio, en las esculturas de los *Carryings* de Espaliú, esa caja oscura sin imagen alguna, cambia de lugar en función de la escultura, y además no siempre esta escultura está alejada del suelo. Por ejemplo "Carrying VII" es una escultura de bulto redondo

cuya caja, más bien de aristas rectas, está céntrica a sus barras y sí que apoya sobre el suelo. En torno al *Carrying* el artista crearía diferentes esculturas, pero cada una de ellas adoptaría una posición distinta en el espacio.

En el catálogo de la exposición del IVAM se deja constancia de lo que Espaliú escribió al respecto: «Transportar y soportar lo insoportable... caja ciega en la que no ves a un viajero que tan sólo es una suposición (nadie puede entrar o salir, ver o ser visto, hablar o escuchar, pedir o denegar, contagiar o ser contagiado, andar o detenerse en esos carros). Son como un muro absoluto, un peso ciego y anónimo; quizás sólo tengan que ver con cierta idea del amor»³²⁸.

Estas cajas de las que habla el propio artista y en las que uno pueda esconderse y alejarse de la sociedad, recuerdan a los ataúdes. Tanto a aquellos que contienen a los fallecidos, como esos habitáculos llamados jaula que hacen sentir a cualquiera *muerto en vida*. La jaula es un lugar de dolor que se convierte para su huésped en un nuevo espacio de vida, no como hogar, sino como la cárcel en la que esa fuerza externa lo ha arrastrado y condenado a vivir al margen del exterior.

Estas jaulas que forman parte de la obra escultórica de Espaliú son espacios de soledad, y al mismo tiempo que hablan de encerramiento y vacío remiten a una sugerente libertad. En general, la función de estas jaulas está vinculado con el encerramiento total para que, quien habite en su interior, no tenga la más mínima posibilidad de escaparse. En la obra del artista este objeto es entendido como tal, pero al margen de ello, ciertas partes abiertas como la de su base, dejan entrever un cierto simbolismo de deseo de libertad.

En cada una de estas obras y al igual que con sus muletas, el artista relaciona sus jaulas de un modo. Hay obras como “Rumi” en la que cuatro jaulas iguales con su base liberada de barrotes dialogan entre sí a modo de escalera, sin embargo, de obras como “Luisa II” también puede desprenderse esta idea de deseo de liberación, pero en este caso con una composición de dos jaulas que, aunque separadas en el plano de la pared, están físicamente comunicadas por la prolongación de sus barrotes que conectan sus respectivas bases. En ellas se observa como el elemento formal es el mismo, pero su composición varía en función de lo representado.

Estas jaulas que hablan de silencio, soledad y dolor, están paralelamente relacionadas en concepto y tiempo con las trabajadas por Louise Bourgeois. Artista en quien estuvo presente esta idea a lo largo de su carrera para hablar sobre la problemática del confinamiento femenino, de la sexualidad, del poder y una vida condicionada por el sufrimiento. Elaine Showalter, crítica literaria y feminista, en su artículo de la revista “Tate Etc.” del 25 de Junio de 2019 y publicado esté digitalmente en la web de la misma Tate, recoge las palabras de la artista escritas en 1991 en las que menciona en referencia a estas jaulas y celdas que «las Células representan diferentes tipos de dolor [...] el físico, el emocional y psicológico y el mental e intelectual»³²⁹.

Para la artista, la jaula era explorada por ejemplo en relación al encarcelamiento de la mujer en la casa, un espacio aparentemente protector, pero no libre de dolores y amenazas. El mismo dolor del que habla Espaliú relacionado con la sensación de fragilidad e indefensión. A pesar de tener un cobijo en el que refugiarse, su sensación respecto al mundo era la de rechazo y

³²⁸ ESPALIÚ, P. (2016). “Carrying” en *CÍRCULO ÍNTIMO. EL MUNDO DE PEPE ESPALIÚ* [cat. expo], op. cit., p. 99.

³²⁹ BOURGEOIS, L. (2019). “Lumps, bumps, bulbs, bubbles, bulges, slits, turds, coils, craters, wrinkles and holes” citado en *art. cit.*

desamparo. Sentía la necesidad de ocultarse por causas relacionadas directamente con su cuerpo e identidad. Pero además como menciona Juan Vicente Aliaga sobre Espaliú, «de Louise Bourgeois le cautivaban las obvias huellas del trauma en clave freudiana y la evocación del mundo de la maternidad que adquiría formas proteicas; y también su tratamiento desinhibido de los órganos sexuales»³³⁰.

Ya en su primera exposición en la galería *La Máquina Española* (1987) estaban presentes sus reflexiones sobre la máscara, el cuerpo, el deseo y la ocultación. Reflexiones sobre la identidad que desencadenaron en un mayor cuestionamiento sobre la misma con la noticia de la contraída infección. Una adversidad que le empujó, desde la poética, el simbolismo y desde su lado más activista, hacia un cuestionamiento obsesionado y doloroso de su figura en relación a su entorno social, político y mediático. Toda una vida, aunque esta corta, dedicada al sufrimiento y a su lucha por un reconocimiento propio y colectivo. Por todo ello, en la vida de Espaliú ha estado latente la vulnerabilidad y la consciencia de la fragilidad de la vida.

Además de las anteriores muestras mencionadas, recientes exposiciones sobre el artista como *PEPE ESPALIÚ. TRES TIEMPOS. BARCELONA-L'HOSPITALET. 1975-1988-1993*³³¹, ofrecen de nuevo un redescubrimiento de la vida y obra del artista. Una trayectoria de especial relevancia tanto para los años ochenta y noventa del estado español como para nuestros días, tanto a nivel nacional como internacional.



Fig. 133. Pepe Espaliú. "Rumi", 1993.
Hierro. 122 x 86 x 38 cm. Colección particular



Fig. 134. Pepe Espaliú. "Luisa II",
1993. Hierro. 240 x 96 x 34 cm.
Colección "La Caixa" Arte
Contemporáneo

³³⁰ ALIAGA, J. V. (com.). (2016). "Espaliú en las Ciudades" en *Círculo íntimo: el mundo de Pepe Espaliú*, op. cit., p. 190.

³³¹ Exposición comisariada por Jesús Alcaide y nominada dentro de la categoría de comisariado a los premios de la *Associació Catalana de Crítics d'Art* (ACCA) e inaugurada el 8 de marzo de 2018 en la sala de exposiciones del *Centro de Arte Tecla* de L'Hospitalet.

Su catálogo, con una rica y abundante agrupación de documentos de Espaliú, ha permitido ver hasta lo más íntimo y a la vez público del artista. Inquietudes del artista en las que han estado presentes sus relaciones con el mundo y con el arte. Ambos en un continuo fluir mutuo que han construido un paradigma e historias únicas.

Este catálogo ha permitido ver el testimonio vivo de un artista fallecido. Confesiones que claramente evidencian el papel fundamental que jugó el arte en su vida y que es fundamental para entender gran parte del motor de investigación de esta tesis. Lo paradójico del sufrimiento y el dolor en la vida y muerte de la persona.

En una de las cartas de Espaliú mostradas en este catálogo y guardada en la Biblioteca y colección del *Centro de Arte Pepe Espaliú* de Córdoba, el artista deja su testimonio escrito mencionando que: «quiero creer que el arte es algo más que un testimonio. Que de todo fin supuesto nace una nueva inocencia, pues nada de cuanto me vio vivir ha sido un testigo ciego, tampoco el sida. También sobre mí llovió una nube oscura, pero, extraña paradoja, de esa lluvia negra el artista destila un halo de luz con el que imaginar ese despertar que tantas veces, echado en mi adormilado hombro, en medio de este perpetuo cansancio, he anhelado»³³².

El dolor y el sufrimiento pueden aniquilar a la persona, pero, paradójicamente, servir de impulso para erguirse de nuevo. En el caso de Espaliú, la misma adversidad es de la que se ha servido para afrontarla mediante el arte, así mencionando que: «El sida es ese pozo por donde hoy escalo ladrillo a ladrillo, tiznando mi cuerpo al tocar sus negras paredes, ahogándome en su aire denso y húmedo... Y sin embargo, es este sórdido túnel el que de forma súbita y violenta me ha hecho volver a la superficie»³³³.

O a modo de agradecimiento público menciona que: «Agradezco al SIDA esta vuelta impensada a la superficie, ubicándome por primera vez en una acción en términos de Realidad»³³⁴.

Parece ser por tanto que la enfermedad no solo le ha permitido afrontar el estigma de lo que ello supone sino de romper ese bloque de silencio y soledad relacionado con la homosexualidad. En palabras de Marie-Laure Bernadac, la obra de Pepe Espaliú «se suma a una generación de artistas para quienes el arte y la vida son indisolubles y para quienes el arte desempeña una función terapéutica»³³⁵.

El arte como necesidad de expresión ha permitido materializar, consciente o inconscientemente la preocupación individual de cada creador. De manera individual el ser se ha servido de él como un acto vital en su día a día, pero en conjunto y vinculado a la denuncia y al activismo, este ha permitido de manera colectiva hacer frente a la presión social dirigida hacia todo amenazado y reprimido. Así pues, ha servido para muchos como herramienta para asumir y aceptar todo y cuanto de la enfermedad se derive, y por consiguiente, ha favorecido la lucha por una realidad sin repudias que favorezca el buen reconocimiento social, político y mediático. Permite dar voz a lo innombrable.

³³² ESPALIÚ, P. (2018). "Els últims dies" en *PEPE ESPALIÚ. TRES TIEMPOS. BARCELONA-L'HOSPITALET. 1975-1988-1993* [cat. expo], *op. cit.*, p. 92. [Cita extraída de uno de los textos de Espaliú en formato imagen].

³³³ ESPALIÚ, P. (1992). "Retrato del artista desahuciado" en *EL PAÍS*.

<https://elpais.com/diario/1992/12/01/opinion/723164411_850215.html> [Consulta: 3 de abril de 201].

³³⁴ ESPALIÚ, P. (2016). "El nido" en *CÍRCULO ÍNTIMO. EL MUNDO DE PEPE ESPALIÚ* [cat. expo], *op. cit.* p.77.

³³⁵ BERNADAC, M-L (2002). "Las muletas del arte" en *Pepe Espaliú* [cat. expo], *op. cit.*, p.66.

Por todo ello, mediante el arte en este caso, se busca desbloquear el camino de la estigmatización con la finalidad de normalizar y entender todas y cada una de las consecuencias derivadas. Por ejemplo, en el caso del cáncer, denunciando actitudes de rechazo o repulsa hacia el afectado por su aspecto físico poniendo como ejemplo el caso de la calvicie o piel deteriorada, o en el caso de la homosexualidad, la denuncia de posicionamientos amenazantes que atenten contra la nula aceptación de esta condición sexual, que ya en los años 80 y 90 estaba condenadamente asociada de manera equívoca con el padecimiento del SIDA. Un hecho que provocaba un doble sufrimiento en la persona. Por todo ello, normalizar la enfermedad no solo permite aceptarse a uno mismo, sino a uno mismo en relación a los demás. Es decir, alivia el miedo al rechazo en el contexto social con el que se esté relacionado.

Sus cuestionamientos sobre la cruda realidad fueron determinantes en los 80 y los 90 tras romper el silencio, pero, ¿cómo continúa latente las huellas de Espaliú en la contemporaneidad? Más allá de las exposiciones dedicadas al propio artista, que sirven, no solo para recordar a un artista, sino también para que no caiga en el olvido la colectiva cruda y oscura realidad en la que se luchó política y socialmente por un digno reconocimiento, Jesús Alcaide en su texto “Encuentros inesperados. Como el amor... (Ahora y siempre)” tras un rastreo, nos muestra la continua latencia de la obra e inquietudes que movieron a Espaliú, como persona, como artista y como enfermo.

Estas huellas, en voz de las investigaciones de Alcaide para el catálogo de la exposición del *IVAM*, están presentes por ejemplo, entre otras, en el trabajo “Looking for Pepe” llevado a cabo por el bailarín y coreógrafo Nazario Díaz para reconstruir la vida y persona del artista, o en exposiciones como *Anarchivo SIDA* (2016) en el espacio *Tabakalera* de San Sebastián, con la obra “A system in collapse is a system moving forward” de Aimar Pérez Gali, coreógrafo, bailarín y escritor que también promovió en 2015 el proyecto “The touching Community”, una investigación sobre la que Alcaide menciona que «este proyecto que nace del interés por investigar sobre el impacto que tuvo la epidemia del SIDA en la comunidad internacional de la danza durante los años ochenta y noventa, se irá convirtiendo en sucesivas fases en una acción performática donde se potenciará la idea y acción del tacto»³³⁶.

Entre todos los apuntados por Alcaide también cabría mencionar el proyecto de investigación más reciente que nos atañe, este titulado “Efecto de una fuerza aplicada bruscamente”. Un proyecto que se presentó en la *Biblioteca-Centre de Documentació de l'IVAM* entre el 18 de octubre de 2018 y el 9 de febrero de 2019 bajo el título *ELISA*.

Como conclusión, se observa una vida del artista cuya necesidad constante ha estado vinculada con el cuestionamiento de su propia identidad. Su obra, con un discurso fundamentado en el cuestionamiento de la realidad, tomó finalmente como bandera un pensamiento ideológico y político que se entrelazó con su modo de operar desde lo poético y simbólico. Ello se convirtió en su sustento vital y actuó como respuesta a una situación de rechazo y ocultación.

Utilizó el plano artístico para dialogar con una enfermedad con la que caminó hasta el último de sus días, permitiéndole, y permitiéndonos, considerarlo una pieza clave en la conceptualización y cosificación de la vivencia del SIDA.

³³⁶ ALCAIDE, J. (2016). “Encuentros inesperados. Como el amor... (Ahora y siempre)”, en *Círculo íntimo. El mundo de Pepe Espaliú*, op. cit., p. 168.

Luchó contra el estigma del SIDA y a favor de una reconocida condición sexual homosexual. Entendiendo lo que suponía el SIDA para aquella época, este colectivo fue rechazado y estuvo mal considerado como el origen del contagio de lo no deseado. Los afectados podrían morir por la enfermedad, pero además la sociedad mataba su identidad y su pública necesidad de abrirse libremente desde su deseada condición sexual. En este sentido, la estigmatización y el aislamiento aceleraban la fragilidad de los cuerpos afectados. La problemática del SIDA no era solo social, sino económica, política y vital, irreversible, sin cura médica alguna. En todos sus aspectos albergaba una crisis total. El ser estaba *muerto en vida*.

El arte permite proyectar hacia el exterior el testimonio de preocupación de quienes sienten la amenaza. Y así como ante el dolor físico puede actuar el fármaco, ante el sufrimiento y dolor emocional derivado de una actitud grupal de rechazo, el arte puede servir de gran herramienta que permita analizar, numerar, agrupar, canalizar y visibilizar la amenaza tanto individual como colectiva y así manifestar que si estas preocupaciones se repiten alertar de un verdadero problema social.

El florecimiento de las reflexiones en torno a su propia identidad, sonaron fuerte en el contexto artístico español de los 80 y los 90, forjando así una trayectoria artística corta, pero indispensable para la sociedad. El eco de estas reflexiones resuena hoy en día gracias al trabajo de todos aquellos implicados que trabajan a través del arte para mantenerlas vivas, para mantenerlo vivo.

Cabe destacar que Espaliú siendo víctima de una sociedad de rechazo hacia el colectivo homosexual y al que se le sumó la carga de la vivencia del SIDA, forjó desde el arte un discurso en relación a la muerte, la enfermedad y el estigma como respuesta a la situación de aislamiento y exclusión por parte del exterior social.

Desde el hermetismo, el arte para el artista le permitió romper el silencio de la enfermedad y con ello tratar de reconectar en cierto modo con el exterior social del que forzosamente había sido apartado y del que necesitaba un nuevo reconocimiento. Su vida se llenó de dolor, de sufrimiento y de unos golpes inesperados e inmerecidos que no hicieron de él un cuerpo totalmente abatido por la amenaza, sino que, de esta, cogió la fuerza suficiente para volverse a levantar, volver a subir de aquel subsuelo en el que sentía que se encontraba y así mencionado en su épico artículo *Retrato del artista desahuciado*.

Con la noticia de la enfermedad no cayó ni se debilitó su obra y persona, sino que esta se hizo más intensa. La amenaza lo hizo más fuerte. Y como culmen final así lo menciona en la carta: «El sida te mata, pero a la vez en él obtienes la fuerza que da el sufrimiento»³³⁷.

En relación a ello, Alcaide nos menciona durante la conversación que: «En los textos de Espaliú hay finalmente una idea de que gracias a la enfermedad y a lo que supone el SIDA como una enfermedad de carácter social, eso le permite conocer lo esencial, desviarse de lo superfluo. Creo que eso, ese dolor último, le permite conocer lo que verdaderamente importa en la vida,

³³⁷ ESPALIÚ, P. (2018). "Els últims dies" en PEPE ESPALIÚ. *TRES TIEMPOS. BARCELONA-L'HOSPITALET. 1975-1988-1993, op. cit.*, p. 92. [Cita extraída de uno de los textos de Espaliú en formato imagen].

y es algo que permanece abierto y disponible en su trabajo, para seguir releuyéndolo desde nuestro momento actual»³³⁸.

2.2.1.2 Nan Goldin. Testigo fotográfico de la realidad del SIDA en Nueva York

Más allá del enmudecimiento total, esta realidad que afectaba a Espaliú y muchos otros más, quedó retratada en imágenes como las que así capturó la icónica fotógrafa Nan Goldin, artista cuya práctica fotográfica se convirtió en un soporte documental de todo y cuanto vieron sus ojos.

Goldin y su cámara fueron testigos de las devastaciones del SIDA en los 80 en Nueva York, y como resultado de todo aquello, en sus manos quedó documentada toda una obra de contrastes. Imágenes que congelaban tanto lo simbólico del más tierno abrazo, como la cruda realidad que se esconde detrás de la imagen.

La artista fue testigo en la Gran Manzana de esa realidad, una realidad en la que también estuvieron presentes temas como la pobreza, el sexo, la violencia, el punk y las comunas hippies. Más allá de las imágenes que presentaría en los clubs nocturnos neoyorkinos, la artista dejó constancia de toda aquella devastadora y estigmatizadora realidad mediante testimonios que quedaron grabados en su libro *The Ballad of Sexual Dependency*. Un texto que recuerda al dispositivo de comunicación y ensayos ELISA³³⁹.

De la realidad vivida por Goldin en lugares como Boston, Nueva York y Berlín, lugar al que se mudaría en 1991, el *MoMA de Nueva York* se hizo eco mediante la exposición que llevaba por título el de su libro y que a la vez es una canción de Bertolt Brecht. Su comisario y organizador Klaus Biesenbach, junto con la curadora Rajendra Roy y la curadora adjunta Lucy Gallun, mostraron diferentes archivos de artista entre los que se encontraban alrededor de unas 700 imágenes testimoniales.

Esta es una exposición en la que «its protagonists—including the artist herself—are captured in intimate moments of love and loss. They experience ecstasy and pain through sex and drug use; they revel at dance clubs and bond with their children at home; and they suffer from domestic violence and the ravages of AIDS»³⁴⁰.

³³⁸ Véase respuesta en el anexo “V.I.II. Jesús Alcaide sobre Pepe Espaliú”.

³³⁹ Este es un dispositivo que, al mismo tiempo que coincide con el nombre de la primera prueba de cribado para el diagnóstico de la infección por el VIH, nombra el conjunto de los resultados del proyecto artístico y de investigación “Efecto de una fuerza aplicada bruscamente”, un proyecto presentado en la Biblioteca-Centre de Documentació del IVAM entre 2018 y 2019 que plantea, entre los objetivos, el de recopilar el impacto del VIH y el sida a partir de testimonios orales y vivencias personales. Entendiéndose VIH como un virus posiblemente desencadenante en una infección y SIDA como una enfermedad.

³⁴⁰ THE MUSEUM OF MODERN ART. (2016). “Nan Goldin. The Ballad of Sexual Dependency” en *MoMA*. <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1651>> [Consulta: 22 de marzo de 2018]. [Traducción: sus protagonistas, incluida la propia artista, son capturados en momentos íntimos de amor y pérdida. Experimentan éxtasis y dolor a través del sexo y el consumo de drogas; se deleitan en los clubes de baile y se relacionan con sus hijos en casa; y sufren de violencia doméstica y los estragos del SIDA].



Fig. 135. Nan Goldin. "Getting High", 1979, New York City

Toda esta huella narrativa personal ha significado mucho para la vida de la artista. En sus propias palabras menciona que «The diary is my form of control over my life. It allows me to obsessively record every detail. It enables me to remember»³⁴¹. Esta necesidad de recuerdo coincide con el objetivo del proyecto de investigación mencionado en el que se pretenden visibilizar y guardar los testimonios relacionados con la problemática.

Para la artista este tipo de práctica fotográfica supone un claro beneficio personal, y su exposición, al igual que los resultados del proyecto de investigación relacionados con los testimonios, significan mucho para la sociedad. Fundamentalmente permiten recordar el sufrimiento y el dolor sentido, y evidenciar la lucha y acción escondida detrás de todo ello. Todo con el objetivo de que no caiga en manos del olvido, y así, tratar de evitar de alimentar lo estigmatizador y el silenciamiento social.

El silenciamiento como resultado de la vergüenza conlleva a episodios dolorosos para la persona, y en este sentido, vinculado al VIH y al SIDA, todo ello conllevó a los afectados a una vivencia y muerte vergonzosa y en soledad.

Por lo que a exposiciones nacionales se refiere, Nan Goldin está presente en *Apocalipsis* (2010), una muestra colectiva comisariada por Fernando Francés con la que el *Centro de arte contemporáneo de Málaga* renovaba su colección permanente por quinta vez.

Apocalipsis reúne una serie de artistas contemporáneos nacionales e internacionales que a través de lenguajes artísticos como la escultura, la pintura, el dibujo, el video, la instalación y/o fotografía hablan de las inquietudes adversas que comparten el conjunto de la humanidad y están vinculadas con el dolor, la guerra, el sufrimiento, la soledad, la enfermedad, etc.

³⁴¹ GOLDIN, N. en *ibid.* [Traducción: El diario es mi forma de control sobre mi vida. Me permite registrar obsesivamente cada detalle. Me permite recordar].

Nan Goldin participa con el diario fotográfico. Reflexiona a través del objetivo sobre las diferentes realidades que observa, que vive y que en la muestra forman un diario «cargado de tristeza, soledad, enfermedad y, a pesar de todo, ternura»³⁴².



Fig. 136. Nan Goldin. "Suzanne crying" ,1985, New York City



Fig. 137. Nan Goldin. "Twisting at my birthday party", 1980, New ork City

Goldin captura la realidad, tal y como es, sin filtro alguno que la maquille. Su trabajo, como en la vida, está lleno de contrastes. Muestra al espectador desde la captura de la inocencia de un niño sonriente, hasta la muerte anunciada en el rostro agotado de la persona enferma de Sida.

Para Goldin, su fuente de inspiración está en su propia vivencia y la realidad de los demás. Testigo del trauma, del amor, de la pasión, de la felicidad, de la muerte, de la enfermedad, de la melancolía, del recuerdo, de la angustia, etc., la fotógrafa documenta la realidad de una vida caduca, fugaz, en la que en cada captura se reafirma la volatilidad del tiempo, pero sobre todo devuelve inmortal. La artista tras su participación colectiva en la mencionada exposición, en 2020 vuelve de nuevo al centro de arte con la muestra *Sirens*.

Goldin vivió la realidad del SIDA desde dentro, como lo pudo hacer también el anteriormente mencionado David Wojnarowicz, persona seropositiva en quien el miedo de lo que supone la opresión social sobre el género y el tabú, lo arrastró a enmudecer su homosexualidad por miedo al rechazo y a la amenaza de la violencia y lo estigmatizador. La faceta activista de Wojnarowicz le permitió, a través del arte, dar voz a lo oculto y evidenciar una problemática que quedaba

³⁴² CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE MÁLAGA. (2010). "Apocalipsis en Centro de Arte Contemporáneo de Málaga" En CAC Málaga. <<https://cacmalaga.eu/apocalipsis-cac-malaga/>> [Consulta: 23 de septiembre de 2020].

trágica e intencionadamente en la sombra. Tal y como recoge el *Whitney Museum of American Art* a propósito de su retrospectiva *David Wojnarowicz: La historia me mantiene despierto por la noche* (2018) el joven antes de morir dejó escrito: «To make the private into something public is an action that has terrific ramifications»³⁴³. Palabras sentenciosas en las que se evidencia una vida de complicaciones, sufrimiento, dolor y una amenaza constante de la que surge la necesidad de un reconocimiento individual y colectivo.

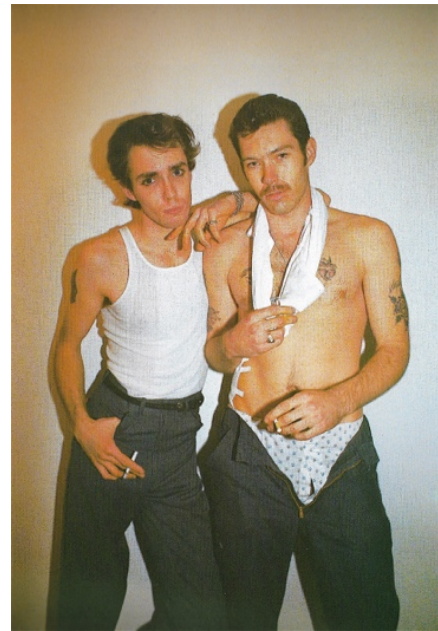


Fig. 138. Nan Goldin. "Mark and Mark", 1978, Boston

Casos como el de Espaliú o Wojnarowicz son ejemplo de personas a quienes no solo le tocó vivir lo tormentoso de la enfermedad biológica, sino que sufrieron la repudia de todo lo que ello supone, social y políticamente.

En su caso, su sensación de rechazo fue por su condición e identidad, algo que se diferencia de lo estigmatizador en relación a otras enfermedades como el cáncer, enfermedad con visibles consecuencias como las cicatrices o la calvicie derivada del tratamiento. Estas consecuencias es lo que pueden llevar al individuo a evitar relacionarse con los demás, tanto por evitar hablar de un tema frecuentemente considerado como tabú, como por lo que estéticamente pueda suponer nuestra apariencia, en la que se incluye la piel. Esa que guarda la memoria de todo y cuanto acontece en nuestro cuerpo, tanto de manera voluntaria como por ejemplo los tatuajes de los que hablábamos anteriormente, como involuntaria, está relacionada con lo que le afecta y amenaza al individuo desde diferentes dimensiones, tanto fisiológica, biológica como psicológica.

La piel es un soporte de registro donde queda grabado, más o menos tiempo, todo y cuanto en ella incide. Cuando la piel es de tonalidad clara, las inscripciones de los tatuajes resaltan sin problemas y por ello los mismos tatuajes en pieles oscuras podrían pasar desapercibidos. Estas marcas en el cuerpo pueden ser meramente estéticas, pueden mostrar el estatus social de quien

³⁴³ WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART. (s.f.) "David Wojnarowicz: History Keeps Me Awake at Night" en *Whitney Museum of American Art*. <<https://whitney.org/exhibitions/david-wojnarowicz>> [Consulta: 14 de febrero de 2019]. [Traducción: Convertir lo privado en algo público es una acción que tiene tremendas consecuencias].

las lleva en algunas tribus, o más allá de la ornamentación, ser parte de las marcas de algún ritual religioso.

2.2.1.3 La vivencia del cáncer, vergüenza y estigma en Hanna Wilke, Jo Spence y Joanne Motichka

En algunas de las etnias antiguas y actuales también recurren a señales sobre la piel, pero estas con relieve. Bien adhiriendo pequeños bultos sobre ella o aprovechando la marca de la cicatriz proveniente de una herida o lesión intencionada. Estas marcas de identidad forman parte de la estética y cánones que caracterizan a las diferentes comunidades, colectivos y grupos de personas. Algunos de estos recursos de intervención escultórica sobre el envoltorio corporal han sido utilizados por la artista Hanna Wilke (Nueva York, 1940 – Texas, 1993) en obras como “S.O.S. Starification Object Series (Curlers)”.

Wilke empieza a hacer sus “SOS—Starification Object Series” en 1975 y como se menciona en un texto publicado con motivo de su exposición en el *MoMA* sobre la realización de esta pieza

«visitors were given colored gum, which they were asked to chew and then return to the artist, who, topless, stretched and folded the pliable wads into small, labia-shaped sculptures and stuck them to her skin. These hand wrought anatomical forms have been read as both sensual fetishes and unsightly scars emblematic of the power, and also the stigma, of the female sex»³⁴⁴.

En el registro fotográfico de la obra de Wilke se ven una serie de pegotes de chicle colocados por las diferentes partes de su cuerpo, en concreto en la obra mencionada, en su rostro facial. Más que cicatrices o tatuajes estas marcas abultadas «evocaban granos, pústulas o verrugas, enfermedades desagradables de la piel, pero que se exhibían sobre la desnudez de un cuerpo joven y deseable»³⁴⁵. Los pegotes muestran un cuerpo falsamente escarificado creando en el espectador otro tipo de connotaciones.

Críticas sobre esta obra señalan que este tipo de obras «jugaven de manera ambivalent entre la glorificació de la dona en la cultura popular i la crítica al pes opressor que la societat patriarcal exerceix sobre les dones simplement per haver nascut amb una determinada marca de diferència sexual»³⁴⁶.

³⁴⁴ THE MUSEUM OF MODERN ART. (2019). “Hannah Wilke. S.O.S. - Starification Object Series. 1974-82” en *MoMA*. <<https://www.moma.org/collection/works/102432>> [Consulta: 25 de junio de 2019]. [Traducción: A los visitantes se les dio chicle de color, se les pidió que masticaran y luego se los devolvieran al artista, quien, en topless, estiraba y doblaba en pequeñas esculturas en forma de labios pegándolos a su piel. Estas formas anatómicas hechas a mano se han leído como fetiches sensuales y cicatrices antiestéticas emblemáticas del poder, y también del estigma, del sexo femenino].

³⁴⁵ RAMÍREZ, J. A. (2003). *Corpus Solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, op. cit., p. 108.

³⁴⁶ MARTÍNEZ, J. (2014). “MIRAR-SE DE CARA A L’ESPILL JO SPENCE I HANNAH WILKE” en *Facing the mirror. Jo Spence and Hannah Wilke*, Domingo Pujante y Jesús Martínez. Universitat de València, 77, p. 86. <<https://metode.es/revistas-metode/monograficos/mirando-de-frente-al-espejo.html>> [Consulta: 23 de agosto de 2016]. [Traducción: Jugaban de forma ambivalente entre la glorificación de la mujer en la cultura popular y la crítica al peso opresor que la sociedad patriarcal ejerce sobre las mujeres simplemente por haber nacido con una determinada marca de diferencia sexual].



Fig. 139. Hanna Wilke. "S.O.S. Starification Object Series (Curlers)", 1974. Gelatina sobre plata. 101,6 × 68,6 cm. *Whitney Museum of American Art, New York*

Durante su carrera, Hanna Wilke ha mostrado diferentes planteamientos de su circundante realidad, y por lo que a su última etapa artística se refiere, hasta la fecha de su muerte en 1993, se dedicó a hacer el seguimiento de su enfermedad, el cáncer. Para cosificar esta vivencia hizo, entre otros, «numerosas fotografías de su cuerpo, vídeos y esculturas en torno a su dolencia; todo ello a modo de terapia, de comprensión de la enfermedad y de afrontar el sufrimiento»³⁴⁷.

El cuerpo sano de Wilke que aparentemente se mostraba en sus obras, se vio interrumpido por el diagnóstico de un linfoma en 1978. Motivo por el cual la artista a través de la fotografía y el dibujo, y respetando su persona como foco de atención, representará un nuevo cuerpo, ahora devastado, producto de la enfermedad. Wilke con este nuevo enfoque se lanza a analizar la experiencia de su enfermedad para enfrentarse a través de la práctica artística a los tabús propios de esta dolencia que en ese momento eran víctimas del silencio y la ocultación.

Haber experimentado y reflexionado sobre varias de las concepciones del cuerpo en la sociedad, lleva a la artista a presentar "Intra-Venus" serie en la que encontramos obras como "Intra-venus No. 1" o "Intra-venus No.4".

³⁴⁷ VICENTE, M^a., LITA, F. y MONTES, M. (2009). *La Migraña: Ciencia, Arte y Literatura*, op. cit., p. 135.



Fig. 140. Hanna Wilke. "Intra-venus No.4, 1992-93. 2 fotografías en cibachrome. Díptico. 182,88 cm x 121,92 cm



Fig. 141. Hanna Wilke. "Intra-venus No. 1", 1992. 2 fotografías en cibachrome. Díptico. 182,88 cm x 121,92 cm

El título de esta serie confiere al conjunto de las obras un juego de palabras que nos invitan a reflexionar, por un lado, sobre la diosa mitológica de la belleza, la Venus, y por el otro, nos remite a las pruebas clínicas intravenosas vividas en el hospital.

De este modo, a través de sus fotografías, pone sobre la mesa un debate que bascula entre lo consideradamente bello y lo que es estigmatizado. Una carga que se le suma al propio hecho biológico de la enfermedad que padece, y que al igual que a otras artistas como Jo Spence (Londres, 1934-1992), les hacen ser víctimas de los tabúes y lo estéticamente rechazado por el juicio humano.

Al igual que Hanna Wilke, la artista Londinense Jo Spence también ve interrumpido su enfoque artístico por la enfermedad dolorosa del Cáncer. El diagnóstico del cáncer de mama lo incorporó como temática principal, y en torno a él, ha reflexionado sobre los ideales sociales y los estereotipos vinculados al género y el espacio público frente al privado.

En la artista, la fotografía y la crítica de la representación han marcado su línea de trabajo en el plano artístico de los setenta y ochenta. Spence como otros artistas fotográficos llevaron a través de su práctica fotográfica la reivindicación del documental como respuesta crítica, debatiendo el hecho de hacer tomas fotográficas al “otro” sin ningún tipo de permiso o previo pacto.

Según se cita en *Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo*, la fotografía es un medio en el que existe la posición victimista del sujeto por parte del fotógrafo, y sobre ello Spence comenta que «a menos que la fotografía sea reciproca...siempre habrá un desequilibrio de poder»³⁴⁸.

El diagnóstico del Cáncer de mama reestructura en Spence su enfoque artístico. Pasa de la representación como espacio de conflicto a centrarse en la auto-representación. Esta mirada introspectiva lleva a Spence a explorar su propio cuerpo y su proyección en el exterior social a través de la imagen como medio de construcción de la Identidad.

Referentes como Bertolt Brecht y John Heartfield están presentes en su trabajo en el que utiliza la fotografía «como instrumento de rebelión y de terapia frente a las patologías que genera la violencia epistémica y simbólica inherente a las formas de vida normalizada que producen las imágenes dominantes en la esfera cultural»³⁴⁹.

El trabajo de Spence reflexiona a través de procesos de terapia fotográfica a cerca de la representación de la salud respecto a los clichés de género y clase. Un trabajo con una duración aproximada de unos 15 años más bien dirigido a ella misma antes que a ningún tipo de público. Su forma de trabajo consistió en grupos de composición femenina, como por ejemplo en Londres, donde trabajó con enfermas de cáncer.

Spence compartió con su compañera Rosy Martín el método de la “cámara terapia”, sesiones de terapia en que el sujeto fotografiado era el mismo fotógrafo. Posteriormente pasaron a

³⁴⁸ RIBALTA, J. (2005). “Introducción” en *JO SPENCE. Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo*, Jo Spence. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, p.7.

³⁴⁹ *Ibid.*, p.8.

llamarlo “fototerapia”, término ya utilizado en Estados Unidos. En este nuevo modelo ambos sujetos actuaban de fotógrafas y modelos respectivamente siguiendo un proceso metodológico en el que había poca o nula manipulación de la foto.

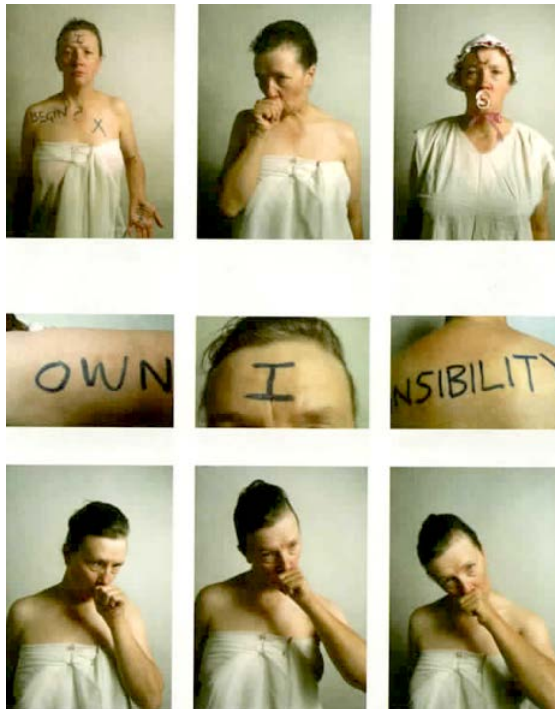


Fig. 142. Jo Spence. “Photo Therapy: Infantilization – Mind/Body”, 1984. Imágenes de las sesiones de fototerapia de la artista

Este modo de trabajo sin manipulación parece reforzar en las imágenes su apariencia de lo real, algo que es semejante al caso que plantea Sontag en relación a las imágenes de atrocidades. Sobre ellas menciona que «en la fotografía de atrocidades la gente quiere ver el peso del testimonio sin la mácula del arte, el cual se iguala a insinceridad o mera estratagema»³⁵⁰. La nula manipulación otorga a las imágenes un valor añadido en relación a su sinceridad y veracidad de lo contemplado.

Para Spence, este método le permitió atravesar un camino de autodescubrimiento, un proceso a través del cual «la fototerapia adquiere importancia para entender nuestra identidad social, determinada por el género, la clase y la raza. Cuestiones integrales para la identidad de la salud, y lo que sentimos que somos capaces de hacer y de cambiar en relación con nuestro bienestar»³⁵¹.

No fue simplemente utilizado una vez por Spence, sino que recurrió a él tras el diagnóstico de una nueva enfermedad, la leucemia. Enfermedad con la que llevaría a cabo una producción de autorretratos frente al espejo.

Spence ha utilizado la práctica fotográfica como medio de construcción de su propia identidad.

³⁵⁰ SONTAG, S. (2010). *Ante el dolor de los demás* (2ª ed), op. cit., p. 29.

³⁵¹ SPENCE, J. (2005). *Jo Spence: más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo*, op. cit., p. 268.

Respecto a lo comentado, cabe añadir unas palabras tuyas: «como soy fotógrafa en activo y he trabajado muchos años en el campo de la educación, comencé a plantearme preguntas sobre cómo se nos representa la enfermedad y la salud»³⁵².

Los procesos clínico-sanitarios y quirúrgicos desde su condición de enferma serán documentados en su serie “The Picture of Health? (Property of Jo Spence)”, medios de búsqueda de terapias y nuevos hábitos que le ayudarán a plasmar sus temores y esperanzas. Para Spence el proceso fotográfico se convierte en una herramienta útil de refuerzo de la autoestima y de aceptación de tu propio aspecto y del cáncer, asumiéndolo con una nueva mirada alejada de sus terribles connotaciones. Spence cita en primera persona que mediante esta práctica «solo buscaba una manera barata de salvar mi mente sin fármacos»³⁵³.



Fig. 143. Jo Spence. “The Picture of Health? (Property of Jo Spence)”, 1982. Fotografía analógica b/n. Gelatina de plata sobre papel. 40,4 x 30,4 cm

Frente a los ideales sociales que nos afectan de una manera u otra, los seres humanos actuamos con miedo, cargando así con la vergüenza como mochila de viaje. En este sentido, se convierte en preocupación el sentimiento de inferioridad, la preocupación por cómo nos definen terceras personas y la exhibición de un cuerpo que no se adapta al juicio de quienes apuestan por los cánones de belleza preestablecidos.

En el caso del cáncer, la posible sensación de vergüenza o reparo sobre lo estético podría devenir con la pérdida del cabello, la imagen consumida de la persona o con la ausencia del seno en el caso concreto del cáncer de mama en el que este se extirpa y queda como resultado una cicatriz como vestigio de una amenaza, la cual, también atentaría contra Joanne Motichka (Nueva Jersey, 1954).

En ocasiones, lo tabú coarta la expresión de emociones y lleva a silenciar lo que pueda considerarse doloroso y socialmente rechazado para la persona, pero este no fue el caso de

³⁵² *Ibid.*, p. 264.

³⁵³ *Ibid.*, p. 335.

Spence ni de Motichka. Ambas hicieron de la amenaza un arma para provocar y atentar contra los tabúes y arquetipos de rechazo.

Esta conocida fotógrafa y modelo creció en el entorno rural de Nueva Jersey, lugar en el que desde bien pequeña y huérfana a los 13 años, soñaba con un futuro artístico relacionado con la música y el dibujo. Y destacamos su perfil de modelo porque este contexto es un espacio en el que no tiene cabida todo aquello que se aparte de los estándares estéticos establecidos como válidos.

En relación a su faceta de modelo son claves dos de sus primeras acciones de posado que, aunque hayan sido fuera del mercado y de la profesionalidad, han marcado su carrera. La primera corresponde a sus clases de dibujo en las que el modelo no pudo asistir a la clase y ella se ofreció a posar con la comodidad de que no le importaba seguir los pasos de hacerlo sin ropa.

La segunda corresponde al momento en que se bañaba desnuda en un lago cercano a Nueva Jersey y un fotógrafo asombrado por su figura le pidió permiso para ser fotografiada. Verse en aquellas posteriores fotografías impresas marcó la vida de Matuschka. Como ella comenta «As I saw myself emerge on the photographic paper I began to view my body differently: as an object, as something to make art with. I was falling in love with the art of photography and a means to express myself in another form»³⁵⁴.

Motichka había visto su cuerpo como una herramienta de trabajo. Y así fue, en enero de 1971 su posado formaría parte la revista Play Boy. Pero Matuschka decidió, antes de posar ante la cámara, formarse detrás de ella. Los estudios de fotografía que terminó a la edad de 20 años le permitieron entenderla y dominarla, y estos estudios junto a su posterior carrera como modelo le sirvieron como cimientos para su dedicación fotográfica a partir de los años 80. La experiencia que había adquirido Matuschka la había preparado para la que sería su carrera profesional. Su profesionalidad continuaría tanto detrás como delante de la cámara. Así Matuschka se convertiría en la fotógrafa y en la fotografiada. Su propio cuerpo sería el eje central de sus composiciones y el protagonista de su propia historia.

Una historia que adquiriría una relevante importancia vital en 1991 cuando la artista estadounidense es diagnosticada con un cáncer de mama. Por ello es de relieve destacar su carrera de modelo. ¿Qué agencia de modelos, productora comercial, etc., querría contar con alguien a quien la extirpación de un seno haga que su figura no se adapte a los cánones de belleza preestablecidos como válidos? Pues a la artista el carcinoma se le presentó como un contratiempo en su camino, pero no se convirtió en un obstáculo que la frenara. Matuschka empezó a documentar esa nueva realidad en la que estaban inmersas tantas mujeres.

En relación a este contratiempo podría mencionarse que, el cáncer de pecho para una modelo podría verse en cierto modo como una lesión grave en la pierna para una futbolista. Algo que inhabilita su continuo desarrollo profesional. Pero, a diferencia de la futbolista a la que su

³⁵⁴ MATUSCHKA THE MODEL OF THE FUTURE. (s.f). "About Her" en *Matuschka The Model Of The Future*. <<https://www.matuschkathemodelofthefuture.com/about>> [Consulta: 14 de diciembre de 2020]. [Traducción: Cuando me vi emerger en el papel fotográfico comencé a ver mi cuerpo de otra manera: como un objeto, como algo con lo que hacer arte. Me estaba enamorando del arte de la fotografía y un medio para expresarme de otra forma].

impedimento tiene que ver con su movilidad física reducida, la carrera profesional de la modelo depende en gran parte, del selectivo, calificador y censor contexto social.

Más allá del pudor y rechazo proveniente del juicio social, la actitud de cada ser ante las problemáticas que se le presentan es clave tanto en su desarrollo personal como en su relación con los demás. En el caso del cáncer de pecho, es probable que la decisión de la afectada esté determinada por la de ceñirse y volver a formar parte de lo aparentemente “normal” y común, y con ello recurrir al implante como solución para la reconstrucción del seno. Pero Matuschka se alejó de lo convencional y «tras la mastectomía, no se reconstruyó el pecho, una opción hoy menos habitual y que en muchos casos se ha dado ligada a una respuesta a la enfermedad inspirada en el feminismo»³⁵⁵.

Esta respuesta evidencia, y a la vez acepta públicamente, el mito de la socialmente establecida imperfección. Una imperfección que no está en el cuerpo del doliente, sino en la mente y juicio de quienes observan con esta óptica. Con ello la artista decide trabajar frente a los juicios sociales.

En esta línea de trabajo desde el yo en diálogo con el exterior social, la artista forjó y mostró una actitud de trabajo de ayuda y concienciación hacia los demás en el contexto de todo aquello que pueda provocar la enfermedad del cáncer de mama y los tabúes asociados a estas problemáticas. El *The Center for Photography at Woodstock* recoge las declaraciones de la artista en las que menciona sus intenciones sobre las creaciones. Al respecto comenta que:

«I CREATED these images because I care very much about the people who have had to COPE with breast cancer in their lives, in particular the WOMEN who have been subjected to irreversible, unacceptable, and often UNNECESSARY methods of treatment. I was never devastated about losing my breast. I was devastated about LOSING my life. ANGUISH and despair often get in the way of the hidden truth. They cripple us and take us away from the KNOWLEDGE that can bring forth a more sensual and spiritual message: about TRANSCENDING ego, transcending vanity, and leaving the SUPERFICIAL attachment to bodily image and sexuality behind. ARTISTS are messengers and though the TRUTH can be SHOCKING and uncomfortable, it still beats tricks, lies, and issues in DISGUISE»³⁵⁶.

Apostó por normalizar la ausencia del seno tras la operación y de este modo en sus autorretratos desafió los cánones de belleza y estereotipos preestablecidos. La gran apuesta por extender su mensaje fue tal que, en 1993, el *New York Times* eligió su autorretrato «Beauty out Damage»

³⁵⁵ R. B. / Á. M. (2011). “La modelo orgullosa de acabar con tabúes” en *Público*.

<<https://www.publico.es/culturas/modelo-orgullosa-acabar-tabues.html>> [Consulta: 11 de diciembre de 2020].

³⁵⁶ CPW. (s.f.). “Artist’s Statement” en *CPW*. <<https://www.cpw.org/artist/matuschka/>> [Consulta: 15 de diciembre de 2020]. [Traducción: CREÉ estas imágenes porque me preocupó mucho por las personas que se han tenido que ENFRENTAR al cáncer de mama en sus vidas, en particular las MUJERES que han sido sometidas a procesos de tratamiento irreversibles, inaceptables y, a menudo, INNECESARIOS. Nunca estuve devastada por perder mi seno. Estaba devastada por PERDER mi vida. La ANGUSTIA y la desesperación a menudo se interponen en el camino de la verdad oculta. Nos paralizan y nos alejan del CONOCIMIENTO que puede traer un mensaje más sensual y espiritual: sobre TRANSCENDER el ego, trascender la vanidad y dejar atrás el apego SUPERFICIAL a la imagen corporal y la sexualidad. LOS ARTISTAS son mensajeros y, aunque la VERDAD puede ser IMPACTANTE e incómoda, aún supera los trucos, las mentiras y los problemas DISFRAZADOS].

para su portada de revista. Una vez más Matuschka se desnudaba, pero esta vez lo hacía sin el seno y con la cicatriz ante el tabú y el silencio social de los demás.



Fig. 144. Joanne Motichka. "Beauty out Damage", 1993. Imagen portada de la sección *Sunday Magazine* en el *The New York Times* el 13 de agosto de 1993

En torno a la censura del cuerpo más allá de lo político también se encuentra la censura propia de la ocultación. Una censura que, autoimpuesta, roza la vergüenza. En este sentido Tàpies, en sus obras de partes del cuerpo fragmentadas, también ha dado voz y a enaltecido la importancia de aquello silenciado o escondido en muchas ocasiones por la posible repudia de los demás. Y así lo ha hecho en obras como "Materia en forma de axila", una axila con pelos que así la ha mostrado intencionadamente considerándola igual de respetable que otras partes del cuerpo.

El estigma asociado a la enfermedad también está presente en nuestros días relacionado con la infección. Quizá, en Tàpies, el miedo a la enfermedad no fuera simplemente por su letalidad, sino por la actitud social estigmatizadora que pudo acompañarle en un espacio y tiempo determinado.

Cabe destacar que la tuberculosis fue una infección que golpeó fuertemente la época comprendida entre los siglos XVII y XIX. Conocida también como la enfermedad de los artistas, «la infección se convirtió en sinónimo de misterio, sensibilidad, creatividad y vida bohemia. En determinados círculos, donde se entremezclaban literatos, escultores, pintores, músicos y

prostitutas, y donde fluía a raudales el opio, el sexo, el alcohol, era el escenario propicio para la aparición de la consunción»³⁵⁷.

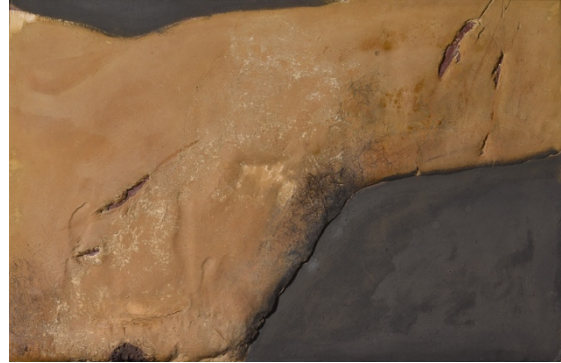


Fig. 145. Antoni Tàpies. "Materia en forma de axila", 1968. Técnica mixta sobre tela. 65,5 x 100,5 cm. Colección Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma

En la mayoría de ocasiones el ser no solo se ciñe a vivir el dolor y malestar que puedan provocar biológicamente y fisiológicamente las enfermedades, sino que también tiene que lidiar con la amenaza de los impuestos juicios de terceras personas por su aspecto físico.

2.2.1.4 Ariana Page Russell y el trastorno visible en la piel (Dermatografismo)

Hay veces que los cambios y síntomas que acontecen en el cuerpo no son dolorosos, como pudiera ser el dermatografismo que padece Ariane Page Russell (Reno, Nevada, USA, 1979), y la verdadera amenaza está en el juicio inapropiado de los demás. Aunque esta no sea una enfermedad, se ha decidido incluir en este apartado por lo que ella pueda suponer en la mirada ajena. Un juicio externo que pueda determinarla desde el rechazo, como una enfermedad que pueda contagiarse por la cercanía o contacto entre personas. Algo que así se ha visto con el estigma en relación a la persona enferma de SIDA a quien la sociedad estigmatizadora ha tratado comoapestada.

Concretamente el dermatografismo es un trastorno dérmico, una condición de la piel que está relacionada con la hipersensibilidad, el escozor y las rojeces, y aunque es visualmente muy llamativa es inofensiva. Su hipersensibilidad dérmica provoca que la superficie de la piel reaccione tanto a cualquier golpe o roce como al estrés o la alimentación ingerida. Según la intensidad con la que cualquier cosa le afecta al cuerpo, en la piel se crean una serie de cambios tonales y morfológicos particulares. Estos cambios tienen unas características cromáticas que giran en torno a la gama de colores relacionados con la sangre y la piel, una combinación entre el rojo y la gama de los rosáceos relacionados con lo irritado.

Este trastorno parece sumarse a aquellas dolencias que provocan en la persona una sensación de vergüenza por lo que supone ante la mirada de los otros. Así nos lo cuenta la propia artista durante nuestras conversaciones en las que mencionaba que anteriormente sí que le provocaba vergüenza. Actualmente la artista se ha desprendido de esa aprensión que muchos puedan

³⁵⁷ GARGANTILLA, P. (2018). "La tisis, la elegante y melancólica enfermedad de los artistas" en ABC. <https://www.abc.es/ciencia/abci-tisis-elegante-y-melancolica-enfermedad-artistas-201805210318_noticia.html> [Consultado: 12 de enero de 2021].

tener por su condición física. Ella no se esconde, es más, la motiva a explorar su cuerpo con más detenimiento, entender lo que padece y canalizarlo a través del arte.

Esta condición la hace única y ese es su poder. Un poder que le permite descubrirse y descubrir la dermatografía, y sobre todo compartir su experiencia y conocimientos con los demás. En este sentido el periódico *20 minutos* recoge sus palabras en las que comenta: «Llevo el cuerpo a un nuevo territorio. Intento educar al público sobre el dermatografismo, porque la belleza está en la diferencia»³⁵⁸.

Ariana no solamente se ha ceñido a expresarse plásticamente en torno a su problema, sino que además, ha creado el movimiento y pagina web *Skintome.com* con el que trata, entre otros, de invitar que quien la padece a mostrar sus propias reacciones en la piel y así avanzar hacia un espacio libre de vergüenza que refuerce la autoestima de la persona.

Concretamente, como nos comenta la artista durante las conversaciones mantenidas por correo electrónico «Skintome is for me to show my art but also for others to share their experiences and get answers to questions about dermatographia. I share tips for healing the condition as well. I do hope to encourage people to show their own dermatographia because it helps us feel better about our skin»³⁵⁹.

Aunque crear es terapéutico para ella, y así lo menciona la propia artista, reconoce en primera persona que «I didn't start making this work with the intent of feeling better about my skin--that happened as a side effect of the work»³⁶⁰.

La artista comparte con los demás una serie de consejos y métodos naturales curativos que a ella le sirven en su afección, y, además, también ayuda y motiva a los demás para que se desarrollen mediante el arte, entendiendo que, las 'debilidades' también contienen una gran fuente de recursos e inspiración.

A través de esta web que funciona como vehículo de conocimiento y concienciación, ha creado una comunidad de reuniones virtuales y físicas en las que se invita a cada uno a expresarse y contar su particular historia. Esta apertura al mundo sobre las fragilidades o debilidades de cada uno permite al narrador tomar consciencia de los acontecimientos de su propio cuerpo, aceptarlos y entender que donde algunos ven rareza otros están remarcando lo que les hace únicos.

En torno a las marcas, su desaparición no significa desprenderse totalmente de las preocupaciones, y en este sentido la artista comenta: «It does bring attention to the feelings and experiences that are best to let go of though. In order to let go of them, we need to process

³⁵⁸ PAGE, A. (2011). "Ariana Page Russell, el arte del dermatografismo" en *20 minutos*, Helena Celdrán.

<https://www.20minutos.es/noticia/1198700/0/ariana-page-russell/dermatografismo/piel/?autoref=true>

[Consulta: 12 de noviembre de 2020].

³⁵⁹ Respuesta recibida por correo electrónico el 18-11-2020. [Traducción: Skintome me permite mostrar mi arte, pero también sirve para que otros compartan sus experiencias y obtengan respuestas a sus preguntas sobre dermatografía. Comparto consejos para aliviar y curar esta condición dérmica y espero alentar a las personas a mostrar su propia dermatografía porque nos ayuda a sentirnos mejor con nuestra piel].

³⁶⁰ Respuesta recibida por correo electrónico el 18-11-2020. [Traducción: No comencé a hacer este trabajo con la intención de sentirme mejor con mi piel, eso sucedió como un efecto secundario del trabajo].

them first and let them move through us, so we feel the effects of them and are ready for more healing. But it can be painful, so sometimes it's easier to continue holding on instead of feeling the pain of letting go»³⁶¹. De sus palabras se desprenden reflexiones sobre que a veces es más doloroso la vergüenza con la que deciden cargar las personas, que el mismo trastorno dérmico. Hay que aprender a convivir con ello y aceptarse ante los demás.

Las características de esta hipersensibilidad dérmica de Ariana son las que le permite simplemente con rozar la piel hacer intervenciones sobre ella y crear una serie de tatuajes sin dolor. Son efímeros, pero duran lo suficiente como para ser registrados fotográficamente.

La piel convertida en lienzo, actúa como soporte de registro de experiencias y acontecimientos, y los motivos que aparecen en su piel tras ser raspada o rozada, son fotografiados por la artista. Unas imágenes que, o bien las muestra tal y como acontecen las rojeces, o las procesa posteriormente a través de otras disciplinas.

Entre sus obras vemos ejemplos como “Bloom Back”, serie en la que toma como instrumento de dibujo pequeñas flores y ramas. Tras el contacto corporal su forma queda marcada en la piel y como ejemplo se encuentra la pieza “Star Pine” donde comprime hojas de pino sobre su cuerpo y tras ser apartadas, esta reacciona mostrando sus formas características.



Fig. 146. Ariana Page Russell. “Star Pine”, 2020.
Impresión fotográfica. 33 x 48,2 cm

En sus “Broad Channels” por ejemplo, introduce el plástico fino de color rosáceo sobre su piel, como en la obra “Medusa III”. Su fisionomía, tanto de la zona pectoral como de su cabeza son recubiertos de este plástico que actúa como una segunda piel y el conjunto es registrado fotográficamente. Su variedad de cromatismos tiene que ver con la gama y paleta de colores rosáceos relacionados con las reacciones dérmicas, es más, estos motivos no solo se quedan en la piel, sino que van más allá, a la piel de la sala, a sus paredes. En este sentido la artista empapela la pared con una serie de patrones que repite a lo largo de las salas expositivas.

Todas estas obras son fruto de su enfermedad, pero también de su gran imaginario creativo. Porque no todos los enfermos son creativos, ni todos los artistas padecen alguna enfermedad. Su obra es el resultado de *Como convertí mi piel en arte*. Este es el título de su charla TEDx en el auditorio del campus de la Universidad de Carolina del Norte donde explica los inicios de los

³⁶¹ PAGE, A. (2016). “The Conflict of Healing” en *Skintome*. <<https://www.skintome.com/the-conflict-of-healing/>> [Consulta: 20 de diciembre de 2020].

registros fotográficos de su dermatografía y donde reflexiona sobre como la piel es esa superficie de inscripción que guarda la memoria y experiencia sobre todo y cuanto en el cuerpo acontece. Su problema la hace sonrojarse, pero no de vergüenza. Durante nuestras conversaciones por correo electrónico menciona como «Art making is definitely therapeutic for me, but I didn't start making this work with the intent of feeling better about my skin. That happened as a side effect of the work»³⁶².

Aunque su práctica artística haya derivado en un acto terapéutico, su intención primaria no fue la de sentirse mejor con su piel. Ariana, como comenta en su web *Skintome.com*, «making art inspired by my skin has helped me learn more about dermatographia and how to heal it»³⁶³.



Fig. 147. Ariana Page Russell. "Gather Wall", 2011.
Tatuajes temporales e impresión enmarcada.
Medidas variables

Curarse de cualquier dolencia es a lo que todo ser humano le gustaría llegar y a ello ayudan las distintas alarmas del propio cuerpo que permiten ser ese mecanismo de aviso. Las reacciones rojizas sobre la piel de Ariana, por ejemplo, le han servido a su cuerpo para anunciar de que algo anómalo le sucede, y estas marcas para la artista le han servido como fuente de inspiración y de conocimiento.

Como es lógico, la artista ha tomado medidas de mejora de la salud, pero desgraciadamente, la curación es la que ha puesto en jaque su creatividad. En este sentido la artista reflexiona sobre como beber abundante agua, meditar, respirar bien, hacer ejercicio, etc., le ha permitido mejorar su salud, pero también le ha provocado un cierto apagón creativo. Aunque la elección sea difícil, se habla de una artista que debe elegir entre salud o el trastorno dérmico.

³⁶² Respuesta recibida por correo electrónico el 18-11-2020. [Traducción: Crear es terapéutico para mí, aunque no comencé a hacer este trabajo con la intención de sentirme mejor con mi piel, sino que fue como un efecto secundario del trabajo].

³⁶³ PAGE, A. (2016). "Art" en *Skintome*. <<https://www.skintome.com/the-conflict-of-healing/>> [Consulta: 20 de diciembre de 2020]. [Traducción: hacer arte inspirado en mi piel me ha ayudado a aprender más sobre la dermatografía y cómo curarla].



Fig. 148. Ariana Page Russell. "Index", 2005.
C-Print. 43 x 58 cm

Mientras que algunos quieren desprenderse de sus dolencias a toda costa, la artista desearía tener latente esa fuerza de inspiración que le permite seguir dibujándose en la piel e inspirarse en las formas y cromatismos de sus reacciones y efímeros tatuajes, pero la salud es de especial importancia para la supervivencia del ser humano.

En el caso de Ariana la salud le impide alcanzar cierta fuente de inspiración, pero la empuja a encontrar nuevas formas de expresión y lenguaje que asientan sus bases en la experiencia y testimonio de la dermatografía, algo que, en relación a la mirada del otro, invita en su web a que quienes lo padezcan también puedan mostrar sus marcas. Un modo de perder el miedo a la vergüenza por el juicio ajeno.

Este juicio hacia el otro relacionado con los cánones de belleza preestablecidos es una constante en la sociedad actual. Por un lado, Wilke, Spence y Motichka son solo un ejemplo de la cantidad de mujeres que actualmente padecen un cáncer de pecho y que pueden ser sometidas tanto a la intervención clínica como a la intervención social que juzga la apariencia del cuerpo del otro sin su consentimiento. Y es que el juicio hacia la apariencia del cuerpo son una constante en nuestra sociedad, tanto por lo que puedan suponer los efectos del cáncer, las marcas que se vislumbran en la piel como el caso de Ariana u otras marcas como las cicatrices, como por la propia naturaleza innata del cuerpo que hace pensar en sus desmesuradas proporciones en relación al canon establecido en una época concreta.

2.2.1.5 Ángela de La Cruz y la preocupación en las proporciones de su cuerpo

Sobre esta idea de las proporciones del cuerpo reflexiona Ángela de La Cruz (Coruña, 1965)³⁶⁴, artista que, según la comisaria de arte Carolina Grau: «siempre ha percibido el bastidor como una extensión del cuerpo y todos sus trabajos giran en torno a sus proporciones»³⁶⁵. El resultado son obras en las que experimenta los límites de la pintura en relación a los de la escultura.

El tratamiento tradicional y minimalista con el que crea sus primeras pinturas deja de ser tan limitado cuando el lienzo y el bastidor empiezan a sufrir modificaciones intencionadas. La artista empieza a rasgar y romper tanto la superficie pictórica como la estructura y la obra deja de mostrarse únicamente en la pared para formar parte de cualquier lugar en el espacio expositivo.

Estas acciones de torsión sobre sí mismo, fragmentación, rotura, malformaciones sobre la forma inicial del lienzo, etc., son algunas de las acciones con las que cuestiona los límites de la pintura dotándola de carácter escultural. Utiliza indistintamente los recursos de cada disciplina en función de lo que quiere expresar.

En relación a su obra, la artista comenta para la entrevista del periódico *EL PAÍS* que: «Me atraen especialmente esos personajes que se salen de sí mismos, como los gigantes, tan ajenos a esa armonía triste que nos envuelve. Mi pintura es así, son objetos figurativos a los que les doy un sentido humano, son mis niños»³⁶⁶.

Entre sus obras en las que vemos unas dimensiones desmesuradas en relación a ciertas referencias encontramos “Larger than Life” traducida como “más grande que la vida” y “Stuck” traducida como “Incrustado”. Estas obras formaron parte de la exposición de la artista celebrada en el *Museo de Arte Contemporáneo de Vigo* en 2004 y comisariada por Carlota Álvarez Basso. Ambas obras fueron realizadas expresamente para el espacio expositivo pertinente en el museo, un espacio en el que las dimensiones de ambas piezas jugaron y dialogaron con los límites del mismo edificio dificultando el libre movimiento del espectador.

En la primera obra, ubicada en la sala principal del espacio anexo, los límites del espacio acotan sus dimensiones. La obra se retuerce en sí misma para caber en él y sus desmesuradas dimensiones dificultan el acceso del espectador a la sala. Del mismo modo, “Stuck” se incrusta en el pasillo que va a la segunda sala. Mientras que la funcionalidad del pasillo es la de conectar, la obra se plantea en el mismo para impedir.

³⁶⁴ De la Cruz es una artista gallega residente en Londres desde mediados de los ochenta. En España se licenció en Filosofía y Letras por la Universidad de Santiago de Compostela y en Londres cursó estudios de arte en el Chelsea College of Art, en el Goldsmiths College y en la Slade School of Art. Su continuo cuestionamiento creativo le ha llevado a exitosas nominaciones como el nombramiento en 2010 al prestigioso premio Turner Prize y en 2017 al Premio Nacional de Artes Plásticas 2017.

³⁶⁵ GRAU, C. (2018). “Ángela de la Cruz. Homeless” en *m-arte y cultura visual*. <<http://www.m-arteculturavisual.com/2019/01/08/angela-de-la-cruz-homeless/>> [Consulta: 13 de julio de 2019].

³⁶⁶ MOLINA, A. (2004). “Pinto objetos figurativos a los que les doy un sentido humano” en *EL PAÍS*. <https://elpais.com/diario/2004/09/25/babelia/1096067168_850215.html> [Consulta: 6 de septiembre de 2019].

De La Cruz es una de las artistas que avanza en la vida con humor, un ingrediente que, si se sabe utilizar, puede ser un buen mecanismo de defensa ante las posibles amenazas. En esta línea de trabajo Felip Vivanco en su entrevista con la artista le pregunta si es fácil encarar con humor todo lo que ha pasado, a lo que ella responde «Creo que el humor es un signo de inteligencia y supervivencia»³⁶⁷. En este sentido continúa la entrevista en relación al humor apuntando hacia la obra “Flat” y sobre ella menciona: «Sucedió que estaba en el hospital en una revisión y en la sala de espera una señora muy gorda se sentó en una silla y esta se rompió por el peso. Me hizo mucha gracia. La obra es una silla roja de plástico que está en el suelo con las patas abiertas»³⁶⁸.

Entre otros de los resultados de Ángela de La Cruz en los que trabaja desde las proporciones de su cuerpo se encuentran los lienzos a modo de pieles que exceden del marco, bastidores que van más allá de la tela pintada y objetos como los de uso doméstico que también los hace partícipes de su narración visual creativa. Son obras que, dotándolas de un valor antropomórfico, hacen del cuerpo el eje central del discurso, ese cuerpo que puede ser juzgado desde múltiples dimensiones, tanto las que tienen que ver con la forma y aspecto físico, como las que tienen que ver con un comportamiento tras el que se esconde un trastorno que pueda provocar en quien lo padece sensaciones relacionadas con la otredad.



Fig. 149. Ángela de La Cruz. “Larger Than Life”, 2004. Óleo y acrílico sobre lienzo. 260 x 400 x 1050 cm

³⁶⁷ DE LA CRUZ, A. (2015). “El humor es un signo de supervivencia” en *Magazine*, Felip Vivanco.

<<http://www.magazinedigital.com/historias/entrevistas/angela-cruz-humor-es-un-signo-supervivencia>> [Consulta: 8 de septiembre de 2020].

³⁶⁸ *Ibid.*



Fig. 150. Ángela de La Cruz. "Flat", 2009. Hierro y plástico. 100 x 50 x 50 cm (aprox.)

2.2.1.6 Trastorno límite de personalidad en Rebeca Plana

Hay problemas de salud como las cicatrices o la caída del cabello que pueden ser motivo de vergüenza u ocultación por miedo al juicio de los demás. Pero no todo y cuanto es caldo de cultivo de lo estigmatizador y la vergüenza acontece sobre la piel. Hay otras dimensiones del cuerpo en las que la persona también es arrastrada hacia el ostracismo y todo ello hace que las personas se sientan fuera de lugar por el juicio externo sobre su afectada persona.

El espacio privado es una constante de cuestionamiento público y esto puede suponer graves sensaciones negativas y de distanciamiento respecto al otro, física y verbalmente. Sobre estas cuestiones relacionadas con la identidad, la difusa distancia entre las relaciones sociales y la enfermedad mental, también se encuentran algunas de las obras de la artista Rebeca Plana como las instalaciones presentadas en su exposición *Morning Glory* para la *Sala Cambio de Sentido* en 2012.

En la exposición la artista lleva a cabo un discurso en el que plantea reflexiones en torno a la mirada del otro en su propio cuerpo, y para ello, recurre a la confrontación de la obra con un espejo de tal modo que el espectador quede inmerso entre ambas partes.

En la instalación, el juego de reflejos que envuelve al espectador es clave para este juego y para que el asistente tome consciencia de su posición respecto al reflejo de lo contemplado. Ese mundo de lo psicológico, en el que entra a escena la percepción de realidades, es a la que

también se refiere la artista Eulàlia Valldosera durante su conversación con Nuria Enguita y Bartomeu Marí. Durante la conversación, hablando del espejo, Valldosera menciona que «El mirall, com les ombres, s'ha utilitzat conceptualment per a explicar molts processos psicològics [...] Suposo que la presència cada vegada més gran dels miralls en els últims treballs, sobre tot a la sèrie "Relationships", respon a la voluntat de traslladar la percepció d'una realitat a una altra mitjançant la tria d'uns fragments determinats »³⁶⁹. Este elemento como tema central ha estado presente en varias de sus obras, tales como "Relationships" (1997) que se centran a través del espejo en cómo será la percepción de uno mismo desde la mirada del otro.

En relación a Plana, como apunta el doctor en estética y teoría de las artes Julio César Abad Vidal en el folleto de la exposición, «se trata de un mecanismo por el que Rebeca Plana desea hacer visible el modo en que ella misma se siente afectada por su impresión en los otros, tanto a nivel creativo como personal. Lo cierto es que su ansiedad, que puede ser víctima y verdugo de esta ansia misma ante el otro, y que constituye un argumento tan profundamente influyente en su cotidianeidad tal vez nunca haya sido mejor ilustrada que en la instalación *Morning Glory*»³⁷⁰.

El mundo de lo visible, el de lo aparentemente real, es solo una de las dimensiones de vivir y entender las diferentes interpretaciones de la vida. Tanto la propia como la de los demás. Por ello entre las diferentes realidades del sujeto, una puede ser la que muestra al exterior y otra la que realmente se siente como verdadera.

Entre ambas dimensiones se encuentra el sujeto, quien reflexiona desde la honestidad consigo mismo, en la intimidad, en soledad y desde lo confesional. Se encuentra un sujeto subordinado a las tensiones que se generan entre la ocultación, la realidad incompleta, lo verdadero, lo aparente, lo intuitivo, etc.

Estas son obras que nos hablan de preocupaciones y de la relación del individuo con los demás. Si bien son ya bastantes los requisitos que pueda imponerse uno mismo para estar a la altura de modas, tendencias, estatus y ciertas formas de ser y estar en el mundo, aún es peor cuando el sujeto va sobrecargado emocionalmente por su particular condición y/o etiquetas impuestas por la sociedad. Estas vivencias se convierten en amargas y a veces es necesario desahogarse y sincerarse para aligerar peso.

El momento de intimidad se convierte en un momento de soledad, donde la obra se crea con la supervisión confesional de uno mismo. Hay veces que «alteramos los recuerdos humillantes o dolorosos con objeto de minimizar el daño que causan la valoración de nosotros mismos»³⁷¹.

³⁶⁹ VALLDOSERA, E. (2000). "Conversa. Núria Enguita Mayo, Bartomeu Marí, Eulàlia Valldosera" en *Eulàlia Valldosera: Obres 1990-2000*, Nuria Enguita (com.), *op. cit.*, p. 30. [Traducción: El espejo, como las sombras, se ha utilizado conceptualmente para explicar muchos procesos psicológicos [...] Supongo que la presencia cada vez más grande de los espejos en los últimos trabajos, sobre todo a la serie "Relationships", responde a la voluntad de trasladar la percepción de una realidad a otra mediante la elección de unos fragmentos determinados].

³⁷⁰ ABAD, J. C. (2012). "REBECA PLANA" [Hoja de sala]. Madrid: Fundación ONCE.

<https://salacambiodesentido.fundaciononce.es/sites/default/files/exposiciones/folleto_rebeca_plana.pdf>

[Consulta: 16 de noviembre de 2018].

³⁷¹ ROJAS, L. (2011). *Superar la adversidad*, Barcelona: Espasa Libros, p. 83.



Fig. 151. Rebeca Plana. "Sin título", 2012.
Óleo sobre lienzo. 200 x 150 cm



Fig. 152. Rebeca Plana. "Sin título", 2012.
Óleo sobre lienzo. 200 x 150 cm

El dolor y la amargura en la propia piel de Plana, la convierten en víctima y protagonista de un trastorno bipolar diagnosticado erróneamente en 2008. Un dolor para la artista que, como comenta Julio César Abad en el folleto de la exposición *Morning Glory*,

«unido a la sensación de haber sido condenada a un cierto ostracismo a consecuencia del mismo, le llevó a escribir en el catálogo de su exposición, inaugurada en diciembre de 2008 en la Sala de Exposiciones del Palau de la Música de Valencia, una declaración tan lacerante como desafiante: "Soy Lázaro y he regresado de entre los muertos para rebelarme de quienes me enterraron", aludiendo, tan expresivamente, a la resurrección de Lázaro narrada en el capítulo undécimo, versículos 1-45, del Evangelio según San Juan»³⁷².

Durante nuestras conversaciones, la artista nos habla de este tema y nos comenta que:

«Em van diagnosticar un trastorn bipolar i per això em donaven pastilles de Liti, i com que el Liti és verí, tots els mesos havia de fer-me analítiques. Sense prendre Liti em trobava molt millor i és que vaig deixar de prendre'l quan vaig trobar un nou psiquiatre, o el metge de l'ànima que li dic jo, que em va dir que el meu diagnòstic era erroni i el que jo tenia era un trastorn límit de la personalitat. La diferencia que hi ha entre el trastorn bipolar i el trastorn límit de la personalitat és que, el trastorn bipolar va avançant amb tu tota la vida i tens altres tipus de sensacions com la de

³⁷² ABAD, J. C. (2012). "REBECA PLANA" [Hoja de sala], *op. cit.*

suïcidi, en el meu cas són moments de melancolia i he de saber gestionar les meues pròpies emocions»³⁷³.

En el lenguaje cotidiano, la gran mayoría de las personas relacionan erróneamente el verdadero significado de algunas palabras relacionadas con la personalidad o ciertas formas de comportamiento humanas, por ello el desconocimiento social hace etiquetar a las personas de manera errónea. Es muy recurrente decir que alguien es bipolar simplemente porque tenga cambios de humor. Por lo tanto, definiciones más exactas y diagnósticos certeros solo los podrán ofrecer las ramas socio-científicas especializadas en ello como, por ejemplo, la psicopatología, rama que estudia las enfermedades y trastornos mentales e identifica sus causas y su naturaleza. Ante el comportamiento anómalo de una persona, sus síntomas se clasificarán según unos criterios diagnósticos que ofrecen los diferentes manuales como el *DSM-V*, el más actualizado.



Fig. 153. En la imagen vemos las obras de Rebeca Plana confrontadas con los espejos en la *Sala Cambio de Sentido* de Madrid

Este análisis minucioso de los síntomas permitirá a los especialistas comparar y diferenciar los distintos trastornos para dar con un diagnóstico más preciso y nombrar con exactitud a lo que el lenguaje universal popular pueda llamar desde la ignorancia como “chiflado”, “loco”, “tocado”, etc.

³⁷³ Véase respuesta en el anexo “V.I.I.IV Rebeca Plana”. [Traducción: Me diagnosticaron un trastorno bipolar y por eso me daban pastillas de Litio, y como el Litio es veneno, todos los meses tenía que hacerme analíticas. Sin tomar Litio me encontraba mucho mejor y es que dejé de tomarlo cuando encontré un nuevo psiquiatra, o el médico del alma que le digo yo, que me dijo que mi diagnóstico era erróneo y lo que yo tenía era un trastorno límite de la personalidad. La diferencia que hay entre el trastorno bipolar y el trastorno límite de la personalidad es que, el trastorno bipolar avanza contigo toda la vida y tienes sensaciones como la de suicidio, en mi caso son momentos de melancolía y tengo que saber gestionar mis propias emociones].

2.2.1.7 Tony Oursler y el trastorno de identidad disociativo

Lo que para el gran público pueda quedar unificado, en una palabra, para los especialistas puede ser en el caso de los trastornos, de un tipo u otro. Entre los ejemplos encontramos los trastornos del estado del ánimo, trastornos psicósomáticos, trastornos de ansiedad y estrés, los trastornos límites de personalidad del que nos habla Plana, u otros trastornos como el que nos habla la obra “Judy” de Tony Oursler, artista del que destacamos su interés en la influencia y relación entre las tecnologías, las problemáticas de identidad en la persona y la mirada del otro. “Judy” nace, concretamente, en relación a los *mass media* y a partir del aumento de los desórdenes de personalidad múltiple que percibió el artista en los últimos años a la creación de la obra.

Su interés en temas basados en las enfermedades psicológicas como los MPD, siglas inglesas que significan *Multiple Personality Disorder*, se traducen en escenas teatrales como la obra mencionada. En la instalación, el artista, descompone y fragmenta la personalidad de Judy a través de diferentes muñecas de trapo inanimadas, pero que recobran esa “vida” con la vídeo-proyección de unas caras que hacen de ellas unas cabezas parlantes³⁷⁴.

Como menciona el propio Oursler: «las figuras/objetos son maniqués/espantapájaros y muñecas toscamente construidos, montones de suciedad y trozos de muebles, que representan varios aspectos y manifestaciones del MPD en un individuo imaginario»³⁷⁵.

Según se aclara en la web del artista sobre esta instalación, esta presentada por primera vez en el *Kunstverein* en Salzburgo, «Multiple Personality Disorder, a pseudo-scientific term never accepted by the American Medical Association, is at the core of this installation»³⁷⁶.

Es evidente que la universalidad del conocimiento y un lenguaje común permiten de manera transversal a la humanidad trabajar y entender por igual una serie de conceptos, aun así, vemos como algunos términos clínicos, como menciona Oursler sobre la *Asociación Médica Estadounidense*, no son aceptados como tal.

A lo largo de los años, los términos, conocimientos y saberes propuestos, son objeto de aceptación, rechazado, modificación, evolución, etc., por ello, muchos autores y profesionales velan constantemente por matizar, definir y redefinir el conocimiento. En relación a ello, cabe destacar que Oursler sentía especial interés por las herramientas que le permiten al profesional determinar un tipo de patología u otra, y en torno a ello crea obras como “Test” (1992), está basada en el *Minneapolis Multiphase Personality Inventory*, herramienta que facilita el diagnóstico y determinación de los trastornos de personalidad múltiple.

Este tipo de herramientas permiten esclarecer con la mayor precisión el tipo de patología, pero, aun así, los diagnósticos concretos sobre las patologías pueden variar en función del profesional. Así nos lo comentaba Plana en relación a las dos versiones de diagnóstico que recibió.

³⁷⁴ Una íntegra presencia de cabezas parlantes formaron parte de la exposición realizada por el *Institut Valencià d'Art Modern* en 2001 en colaboración con el artista.

³⁷⁵ OURSLER, T. (1997). *Tony Oursler : [Exposición] urtarrila 27 enero - martxoia 1 marzo 1998* [cat. expo], p. 103.

³⁷⁶ OURSLER, T. “Judy” en *Tony Oursler*. <<https://tonyoursler.com/judy>> [Consulta: 18 de abril de 2019]. [Traducción: El trastorno de personalidad múltiple, un término pseudocientífico nunca aceptado por la Asociación Médica Estadounidense, es el núcleo de esta instalación].

El profesional cualificado puede equivocarse a la hora de determinar el problema, pero quien se aventura desde la ignorancia a determinar la patología de los demás es la propia sociedad. Tal y como hemos comentado, la misma sociedad que, desde el desconocimiento y desde su propio juicio, puede determinar un «trastorno bipolar» en la persona, simplemente por sus cambios de humor.



Fig. 154. Imagen general de la Instalación "Judy" y detalle, 1994. Cámaras de vídeo, monitores, tela y muebles. Medidas variables. Instalación en el *Künstlerhaus de Salzburgo* (Austria)

Médicos de la antigua Grecia como Hipócrates o siglos después hacia el siglo II d. C. Areteo de Capadocia, u otros más recientes como Kraepelin, Kahlbaum, Falret, Baillarger, Perris, Winokur, entre otros, han contribuido al conocimiento analítico asociado a la definición y diferenciación relacionada con temas como la bipolaridad, los delirios, estados psicóticos, estados de ánimo, el desequilibrio, la depresión, agitación anímica, etc.

Definitivamente tras los estudios, hoy en día el término «bipolar», trastorno del estado de ánimo, «quedaría definitivamente incorporado a los sistemas de clasificación para hacer referencia a todos los casos en los que curse o haya cursado un síndrome de manía o de hipomanía»³⁷⁷. Este trastorno también se caracteriza por ser crónico y por presentar episodios de depresión.

Entre las definiciones que agrupa el trastorno de personalidad, Amparo Belloch, Bonifacio Sandín y Francisco Ramos, tomando como referencia el manual *DSM-IV-TR 2000*, comentan que «los criterios de anormalidad propuestos lo son de forma disyuntiva (aunque no excluyente): sufrimiento personal, problemas laborales o problemas sociales. Para que exista un trastorno de personalidad deben provocar una perturbación funcional significativa «o» un malestar o sufrimiento subjetivo»³⁷⁸. Aun así, existen variadas propuestas y puntos de vista sobre la determinación exacta del trastorno de personalidad. De casos específicos habrá tantos como personas. Las variables son muy amplias y el contexto de cada cual será determinante en su tipo de caso.

³⁷⁷ BELLOCH, A., SANDÍN, B. y RAMOS, F. (2009). *Manual de Psicopatología* (Vol. II), op. cit., p. 235.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 452.

En la vida real existen muchos diagnósticos erróneos y según nos comenta Plana, su primer diagnóstico no fue del todo certero. Con el trastorno límite de la personalidad pasa lo mismo a la hora de determinar cuál es su verdadera definición. Muchas tesis y tradiciones como la psicoanalítica han dado su visión al respecto y han trabajado con conceptos como la alteración mental, esquizofrenia, psicosis maniaco-depresiva, etc. Con el tiempo, se van perfilando los diferentes trastornos en los diferentes manuales en los que se trata de llegar a una actualizada definición mediante el consenso.

Respecto a Plana, Julio César Abad comenta como «una de las consecuencias de su trastorno consiste en inesperadas, más cotidianas, acometidas de convulsiones en sus extremidades superiores. Una embestida incontrolable que, en lugar de detenerla, ha sabido aprovechar con voluntad expresiva mediante la multiplicación de los temblores en el momento de su ejecución pictórica a través de la atadura de diferentes pinceles a palos de escoba, lo que amplifica la dimensión del temblor original en su contacto con los soportes»³⁷⁹.

La pintura de Plana es el reflejo confesional de la propia artista. Porque con la reflexión y el discurso artístico, la artista se asume a sí misma, y lo más importante es que con la obra, se materializa y se proyecta al exterior. Un paso fundamental en la aceptación de uno mismo ante los demás. Para Plana, la expresión del gesto es una acción sincera, ya que no es una mera abstracción decorativa sin temática, sino una necesidad. Son gestos que permiten sedimentar mediante el trazo la experiencia de su dolor. El interior de la artista se refleja en el soporte a través de un cúmulo de gestos que, a pesar de aparentar ser desordenados, son la pura ordenación del caos. El espectador pudiera interpretar cierto desconcierto en la obra, y sin embargo estos gestos no son una simple «manifestación del desorden, aunque si supongan un dar territorio a lo que acontece, un conservar el azar o la emoción de las vivencias»³⁸⁰.

Todo depende de la óptica desde donde se observe la obra. Para cierto espectador pueden ser obras con gestos desordenados, sin embargo, para otros y para la propia artista, los trazos, los colores y la composición que decide no cambiar, son las decisiones con las que ordena y da forma a una serie de preocupaciones que van más allá de lo privado y tienen que ver con la interrelación de la persona con los demás.

Al igual que Plana, los diferentes artistas mencionados han sobrepasado la barrera del enmudecimiento y la ocultación de todo y cuanto les ha podido avergonzar o afectar negativamente en el terreno del ostracismo y lo estigmatizador. Ya bien sea desde lo que supone la propia vivencia de la enfermedad del cáncer y sus consecuencias visibles como las revisadas en los planteamientos de Hanna Wilke, Jo Spence y Joanne Motichka; la enfermedad del SIDA y sus estigmatizadoras dimensiones relacionadas tanto con su impuesta relación con la homosexualidad o su transmisión, planteadas en discursos creativos como el de Pepe Espaliú o Nan Goldin como lo estigmatizador en relación a la morfología corporal relacionada con De La Cruz o el ostracismo al que se refieren, en relación a ciertos trastornos, parte de los trabajos planteados tanto por Plana como por Oursler.

³⁷⁹ ABAD, J. C. (2012). "REBECA PLANA" [Hoja de sala], *op. cit.*

<https://salacambiodesentido.fundaciononce.es/sites/default/files/exposiciones/folleto_rebeca_plana.pdf>

[Consulta: 16 de noviembre de 2018].

³⁸⁰ CASTRO, F. (2014). "El regreso a casa de la pintura pulsional de Rebeca Plana" en *Top Control, op. cit.*, p. 17.

De todo ello, lo verdaderamente importante es que, todas estas reacciones creativas que actúan como confesión hacia sí mismo y hacia los demás, hacen que el arte se convierta en una herramienta de denuncia pública que ayude, por un lado, al propio artista en su desahogo vital, y por otro, en la educación de la mirada de quien observa a los demás con una serie de desafortunados juicios de valor que deberán corregir.

2.2.2 Enfermedad e incapacidad. Una mirada desde la resiliencia

Tal y como venimos apuntando, los acontecimientos adversos para el individuo marcan su día a día y de estos hace su principal preocupación; una preocupación que lleva a la persona a buscar soluciones favorables que le permitan adaptarse a los contratiempos y, como consiguiente, buscar el objetivo de seguir creciendo en la vida de la mejor forma posible.

Entre los contratiempos se encuentra la enfermedad, dolencia de la que nadie quisiera ser víctima, pero, inevitablemente, son realidades que, afectando en masa a la especie humana, determinan sustancialmente su fecha de caducidad. Estas dolencias pueden dictaminar el futuro de la persona y son propicias a hacerlo principalmente mediante la incapacidad física, de corta o de larga duración, pero también lo pueden hacer directamente con la tan temida muerte.

Generalmente con la incapacitación, la cama u otros lugares de reposo son claves en la recuperación del individuo, y estos le ofrecerán, junto a quienes lo ayudan, inmovilidad, amparo y protección.

Enfermedad y muerte no son sinónimos, y ello es motivo suficiente como para que existan posibilidades de sobrevivir. Pareciera esperanzador entender que ambos conceptos no están ligados, pero, aun así, cada cual tendrá su particular modo de vivir y entender la adversidad que lo acecha. En esta experiencia subjetiva cada cual vive su particular enfermedad, y esto quiere decir que, por un lado, la forma de procesar orgánicamente una misma enfermedad podrá ser diferente en cuerpos distintos (ejemplos que vemos en nuestros días en los que hay quienes bajo los efectos de una misma enfermedad fallecen y otros sobreviven) y, por otro lado, desde lo psicológico, también varía la forma de vivirla y afrontarla. Cada cual lo hará desde su propia óptica y miedos asociados.

No todos los diagnósticos terminales matan, ni todos los cuerpos aparentemente saludables están exentos de una repentina muerte. En este sentido hay veces en las que el diagnóstico de una enfermedad puede ser demoledor y sin embargo el ser termina por resurgir de nuevo. Del mismo modo hay personas que ante tal diagnóstico combaten la enfermedad esperanzados, otros, se dejan llevar cabizbajos por la consciencia de una efímera existencia. Ello muestra que, aunque la afección lleve el mismo nombre, en cada cuerpo se desarrollará y acontecerá de un modo.

Al igual que el dolor, las enfermedades son golpes que nadie quiere saborear en su propia piel porque, cuando estas amenazan, atentan irrefutablemente contra su modo de relacionarse con el mundo y consigo mismo. En relación a lo paradójico respecto al dolor, las enfermedades ofrecen ese doble paradigma, pueden ser un gran contratiempo para la persona, pero también esconden su otro lado positivo y de oportunidad. Todo depende también desde la óptica en que se mire.

2.2.2.1 La convalecencia en cama como espacio de introspección. Valldosera, Tàpies y Saura

Tàpies y Saura, por ejemplo, estuvieron afectados por la tuberculosis, una enfermedad que, más allá de su negativo potencial biológico, les sirvió como motor creativo al permitirse la convalecencia en cama como un espacio propicio para la introspección y desarrollo de sus capacidades. En este sentido la obra "Vendajes" (1992) de Eulàlia Valldosera nos habla de ello, y la artista con sus propias palabras menciona: «un projector jeu a llit amb rodes. La sensació de ser conduït, d'estar impossibilitat al llit per algú que coneix el destí. El llit escenari del somni, de la creació. L'artista treballa. Lloc de sensualitat íntima, lloc de repòs, de convalescència, d'autoobservació passiva»³⁸¹. En esta cama reposa un proyector que asume la condición de enfermo, y ello no hace otra cosa que hablar de la propia artista, la misma que empuja la cama de hospital sobre unos railes que ocupan la longitud de la sala en la que se exhibe.

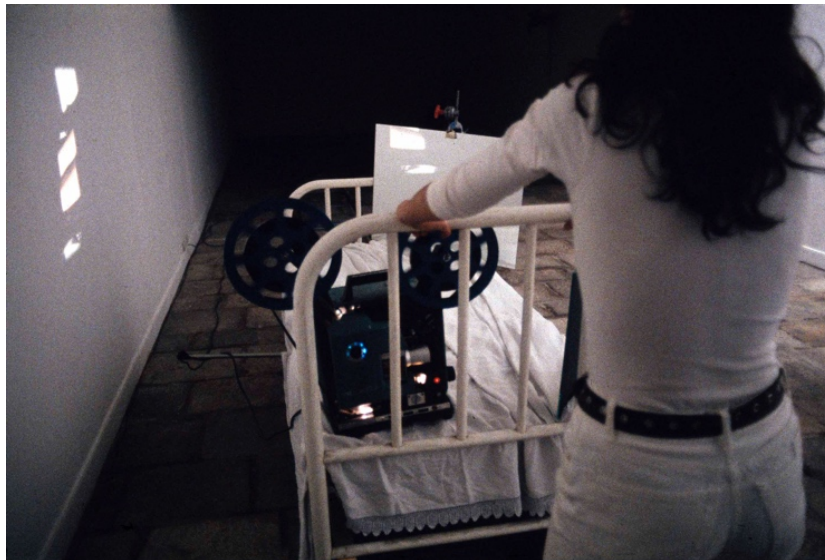


Fig. 155. Eulàlia Valldosera. "Vendajes", 1992. Performance de la artista empujando una cama de hospital con ruedas por unos railes y sobre la cama un proyector en funcionamiento. Performance en la *Fundació "la Caixa"* de Barcelona

La enfermedad, que está latente en su obra desde su insistencia en temas de salud, limpieza y suciedad, se presenta en obras como la mencionada y sobre ella Bartomeu Marí menciona que en ella «reitera la metáfora de la salud y la tensión del cuerpo por mantener el estado saludable, o los símbolos de la curación»³⁸². Respecto a las enfermedades cabe destacar que no son negativas en la totalidad de su significado. Esto lo vemos en épocas pasadas con hechos como la tuberculosis, una enfermedad que, evidenciándose a través de la piel pálida, quedó vinculada

³⁸¹ VALLDOSERA, E. (2000). "Embenatges" en *Eulàlia Valldosera. Obres: 1990-2000* [cat. expo], *op. cit.*, p. VIII. [Traducción: Un proyector reposa en la cama con ruedas. La sensación de ser conducido, de estar imposibilitado en la cama por alguien que conoce el destino. La cama escenario del sueño, de la creación. La artista trabaja. Lugar de sensualidad íntima, lugar de reposo, de convalecencia, de autoobservación pasiva].

³⁸² MARÍ, B. (2009). "Acciones, objetos y mecanismos en la obra de Eulàlia Valldosera" en *Dependencias* [cat. expo], Núria Enguita. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 108.

antaño al deseo femenino del Romanticismo del XVIII de conseguir, a un elevado precio, una estética determinada.

En relación a esta estética encontramos ejemplos como el de las mujeres que «entraron en una competición suicida por conseguir un aspecto frágil y pálido ingiriendo vinagre y limón. La meta era limar las curvas y tornar sus caras de enfermedad. Al contrario que sus lustrosas antecesoras del Renacimiento, bien orgullosas de sus grandes caderas y sexis papadas»³⁸³.

Entre las muestras que recopilan parte de esta información encontramos la exposición *La Belleza, una búsqueda sin fin*, exposición ofrecida por el *Museo de la Evolución Humana de Burgos* entre 2013 y 2014. Así como para el romántico el posicionamiento ante la enfermedad estaba en el límite entre lo deseado y lo temido, para el burgués, la inseguridad se convertía en un hecho tormentoso.

En el caso de Tàpies y Saura, lo que les permitió la tuberculosis fue un reposo que les abrió las puertas de la ensoñación e imaginación, y estas horas en soledad les invitaron a pensarse a sí mismos y su relación con la creación y la dolencia. Una relación entre ambas con muchas semejanzas mutuas, ya que, al final, tanto ante la creación como la enfermedad, es el propio sujeto quien se enfrenta y la vive.

En el caso de Tàpies, el acercamiento hacia los materiales terrosos, su visión sobre el cosmos y la idea sobre la fuerte unión del ser humano con la tierra le permitieron desarrollar una serie de trabajos en los que la enfermedad era un foco profundo de reflexión, y no vista esta desde lo negativo. Tàpies padeció numerosas enfermedades infantiles que se alargaron durante su juventud, pero uno de los infortunios más graves que se le aparecieron en torno a los años 40, surgió en forma de esta afección pulmonar que le obligó a estar postrado en la cama por un largo período de tiempo.

Por lo general, la enfermedad puede inhabilitar de tal modo al doliente que además de hacerlo mediante el dolor físico pueda atacarle mediante un sufrimiento vinculado a duras emociones y sentimientos como puedan ser el de la soledad, el aburrimiento, la incapacidad de movimiento, la desgana, etc., pero nuestro artista no recuerda estas horas con negatividad. Como comenta en su libro *Antoni Tàpies. Memoria personal* respecto a los momentos de enfermedad, menciona que «las horas de fiebre, lejos de hacerme sufrir, las recuerdo como interesantísimas y casi esperadas. Quieto y sudando bajo las sabanas, hacía fabulosos viajes por universos imaginarios que me encantaban»³⁸⁴.

La realidad de Saura también fue golpeada por la enfermedad, concretamente por una tuberculosis ósea que, en 1943, a los 13 años de edad, le llevó a una larga convalecencia en cama. Este momento de recuperación le permitió conocer el arte moderno y poner en práctica en 1947 sus dos disciplinas vocacionales: la pintura y la literatura. Al respecto, Saura menciona

³⁸³ MARCOS, A. (2013). "Historia(s) de la belleza" en *EL PAÍS*.

<https://elpais.com/cultura/2013/07/23/actualidad/1374612147_742497.html> [Consulta: 18 de marzo de 2019].

³⁸⁴ ANTONI, T. (1983). *Memoria personal: fragmento para una autobiografía, op. cit.*, p. 68.

que «estuve enfermo durante mucho tiempo y en esa enfermedad fue cuando las cosas se calificaron y las cosas se decidieron un poco»³⁸⁵.

De Tàpies y Saura, grandes referentes del informalismo español, no solo ha formado parte la inevitable transformación corporal provocada por el paso lento del tiempo como en todo ser humano, sino que ambos han sido también víctimas de procesos que aceleran y ponen en evidencia la fragilidad y fugacidad de la vida: la enfermedad. Esa en la que de manera implícita se encuentra un dolor sobre el que Tàpies apunta que «conocer más el dolor hace que sus efectos se atenúen y mejore la calidad de vida»³⁸⁶.

Conocer bien el dolor y el sufrimiento implica tanto sentirlo como detenerse y prestarle atención. Está claro que cercarse a temas tan peliagudos como la muerte o el dolor ofrece resistencia, pero la sabiduría permitirá conocerlos más ampliamente y tener la posibilidad de tomar nuevas y posiblemente más acertadas decisiones. O simplemente verlos desde otro punto de vista más sano y/o necesario.

Los momentos de fiebre de Tàpies bajo los efectos de la enfermedad no eran repudiados, aunque pareciera ser algo masoquista, estos momentos eran deseados. Quizás estos momentos de no poderse levantar de la cama puedan ser recibidos con satisfacción para cualquier joven por su ausencia en el colegio, pero independientemente de la imposibilidad de desplazamiento, la enfermedad revertida en soledad, invita directa e inconscientemente a pensar, rumiar, reflexionar e incluso en un contexto religioso a rezar por una buena y pronta salud.

Para rezar se necesita calma, al igual que para la meditación, y en este sentido el artista menciona que: «yo no soy practicante de ninguna religión, pero comprendo que hay cosas en las religiones que van bien. Por ejemplo, el sistema de meditación que tienen muchas religiones orientales. Como estuve dos años en la cama, pues me acostumbré a pensar. Decía: voy a pensar un rato, y estaba pensando en la cama tan tranquilo. Y esto es algo muy próximo a la meditación»³⁸⁷.

La enfermedad lo ha hecho pasar por muchos momentos de hundimiento y muchos de ellos en su juventud, pero si algo le ayudó en su orientación artística y crecimiento personal fue, entre otros: la lectura de publicaciones como *De la belleza y sus formas* y *Sistema de las artes* de Hegel; la revista *D'ací y d'allà*, que le provocaba un estímulo desbocado; las obras de Sartre mediante las que conoció el existencialismo con esencia filosófica atea; *El arte Japonés* de Tsudzumi; obras de Lin Yutan como "Mi patria y mi pueblo" o "Sabiduría china" y "Sabiduría hindú", por ejemplo. Pero también marcaron y prepararon la carrera personal y creativa del artista los pronto golpes de salud precedidos de las respectivas reflexiones.

³⁸⁵ JOVER, J.L. (dir.). (1984), "Antonio Saura" en *Autorretratos RTVE*.

<<https://www.rtve.es/play/videos/autorretrato/autorretrato-antonio-saura-1984/1938613/>> [Consulta: 19 de abril de 2020].

³⁸⁶ TÀPIES, A. (2013). "Antoni Tàpies: Las claves de su obra" en *LA VERDAD*, A. LUCAS.

<<https://www.laverdad.es/murcia/20131213/gente/doodle/antoni-tapias-claves-obra-201312131112.html>> [Consulta: 5 de octubre de 2020].

³⁸⁷ TÀPIES, A. (2004). "La vida, por Tàpies" citado en *EL PAÍS Semanal*, Soledad Alameda.

<https://elpais.com/diario/2004/10/31/eps/1099204011_850215.html> [Consulta: 10 de octubre de 2020].

La enfermedad puede limitar los desplazamientos de distancias físicas para el doliente en cama, pero no los límites de la imaginación. Esta cama actúa como eje central, un lugar común tanto para el enfermo como para el soñador. Tal y como menciona Saura en una de sus entrevistas, se entiende a él mismo como un pintor intentando representar un sueño a través de esta práctica. Este mundo de lo onírico, del misterio y de los sueños tan cercano al inconsciente y la imaginación, fueron estimulantes para aquel joven. Su estancia en cama lo relacionó profundamente con lo onírico y con el mundo de los sueños del surrealismo, un movimiento al que se adheriría interesado por «el misterio y la afirmación de libertad»³⁸⁸. Al respecto, se observa su primera exposición individual *Pinturas surrealistas de Antonio Saura* para la galería *Buchholz* de Madrid en 1951.

La enfermedad como oportunidad estuvo presente en el artista. La dolencia le ofreció un tiempo valioso para pensar, y en este momento se inició su práctica artística y literaria. Ambas disciplinas funcionaron como una ventana hacia la imaginación y estas le permitieron abrirse y expandirse en relación al mundo exterior al que no tenía acceso. Era su única forma de viajar sin salir de las cuatro paredes que lo enclaustraban.

Saura ha sido una persona a quien su salud frágil y el recibimiento de los diversos golpes duros han dialogado a lo largo de su vida con su carrera artística y han hecho de Saura un personaje resiliente con ansias de libertad. Al respecto de este tema «el pintor confiesa su ilusión por la vida y los coqueteos continuos con la muerte que se ven reflejados en sus cuadros»³⁸⁹.

Como se observa en la vida real y en la de los mencionados artistas, la enfermedad desemboca en ocasiones en soledad y aislamiento. También incapacita e inhabilita, pero cada cual, en su cierta medida, tiene la potestad de decir hasta donde, hasta cuándo y decidir sobre sus límites. Estar enfermo sería intuitivamente como crecer en tiempos de dictadura, donde el cuerpo dolorido se somete a leyes que coartan su libertad, y este siente la necesidad de expresarse y actuar. Ante el dolor físico de la enfermedad, por ejemplo, el cuerpo puede proyectarse en el espacio desde su reacción más primitiva como pueda ser el llanto. En el arte, la creación puede acontecer como esa respuesta de expresión ante el dolor, y las obras de ambos artistas podrían considerarse como esa proyección formal que identifica su origen. Porque cuando la inquietud o el dolor son manifestados e identificados, es más fácil actuar sobre ellos, ser aliviados y conseguir el equilibrio que todo ser busca para su personal armonía vital.

En el caso de Tàpies, combinando tradición e innovación, forjó un estilo propio hacia 1954 y desarrolló una obra de gran tendencia abstracta y con gran carga simbólica y expresiva. En ella han tenido cabida cantidad de elementos matéricos en diálogo con una pincelada gestual, textual y acompañada de símbolos mágicos e icónicos.

Hoy en día se conoce en gran parte al artista por su faceta multidisciplinar, en la que tanto la pintura y la escultura, por separado, han dado forma a sus inquietudes. Pero también han surgido creaciones del encuentro entre los límites de ambas artes. Su *modus operandi* ha sido

³⁸⁸ MUSEO REINA SOFÍA. (2005). "Itinerarios de Antonio Saura" [Hoja de sala] en MNCARS. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/2005019-foi_es-001-antonio-saura.pdf> [Consulta: 25 de octubre de 2020].

³⁸⁹ GARCÍA, R. (1998). "Antonio Saura habla desde detrás de su muerte" en *EL PAÍS*. <https://elpais.com/diario/1998/07/24/radiotv/901231204_850215.html> [Consulta: 3 de octubre de 2020].

experimental y variado, y se ha servido de multitud de objetos y elementos pobres. Un modo de trabajo que se anticipaba al establecido como tal arte *póvera* de los años setenta.

Todos y cada uno de los objetos y materiales utilizados por el artista han sido elementos que han congelado su temporalidad a través de una expresión abstracta que no ha estado en manos del simple juego con la materia sin intención, sino que ha formado parte de un juego intelectual en el que la disposición de la materia surge de un azar que va acompañado de una composición pensada.



Fig. 156. Antoni Tàpies. "Tierra y pintura", 1956. Técnica mixta sobre tabla. 33,5 x 67,5 cm.
Fundació Antoni Tàpies

Tàpies ha sido testigo de la adversidad, y ha pasado desde las enfermedades más comunes a las que quizás por azar o por otras causas tienen un menor número de afectados. Faringitis aguda, amigdalitis, continuados resfriados, otitis importante, el ataque cardíaco a los 18 años o una lesión pulmonar que le puso ante sus ojos lo que pensaba que sería el final de su vida son algunos de los ejemplos. Saber que estaba tísico fue un duro golpe para sus padres y aunque para él también, por las connotaciones que ello pudiera provocar, confiesa que «no consideré, sin embargo, que aquella enfermedad fuera una desgracia y me adapté con rapidez, convencido de que todo acabaría bien. Parecía que inconscientemente me propusiera aceptar con docilidad aquel trastorno a fin de alcanzar el final de una etapa absurda, no de mi vida, sino de la «vida en general»³⁹⁰.

³⁹⁰ ANTONI, T. (1983). *Memoria personal: fragmento para una autobiografía*, op. cit., p. 148.



Fig. 157. Antoni Tàpies. "Cama Marrón", 1960.
Técnica mixta sobre tabla. 195 x 130 cm.
Fundació Antoni Tàpies

Así como Tàpies evolucionó hacia lo experimental y matérico, Saura también progresó en su modo de operar. Saura rompería con el Surrealismo para adentrarse en una nueva forma de ejecución vinculada a un tratamiento de la imagen expresiva donde la mayoría de la superficie era ocupada por una acumulación de gestos que basculaban entre la desatada huella violentada y el control expresivo de lo confesional. En este sentido de lo automático, observamos como Motherwell aporta su propia reflexión al respecto confesando que «el principio creativo de la pintura contemporánea en el que me baso es lo que los psiquiatras llaman asociación libre y lo que los surrealistas, que lograron desarrollar un uso sistemático relevante del principio, llamaron automatismo psíquico»³⁹¹.

En la configuración del espacio, los gestos se van complementando con más impulsos pictóricos hasta que la obra se formaliza, pudiendo ser el resultado final aceptado o totalmente rechazado por el artista. En este paso, en torno a 1955, se observa en Saura su serie "Damas", obra que derivaría hacia temas en torno a la figura femenina y el desnudo. Los títulos de las obras de esta serie responden a nombres femeninos como: "Dama gris", "Marta" o "Dama negra II", por ejemplo.

Al igual que "Damas", también forman parte del mundo creativo y más característico del artista series como "Crucifixiones", "Perros de Goya" y "Multitudes". Obras a las que el artista se lanza a crear tras un proceso reflexivo cargado de impulso y necesidad.

³⁹¹ ELGER, D. (2008). *Arte abstracto, op. cit.*, p. 64.

Fig. 158. Antoni Saura. "Crucifixión", 1959.
Óleo sobre lienzo. 131 x 163 cm.
IVAM



Fig. 159. Antonio Saura. "Gran crucifixión", 1984.
Óleo sobre lienzo. 195 x 162 cm.
IVAM



Fig. 160. Antonio Saura. "El perro de Goya", 1984.
Óleo sobre lienzo. 162 x 130 cm



De sus palabras se desprende:

«Sumirse en el gesto más elemental contra el toro de la tela blanca, enfrentarse cara a cara con la muerte en una acción llevada a los límites más extremos, o bien perderse en el vacío místico, en la nada más absoluta, no puede conducir más que a una aniquilación total. Somos ya el testimonio de una época, pero es necesario ir más lejos. Es necesario lograr una comunicación activa a través de una estructuración más consciente donde toda libertad, todo éxtasis y toda violencia no están excluidos, sino facilitados»³⁹².

El poso impulsivo de los gestos del artista se pueden intuir su serie "Crucifixiones". Nacen de las palabras del artista confesiones como: «En la imagen de un crucificado he reflejado quizás mi situación de «hombre a solas» en un universo amenazador frente al cual cabe la posibilidad de un grito [...] En la imagen del crucificado queda, pues, implícita, la presencia intemporal del

³⁹² SAURA, A. *et al.* (1989). *Antoni Saura. Pinturas 1956-1985* [cat. expo]. Madrid: Ministerio de Cultura. Centro de Arte Reina Sofía; Valencia: IVAM Centre Julio González, p. 15.

sufrimiento»³⁹³. El tipo de comparaciones y selección de palabras del artista no son en vano, sino que son utilizadas en conocimiento de causa desde ese enfrentarse al espacio en blanco, a la muerte, al sufrimiento y al vacío. Posiblemente este relacionado con la soledad.

Sobre la idea de vacío también habla en sus pinturas que beben del maestro Goya y su famosa obra del perro. En este sentido el artista menciona como «la cabeza de perro asomándose, siendo nuestro retrato de soledad, no es otra cosa que el propio Goya contemplando “algo que está sucediendo”»³⁹⁴. Esta interpretación de Goya es la misma que se puede desprender del propio Saura. Artista quien retrata y contempla la realidad a través de los ojos de la superficie plástica. En cuanto a sus *Multitudes*, como comenta el artista, ha querido plasmar «el clamor de las masas humanas atraídas como a un fanal por un culto, por una protesta o un fanatismo, por una indignación o una súplica: el espectador, al acercarse al fanal o al situarse dentro de él, sorprende en un relámpago instantáneo la variedad de los rostros en las antifomas de unos antirretratos»³⁹⁵.

En una de las entrevistas a Tàpies, concretamente la publicada en octubre de 2004 ocho años antes de su fallecimiento, el artista habla de otro de los infortunios que se presentan en su vida. Esta vez la enfermedad que le acompaña a sus 81 años, culpable del aumento de su ceguera y que le provoca puntos ciegos en la mácula ocular ubicada dentro de la retina. Al respecto de la enfermedad, Soledad Alameda se interesa en cómo le afecta en el acto de pintar, a lo que Tàpies responde: «Si te das cuenta, cuando miras un cuadro no te quedas en un punto, sino que enseguida vas recorriendo el cuadro con la vista, y, al hacerlo, estos agujeros se compensan unos con otros y puedes ver lo que estás haciendo. Afortunadamente, el cuerpo humano se adapta a todo»³⁹⁶.

De estas palabras se desprende una actitud ante la adversidad en la que el abandono de la pintura no es una opción. A lo largo de su carrera ha sido consciente de la inesperada finitud de la vida, y más, cuando el factor de la edad y el deterioro del estado corporal presiona e insiste en la decadencia del cuerpo. Pero para el artista, las ganas de crear están por encima de la enfermedad, y siendo consciente de la adaptabilidad del cuerpo humano decide seguir apostando y crecer en una nueva realidad.

Por lo que al plano biológico se refiere, el cuerpo de los artistas se ha convertido en un espacio de batallas donde sus capacidades vitales se han visto forzadas al límite. Un límite lleno de contrastes en el que sufrimiento, dolor, soledad, amor, goce, etc., han dialogado y han formado parte de los cimientos vitales, creativos e intelectuales de los artistas.

En ambos, la pintura ha ido más allá de la representación de acontecimientos. Para Saura, por ejemplo, pintar era «una especie de orgasmo, una válvula de escape formidable, de gran

³⁹³ SAURA, A. *et al.* (1989). *Antoni Saura. Pinturas 1956-1985* [cat. expo], *op. cit.*, p. 17.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 18.

³⁹⁵ EL PAÍS. (2003). “San Sebastián rescata la serie ‘Multitudes’” en *EL PAÍS*.

<https://elpais.com/diario/2003/07/22/cultura/1058824803_850215.html> [Consulta: 20 de julio de 2020].

³⁹⁶ TÀPIES, A. (2004). “La vida, por Tàpies” en *EL PAÍS Semanal*, Soledad Alameda.

<https://elpais.com/diario/2004/10/31/eps/1099204011_850215.html> [Consulta: 10 de octubre de 2020].

liberación [...] mi forma de pintar es una catarsis, una liberación formidable que no contradice la reflexión»³⁹⁷.

En esta liberación y forma de expresión de Saura, queda implícita su representación de la violentada realidad mediante el humor, algo que nos recuerda a las palabras de Ángela de La Cruz y a lo que Luis Rojas Marcos también se refiere señalando que «la perspectiva humorística constituye una estrategia ingeniosa muy eficaz para defendernos del miedo, la ansiedad y de la desesperación. Actúa de auténtico calmante a la hora de interpretar y describir los amargos aspectos de las desdichas que nos amenazan y atormentan. Incluso el humor negro es beneficioso»³⁹⁸.

La pintura para Saura también fue clave ante el fallecimiento de dos de sus hijas. Este acontecimiento «fue un golpe duro que superó, confiesa, gracias a la pintura»³⁹⁹, disciplina a la que considera como terapéutica para hacerle frente al dolor y la enfermedad. Esta afirmación sobre lo terapéutico es recogida en el periódico *EL PAÍS* a partir de una de sus últimas confesiones que se transmitieron en el programa de entrevistas póstumas Postdata.

A todos los golpes padecidos anteriormente se le sumaría a Saura una nueva enfermedad. La enfermedad de la leucemia que lo arrastraría definitivamente hacia la muerte. Esta cerraría definitivamente una evolución y crecimiento biológico y social del artista marcado por el dolor, sufrimiento y la adversidad. En este sentido entendemos que en Saura ha cohabitado el dolor, la muerte, el sufrimiento, la violencia, etc., pero Marina Saura, la hija superviviente del difunto artista y quien se ocupa de la divulgación de la obra de su padre desde los archivos Antonio Saura en Ginebra, menciona en uno de los reportajes sobre su padre que «le fastidiaba muchísimo cuando le encorsetaban o le encajaban en esos términos de pintor trágico, pintor dramático, el pintor de lo negro, el pintor de la tragedia española»⁴⁰⁰. El mismo Saura en una entrevista ofrecida a *Televisión Española* menciona su descontento hacia ciertas críticas y atribuciones a su obra y persona que lo etiquetan como «Antonio Saura, la violencia española»⁴⁰¹.

El artista reconoce que eso queda implícito en su obra, pero no es todo y cuanto la define. Mediante la pintura representa las percepciones sobre su realidad circundante y los fantasmas y obsesiones personales a los que se refiere en diversas entrevistas. Estos fantasmas y obsesiones no están numerados ni acotados por el artista, pero ejemplo de ello son, tanto la temática femenina del cuerpo de la mujer, como la obsesión por una acumulación expresiva de gestos que dialogan al mismo tiempo con la del vacío o la misma necesidad vital de expresión y libertad. En sus pinturas está ligado de forma indisoluble el humor. En este sentido, más que la imagen horrorosa en su obra, Saura apunta que en ella «existe una visión cruel de la realidad,

³⁹⁷ JOVER, J.L. (dir.). (1984), “Antonio Saura” en *Autorretratos RTVE*.

<<https://www.rtve.es/play/videos/autorretrato/autorretrato-antonio-saura-1984/1938613/>> [Consulta: 19 de abril de 2020].

³⁹⁸ ROJAS, L. (2011). *Superar la adversidad*. Barcelona, Barcelona: Espasa Libros, pp. 134-135.

³⁹⁹ GARCÍA, R. (1998). “Antonio Saura habla desde detrás de su muerte” en *EL PAÍS*, art. cit.

⁴⁰⁰ HERMOSO, B. (2019). “Universo Antonio Saura | Reportaje | EL PAÍS Semanal” en *Youtube*. <<https://www.youtube.com/watch?v=WlztNWfciA>> [Consulta: 13 de septiembre de 2020].

⁴⁰¹ JOVER, J.L. (dir.). (1984), “Antonio Saura” en *Autorretratos RTVE*.

<<https://www.rtve.es/play/videos/autorretrato/autorretrato-antonio-saura-1984/1938613/>> [Consulta: 19 de abril de 2020].

pero no un comentario placentero sobre la crueldad y el horror. Existe una necesidad de violentar la realidad»⁴⁰².

Saura y Tàpies, más allá de lo negativo de la enfermedad, encontraron en la convalecencia un espacio propicio para la introspección y la imaginación. Una convalecencia en cama que nos hace pensar en la artista Rossana Zaera y su también estrecha relación con la misma.

2.2.2.2 La vivencia del vértigo. Rossana Zaera vs Ángeles Marco

La cama y su relación con el vacío están presentes en la vida y reflexiones de la artista castellonense Rossana Zaera, y al respecto, se plantea en uno de sus textos esta amenaza de la enfermedad relacionada con el vértigo:

Tengo imágenes. RAÍCES.

He visto raíces suspendidas en el vacío. Esto es lo que he visto: vértigo.

El mismo vértigo que se siente en la cama. Inmovilizado, herido. El enfermo no sabe caminar y se asoma a un lado de la cama sintiendo el vacío, el precipicio. Se asoma como por una ventana hacia ambos lados –como si no lo creyera, como si tuviera que confirmarlo. Y no hay sino vacío, precipicio, vértigo.

Vuelven las imágenes sobre lienzos ya pintados. Generosas imágenes se muestran ante mi sin compasión y siento el vértigo de no poder atraparlas.

Hoy en la pista que sube al bosque, he visto las raíces colgantes de las que habla Maeterlinck. Increíbles.

¡Existen! Sobre el vacío y en el límite del mundo, existen.

Flotan sobre el gran blanco, el fin, el nunca, lo que desaparece.

(Agosto 2000)⁴⁰³

Este texto de Zaera sobre el vértigo, es motivo indiscutible para traer a colación la obra de la escultora valenciana Ángeles Marco y su relación con el tema. Escultora que además dedicó gran parte de su tiempo a la docencia en la *Facultat de Belles Arts de Sant Carles de Valencia* y fue «una de las artistas más importantes de la generación de creadores que protagonizó la renovación de la escultura en España entre las décadas de los años ochenta y noventa del siglo XX»⁴⁰⁴.

Sus planteamientos e investigaciones artísticas convergen con algunas de las palabras clave del texto de Rossana. Clara y abiertamente hablan del vértigo y su relación con la angustia de imaginar el vacío. Palabras que permiten interpretar desde diferentes puntos de vista ese momento decisivo de pensar el vacío como abismo y límite en la obra de Ángeles Marco, o

⁴⁰² *Ibíd.*

⁴⁰³ ZAERA, R. (2013). *Humanas, demasiado Humanas: [Las heridas del Alfabeto Natural]* [cat. expo]. Palma de Mallorca: Lluç Fluxà Projectes d'art. Espai H.C, p. 7.

⁴⁰⁴ ESCRIVÀ, J. R. (com.). (2018). "Ángeles Marco. Vértigo" [Dossier de prensa] en *Institut Valencià d'Art Modern*. <<https://www.ivam.es/wp-content/uploads/noticias/dossier-de-prensa/DOSSIER-%C3%81ngeles-Marco-compressed.pdf>> [Consulta: 22 de enero de 2019].

entender ese vacío como ausencia, en las obras de Rossana. Obras en las que se interpreta ese vacío existencial de aquellos que se han marchado. En ambos casos la experiencia del vacío es angustiosa y vertiginosa para el individuo.

Entre las obras de Ángeles Marco encontramos una vertiginosa, arriesgada, pero espectacular propuesta de ubicar un trampolín en lo más alto del campanario con un saliente de 6 metros. Como comenta Joan Ramón Escrivá, comisario de la exposición antológica que dedica el IVAM a la artista en 2008, «fue rechazada al considerar que podía incitar al suicidio»⁴⁰⁵.

La presencia de ciertos escenarios incómodos en la vida del individuo se le pueden presentar como situaciones difíciles e impactantes que afecten a su zona de confort y a su capacidad de decisión. Situaciones ante las que en muchos casos se asume la imposibilidad.

En la obra de Zaera, vemos la presencia de este vértigo en series como “ Habitaciones sin número ” desarrollada en torno al 2001 y donde elemento central de las diferentes obras que la componen es la cama.



Fig. 161. Rossana Zaera. “Sobre el vacío”, 2001.
Técnica mixta sobre papel de algodón. 100 x 70 cm

Esta aparece o bien sola como algo aislado, o a través de la repetición como recurso expresivo. En el plano bidimensional de la pintura y la técnica mixta representa la cama y su escenario utilizando cromatismos apagados y tristes. Entre está el blanco, el negro y una variada escala de grises. Como comenta la artista para la entrevista del *Periódico Mediterráneo* «Mis colores son el blanco y negro, y el rojo, pero tengo series como Crisálidas, el libro donde se refleja todo el arco iris. Está lleno de todos los colores. El uso del color depende de aquello que ilustres o del tema que quieres tratar. El tema trae el color»⁴⁰⁶.

⁴⁰⁵ ESCRIVÀ, J. R. (2018). “Ángeles Marco: Vértigo” [Dossier prens], *op. cit.*

⁴⁰⁶ ZAERA, R. (2007). “Rossana Zaera Clausell: Almagrías de una vida, de un paseo por las luces y las sombras” citado en *El Periódico Mediterráneo*, Amparo Panadero.
<<https://www.elperiodicomediterraneo.com/castello/2007/10/14/rossana-zaera-clausell-almagrías-vida-42737597.html>> [Consulta: 2 de diciembre de 2016].

También es característico de su técnica mixta sobre papel el uso de papel de periódico y tela para dar forma de manera consciente a detalles como el colchón de la cama. Respecto a la estructura de la cama, cuando es llevada al plano tridimensional, esta se proyecta con hilo de alambre recubierto de escayola y con algunos detalles de esparto. Materiales también presentes en las salas de curación. En el plano bidimensional también utiliza los hilos de esparto como recurso creativo, que, al emanar y desprenderse de las camas, asumen el significado de raíz y le permiten transcribir su imaginario creativo sobre el que habla en su texto anterior.



Fig. 162. Rossana Zaera. "Cayendo hacia el vacío", 2001. Técnica mixta sobre papel de algodón. 70 x 100 cm

La obra de Rossana Zaera exhibida a finales de 2015 en la exposición *Anatomía de les ombres* para la *Sala Estudi General La Nau* de la Universitat de València, muestra una gran variedad de recursos artísticos como: trazos pictóricos, collages, dibujos, objetos poéticos con volumen, etc. En las primeras páginas del catálogo, se evidencia en el elemento cama y su repetición, interpretaciones sobre el espacio vivido y sentido. La cama como nido, es el centro de la casa, es el lugar donde reposa el cuerpo, donde cada día volvemos a buscarlo para descansar y donde en establecimientos de atención como hospitales, esta se convierte por poco o mucho tiempo, en ese centro indispensable de recuperación.

Friedrich Bollnow estima que ese centro está definido óptimamente en el hogar por la cama, «pues este es el lugar de donde el hombre se levanta para ir a su labor diaria y al que vuelve después de su trabajo. Para él, cada día comienza (en circunstancias normales) en la cama y termina en ella... así, pues, en la cama se cierra el círculo del día y de la vida. Así consigue —en el sentido más profundo- la paz»⁴⁰⁷.

A esta idea de Bollnow sobre la cama se asemejan los planteamientos y reflexiones de la pintora Rebeca Plana. Artista que, en parte de sus obras, hace de la cama el soporte de cuestionamiento pictórico. Concretamente nos referimos a su obra "Matalàs", traducida como "colchón". En referencia a ella «la seua elecció ve determinada pel seu propi ús: «Perquè aquí naixem, dormim, follem i morim». L'artista abandera i defensa la naturalitat i la sinceritat, prefereix ser directa: «No m'agrada l'ambigüitat. [...] Pinto des de l'estómac, més que des del cor». És a dir, pinta el que sent plasmant en cadascun dels seus traços la seua empremta personal. Estem davant una obra molt personal, en la qual es podria dir que es projecta la mateixa artista. Senzillesa i

⁴⁰⁷ BOLLNOW, O.F. (1969). *Hombre y espacio*. Barcelona: Labora, p. 151.

honestat en un garbuix de línies, que mitjançant el gest i el traç aconseguen alliberar la llum que es tanca en cadascuna de les seues peces»⁴⁰⁸.



Fig. 163. Rebeca Plana. “Matalàs” y detalle, 2019.
Técnica mixta sobre material fungible. 200 x 140 x 30 cm

Como apunta el comisario de arte Martí Domínguez durante la presentación del catálogo de la exposición *Rebeca Plana_Riu* de la artista,

«En uno de los momentos de desesperanza que tubo mientras pintaba en ruzafa, cogió el colchón lo puso en la pared y empezó a pintarlo, con golpes de brocha enérgicos. Da igual cual sea el soporte, porque, lo que identifica a plana es el gesto. A partir de ahí se dedicó a recoger colchones y creó una serie. Esa nace de ese momento de desesperanza, de agonía existencial donde la economía ha estado presente. Todas estas dificultades son las que definen muy bien la vida de la artista. Estar sobre la cuerda floja, el equilibrio»⁴⁰⁹.

Sobre la cama, los filólogos lo relacionan con los antiguos vocablos nórdicos *hvila* = “cama”, y *hvidl* = “tranquilidad”. Por lo tanto, la cama es el lugar en que, en sentido propio, uno se queda (*weilen*) y permanece (*verweilen*), es decir, en donde se tiene la morada habitual.

⁴⁰⁸ IRENE GRAS. (s.f). “Rebeca Plana, abstracció en el segle XXI valencià” en *Irene Gras*. <<https://irenegrascruz.com/2017/11/26/rebeca-plana-abstraccio-en-el-segle-xxi-valencia/>> [Consulta: 7 de noviembre de 2020]. [Traducción: Su elección está determinada por su propio uso: «porque aquí nacemos, dormimos, follamos y morimos». La artista abandera y defiende la naturalidad y la sinceridad, prefiere ser directa: «no me gusta la ambigüedad». [...] Pinto desde el estómago, más que desde el corazón. Es decir, pinta el que siente plasmando en cada uno de sus trazos su huella personal. Estamos delante de una obra muy personal, en la que se podría decir que se proyecta la misma artista. Sencillez y honestidad en un entramado de líneas, que mediante el gesto y el trazo consiguen librar la luz que se cierra en cada una de las piezas].

⁴⁰⁹ Palabras de Martí Domínguez durante la presentación catálogo “RIU. Rebeca Plana”.

Esta tranquilidad interior que ofrece la cama ya la puso Weinheber en sus versos:

Enfermedad, sufrimiento, y lucha salen a tu encuentro: ¡vence! Tú disuelves el espasmo, viertes curación en la sangre; nos das, a nosotros que nos apartamos, extraviados de la meta y vacilamos en el viento, una estrecha sensación, felizmente, de estar amparados»⁴¹⁰.

La función del lecho es ser un espacio de inactividad, un lugar que se fusiona con el cuerpo manteniendo a este en reposo durante cortas o largas estancias, dependiendo de su gravedad.

Respecto a la cama, quizás la complicidad de Rossana Zaera ante largos días inmóvil en ella, son los que han provocado a través de la pintura, el collage, y la escultura, entre otros, la repetición gráfica de este elemento. Es llamativo que utiliza en parte de su obra tonalidades apagadas. Tonos como el blanco, el negro y diferentes tonalidades de grises. Cromatismos tristes, paralelos a una vida apagada y oscura, pero una oscuridad de la que siempre renace la esperanza. Solo en ciertas representaciones de este elemento se vislumbra puntualmente algún color como el rojo, y otras, en las que escasamente incorpora el amarillo, azul y verde.

Como comenta Ignacio Carrión en su artículo para *EL PAÍS*, «Rossana Zaera pinta camas como si fueran más bien seres vivos con apariencia de objetos suspendidos en el abismo o, tal vez, y como ella misma dice, esas camas son ya una parte del abismo. Pero algunas tienen raíces y espartos retorcidos que se hunden en la tierra. Camas en cierto modo vegetales que nos recuerdan aquellas en las que malviven cruelmente algunos moribundos»⁴¹¹.

Como se ha comentado, el elemento cama está en su serie “ Habitaciones sin número ” a la que pertenecen mayoritariamente obras realizadas entre 2000 y 2001. Para la creación de estas camas utiliza técnicas mixtas y el collage con tonalidades propias de las radiografías.

2.2.2.3 Los límites físicos de la tuberculosis en René Heyvaert

Al igual que en artistas anteriores, la enfermedad inhabilita en cierto modo e impide desarrollarse artísticamente, pero, sin tirar la toalla, buscan alternativas creativas que le permitan seguir creando dentro de sus posibilidades. La misma enfermedad que incapacita es la que sirve como motor creativo.

La enfermedad como contratiempo en el camino también se presenta en la vida de René Heyvaert (Gante, 1929 - Scheldewindeke, 1984), artista en quien su carrera se desarrolló desde el libre movimiento corporal sin límites a la acotación de su expresión física, pero no artística, en el espacio. Es un artista en quien la tuberculosis le impidió desenvolverse con energía en su etapa final con obras de gran formato y esto es lo que le condujo hacia el plano reducido cercado por los límites de la habitación donde reposaba agotado. A pesar de todo ello el artista no cesó con la creación, y esforzándose hasta lo que el cuerpo le permitió, desarrolló su faceta

⁴¹⁰ BOLLNOW, O.F. (1969). *Hombre y espacio.*, op. cit., p. 155.

⁴¹¹ CARRIÓN, I. (2005). “La estética del dolor” en *art. cit.*

epistolar, que es a la par que la escrita, una forma de arte postal con la que el artista creaba un formato de carta más allá de la convencional.

Heyvaert ha sido un artista y arquitecto a quien las diferentes pero relacionadas disciplinas profesionales le han permitido establecer una conexión entre sus intereses. Todo cuanto le ha rodeado ha sido susceptible de ser utilizado con un mismo motivo, pero con diferente finalidad.

Su trayectoria como arquitecto iniciada en los años cincuenta le permitió, entre otros, aplicar conocimientos sobre el límite de los materiales en la construcción, y por otra parte, en lo que a su faceta artística se refiere, activar en él el lado más experimental, permitiéndole crear una producción de obra que «se desarrolla de manera consistente desde principios de los años setenta experimentando con formas y materiales, apropiándose de elementos naturales como ramas y troncos que manipula y reconfigura en varas o tótems, pero también utilizando elementos de lo cotidiano como papel pintado, cajas de cerillas, latas de conserva o paquetes de cereales»⁴¹².

En esta práctica se ve un artista liberado de toda incapacidad de movimiento que le permitió expresarse desde un cuerpo activo y sin barreras de movilidad. Como ejemplo se encuentran tanto sus acciones realizadas en diálogo con la naturaleza como su interés por las referencias artísticas más vanguardistas que le llevaron a visitar lugares como Francia, el norte de Europa o la estancia larga de Estados Unidos entre mayo y noviembre de 1973. Montado en su furgoneta, y de Nueva York a California, le sirvió para visitar museos, estudios, ciudades, arquitecturas y espacios naturales. Respecto a su diálogo con la naturaleza se observa una obra en la que abundan las estructuras geométricas y las líneas rectas, incluso las que le puedan ofrecer elementos orgánicos e irregulares como las ramas con las que crea obras en forma de cuadrado. Estas obras no solo forman parte como elemento individual en el espacio expositivo, sino que algunas de ellas también las fotografía en relación a su cuerpo. Acciones que enfatizan la experiencia de la naturaleza a través de lo performático.



Fig. 164. René Heyvaert durante una de sus acciones en la naturaleza

⁴¹² MUSEOS DE GALICIA. (s.f.). "René Heyvaert" en *Museos de Galicia*.
<<https://museos.xunta.gal/es/exposicion/ren-heyvaert>> [Consulta: 23 de mayo de 2020].

Algunas de estas acciones no requieren mucho esfuerzo físico, pero cuando el agotamiento puede al artista, como por ejemplo derivado de la construcción de obras de gran formato en madera, el artista reposa en su despacho y aprovecha para escribir cartas, algo que se adapta a sus límites físicos.

En todo esto vemos un artista en quien sus inicios más experimentales, a principios de los setenta, se ven precedidos en 1969 por la obtención de una pequeña paga de invalidez que será el punto de inflexión en su carrera. En este momento abandonaría la arquitectura como profesión para dedicarse plenamente a una práctica en la que agrupará, a lo largo de su crecimiento, dibujos, pinturas, objetos, esculturas, fotografía, arte postal, libros de artista, etc⁴¹³.

En el sentido de esta investigación vemos un artista al que su vida se ve sorprendida por una tuberculosis renal contraída durante su estancia en el Congo y desde su diagnóstico, la enfermedad se convirtió en un obstáculo en el camino, y el dolor y sufrimiento con los que debió aprender a convivir, debilitaron su actividad y condicionaron su práctica artística. Esta fue de corta duración al fallecer prematuramente a los 54 años de edad.

Generalmente la enfermedad debilita, pero también aísla e incapacita a hacer ciertos trabajos físicos como también pudiera ser el caso de Teresa Cebrián, quien nos comenta durante nuestras conversaciones aspectos significantes sobre los impedimentos del dolor en la práctica artística. En René la enfermedad direcciona y limita su trabajo, y el aislamiento enfatiza en el artista su faceta epistolar. En total, a lo largo de su vida han sido más de 250 los envíos realizados a familiares y amigos, entre otros. Algunos de ellos fueron desde su propia casa, pero la Documenta de Kassel de 1972 también se convirtió en el punto de origen.

Los objetos de arte postal de Heyvaert no se quedan en el simple plano del papel como pudiera ser la carta convencional, una carta que también ha utilizado tanto individual como en grupos de estas pegadas entre sí, sino que también utiliza el contrachapado como material para realizar diferentes formas. Estas creaciones son tanto compactas y rígidas como otras más frágiles y que tienen más peligro de rotura durante el transporte hasta llegar a su destinatario. Entre las formas de sus piezas están la del rombo, la "X", la "S" o la de un plano circular de contrachapado al que adhiere el elemento de la navaja, quedando el filo de esta pegado al plano y el mango fuera de los límites de su superficie. Además, también está presente la madera en objetos manufacturados como el cepillo de pelo grueso, al que como a todos los elementos les pega etiquetas y sellos postales que las identifica y cargan al objeto de sentido epistolar.

⁴¹³ Tras obtener la paga de invalidez en 1969 decide dedicarse plenamente a la creación artística haciendo su primera exposición individual "Tentoonstelling van objecten van René Heyvaert" en el Beguinage de Gante en 1972. Tras ella y entre los años setenta y los ochenta, el artista continúa exponiendo su obra en galerías belgas como "Kaleidoscoop" y "Richard Foncke" en Gante, "Plan" en Knocke, "Drieghe" en Wetterem, "Aksent" en Waregem y "Galerie L'A" en Lieja. También fueron motivo de exposición los trabajos vinculados a la arquitectura y al arte experimental en la exposición del M-Museum Leuven de Lovaina (2018-2019), exposición de la que forman parte desde maquetas de casas diseñadas como la que construyó para su hermano en 1958 hasta sus estructuras geométricas realizadas tanto con materiales naturales como artificiales y los objetos descontextualizados e intervenidos poéticamente. Entre los lugares de exhibición colectiva de su obra se encuentra a nivel internacional lugares como China, Singapur, Italia, Francia y Países Bajos. Y por lo que a nivel nacional en España se refiere, se ha visto exhibida su obra en la colectiva "Ceci n'est pas une pomme", exposición de arte contemporáneo celebrada del 8 de febrero al 13 de marzo de 1994 en la que se presentan trabajos de artistas belgas en la Fundación Carlos de Amberes (Madrid) con motivo de la exposición ARCO'94.

En este artista se observa como la enfermedad se presenta como un contratiempo en su actividad física, pero no consigue paralizar sus ganas de trabajo. La misma enfermedad que lo debilita le permite expresarse desde otra expresión adaptada al límite de sus esfuerzos.

Sobre su práctica epistolar su hija menciona que «escribir le sienta bien, al igual que pintar formas simples de vivos colores o trazar líneas con rotuladores sobre hojas cuadriculadas en largas series sistematizadas que realiza a menudo durante sus viajes en solitario. Pautas y gestos repetitivos — obsesivos— ocupan su mente y su cuerpo en una especie de trance meditativo, aliviando la soledad y los dolores que le produce su enfermedad»⁴¹⁴.

La creación de René que va cargada de una gran fuerza autobiográfica, se vuelve una necesidad vital. El arte, ante una enfermedad que lo debilita, se convierte en un medio catártico y una herramienta eficaz. Escribir cartas o pensar en el cambio de significado de los objetos que manipula le permiten mantener la mente activa y alejarlo del aburrimiento causado por el aislamiento e incapacitación física que pueda provocar la enfermedad.



Fig. 165. René Heyvaert. Obra *Mail Art* realizada entre 1964 y 1984. Técnica mixta

Fig. 166. René Heyvaert. Obra *Mail Art* realizada entre 1964 y 1984. Técnica mixta

En este sentido catártico, se ven los inicios experimentales de René en los que mantiene activas ambas facetas profesionales y crea desde lo instintivo una serie de dibujos y pinturas abstractos, tanto geométricos como orgánicos. Como comenta su hija, estos «le ayudan a sobrellevar su malestar físico y emocional»⁴¹⁵.

La arquitectura y el arte le permiten a René una reorganización vital, tanto de los espacios habitables configurados desde su faceta arquitectónica como el espacio vital que habita el cuerpo dentro de los límites de la piel. Como compendio, su obra «refleja la mirada de un artista

⁴¹⁴ HEYVAERT, A. (2019). "René Heyvaert" [Dossier de prensa] en *Centro Galego de Arte Contemporánea*.

<<https://cgac.xunta.gal/sites/default/files/old/documentacion/Dossier%20de%20prensa%20Rene%20Heyvaert.pdf>> [Consulta: 23 de octubre de 2020].

⁴¹⁵ *Ibid.*

experimental que intentó buscar, al clima que dejó la postguerra mundial, una salida humana en la que arte y vida se reconciliaran propiciando una cierta idea visionaria de una utopía humilde»⁴¹⁶.

A partir de su faceta experimental lleva a cabo trabajos tanto de pequeño como gran formato realizados con elementos artificiales o naturales que pueden ser manufacturados o utilizados directamente de la naturaleza. También posee una serie de objetos encontrados que, mediante la intervención poética, combina y transforma elementos para cambiar su sentido y significado original. Es un artista multidisciplinar que se ha desenvuelto, entre otros, a través de la escultura, el objeto, de la fotografía, el arte postal, la performance, etc., y todo ello se ha mostrado a través de diferentes exposiciones⁴¹⁷.

Hoy en día puede interpretarse el conjunto de su obra en términos paradójicos. Posee obras que se proyectan desde lo sencillo y sobrio, pero también desde lo más complejo. Su hija Anne Heyvaert en el folleto de la mencionada exposición de la nota al pie, apunta que «el radicalismo de su obra está tan ligado al contexto artístico como a sus circunstancias vitales —una salud frágil—, pero también a su primera y breve dedicación profesional a la arquitectura, con proyectos singulares de casas modernas de bajo coste» y que se sustentan en el interés por el movimiento moderno»⁴¹⁸.



Fig. 167. René Heyvaert. Obra *Mail Art* realizada entre 1964 y 1984. Técnica mixta

Entre las diferentes partes y contenidos, su retrospectiva alberga una obra como reflejo de su propia vida marcada por el dolor y el sufrimiento provocados por la tuberculosis. Una enfermedad que le incapacita a desarrollar ciertas prácticas artísticas y a mantenerse aislado. Aunque el dolor pueda impedir el desarrollo de tareas constructivas de grandes formatos, el

⁴¹⁶ CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA. (s.f.). “RENÉ HEYVAERT” en *CGAC*.

<https://cgac.xunta.gal/es/exposiciones/rene-heyvaert> [Consulta: 19 de octubre de 2020].

⁴¹⁷ Entre sus exposiciones más recientes se encuentra su monográfica de 2019 en el *Centro Galego de Arte Contemporánea*. La muestra, comisariada por su hija Ann Heyvaert y el director del centro Santiago Olmo, se configura con carácter retrospectivo. En ella se agrupan las obras por temáticas, por aspectos formales y metodológicos, y están presentes en el artista palabras como: «permutación», «ensamblajes y repetición», «como la vida misma». En la muestra se expone la obra de un artista experimental que hace uso en su práctica de diferentes materiales como el aluminio, plexiglás, madera contrachapada, papel, manteles de hule, etc.

⁴¹⁸ CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA. (2019). “René Heyvaert” [Dossier de prensa] en *art cit*.

aislamiento y reposo derivado de la enfermedad no significan en el artista un parón creativo total. Los momentos de necesidad de descanso los dedica su interés epistolar.

En palabras de su hija Ann Heyvaert, escritas en el folleto de la misma exposición, menciona que «en esta muestra presentamos una selección de sus obras, que pretende ofrecer una reconsideración transversal de su práctica, desde su vocación como arquitecto hasta la catarsis de su vida a través de su arte»⁴¹⁹.

El hilo conductor de su trabajo ha estado fuertemente marcado por su cuerpo, como también lo ha hecho la anteriormente mencionada Ángela de La Cruz. Los dos plantean un cuerpo como espacio de experiencias y acontecimientos. Un cuerpo que avanza en relación a su entorno y que entre tanta adversidad avanza firme y poco a poco, a veces con movimientos repentinos, exageradamente visibles e intensos, otras a veces meditados y en silencio. Los dos artistas «hablan en distintos lenguajes del cuerpo y sus problemas. Heyvaert, encuentra en el arte el medio ideal para aprender el mundo y olvidarse de sí mismo. De La Cruz, habla del dolor propio y del de la sociedad actual a través de metáforas plásticas»⁴²⁰.

Cada cual ha experimentado su propia realidad a través de la creación y por mucho que la dolencia les haya incapacitado, han busca el modo de expresarse dentro de los límites que les ha impuesto la vida. En el caso de Heyvaert, la vida lo ha aislado agotado en su estudio, y en el caso de Ángela de La Cruz, la enfermedad la ha llegado a inhabilitar postrándola en coma en cama y posteriormente en una silla de ruedas, elemento protagonista en la obra “El carro de apolo” de otro de los artistas como David Escalona.

2.2.2.4 La aneurisma en Ángela de La Cruz y Chuck Close

Sobre su dolencia, la artista siente inesperadamente en agosto de 2006 un fuerte dolor craneoencefálico con pérdida de equilibrio, pero se recupera rápidamente. A este primer aviso le precede un segundo más intenso tres meses después mientras está embarazada. Diagnosticada con un cavernoma, este duro golpe le provoca una hemorragia cerebral induciéndola a un estado de coma temporal, con secuelas de movilidad reducida, habla dificultosa y una estancia en el Hospital de aproximadamente dos años. Quién sabe si por infortunios de la vida o por su gran afición a fumar y beber, el cavernoma marca su vida al igual que la marcó con dolor y tristeza la pérdida de su padre.

Son calamidades que ponen a prueba su estabilidad física y emocional y la hacen partícipe de una realidad adversa en la que está presente la enfermedad y la muerte. En 2009 la artista vuelve a su faceta artística pero no sola. Las consecuencias de la enfermedad incapacitan su condición erguida y se vuelve incondicionalmente necesario en su vida tanto los asistentes de producción y una silla de ruedas.

⁴¹⁹ *Ibíd.*

⁴²⁰ LOMBAO, M. (2019). “Dolor, enfermedad y silencio en el CGAC” en ABC.

<[https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-dolor-enfermedad-y-silencio-cgac-](https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-dolor-enfermedad-y-silencio-cgac-201903290115_noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F)

[201903290115_noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F](https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-dolor-enfermedad-y-silencio-cgac-201903290115_noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F)> [Consulta: 6 de diciembre de 2020].



Fig. 168. En la imagen, Ángela de La Cruz sentada en la silla de ruedas junto a uno de sus cuadros

Con este contratiempo en medio de su carrera, se ve un cambio en el tratamiento de las nuevas obras. Mientras que al principio de su carrera presenta obras de carácter monocromático con apariencia minimalista y bastidores rotos y lienzos desgarrados, posteriormente la artista presenta unas obras que han sido también manipuladas, pero sin ser rasgadas y además han perdido la expresión emocional violenta que las caracterizaba. Este nuevo resultado contrasta con el anterior en el cual «las obras eran pintadas primero, para ser desgarradas luego, mostrando las emociones de forma más visceral»⁴²¹. En esta nueva obra se ve un gesto más apaciguado y calmado pero que aún carga la memoria y el recuerdo de sus inicios en los que la pintura transformada, como la vida misma, deja de ocupar únicamente el plano vertical de la pared.

De La Cruz es una artista muy activa, inquieta y la enfermedad le ha enseñado a tener paciencia y abrir los ojos en ciertos aspectos de su vida. Por lo general nadie desea para sí mismo el dolor, el sufrimiento, ninguna enfermedad, ni aquello que se vuelva adverso para la existencia humana, pero para la artista, aun habiéndose convertido en un contratiempo lo ocurrido, le ha dado las gracias. De La Cruz, para la entrevista con el periodista de *EL PAÍS* Guillermo Espinosa, menciona: «Gracias a esta enfermedad he recuperado muchas cosas que había perdido: la tranquilidad y la lectura, por ejemplo. Antes viajaba de una forma compulsiva, y me pasaba el día de fiesta. Ahora disfruto leyendo»⁴²².

Estas reflexiones sobre el agradecimiento a la enfermedad nos recuerdan a nuestras conversaciones con Lita sobre esto mismo en relación a la obra de arte. Así pues, en relación a ello, Lita nos comenta durante nuestras conversaciones que «una enfermedad nunca puede ser un beneficio para nadie, otra cosa es que le ayude a canalizar sus limitaciones, a expresar sus sentimientos, a compartir con otros lo que piensa o siente, pero nunca supone un factor positivo, ni para el Arte ni para ningún aspecto de la vida de las personas que la sufren. No puedo ni plantearme que tuviese que agradecer a la MIGRAÑA el contenido de mis obras, imposible concebir esta idea de compañero de vida, el precio a pagar hubiera sido inaceptable»⁴²³.

⁴²¹ GRAU, C. (2018). "Ángela de la Cruz. Homeless" en *art. cit.*

⁴²² ESPINOSA, G. (2009). "El arte de la obstinación" en *EL PAÍS*.

<https://elpais.com/diario/2009/04/12/eps/1239517609_850215.html> [Consulta: 20 de agosto de 2020].

⁴²³ Véase respuesta en el anexo "V.I.I.II Francisca Lita".

A la artista la enfermedad la ha dejado en silla de ruedas, pero para ella no ha sido un impedimento total, al revés, la ha convertido en herramienta de trabajo que le ha permitido completar obras como “Drop”. Esta obra es un lienzo al revés en el suelo que presenta una estética a modo de caja de altura baja y sobre su superficie interior azul ha dejado la huella de las ruedas de la silla. La traducción de Drop puede ser entendida tanto como gota o como caída, ambas palabras relacionadas de algún modo con su obra y en su vida.

La enfermedad le ha dado herramientas y sobre todo tiempo. Como apunta la artista «Mi trabajo va a mejorar con lo que me ha pasado. Estoy a punto de estallar. Nunca tuve tanto tiempo para meditar»⁴²⁴.



Fig. 169. Ángela de La Cruz. “Drop”, 2014.
Óleo y acrílico sobre lienzo. 220,5 x 180 x 8 cm

Al igual que a Ángela de La Cruz, la vida del artista Chuck Close (Monroe, 1940 – Nueva York, 2021) también se vio golpeada por un problema relacionado con la tensión arterial y el riego sanguíneo. Golpes como el de 1988 que le provocaron un «aneurisma de la médula espinal lo dejaron gravemente paralizado, pero no le quitaron las ganas de volver a la acción.

Hacia 1968, dos décadas antes de su aneurisma, el artista empezó a pintar grandes retratos frontales y entre ellos se encontraban tanto los de sus amigos Richard Serra y Philip Glass como la de sus propios familiares incluido su autorretrato. Estas creaciones eran formalizadas a partir de una imagen fragmentada, a modo de cuadrícula, y esta era maximizada a tamaños de lienzo superiores. El diálogo del espectador respecto a la obra hacia que, a mayor distancia, la imagen estrechara su relación con la apariencia fotográfica. Por el contrario, el acercamiento permitía ver como el detalle de la obra estaba compuesto por diminutas marcas que en su conjunto formalizaban una composición que rozaba el procedimiento mecánico y repetitivo.

Su relación con el arte desde la discapacidad quedó anclada en su apuesta por poder conseguir crear lo que antes pintaba. Así pues «Decidido a seguir pintando, se sobrepuso a su discapacidad

⁴²⁴ ESPINOSA, G. (2009). “El arte de la obstinación” en *art. cit.*

y aprendió a hacerlo con una férula en la mano»⁴²⁵. El golpe de la vida no lo paralizó y la necesidad más vital de expresarse a través del arte lo impulsó de nuevo a la creación. En Close se observa una persona víctima de un contratiempo biológico que, aunque le afectó en su vida y en la práctica artística, no habló de ello explícitamente en sus obras. Con insistencia, el artista demuestra que pintar es una necesidad y que la discapacidad no es motivo para impedir la práctica artística, algo que así también concibió el pintor mexicano Leopoldo Flores (México, 1934-2016), para quien su párkinson no fue un impedimento creativo, sino que, lejos de detenerlo, continuó desarrollando su práctica creativa bajo los efectos de la enfermedad.



Fig. 170. Chuck Close pintando con una férula en la mano



Fig. 171. Chuck Close en silla de ruedas junto a uno de sus autorretratos

Posiblemente golpes como el de Close o de La Cruz puedan ser motivo suficiente para afrontar una vida con tristeza, pero, evitando toda actitud de negación, se debe aprender a reconocer y convivir con lo ocurrido. De hecho, afrontar la vida con humor puede ayudar a alejarnos de ese pensamiento opresor que machaca día a día y, en este sentido, como comenta Rojas, «el Humor facilita la descarga de la tensión emocional y nos hace resistentes al estrés. Una dosis adecuada de gracia y ocurrencia, además de facilitar un reconfortante y terapéutico distanciamiento psicológico de la situación que nos amenaza y abrumba, también es una excelente herramienta para conectarnos con los demás»⁴²⁶.

A veces este humor viene dado en la genética de cada uno, otras veces se debe ofrecer y plantear a quien sufre como una herramienta en su proceso hacia la mejoría. Ángela sabe lo que es el humor y por ello lo utiliza en los títulos de sus obras. Al respecto apunta que «el humor es

⁴²⁵ KERTESS, K. (COM.). (2007). *Chuck Close. Pinturas 1968-2006* Folleto de exposición]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/2007002-fol_es-001-Chuck%20Close.pdf> [Consulta: 28 de mayo de 2019].

⁴²⁶ ROJAS, L. (2011). *Superar la adversidad*, Barcelona: Espasa Libros, p. 136.

intrínseco con cada uno. Si has nacido con humor, eso se refleja en lo que haces. A mí me gustan mucho la picaresca y el humor español desde Goya hasta Buñuel o Almodóvar... Todas estas cosas se reflejan en mi obra»⁴²⁷. Y es que, para la artista, tanto el arte como el humor se convierten en un liberador de tensiones.

Utilizar el humor ante serias y graves situaciones parecería a primera vista ilógico, al igual que tampoco podría entenderse como la misma enfermedad y dolor que te anulan son los que de nuevo te pueden crear la necesidad de, en cierto modo y a través de la creación, de sanar las preocupaciones de tu interior. En este sentido, la enfermedad como contratiempo, pero también como sanación, está presente en las reflexiones de Eulàlia Valldosera, una artista

«que està interessada en la malaltia, no sols per l'ús que se'n fa com a figura i metàfora, com és el cas de Sontag en el seu llibre, sinó, sobretot, per allò que la malaltia té de curatiu, per la necessària renovació que procedeix de l'angoixa, de les caigudes, en alguns moments de la nostra existència. Malaltia com a teràpia que també es relaciona amb la qualitat guaridora de la pràctica artística»⁴²⁸.

En la práctica artística de Valldosera, la luz y la sombra hablan de su propia experiencia sobre miedos, temores y fantasmas, y todo ello a través de una luz proyectada hacia unos objetos que, la forma de su sombra arrojada, puede ser metáfora del propio cuerpo humano. En este sentido, se entiende la sombra «com a projecció de l'individu, com a residu de la seva experiència, com allò que descarta i acumula en el seu interior. La malaltia seria aleshores, escenificada en les instal·lacions d'Eulàlia Valldosera, una forma de viure l'ombra, una forma d'encarar allò que no volem veure»⁴²⁹.

2.2.2.5 La incapacitante enfermedad degenerativa en Teresa Cebrián

La enfermedad como contratiempo y motor artístico también está presente en la vida de la artista Teresa Cebrián. Más allá de leer a esta artista a través de referencias escritas, el *Consorti de Museus de la Comunitat Valenciana*, permite descubrirla en vivo organizando el taller Crear desde la resiliencia impartido por la propia artista en septiembre de 2018 y al que fue todo un privilegio asistir.

En el taller la artista trabaja el concepto de Resiliencia, al que por su parte lo define como «La capacidad de crecer con la misma dificultad, siempre en conocimiento de las cosas». Lo llama “Crecer”. El arte siempre ha sido su vida y aun viniendo de familia con poca economía apostó por él. Luis Rojas Marcos entre las definiciones dadas, apunta que la resiliencia es un término

⁴²⁷ DE LA CRUZ, A. (2015). “El humor es un signo de supervivencia” en *Magazine*, Felip Vivanco, art. cit.

⁴²⁸ ENGUITA, N. (com.). (2000). “Donar nom a l'experiència” en *Eulàlia Valldosera: Obres 1990-2000* [cat. expo], Núria Enguita (com.). Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, pp. 87-88. [Traducción: Que está interesada en la enfermedad, no solo por el uso que se hace como figura y metáfora, como es el caso de Sontag en su libro, sino, sobre todo, por aquello que la enfermedad tiene de curativo, por la necesaria renovación que procede de la angustia, de las caídas, en algunos momentos de nuestra existencia. Enfermedad como terapia que también se relaciona con la calidad sanadora de la práctica artística].

⁴²⁹ *Ibid.* [Traducción: como proyección del individuo, como residuo de su experiencia, como aquello que descarta y acumula en su interior. La enfermedad sería entonces, escenificada en las instalaciones de Eulàlia Valldosera, una forma de vivir la sombra, una forma de encarar aquello que no queremos ver].

que resumiría «esta simbiosis natural y única de flexibilidad, resistencia, adaptación, y recuperación»⁴³⁰.

Este término se vincula muy directamente a la vivencia de una artista que no duda un segundo en mostrar su presente, su visión de futuro y de hacerse eco de su pasado. Siente la necesidad de transmitir como su activa y constante vocación por el trabajo, cada vez se ve más afectada por la enfermedad crónica y degenerativa que la ha incapacitado sustancialmente a crear. Marisol Salanova, como comisaria de la exposición de la artista *El largo viaje*, explica cómo esta enfermedad que incapacita su continua creación «le provoca un dolor en lo más hondo del sentimiento artístico»⁴³¹.

La artista entiende de dolor, y es que este mismo, junto a la enfermedad, le organizan el calendario de trabajo, limitan su producción y son los que han interrumpido su vida nómada. Una vida ininterrumpida que estuvo anteriormente marcada por una serie de viajes por trabajo que han hecho de su lugar natal un lugar provisional, como del que nos puede hablar la obra “Provisional home” (1999) de Eulàlia Valldosera y en la que estando presente el nomadismo de la artista, esta habla de la idea de paso, de lo efímero y de lo transitorio. Sobre el nomadismo de Cebrián, en sus propias palabras comenta en el taller que «Hace 6 años que estoy en la ciudad por la enfermedad. Antes trabajaba el doble o el triple. Ahora no puedo»⁴³².

Esta vuelta a la casa, al lugar de amparo y de reposo debido a los impedimentos de la enfermedad, es lo comúnmente compartido con las consecuencias de la enfermedad de Heyvaert, artistas a quienes su dolencia les ha retraído hacia su más íntima morada. A pesar de todo ello la artista, al igual que Heyvaert, ha continuado desarrollándose en relación a sus límites corporales. Así pues, en Cebrián, la creación se ha mantenido viva a pesar de las adversidades que le presenta su enfermedad degenerativa e incurable.

Su realidad la ha limitado y privado de utilizar ciertos materiales por su peso y procedimiento de construcción, pero ha buscado soluciones en el cartón y otros materiales más ligeros. A diferencia de Ángela de La Cruz, Cebrián mencionó respecto a sus limitaciones que no tiene la necesidad de buscar a ningún ayudante de taller. Lo ha hecho como Heyvaert, buscado la manera de expresarse a través de otros materiales más livianos, y así, poder seguir entendiendo y expresando plásticamente el dolor físico crónico, al que muchas personas tienen miedo de enfrentarse.

Su modo de hacer referencia directa a la enfermedad que la incapacita la encontramos en obras como “El dolor aniquilador”, una obra que, junto con “The Fog”, entre otras, forman parte de un conjunto de piezas instalativas con medidas variables englobadas bajo el título “El infinito Dolor” (2015-2018).

⁴³⁰ ROJAS, L. (2011). *Superar la adversidad*, Barcelona: Espasa Libros, p. 17.

⁴³¹ SALANOVA, M. (com.). (2018). *Teresa Cebrián: El Largo Viaje* [cat. expo], op. cit., p. 33.

⁴³² Palabras de la artista mencionadas durante el taller.



Fig. 172. Teresa Cebrián. "El dolor aniquilador" y detalle de la obra, 2017. Tela, hilo, pintura y pincel (enmarcado). 114 x 80 x 08 cm

En "El dolor aniquilador" no solo su título evidencia el poder y la sumisión que ejerce el dolor de lo que padece, sino que esta misma frase está escrita con rojo sobre la obra. Una obra compuesta por un delantal cuyas costuras están bordadas con hilo rojo y en su bolsillo delantero hay encajada una brocha con restos de pintura roja, como si de sangre se tratara. En la parte baja de la superficie de este delantal la artista con color rojo anota "The END: el dolor aniquilador".

Ante estas palabras y retomando las de Lita en la que a partir de su propio dolor empatizaba con aquellos que también lo padecían, se entiende perfectamente el significado de la palabra "aniquilar" y como ello le puede afectar a Cebrián. En "The Fog", traducido como "La Niebla", también habla de ese dolor intenso que perturba su tranquilidad. Es una escultura en la que un cuchillo manchado de restos rojos en su superficie hace pensar en sus posibles connotaciones.

Según la artista esta pieza «simboliza la niebla con un cuchillo doméstico rasgándola, sería ese dolor intenso, tan alto que solo puedes fijarte en él, hasta el punto de llegar a adormecerte [...] Llega un momento en el que, efectivamente, no hay diferencia entre lo real y lo irreal. No sabes si es el cuchillo quien lo provoca y te da lo mismo, porque pasa»⁴³³.

Ese intenso dolor, el mismo que cualquiera haya podido experimentar dentro de su umbral del dolor, es el que pone en jaque la estabilidad física y mental de las personas, sumiéndolas en un estado de desorden e incluso a veces de angustia, desorientación y caos. Cabe destacar que,

⁴³³ TORRES, S. (2018). "Comprender la muerte es comprender la vida" en *art. cit.*

aunque el dolor y el sufrimiento sirvan como motor y pueden ser una rica fuente de activación creativa, dependerá de su intensidad y contexto determinado, si estos se convierten en un factor de inhabilitación definitiva o temporal. En relación a ello destacamos que Cebrián se encuentra cada día con dolores físicos que, fruto de la enfermedad, le impiden de algún modo seguir creando, incluso llegó a pensar en parar de trabajar⁴³⁴.



Fig. 173. Teresa Cebrián. "The Fog", 2017.
Técnica mixta. Medidas variables

La salud le permite al igual que en René Heyvaert, una libertad de movimiento y ligera relación con su entorno, pero la enfermedad y su dolor la incapacitan muy a menudo. En este sentido también encontramos alusiones directas a la incapacitación física por la enfermedad, y ello lo vemos en obras como "The Frail Footpath". Instalación resuelta en un recorrido de parejas de pies de poliéster.

Los primeros pies presentan una forma hinchada y esta se va difuminando a lo largo de la obra en los siguientes pares. Este camino es un modo de trazar un sendero doloroso en el que la artista, durante el taller, reafirma en su obra el dolor de pies debido a la hinchazón y su posterior alivio. Un dolor que, a diferencia de la muerte, evidencia el estado vivo y sensorial del individuo. Sobre esta consciencia del cambio también apunta en primera persona que «en los últimos cinco

⁴³⁴ En 2012-2013 consideró que sería su última exposición y así se lo transmitió Cebrián a la galerista Rosa Santos. Pero pensar el dolor físico y crónico de una enfermedad como protagonista, la impulsaron de nuevo a reflexionar y cuestionarse, para tratar de entenderlos a través de la creación. De nuevo, todo y cuanto la dolencia pudiera en ella limitar, la impulsó hacia una continuación creativa en la que esta creación le permitió mantener viva la investigación sobre el dolor asociado a la enfermedad y la muerte.

años, ahora que voy para los 61, supongo que tiene que ver con la enfermedad pues mi cuerpo se inflama y los órganos duelen a cada brote»⁴³⁵.



Fig. 174. Teresa Cebrián. "The Frail Footpath", 2001. Varias piezas de resina. Medidas variables. Galería Rosa Santos

2.2.2.6 Los efectos negativos de la migraña en Francisca Lita

En Cebrián, aunque su capacidad creativa y de representación le motive a crear, el dolor le impide trabajar en ciertas ocasiones. Es un dolor que adquiere voz y voto en la decisiva configuración metodológica de su creación. Algo que también ocurre en la vida de Francisca Lita, artista esclava de la migraña, enfermedad cuyo dolor la ha incapacitado como persona en muchas ocasiones de su vida. A grandes rasgos esta enfermedad es entendida como una «enfermedad dolorosa y crónica caracterizada por crisis o brotes recurrentes de dolor de cabeza generalmente precedida de un pródromos y acompañada, o no, de otros síntomas o signos neurológicos focales que la caracterizan»⁴³⁶.

Por parte de M^a Teófila Vicente Herrero, «la migraña o también denominada jaqueca es una patología pluricausal. Su limitación se asocia a sus crisis o ataques repetitivos de dolor tipificados en cuanto a su duración (4-72 horas), a sus características (pulsátil, opresivo o ambos), asociado a náuseas, vómitos, fotofobia (molestia a la luz) y sonofobia (molestia al ruido, así como al empeoramiento durante la actividad física»⁴³⁷. Una enfermedad definible, pero que solo pueden llegar realmente a entenderla y significarla quienes la sufren.

⁴³⁵ SALANOVA, M. (com.). (2018). *Teresa Cebrián: El Largo Viaje.*, op. cit., p. 41.

⁴³⁶ VICENTE, M. T., LITA, F. y MONTES, M. (2009). *La Migraña: Ciencia, Arte y Literatura*, op. cit., pp. 28-29.

⁴³⁷ VICENTE, M. T. (2013). "La enfermedad crónica. Un sufrimiento personal con repercusión social que habla a través de los pinceles" en *Imágenes de la memoria: Francisca Lita* [cat. expo], Ayuntamiento de Almansa Concejalía de Cultura. Alicante: Ayuntamiento de Almansa, p. 25.

Lita es una artista que pinta la migraña que padece, pero solo cuando esta se lo permite. De su dolencia ha creado la serie “La Migraña” y la misma está compuesta por una serie de obras en las que la artista da forma y color a los sentimientos, emociones y vivencias. En estas composiciones se percibe como su sello de identidad: formas laberínticas, desestructuraciones organizadas, composiciones geométricas con un gran dinamismo y un diálogo de formas orgánicas con geométricas.

En la paleta de colores utilizada y sus posibles connotaciones y significados, se encuentra el color rojo, al que fácilmente se ha asociado con la sangre «y con ello los sentimientos más vivos y ardientes del ser humano, al contrario del azul que según los patrones de colores, se ha relacionado más con el espíritu, con el pensamiento y con los sentimientos»⁴³⁸.

El color es un recurso que enfatiza esa contrariedad. Por ejemplo, hace un uso simbólico del color rojo para hablar del dolor, la migraña y la enfermedad, frente al azul y tonos sutiles y grisáceos para hablar de la salud y la espiritualidad. En cuanto a los tonos y saturación, también se sirve para plantear confrontaciones entre la luz y la oscuridad.

Dentro de las obras que componen la serie y siguen estas características mencionadas encontramos alguna de las que rinde homenaje a la sensación de esta patología. Así pues, los dolores de cabeza de la migraña para Lita son como ella misma llama “Mi más fiel enemigo” 2006. Vivir la enfermedad en la propia piel le permite conocer sus efectos e interpretar subjetivamente sus manifestaciones.

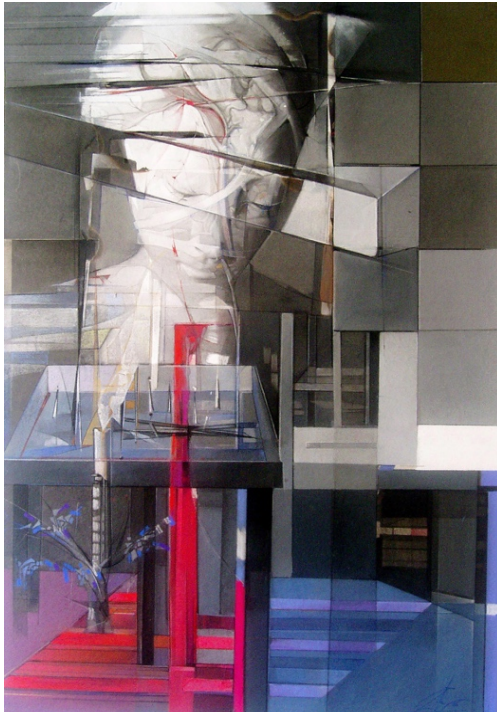


Fig. 175. Francisca Lita. “Mi más fiel enemigo”, 2008. Lápices grasos sobre papel. 100 x 70 cm

El protagonismo de esta obra pictórica recae en la indiscutible cabeza representada. La misma en la que recaen los ataques de la migraña. En el cuadro, la cabeza del personaje de rostro

⁴³⁸ VICENTE, M. T., LITA, F. y MONTES, M. (2009). *La Migraña: Ciencia, Arte y Literatura, op. cit.*, p. 106.

femenino es de color blanco con matices grises sobre fondo oscuro. Esta se presenta deformada e inflamada, y como si de un puzle de formas se tratara, aparece una imagen sesgada en la que su coherente descomposición recuerda a la visión transformada de las víctimas durante los ataques de migraña. Por otra parte, el límite sesgado de los cortes que separan las diferentes piezas que la componen, recuerdan personalmente al dolor del corte en la piel y al igual que en la migraña, recuerdan al dolor que martirizan al enfermo.

De nuevo, en cuanto al cromatismo de la obra, ante los tonos sutiles, grisáceos y fríos asociados en su obra a la salud como el color azul, contrasta con potencia visual el color rojo, que se presenta simbólicamente haciendo referencia al dolor, a las venas y a la sangre. Toda esta composición se suspende, con interpretación propia, sobre una bandeja metálica característica de las intervenciones clínicas.

El mismo año también haría referencia directa a la migraña en la obra "Esta es mi fragilidad". En esta obra, las formas y piezas que la componen se entrelazan y superponen dando sensación de verticalidad en su conjunto. Formas que se agrupan en el centro de la base de la obra formando una apilada columna de elementos compositivos con carga visual.



Fig. 176. Francisca Lita. "Esta es mi fragilidad", 2008. Acrílico y pastel. 100 x 70 cm

En la obra, se presenta el rostro de un personaje que actúa como elemento central de la composición, y a la altura de su cabeza, aparece un gran estallido compositivo de colores vivos con una potencia visual que resalta sobre el resto de formas de la composición de tonos más sutiles y de gama fría.

Entre las formas también aparecen dibujos de mariposas, que por su fragilidad y por el modo de entenderlas en el mundo, recuerdan a las libélulas de Rossana Zaera.

En la obra de Lita las inofensivas mariposas dibujadas contrastan con el color y las formas de representar el dolor de migraña, mientras que en Rossana Zaera, el contraste viene dado cuando las agujas clínicas que utiliza en su obra, asumen el personaje del insecto al ensamblar sus características alas hechas con plata. En ambos casos, son los inofensivos elementos y colores los que contrastan con la agresividad de aquello que nos recuerda al dolor.

En 2007 Lita presenta la obra “El sobresaltado camino de los cromosomas”, obra en la que también aparecen una serie de insectos y reflexiona en torno a la herencia genética de la enfermedad en las mujeres de su familia. Para representar esta reflexión dibuja en el lado derecho de la composición un feto envuelto por formas del ADN, al que le llega del lado izquierdo una maraña de símbolos y formas que, por un lado, representan los cromosomas, y por otro, una serie de insectos que dan forma a la enfermedad. En la obra la artista trata de transmitirle al espectador información sobre la herencia genética de esta enfermedad. Sobre la forma de esta transmisión la artista se explica: «del pequeño círculo rojo que representa la enfermedad en la abuela surgen líneas rojas o azules que representan la transmisión o no de la enfermedad y de la misma manera se indica para el resto de los personajes. Las líneas rojas -que son las que representan la enfermedad- toman forma de sangre derramada cuando tocan el personaje, adquiriendo forma de ave en algún caso»⁴³⁹.

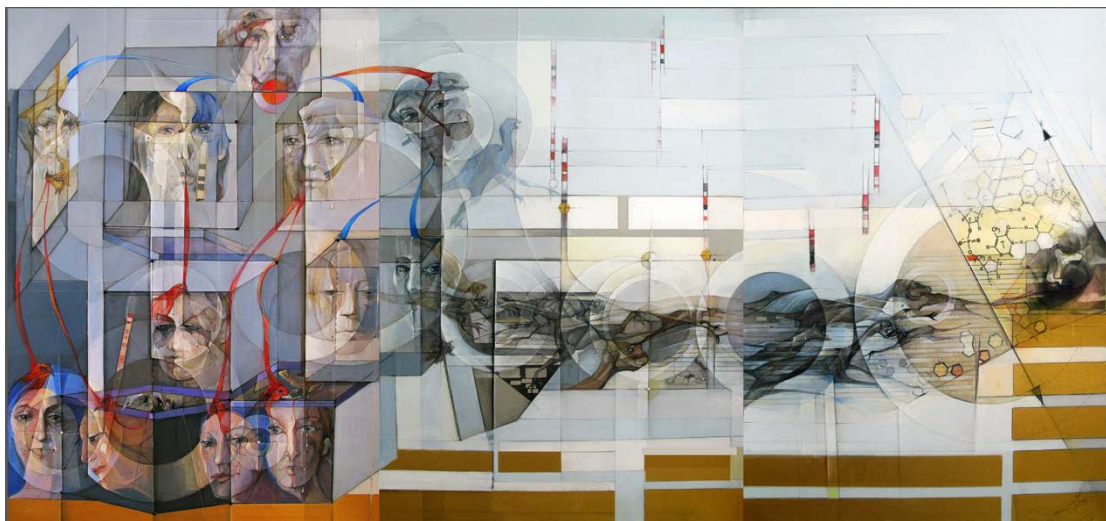


Fig. 177. Francisca Lita. “El sobresaltado camino de los cromosomas”, 2012.
 Acrílico y lápices grasos sobre papel. 210 x 100 cm

En el lateral izquierdo de la composición, de donde viene esta maraña de formas, se representa el rostro de algunas de las mujeres de su familia que forman parte de su árbol genealógico. En ellas, la importancia del color es clave, ya que para indicar cuales sufrieron de migraña utiliza el color rojo, y el azul para las que se libraron de esta aparente azarosa enfermedad.

⁴³⁹ MONTES, M. (2018). “Francisca Lita: la pasión de existir” en *Sentimientos dibujados. Enfermedades pintadas* [cat. expo], *op. cit.*, p. 30.

Sobre la experiencia de los efectos del ataque, también realiza la obra “Escuchad, mirad mi cuerpo desmembrarse” (2006). Una obra que, con el mismo estilo de relación de formas geométricas con formas orgánicas, juega con el elemento de la complejidad compositiva en la que actúa con coherencia visual la descomposición. Por un lado, se refiere a la descomposición de las imágenes en planos y, por otro lado, se refiere al cambio espacial de los elementos representados respecto a su original posición en el mundo. Por ejemplo, lo que sería en nuestra imaginación ubicar un riñón en la cabeza. Sobre esta obra, la idea de incapacidad y presencia de la cama como lugar de amparo y reposo, es reforzada por el verso de su médica M^ª Teófila Vicente Herrero que la acompaña en el catálogo “Imágenes de la memoria” y en el que resalta este elemento como un lugar de recogimiento ante la aparición del dolor:

«Palpita mi cerebro y llora mi alma, se constriñe mi estómago en náusea permanente. Tortura de un dolor tantas veces repetido de tantas horas vacías en la inmovilidad de una cama»⁴⁴⁰.

También está presente en su obra y en su día a día “La cotidiana amenaza de la crisis” (2007). En ella hace uso de una complejidad compositiva y el color para transmitir un ambiente amenazante; ambiente tenso que percibe cualquier paciente, enfermo e indefenso que espera ser imprevistamente atacado por la enfermedad. En esta obra se recrea una atmósfera caótica pero estructurada. Entre los elementos representados aparecen los pájaros que recuerdan a las aves que descienden rápidamente para atacar y formas que vislumbran edificios de una recargada y caótica ciudad. De igual modo, se utiliza el color rojo frente a los grises y azulados para reforzar metafóricamente los contrastes en la atmósfera.

Entre otras de las obras de esta serie también encontramos “Autorretrato con cruz”. Esta es una obra a la que se refiere durante nuestras conversaciones y de ella nos habla sobre los momentos previos a la migraña. La artista nos comenta que «No hay un patrón fijo. Cuando el dolor aparece por la noche, mientras estoy durmiendo o de madrugada (lo represento en el Cuadro Autorretrato con Cruz) me despierta, o mejor dicho me despertaba el propio dolor ya con gran intensidad acompañado de vómitos. En este momento no hay previo, me despierta de forma incontrolable y con el único recurso de la toma de fármacos y esperar que pasen las horas y desaparezca»⁴⁴¹.

En referencia a la incapacidad de realizar ciertas cosas, cuando le preguntamos a la artista que le impide el dolor y que le permite la creación, nos comenta que

«El dolor en mí tiene un efecto paradójico, durante las crisis me invalida de forma total y, por ello limita cualquier actividad cotidiana y por supuesto la creativa. Sin embargo, posteriormente el contraste entre la incapacidad previa y la lucidez posterior, ya libre de dolor me estimula a seguir creando y quizás haya una reflexión con matices a esa creación artística. Lo considero como un premio después de superar esa fase tan invalidante, aunque solo sea de unas horas. A partir de la desaparición de la migraña, mi cerebro solo tiene pensamientos positivos, de agradeciendo a la vida, al mundo. La fuerza del dolor y la inexplicable lucidez cuando desaparece me hace volver a vivir, a pensar, a emocionarme, etc. Solo pienso

⁴⁴⁰ VICENTE, M. T. (2013). “Dejo mi vida en tus pinceles” en *Imágenes de la memoria: Francisca Lita* [cat. expo], op. cit., p. 22.

⁴⁴¹ Véase respuesta en el anexo “V.I.I.II Francisca Lita”.

y observo con estupor al mundo que me rodea y quiero y siento que empatico plenamente con aquellas personas que sufren dolor crónico por cualquier causa»⁴⁴².



Fig. 178. Francisca Lita. "Escuchad, mirad mi cuerpo desmembrarse", 2006.
Pastel y lápices grasos. 100 x 70 cm



Fig. 179. Francisca Lita. "Autorretrato con cruz", 2008.
Lápices grasos sobre papel. 100 x 70 cm

En el sentido incapacitante de todo lo que conlleva esta esta patología, la artista también nos menciona que:

«jamás puedo trabajar, crear, vivir o pintar en pleno dolor, me invalida totalmente. En esos momentos, mi cerebro se bloquea por completo, soy incapaz de pensar y menos de crear. Mi único pensamiento solo es, la esperanza, que con el paso de las horas desaparezca esta Migraña cruel. Me ayuda el optimismo de mi carácter y al estímulo de recuperar mi lucha creativa, que me permite olvidar todo y seguir trabajando como si nada hubiera ocurrido hasta la próxima visita de mi más fiel enemigo»⁴⁴³.

⁴⁴² *Ibid.*

⁴⁴³ *Ibid.*

En referencia al optimismo que nos comenta la artista, Luis Rojas señala que, «quizá la principal ventaja del optimismo se refleje en la resistencia al sufrimiento físico y al decaimiento mental, y en la persistencia para conseguir triunfar sobre la adversidad»⁴⁴⁴.

El testimonio de Lita se suma a nuestra idea de destacar que los efectos de esta enfermedad que marcan al individuo son un contratiempo de incapacitación creativa temporal, pero que, tras la metamorfosis, en el intervalo entre ataques, es la salud, la calma y tranquilidad la que permiten reorganizar sus vivencias y pensamientos para transformarlos en conocimiento a través de la palabra y/o la forma. Es inevitable asociar a esta reflexión la de David Pérez, quien tomando reflexiones de Marguerite Duras, afirma que «hablamos de la piel porque no podemos vivirla. O lo que es lo mismo, que vivimos la piel cuando de ella no hablamos»⁴⁴⁵.

Lita sabe lo que supone la incapacitación del dolor de la enfermedad, y vivirlo en su propia piel le permite ser consciente y empatizar con aquellas personas que, de igual modo, sufren la crónica amenaza del dolor. Es una artista que no solo piensa en su propia enfermedad, sino que también en la de los demás, y lo hace tanto imaginando el sufrimiento que estas puedan provocar, como la fuerza incapacitante que otras, sin dolor, van incapacitando a la persona evadiéndola poco a poco de su consciencia sobre este mundo. En este sentido Lita pinta otras enfermedades ajenas a su condición como es el Alzheimer que otros artistas, como veremos en el siguiente apartado viven como sujetos.

2.2.2.7 La anulación cognitiva del Alzheimer en William Utermohlen

El Alzheimer, una enfermedad que es vivida por William Utermohlen (Pensilvania, EEUU, 1933 - Londres, Reino Unido, 2007) en su propia piel, artista que, consciente de su patología, decide centrarse en su representación.

Esta enfermedad es muy temida por quienes saben conscientemente de sus efectos, ya que esta cuando arremete contra el ser, lo hace contra toda su propia historia y su relación con los demás. A lo largo de la historia vemos como el ser humano ha querido tener presente o llevar consigo de algún modo lo que le realmente le importa, y es por ello que en la creación ha encontrado un fiel recurso que le permita perpetuar el tiempo dando voz y valor a lo pudiera quedar en el olvido.

En este sentido vemos como durante la historia, la humanidad en conjunto, ha sentido la necesidad de poseer eternamente de algún modo lo que no quiere olvidar, y para ello ha utilizado recursos como el grafismo, la pintura, la creación de bustos, los memoriales, homenajes, la fotografía, y todo aquello que visualmente nos permita recordar y poner en valor lo que cada cual considera necesario.

Detrás de esta necesidad de perpetuar lo deseado se esconde en gran parte ese miedo al olvido, como el que así queda retratado en obras pictóricas como la de Jean-Baptiste Regnault "El origen de la pintura: Dibutades dibujando el retrato de un pastor" (1786). En la obra se muestran

⁴⁴⁴ ROJAS, L. (2011). *Superar la adversidad*, op. cit., p. 88.

⁴⁴⁵ PÉREZ, D. (1999). "La deriva de los días" en Teresa Cebrián. *Del silencio de las lágrimas: Sala La Gallera 20-XII, 1999 30-I, 2000*, op. cit., p. 57.

dos jóvenes, uno dibujando el contorno de la sombra del otro. Como se comenta en el libro *El arte como terapia*, según el relato del historiador romano Plinio el Viejo, con frecuencia representado en el arte europeo de los siglos XVIII y XIX, un par de jóvenes muy enamorados debían separarse, por lo que la mujer decidió trazar el contorno de la sombra de su amante. Ella crea esta imagen con precisión y claridad para tener un recuerdo fresco de él cuando este marche. Trata de representar la figura humana de su amante, pero de una forma precisa y con un cierto nivel de sofisticación que le permita representar al detalle su personalidad y su esencia para que, aunque marche, pueda sentir de algún modo su presencia.

Ejemplos como este nos muestran como el arte sirve como una herramienta que nos permite poseer o seguir viviendo, en cierto modo, aquello importante para nuestras vidas, un modo de hacer visible lo invisible y evitar que caiga el recuerdo en manos del olvido.

Toda esa historia que llevamos con nosotros en el recuerdo, de algún modo, puede verse truncada de la noche a la mañana por la amenazante enfermedad del Alzheimer, ese duro golpe que, si arremete con intensidad, te hace estar prácticamente ausente de este mundo.

María Montes, en su texto sobre esta patología que acompaña una de las obras de Lita sobre la serie, se refiere al Alzheimer como la patología que anula toda nuestra historia. El texto dice así:

«Si el rasgo fundamental que nos convierte en humanos a los seres de nuestra especie es la conciencia de la propia identidad, ¿hay enfermedad más cruel que está a la que le puso nombre el doctor Alzheimer? Al fragmentar, diluir o borrar definitivamente la memoria de nuestra vida, el caos o la nada nos transforma en cáscara vacía de lo que fuimos, inquietante sombra para nuestros semejantes, trascendente tema para el arte»⁴⁴⁶.

Este vacío, como ausencia de contenido relacionado con el olvido y la disolución, es el que se observa a lo largo de la cronológica serie de autorretratos en el que el propio Utermohlen representa el avance de su propia patología.

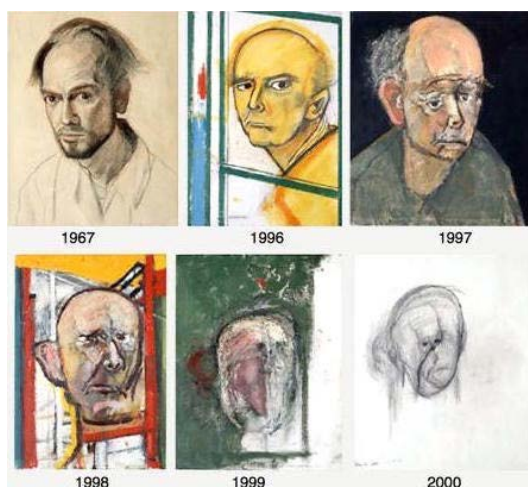


Fig. 180. William Utermohlen. Evolución de sus autorretratos

⁴⁴⁶ MONTES, M. (2017). "Serie-Alzheimer" en *El color del dolor*, op. cit., pp. 34-35.

Este pintor nacido en Filadelfia, vio interrumpida su vida a los 65 años de edad por el diagnóstico de esta enfermedad, una enfermedad que borra toda nuestra historia y sobre la que Isabel Fariñas, catedrática de Biología Celular y Parasitología de la Universitat de València, menciona al respecto que «cada uno de nosotros es en realidad lo que su cerebro siente, piensa y recuerda. Por eso cuando una enfermedad neurodegenerativa como es la enfermedad del Alzheimer causa la muerte de innumerables neuronas en nuestro cerebro, se pierden nuestros recuerdos y dejamos de ser nosotros mismos»⁴⁴⁷.

Utermohlen es consciente de esta enfermedad neurodegenerativa y como recoge el artículo de Denise Grady en el *The New York Times*, su esposa Patricia Utermohlen profesora de historia del arte, menciona, en referencia al momento del diagnóstico que: «From that moment on, he began to try to understand it by painting himself»⁴⁴⁸, decidiendo crear un autorretrato cada año.

Como resultado, hoy se recoge una serie de autorretratos comprendidos entre 1996 y los 2000. En la cronología se ve la pérdida de realismo respecto a la obra anterior y llega hasta tal punto que en sus últimos autorretratos el cambio de proporción del rostro es más pequeño respecto al primero y el trazo de la línea simplemente se queda en una insinuación de su rostro y se vuelve todo más abstracto y surrealista. También cambia a nivel cromático. Así como de los primeros autorretratos formaba parte una composición con una amplia paleta de colores, en sus últimas obras se ve tal disminución, que solo se expresa monocromáticamente, con el color negro y trazo fino.

Como apunta Javier Yanguas en su artículo para el periódico *EL PAÍS* sobre el artista «la enfermedad de Alzheimer decolora y desfigura a la persona que la padece. Este es su proceso. La deshace, en la medida en que su cerebro va muriendo, la fragmenta y destroza»⁴⁴⁹.

A lo largo de su serie se observan unas obras que transmiten tristeza, ausencia, muestran a un ser desolado y la seriedad de alguien que está pensativo, pero no por mucho tiempo.

La enfermedad lo ha hecho preso tanto de su cavilación por el deterioro neurológico de lo que ello comporta como por el modo de conseguir su éxito y reconocimiento social. En este sentido, en el artículo del periódico neoyorkino se recogen las palabras de su mujer en las que menciona que «It's so strange to be known for something you're doing when you're rather ill»⁴⁵⁰.

Respecto a ello, quizá, ¿le hubiera gustado haber alcanzado el éxito, no siendo como consecuencia de algo tan trágico como es la enfermedad del Alzheimer? ¿Puede la enfermedad quitar o añadir méritos al resultado creativo? ¿Su evolución artística convertida en éxito ha sido más por el componente de su patología o por sus dotes y conocimientos creativos conscientes?

⁴⁴⁷ TEDx Talks. (2017). "El futuro de la neuroreparación | Isabel Fariñas | TEDxUPValència" en *Youtube*. <<https://www.youtube.com/watch?v=Sz1BR64rabU>> [Consulta: 28 de octubre de 2019].

⁴⁴⁸ UTERMÖHLEN, P. (2006). "Self-Portraits Chronicle a Descent Into Alzheimer's" en *The New York Times*, Denise Grady. <<https://www.nytimes.com/2006/10/24/health/24alz.html>> [Consulta: 3 de mayo de 2018]. [Traducción: A partir de ese momento, empezó a tratar de entenderlo pintándose él mismo].

⁴⁴⁹ YANGUAS, J. (2012). "El caso Utermohlen" en *EL PAÍS*. <https://elpais.com/sociedad/2012/09/19/actualidad/1348071805_613092.html> [Consulta: 14 de febrero de 2020].

⁴⁵⁰ *Ibid.* [Traducción: Es extraño ser reconocido por algo que has hecho cuando has estado enfermo].

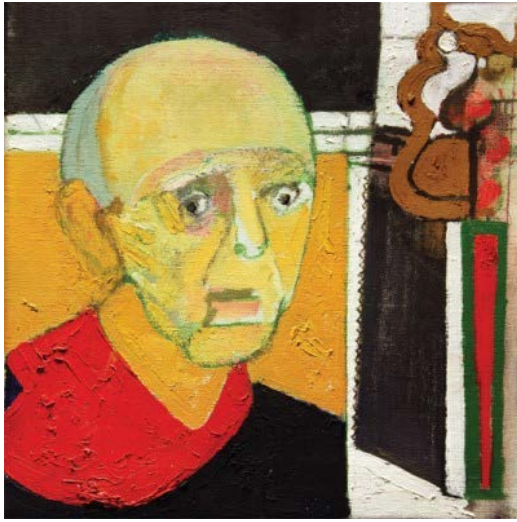


Fig. 181. William Utermohlen. "Selfportrait with saw", 1997. Óleo Sobre lienzo. 35,5 x 45,5 cm



Fig. 182. William Utermohlen. "Selfportrait. Head I", 2000. Lápiz sobre papel. 40,5 x 33 cm

A propósito de ello, existe un caso similar en uno de los pacientes del que fue neurólogo y profesor de Neurología Clínica en el *Albert Einstein College* de Nueva York, Oliver Sacks (1993-2015), docente y clínico cuyos conocimientos además se convirtieron en legado a través de publicaciones. Algunas de ellas, fundamentales, son: "Migraña", "Veo una voz", "Alucinaciones", "El río de la conciencia" o "El hombre que confundió a su mujer con un sombrero".

Esta última publicación es el libro en el que este consagrado escritor clínico ha dejado escritos veinte historiales de diferentes pacientes a los que ha tratado. En uno de los capítulos del libro,

que tiene el mismo nombre que el del libro, se trata el caso de la patología de un hombre llamado *doctor P.*⁴⁵¹ que está relacionada biológica y artísticamente con la de Utermohlen.

Para el escritor son de interés los trastornos neurológicos que afectan al yo, y en este capítulo titulado *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero* se detalla el caso del mencionado *doctor P.*

El *doctor P.* se presenta como un profesor de escuela de música con grandes facultades musicales y con episodios extraños en su modo de relacionarse con su entorno. Sus hechos y maneras de reaccionar pudieron rozar lo humorístico y parecer estos una forma de bromear con los demás, sin embargo, se trataban de problemas neurológicos extraños. En ocasiones podía llegar a confundir ciertos objetos con personas o incluso no reconocer a alguien a primera vista a quien realmente sí que conocía. Sacks menciona que «era un hombre muy culto, simpático, hablaba bien, con fluidez, tenía imaginación, sentido del humor. Yo no acababa de entender porque lo habían mandado a nuestra clínica»⁴⁵².

Durante la narración del caso, se explica como parte del problema del *doctor P.* está presente en su modo de interpretar e identificar el mundo que le rodea. Por ejemplo, llamando zapato a su pie, o no reconociendo a alguien por la totalidad de su figura sino por alguna característica especial de esta persona. Es decir, pudiera encontrarse frente a frente con cualquier conocido y no saber quién es, pero si reconocerlo por la voz al hablar. De igual modo no pudiera reconocer el rostro de alguien por su conjunto, sino por alguna característica que en él destacara, como por ejemplo una nariz alargada. No percibía las escenas en su conjunto, sino que se fijaba en el detalle, y este era la señal que le ayudaba a poner significado a lo que veía. Pero no todo lo que veía era lo que realmente era. Así pues, también confundió a su mujer con un sombrero e intentó acercársela a la cabeza tras entender que su sesión en la clínica había terminado e iba a marcharse.

Era tan raro el caso de este paciente, que Sacks pensó en analizarlo fuera del entorno que lo relacionara directamente con la problemática, y así fue, lo hizo con una visita a su casa. A su entorno familiar.

Durante la visita pudo observar sus dotes musicales tras escucharlo cantar, y esto le dio a entender que la parte del cerebro encargada de llevar a cabo estos procesos no estaban dañados. Sin embargo, tras ciertas pruebas de evaluación a las que lo sometió, detectó que podía padecer prosopagnosia, la incapacidad de reconocimiento facial, incluso con las de los más cercanos familiares. Por ello, le preguntó por las personas que estaban en las fotos colgadas en la pared, y no supo decirle que eran sus amigos, alumnos, familiares, etc. Reconoció a su hermano, pero mencionando la característica de su mandíbula y sus dientes. Quizá ese detalle es el que le había permitido saber que la persona que había detrás de aquella identidad era su hermano.

De igual modo no supo decir el nombre de lo que le enseñaba Sacks, y en vez de decir que lo que le mostraba era un guante, se refería a él más o menos, como una superficie plana con 5

⁴⁵¹ Cabe destacar que, por temas de protección de datos, a lo largo del libro el autor se refiere a los pacientes con otro nombre respecto al original.

⁴⁵² SACKS, O. (2008). *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Barcelona: Anagrama, p. 26.

bolsitas. Con una rosa le pasó lo mismo, no sabía reconocerla por su morfología y color, sin embargo, tan solo supo que era un tipo de rosa concreta al olerla. ¿Tenía Alzheimer el llamado *doctor P.*?

El *doctor P.* sabía que le ocurrían cosas extrañas, pero no era realmente consciente de los déficits que padecía. En este sentido, y en casos como el del Alzheimer, ¿quién puede sufrir más, quién tiene un nivel bajo de gravedad de la patología, pero ello le permite saber a lo que está condenado, o el que “gracias” a su estado avanzado de la enfermedad le permite no saber lo que padece? Sacks continuaba analizando y viendo mediante pruebas y ejemplos el funcionamiento de sus hemisferios cerebrales, entre otros.

Durante la visita, la mujer del *doctor P.*, la *señora P.*, le hizo saber a Sacks que su marido no tenía simplemente grandes dotes artísticas relacionadas con lo musical, sino que también las tenía en la pintura. Así pues, el doctor Sacks analizó los cuadros que tenía colocados en la pared por orden cronológico y observó cómo los cuadros que empezaban siendo más realistas, concretos, expresivos y con el más cuidado en el detalle, terminaban siendo en los últimos lienzos, más abstractos y absurdos para su juicio. Tras comentarlo con ella, la *señora P.* le exclamó «¡Ay, ustedes los médicos son todos unos filisteos! Es que no es capaz de apreciar la evolución artística... de ver que renunció al realismo de su primer período y fue evolucionando hacia el arte abstracto y no representativo»⁴⁵³.

Por no llevar la contra al orgullo de la *señora P.*, Sacks calló, pero en el libro menciona lo que pensaba en su interior, y no es nada más ni nada menos que el *doctor P.* «evolucionaba hacia una profunda agnosia visual, en la que iba desapareciendo toda capacidad de representación e imaginación, todo sentido de lo concreto, todo sentido de la realidad. Aquella serie de cuadros era una exposición trágica, que no pertenecía al arte sino a la patología»⁴⁵⁴. Aún con esta sentencia clínica y profesional, Sacks quedaba caviloso con las palabras de la mujer y la influencia artística de la enfermedad.

Esto nos permite pensar hasta qué punto la enfermedad puede llegar a ser un inconveniente para el desarrollo de ciertas creaciones, o una suerte para el desarrollo de otro tipo de obras como las relacionadas con lo abstracto. Quizá no es tanto su función negativa en cuanto al impedimento de llevar a cabo representaciones realistas, sino que sus beneficios son mayores, en términos artísticos, al favorecer lo abstracto. Si así fuera, en términos creativos, la enfermedad no sería un problema, sino una causa que alimentara la creatividad y en este sentido, como mencionaría Anish Kapoor: «la belleza del arte abstracto es que puedes contar algo sin narrarlo, sin una proyección lineal»⁴⁵⁵ y este tipo de resultado puede devenir tanto de lo consciente como de lo inconsciente.

Esta idea de la distorsión del autorretrato es algo que también está presente en el artista Mike Parr, aunque en él, existe en referencia a la desaparición tras la muerte. En su obra “Life after Death (Battery Man)” (1988) en la que combina carboncillo, pastel y acrílico sobre papel «it depicts the artist’s face over and over, in varying states of distortion, as though disappearing or

⁴⁵³ *Ibíd.*, p. 36.

⁴⁵⁴ *Ibíd.*

⁴⁵⁵ JARQUE, F. (2015). *Cómo piensan los artistas: Entrevistas, op. cit.*, p.262.

disintegrating. Reflecting the instability of the self-portrait, it questions the notion of identity itself as a fixed concept»⁴⁵⁶.

Estos estados de distorsión que provocan ciertas enfermedades nos hacen pensar en cómo las patologías pueden incapacitar de formas diferentes. Echando la vista atrás vemos como algunas de ellas, afectando a la movilidad, convierten la cama en ese centro de reposo y amparo en el que permanecen dolientes como Saura, Tàpies, Zaera, Cebrián..., o también la silla de ruedas a la que queda reducida Ángela de La Cruz. Estas son enfermedades que, o bien por necesidad de reposo, por su dolor, u otras causas que incapacitan físicamente, hacen que el individuo, si no es necesario que esté en el hospital, tienda a reposar en su morada habitual.

Algunos de los artistas mencionados son los que se han visto por fuerza mayor y de manera prolongada reducidos a ese centro. Una cama en la que también pasa abatida el dolor de migraña que sufre Lita, pero ella con una cierta diferencia.

Lita, tras los ataques puede volver a la vida normal, es decir, cuando se pasan los efectos de la enfermedad puede volver a ese movimiento del que no disponen artistas como Heyvaert, a quien la enfermedad lo va incapacitando cada vez más en su morada. Por ello la migraña que padece Lita es una patología que puede incapacitar, pero no con un prolongado límite de movimiento en el tiempo, algo que de igual modo pasa con el Alzheimer que padece Utermohlen, a quien la patología no limita su movimiento, sino su capacidad de recordar.

En este sentido, en el de los contratiempos o patologías que pueden incapacitar temporalmente sin dañar principalmente a la movilidad, también cabe destacar el caso de Yayoi Kusama (Matsumoto, Japón 1929) ante uno de los trastornos mentales relacionados con las alucinaciones que ha sufrido la artista.

2.2.2.8 Las alucinaciones como alteración de la percepción en Yayoi Kusama

De pequeña, Kusama, vio el estampado de flores del mantel de mesa repetido por las superficies de su habitáculo, incluyendo su propio cuerpo y en referencia a ello Jarque recupera una de las memorias de la artista en las que menciona: «Me sentí anulada, perdida en el infinito del espacio y del tiempo, reducida a la nada»⁴⁵⁷.

Si los trastornos mentales como las alucinaciones son entendidas como una enfermedad, en la artista Yayoi Kusama esta enfermedad es la que también ha actuado como motor creativo en las obras más características e importantes de su carrera.

La repetición y la acumulación han estado presentes en su quehacer artístico y gran parte de todo ello ha girado en torno al interés sobre unos motivos florales que ya florecieron en su infancia. Es destacable mencionar que Kusama viene de una familia cuyo trabajo estaba

⁴⁵⁶ KENT, R. (s.f.). "Mike Parr" en *Museum of Contemporary Art Australia*. <<https://www.mca.com.au/artists-works/artists/mike-parr/>> [Consulta: 17 de noviembre de 2019]. [Traducción: representa el rostro del artista una y otra vez, en diferentes estados de distorsión, como si desapareciera o se desintegrara. Reflejando la inestabilidad del autorretrato, cuestiona la noción de identidad en sí misma como concepto fijo].

⁴⁵⁷ JARQUE, F. (2015). *Cómo piensan los artistas: Entrevistas, op. cit.*, p. 304.

enfocado a la floricultura, ese entorno rural que frecuentaba de bien pequeña y que influyó en su relación con el mundo.

Más allá de lo que la temática de las flores y semillas del trabajo de sus padres le pudiera suscitar artísticamente, como hemos comentado, fueron sus propios ojos los que vieron como las flores que conformaban aquel gran manto del vivero le empezaban a hablar, y así empezó a experimentar una nueva visión óptica. El diario británico recoge las palabras de la artista en las que menciona «I had thought that only humans could speak, so I was surprised the violets were using words. I was so terrified my legs began shaking»⁴⁵⁸.

Como es lo más frecuente, Kusama no entendía que el lenguaje de comunicación humana se hubiera trasladado al de las plantas. Estas alucinaciones repetitivas que aterrizaron a la joven fueron el origen y procedencia de su práctica pictórica diaria y obsesiva sobre ellas.

Hoy en día se observa en sus instalaciones la intención de querer que el espectador experimente esas visiones psicodélicas, y para ello la artista, crea un diseño característico para las salas expositivas en el que no deja ninguna superficie sin intervenir. Entrar en sus instalaciones sería como perder la noción del espacio-tiempo inicial de la sala.

Para ello, por un lado, utiliza como recurso la multiplicación del motivo de los lunares que es utilizado tanto en sus ropas como en todas las superficies de la sala expositiva, incluso en las esculturas de su interior pensadas para la ocasión. Por otro lado, en sus instalaciones, también hace uso de espejos confrontados y reflejados entre sí como un modo de acercar al espectador a la experiencia del infinito. Con estas instalaciones psicodélicas y de sobre-información visual, a las que se suman sus esculturas atiborradas de elementos fálicos, parece que la artista quiera situar al espectador en esa otra dimensión que tiene el punto de origen en las alucinaciones reiterativas que en ella se presentaron.

Un compendio de la variedad de su obra puede encontrarse a nivel nacional en la exposición retrospectiva de la artista comisariada por Frances Morris para el *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* en 2011. En ella se muestra la faceta de la artista de sus “Accumulation sculptures”. Una acumulación de esculturas donde «la pintura deja de ser un objeto para encontrarse con los dominios de la escultura, abundando en apéndices fálicos»⁴⁵⁹.

A finales de los 90 Kusama hace parte de su quehacer artístico las grandes instalaciones que abarcan toda la sala expositiva. En estas obras lo repetitivo y secuencial se convierte en su modus operandi. Los lunares y el uso del espejo formarían parte de sus herramientas y resultados del trabajo a gran escala.

Por ejemplo, en los espacios de la *David Zwirner Gallery* presenta trabajos simultaneados en los que hace uso de los motivos y recursos mencionados. De estas instalaciones forma parte “With All My Love for the Tulips, I Pray Forever”. Tres esculturas de tulipanes gigantes se exhiben en

⁴⁵⁸ KUSAMA, Y. (2018). “Yayoi Kusama: the world's favourite artist?” en *art. cit.* [Traducción: Pensé que solo los humanos podían hablar, así que me sorprendió que las violetas estuvieran usando palabras. Estaba tan aterrizada que me empezaron a temblar las piernas].

⁴⁵⁹ MORRIS, F. (com.). (2011). “Yayoi Kusama” en *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*.
<<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/yayoi-kusama>> [Consulta: 22 de septiembre de 2020].

una sala donde todas las superficies blancas que la componen incluidas las de las esculturas son intervenidas por un mosaico de lunares rojos.



Fig. 183. Yayoi Kusama. “With All My Love for the Tulips, I Pray Forever”, 2011. Plástico y fibra de vidrio. Medidas variables. Instalación en la *Fundación Arte Marciano*

En el caso de los trabajos “Infinity” presenta obras como “Infinity Mirrored Room — Let’s Survive Forever” y en ella hace uso de las superficies reflejantes que pueden ser dadas tanto por el mismo espejo de la pared como por las varias docenas de esferas plateadas y reflejantes que introduce en la misma sala. Desde su obsesión por el infinito plantea como «these rooms are the most literal manifestation of one of the artist’s central obsessions: infinity, which can symbolize the enormity of love, death and God, all of which she often invokes in her titles and her poetry»⁴⁶⁰.

Esta obsesión por lo infinito la ha llevado a la gran fama mundial y de su carrera hacia el reconocimiento internacional ha formado parte el empuje dado por la plataforma de comunicación instantánea e internacional “Instagram”. La emoción de imbuirse en sus instalaciones de espejos que se auto-reflejaban hasta el infinito, habitaciones de lunares, luces de colores, etc., son un buen atractivo para que los espectadores compartan en la red sus trabajos, siendo este un reclamo para futuros visitantes.

Si pensamos que este caso de éxito podría extrapolarse al de Utermohlen, en Kusama ¿cuál fue el verdadero potencial y detonante de su éxito, la experiencia visual y estética de sus instalaciones o el trasfondo de su obra en el que se tiene en cuenta el origen de las mismas?

⁴⁶⁰ *Ibid.* [Traducción: estas habitaciones son la manifestación más literal de una de las obsesiones centrales de la artista: el infinito, que puede simbolizar la enormidad del amor, la muerte y Dios, todo lo que invoca a menudo en sus títulos y su poesía].

La directora Heather Lenz del documental sobre la artista *Kusama: Infinity* deja constancia en el diario británico *The Guardian* mencionando que su obra en Instagram ha sido vista por mucha gente «but when they hear what she had to go through to achieve the success that eluded her for so long, they really connect with that. We did a few screenings and though most people knew the work, out of an entire audience only two people knew for example that she lived in a psychiatric hospital»⁴⁶¹.



Fig. 184 Yayoi Kusama. "Infinity Mirrored Room - Let's Survive Forever", 2017. Espejo y esferas de metal. Medidas Variables. Instalación en la *David Zwirner Gallery*

Pensar ahora en esta artista es recordarla en relación a los lunares y al infinito de sus espejos. Recursos que se han convertido en la seña de identidad de su producción artística. Ese reducto simplista que la han llevado a desarrollar motivos clave en la tendencia del arte pop y el minimalismo.

Las alucinaciones derivadas del trastorno se convirtieron en una obsesión y todo y cuanto se derivó artísticamente de ello fue un impulso creativo que la han llevado a la fama, pero sobre todo, lo más importante desde la salud ha sido que, ese arte con el que empezó a trabajar con sus alucinaciones ha sido el proceso que ha favorecido en la estabilidad física y emocional en relación a sus traumas y acontecimientos adversos y paralizadores en su vida como los relacionados con la Segunda Guerra Mundial, su entorno familiar en relación a su progenitor y todo lo que suponían sus propias alucinaciones. El arte le sirvió de mucho ante los traumas

⁴⁶¹ LENZ, H. (2018). "Yayoi Kusama: the world's favourite artist?" en *art. cit.* [Traducción: pero cuando escuchan lo que tuvo que pasar para lograr el éxito que la eludió durante tanto tiempo, realmente se conectan con eso. Hicimos algunas proyecciones y, aunque la mayoría de la gente conocía el trabajo, de toda la audiencia, solo dos personas sabían, por ejemplo, que vivía en un hospital psiquiátrico].

relacionados con su padre y como comenta Jarque «cada vez que le sobrevenían los miedos y los ataques de pánico, recurría al arte para exorcizar sus demonios»⁴⁶².

Con sus miedos relacionados con las alucinaciones hizo lo mismo, y es que «la estrategia descubierta por ella misma para calmar sus crisis era la de plasmar sobre el papel o el lienzo el motivo que la atormentaba»⁴⁶³.

Este modo de hablar plásticamente sobre los propios miedos y/o patologías es algo a lo que han recurrido la gran mayoría de los artistas mencionados. Artistas a quienes su patología no les ha quitado méritos profesionales y por ello se destaca que en todas sus creaciones hay la misma producción de conocimiento para la posteridad como la así habida en la más pura ciencia y medicina.

En este sentido recordamos las palabras de Zaera en las que menciona: «El arte, al igual que la ciencia, se basa en la investigación, la reflexión, y la experimentación para producir conocimiento. Por tanto, el taller del artista se parece mucho al laboratorio del científico. El proceso creativo es el mismo. La intuición que guía al artista es la misma que guía al científico»⁴⁶⁴.

Tanto el arte, como la ciencia y la medicina tienen en común que son

«actividades basadas en procesos mentales, aunque difieren en que la medicina y la ciencia buscan la “verdad”, mientras que el arte, la recrea tras disolverla buscando sentimientos. La pintura en este sentido, supera todo lo objetivo, al destacar en los enfermos o en las enfermedades, lo que a criterio del artista merece destacarse o eliminarse apoyándose más en aspectos psicológicos o en los sentimientos»⁴⁶⁵.

En esta producción de conocimiento se destaca que hay artistas que no tratan de crearla como algo innovador para los demás, sino que, alejados del mercado del arte la llevan a cabo sirviéndose a ellos mismos. En este sentido hay quienes crean desde la enfermedad por pura necesidad vital de expresión, para sí mismos, y sin embargo su ausencia en la esfera pública del arte no determina su valoración como artista. Relacionado con ello nos vienen a la mente las palabras de Oursler sobre Henry Darger: «él sí que supo atrapar una corriente pura de enfermedad y transformarla en un arte secreto realmente sorprendente»⁴⁶⁶.

En los artistas mencionados se ha observado que, todo y cuanto han necesitado expresar, y ello relacionado con la patología, ha sido más por la necesidad vital de exteriorizar sus sentimientos y emociones. Todas sus creaciones nos han hablado en su medida desde la óptica de la enfermedad, esa patología que en su concreta dimensión les ha incapacitado de algún modo en sus vidas.

Hay ocasiones en las que ha sido el dolor asociado a la enfermedad el que ha incapacitado de manera forzada tanto la creación como de libre movimiento corporal sin necesidad artística.

⁴⁶² JARQUE, F. (2015). *Cómo piensan los artistas: Entrevistas*, op. cit., p. 304.

⁴⁶³ *Ibíd.*

⁴⁶⁴ ZAERA, R. (2020). “Rossana Zaera: Si una obra está llena de clichés también lo estará el artista, a menos que se elijan a propósito” en *art. cit.*

⁴⁶⁵ VICENTE, M. T., LITA, F. y MONTES, M. (2009). *La Migraña: Ciencia, Arte y Literatura*, op. cit., p. 106.

⁴⁶⁶ JANUS, E. (1997). “Hacia una dramática psicodramática de las imágenes en movimiento: Una conversación con Tony Oursler” en *Tony Oursler: [Exposición] urtarrila 27 enero - martxo 1 marzo 1998* [cat. expo], op. cit., p. 28.

Otras veces no ha sido la sensación de dolor la que ha mantenido a la persona inactiva, sino que ha podido ser por la clínica necesidad de reposo o por la debilidad y desgana sentidas como consecuencia. Sea por dolor fisiológico, moral u otras causas de la enfermedad, no es de recibo mencionar desde lo científico que el cuerpo para trabajar necesita estar sano y sentirse activo y ello depende del *arousal*. Por ello a más *arousal* habrá más atención.

En términos científicos, se llama técnicamente al *arousal* a como de activo está tu cerebro. Cuantos neurotransmisores excitatorios se están liberando en tu corteza cerebral (noradrenalina, dopamina, glutamato, ...) que se inhiben cuando estamos durmiendo. El *arousal* es «el estado básico de activación del organismo, el cual permite que podamos estar conscientes y procesar información proveniente del entorno a través de nuestros órganos sensoriales»⁴⁶⁷. Por ello estar enfermo siempre es un reductor del *arousal* y eso significa que el organismo focaliza toda la energía en reparar el tejido que se ha dañado. Esta bajada del *arousal* invita al cuerpo, por ejemplo, a estar estirado en una cama en reposo para que toda la energía esté centralizada.

En este sentido «si la enfermedad es incapacitación para la acción; la salud supone lo contrario, necesidad de actividad, de producción. Así, todas nuestras experiencias, todo lo vivido nos conforma: tanto la alegría y el bienestar como la tristeza y el dolor son nuestros maestros. Y, cuando la persona, sintiéndose bien, recuerda el sufrimiento padecido, el peso de su malestar se transforma en otra cosa, se transmuta en palabras, en formas, en objetos...»⁴⁶⁸.

En referencia a la inactividad debido a los diferentes contratiempos que atentan contra el individuo, cabe que destaquemos los planteamientos citados en el catálogo de Francisca Lita en torno a la Migraña, palabras que aportan reflexiones como: «¿quién podría trabajar en el momento de la enfermedad? ¿Acaso, podría Frida Kahlo haber pintado su martirologio en otros momentos que no fuera en los intervalos de exultante energía, de descanso de la enfermedad?»⁴⁶⁹.

Sobre la potencia incapacitante de ciertas patologías y la reactivación tras sus efectos, también encontramos referencias en relación a Lita como las de M^a Teófila Vicente Herrero y María Montes Payá, pero que pueden ser extrapoladas a la mayoría de dolientes. La médica Teófila manifiesta la eliminación de la sensación de corporalidad a través de uno de los versos que acompañan la obra “Esta es mi fragilidad”:

«Dejas inerte mi cuerpo y vacía mi alma. Mi cabeza no piensa, mi cuerpo no responde. Haces de mí un despojo de dolor y abandono ... unas horas, luego todo desaparece en una bruma lejana y la vida se recompone. Empieza otro día, pleno sin tu amenaza»⁴⁷⁰.

En el caso de María Montes Payá, piensa en la dolorosa adolescencia de Lita y recuerda:

⁴⁶⁷ CARABALLO, A. y PORTERO, M. (2018). *Neurociencia y educación: aportaciones para el aula*. Barcelona: Editorial Graó, p. 114.

⁴⁶⁸ VICENTE, M. T., LITA, F. y MONTES, M. (2009). *La Migraña: Ciencia, Arte y Literatura*, op. cit., p. 134.

⁴⁶⁹ *Ibíd.*

⁴⁷⁰ VICENTE, M. T. (2013). “Dejo mi vida en tus pinceles” en *Imágenes de la memoria: Francisca Lita* [cat. expo], op. cit., p. 23.

«cuando tenía quince años, comenzó a padecer de migraña que la dejaban postrada durante horas pero, en el momento en el que desaparecía el dolor, renacía con nuevas fuerzas. Esa experiencia del contraste tan drástico entre el sufrimiento y el sentimiento de alegría y felicidad al recuperar el bienestar físico en un espacio de tiempo determinado, la ha sorprendido siempre, marcando en ella de una manera rotunda el sentimiento del antagonismo entre la enfermedad y la salud que indudablemente ha tenido que influir en su preocupación por el dolor y las enfermedades y en su actividad artística»⁴⁷¹.

Los diferentes puntos de vista y la propia experiencia determinan como la potencia del dolor o los diferentes estados relacionados con la enfermedad pueden, con toda garantía, llegar a aniquilar a la persona y hablarnos de un detenimiento total, un detenimiento de actividad del que habla la paciente de migraña Consuelo Pons Borrachina desde su propia experiencia mencionando sobre el ataque que «en este espacio sin tiempo, no hay actividad externa»⁴⁷².

Con ello se recalca nuevamente como las diferentes dimensiones del dolor y de la enfermedad son propicios a incapacitar a la persona de algún modo, la extrema potencia del dolor y su amenaza aniquilan a la persona, le hacen sentir al ser humano indefenso, sin lenguaje, sin capacidad física para avanzar y desenvolverse con facilidad, por el contrario, un buen funcionamiento biológico del cerebro, como puede ser un buen funcionamiento del sistema nervioso central, los lóbulos, los hemisferios, favorecerán a la asimilación de una nueva información que producirá cambios en nuestros esquemas mentales, corporales y un cambio en la interacción con el entorno que permitirá estar más activos.

Al desmenuzar estas ideas y palabras observamos cómo, a grandes rasgos, la salud permite una constante activación espacio-temporal, esta es muestra y sinónimo de movimiento, algo totalmente contrario a los contratiempos que se presentaron en los artistas mencionados y que les condujo a ciertas limitaciones físicas. En este sentido, la enfermedad de Tàpies y Saura los mantuvo convalecientes durante un largo período de tiempo en cama, pero estos momentos fueron caldo de cultivo para la creación. Este elemento de la cama, también fue el centro de interés para Rossana en su mirada subjetiva y vivencial desde el vértigo y la incapacidad, tanto desde su propia experiencia de la enfermedad como desde el tiempo que estuvo su hijo ingresado en el hospital.

La cama es ese lugar al que se vuelve día tras día, hay veces que ese regreso es voluntario debido a la innata necesidad de descansar, pero en otras ocasiones son los golpes de la vida los mismos que nos arrastran forzosamente hacia ella, hacia ese lugar en el que el reposo se convierte en una inmovilidad de la que René Heyvaert también es testigo y en la que recurre a trabajos menos intensos como pueda ser el de la creación epistolar. En casos como este vemos como la realidad que golpea al artista lo incapacita a realizar una serie de trabajos de mayor formato que requieren de un esfuerzo que no posee. Esto es algo que también le ocurre a Ángela de La Cruz, su incapacitación le impide valerse por sí sola pero sus ansias vitales de crear hacen que tome ayuda de sus asistentes de producción y de una silla de ruedas, elemento que es objeto de creación en obras como “El carro de Apolo” de David escalona.

⁴⁷¹ MONTES, M. (2018). “Francisca Lita: la pasión de existir” en *Sentimientos dibujados. Enfermedades pintadas* [cat. expo], *op. cit.*, p. 40.

⁴⁷² VICENTE, M. T., LITA, F. y MONTES, M. (2009). *La Migraña: Ciencia, Arte y Literatura*, *op. cit.*, p. 170.

De todo lo investigado cabe destacar que hay artistas que en sus obras plantean como temática su enfermedad, otros pintan la enfermedad, pero no como tema, sino como condicionante en el resultado de sus obras. Independientemente de sus planteamientos y posicionamientos todos ellos han tenido cabida dentro del circuito del arte. Algunos de ellos, han formado parte de las actividades organizadas por la Fundación ONCE⁴⁷³ como pueda ser Rebeca Plana, Chuck Close y Ángela de La Cruz, entre otros. Entre estas actividades se encuentra la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo que tiene el objetivo fundamental de «reconocer y difundir la obra de artistas con algún tipo de discapacidad o de aquellos que encuentran en la discapacidad su inspiración»⁴⁷⁴ y que además «nace como respuesta a la necesidad que tienen las personas con discapacidad de acceder a la cultura de una forma normalizada, y de eliminar prejuicios sobre la creación artística por parte de las personas con discapacidad»⁴⁷⁵.



Fig. 185. David Escalona. “El carro de apolo”, 2015.
Silla de ruedas bañada en oro, cascabel, varilla y pañuelo.
Medidas variables

Aunque lo común sea la condición de estos artistas o las enfermedades que han padecido, cabe destacar que cada uno de ellos lo habrá vivido bajo su propio punto de vista subjetivo. Además, dependiendo del tipo de enfermedad que hayan padecido, cada una de estas les habrá provocado, a su manera, un tipo de pausa o contratiempo.

Por ello no hay que olvidar que, si la persona no está sumamente bajo la anulación total que puedan provocar enfermedades como la del Alzheimer padecido por Utermohlen u otro tipo de

⁴⁷³ A lo largo de las Bienales celebradas se han presentado algunas de las temáticas relacionadas con el cuerpo, la tecnología o el diseño, entre otras.

⁴⁷⁴ BIENAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO FUNDACIÓN ONCE. “VIII BIENAL” en *Fundación Once*.
<<https://bienal.fundaciononce.es/vii-bienal>> [Consulta: 19 de octubre de 2020].

⁴⁷⁵ BIENAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO FUNDACIÓN ONCE. “I BIENAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO FUNDACIÓN ONCE OBRAS NACIDAS EN LA CAPACIDAD DE LA EMOCIÓN” en *Fundación Once*.
<<https://www.fundaciononce.es/es/noticia/i-bienal-de-arte-contemporaneo-fundacion-once-obras-nacidas-en-la-capacidad-de-la-emocion>> [Consulta: 20 octubre de 2020].

enfermedades mentales aniquiladoras, la imaginación y las ganas de crear permitirán que los límites no queden únicamente en manos de la enfermedad, sino en manos de una actitud activa que necesite de la creación como un modo vital de proceder más allá de los límites de la incapacidad física y la desgracia.

Tras lo investigado vemos como la *No Salud* puede incapacitar y afectar a las personas de múltiples modos, tanto con causas relacionadas con la motricidad, como con causas relacionadas con lo cognitivo y conductual, por ejemplo. Sea cual sea el modo en el que nos afecta a la especie humana, todo ello nos hace vulnerables y portadores del sello de fragilidad y caducidad. Además, el padecimiento de una enfermedad no solo afecta en la mayoría de ocasiones a quien la porta biológicamente en su cuerpo, sino a todos y cada uno de los que sufren al empatizar y acompañar a la persona.

Quizá en el caso de las enfermedades mentales el padecimiento esté relacionado con los problemas que ello pueda provocarle a la persona a nivel cognitivo y conductual y también en el contexto de las relaciones sociales, sin embargo, otras enfermedades son temidas por una irreversibilidad relacionada con la muerte, como pueda ser el caso de la enfermedad del cáncer o también la del SIDA, enfermedad sobre la que aún quienes la padecen no disponen de soluciones eficaces. En este sentido es común que, cuando alguien es diagnosticado por cualquier enfermedad, vengan pensamientos relacionados con la posibilidad de morir, sobre todo cuando a lo que nos vamos a enfrentar es desconocido, una incertidumbre que agrava la situación.

Ante ello cabe destacar que, la enfermedad no es sinónimo de muerte, ni un cuerpo aparentemente sano es sinónimo de salud y prolongada vida. Como recordamos, hay cuerpos que fallecen por causas fulminantes como pueda ser un ictus que ataca sin previo aviso, sin embargo, otras enfermedades, aun habiéndose manifestado desde el lado más doloroso, incapacitante, estigmatizador y desgarrador no terminan en fallecimiento.

Finalmente cabe destacar que la salud es a la enfermedad, lo que la muerte es a la vida; conceptos ligados de forma indisoluble. En este sentido vemos como «la enfermedad es inevitable, es una consecuencia de la existencia, de la confrontación entre los organismos que pueblan la naturaleza. Los seres estamos programados para crecer, reproducirnos, enfermar, envejecer y morir y la muerte es un requisito indispensable para la vida»⁴⁷⁶.

Independientemente de si durante la vida se ha padecido cualquier enfermedad o se ha gozado de salud, toda historia de las personas termina con el mismo final, la muerte, una nueva etapa en la que de nuevo habrá un padecimiento relacionado con la pérdida y ante ello tan solo nos quedará como mejor remedio aprender a convivir en una nueva realidad.

⁴⁷⁶ ESTEVA, J. (2015). «¿Dónde viven los muertos?» en *Muerte y transfiguración en el mundo artístico contemporáneo*, op. cit., pp. 66-67.



P.L.L.

PARTE 3. DOLOR Y MUERTE

La muerte como hecho misterioso es un continuo rumiar de toda época, cultura y civilización de la historia de la humanidad, y el miedo hacia ella se ha convertido en un temor que acompaña generalmente al ser humano desde el momento en que reflexiona y tiene uso de razón y conocimiento al respecto; pero, sobre todo, sabe lo que ello supone gracias a la consciencia, la que nos hace pensar y reflexionar sobre como la muerte, al igual que la enfermedad, pueden poner fin a las futuras ilusiones. Esta consciencia es propia de la especie humana y es la que le hace ser sabedor del fin de su existencia. Al contrario que el animal, quien «no conoce la muerte hasta que muere: el hombre es consciente de que a cada hora se acerca a la muerte, y eso en ocasiones hace la vida grave»⁴⁷⁷.

Esta consciencia que menciona Novalis, es sobre la que José Campillo reflexiona en su libro *La consciencia humana. Las bases biológicas, fisiológicas y culturales de la consciencia*, y es la que nos permite saber que tenemos un pasado, un presente y un futuro, y que este futuro tiene un final llamado muerte. Así pues, como menciona Campillo, «no hay nada tan humano como la certeza de la propia muerte y eso también se lo debemos a nuestra consciencia. [...] La consciencia nos proporciona la esperanza de que nosotros mismos, o esta función tan exclusiva que es la consciencia, perviviremos tras la muerte en algún lugar o formato desconocido»⁴⁷⁸.

Inmensos son aún los interrogantes sobre la consciencia, y así lo menciona el catedrático emérito de Fisiología, pero parece ser que el artista Anish Kapoor lo tiene claro: «El arte abstracto puede alcanzar preguntas fundamentales como ¿qué es la consciencia?, ¿dónde está y cuál es el principio? Muchos artistas en el periodo modernista se preocuparon por este tema. Especialmente los abstractos norteamericanos como Barnett Newman, Rothko y Clyfford Still, entre otros»⁴⁷⁹. Científicamente aún no se sabe en qué lugar de nuestro cuerpo está la consciencia, ni como es, pero lo que sí nos permite es ser sabedores de que vamos a morir en algún momento, y que después de morir, nuestra persona y/o cuerpo permanecerá en el mundo de algún modo.

Ese otro lugar tras la muerte es una de las cuestiones que forman parte de los grandes interrogantes de la vida. Preocupaciones del ser humano entre las que se encuentra su origen, el porqué de la humanidad y su destino. Un destino que, por lo que a la vida terrenal se refiere, tiene que ver con la finitud de la persona tras haber vivido durante un periodo determinado.

⁴⁷⁷ SCHOPENHAUER, A. (2005). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Trotta, p. 75.

⁴⁷⁸ CAMPILLO, J. E. (2021). *La consciencia humana*, op. cit., p. 251.

⁴⁷⁹ JARQUE, F. (2015). *Cómo piensan los artistas: Entrevistas*, op. cit., p. 262.

Durante la vida, las personas son conscientes de su conjunta afinidad evolutiva, pero sobre el más allá cada cual tendrá su particular punto de vista. Cada persona entenderá la finitud de la existencia según los pensamientos, doctrinas o religiones a las que se aferre, pero en conjunto, todas comparten que tras la despedida de una persona aparece en la mayoría de veces un duelo del que podrá formar parte el dolor y el sufrimiento. También de manera conjunta, la ausencia del cuerpo les llevará a quienes se quedan a convivir en una nueva realidad.

Ante la muerte hay pensamientos que pueden reflexionar sobre como el cuerpo es un ente que tras fallecer tan solo queda de él su materia descompuesta o como mucho los recuerdos materiales como las fotografías u objetos personales. Sin embargo, otro punto de vista es el que pueden ofrecer las religiones, como por ejemplo la hinduista, en quien su creencia se basa en la reencarnación y con ello el cuerpo continúa su curso renacido en otro ente.

El ser humano necesita entender para comprender y por ello muchos de los escenarios nuevos que se le presentan necesitan ser explicados. La incertidumbre provoca inseguridad y miedo y con la muerte pasa lo mismo. Las diferentes religiones han jugado un papel fundamental en el modo de pensar el mundo, y con ello, el dolor y la muerte. Como menciona Rojas, «si pudiéramos captar la auténtica finalidad de la vida comprenderíamos mejor el duro trance que afrontamos, lo toleraríamos sin desesperarnos o rendirnos, y aumentaríamos las posibilidades de superarlo»⁴⁸⁰.

Entre los diferentes modos de entender la muerte, por ejemplo, encontramos la religión mencionada, el hinduismo, que cree en la reencarnación y en una vida futura que dependerá de cómo haya sido la vida pasada. En esta creencia, como menciona Campillo, «se habla de la unión con el uno absoluto (Brahman), de alcanzar el nirvana: un estado trascendente sin sufrimiento. El nirvana supone la liberación del *samsara* o el ciclo de nacimientos y muertes repetidos»⁴⁸¹. Le Breton, hablando de la visión del mundo actual en relación a la espiritualidad oriental menciona que «el nacimiento aparece como una creación cuando en verdad es metamorfosis, nueva prueba sobre el camino del *samsara* (el ciclo de las reencarnaciones); la muerte evoca un fin, una disolución del ser, pero es un paso hacia el abandono de unos despojos en espera de una nueva forma»⁴⁸². Sea cual sea la religión seguida, toda muerte queda ceñida de algún modo a una trascendencia del cuerpo, porque este no desaparecerá del todo.

Aferrarse a una religión sería un modo fácil de entender las preguntas sobre todo y cuanto nos rodea. Tàpies, por ejemplo, reconoce lo difícil que es tomar el propio camino alejado de ella. Así pues, menciona que «no debe creerse que abandonar la religión fuera para mí una comodidad ni un desenfreno moral. Muy al contrario, entonces me pareció que debía obrar con más conocimiento y sentido de la responsabilidad que antes. Los que creían lo tenían todo resuelto. Su vida era más fácil. Era mucho más difícil vivir solo»⁴⁸³. Muchas de las religiones no solo ayudan a entender la muerte sino, al posible dolor asociado a ella o vivido durante la vida.

⁴⁸⁰ ROJAS, L. (2011). *Superar la adversidad*, op. cit., p. 90.

⁴⁸¹ CAMPILLO, J. E. (2021). *La consciencia humana*, op. cit., p. 275.

⁴⁸² LE BRETON, D. (1999). *Antropología del dolor*, op. cit., p. 125.

⁴⁸³ ANTONI, T. (1983). *Memoria personal: fragmento para una autobiografía*, op.cit., p. 156.

Por lo general, dolor y muerte son palabras con un vínculo estrecho significativo, y esta relación, por ejemplo, puede estar latente tanto a la hora de pensar el dolor de una angustiada muerte, como el dolor que emana de la negación ante esta tras el fallecimiento de un ser querido a quien su partida de este mundo se observa con incredulidad.

Dolor y muerte son dos conceptos que, irrefutablemente, alcanzan en algún momento al ser humano, y este, ante su imposibilidad de escapatoria, tan solo tendrá en sus manos la posibilidad de contrarrestar los golpes de la vida con las mejores soluciones y/o recursos posibles. «La muerte y el dolor van acompañados, así, de la dignidad del que acepta su destino y no cede en cuanto a su determinación moral»⁴⁸⁴.

Por lo general, la persona ante el dolor tratará de aliviarlo o suprimirlo y, ante la muerte, tratará de alargar su llegada. Esto puede suceder de forma innata en el sujeto al portar consigo, entre otros, el instinto de supervivencia, pero, aun así, también habrá ocasiones en las que los efectos del dolor y sufrimiento serán tan insufribles que, una muerte digna pueda convertirse en el mejor alivio.

Hay ocasiones en las que esta opción es consensuada entre el médico y quienes tengan la potestad de decidir sobre el final del doliente enfermo, pero hay otros casos en los que es la propia persona sufriente, enferma o no enferma, la que, bajo los efectos de un dolor y sufrimiento insostenibles, se vea abocada a recurrir al que pueda considerar el mejor alivio de todos, el suicidio; una solución que nos hace ver que, quien la toma, es que tiene más miedo a la vida que a la muerte. Actualmente, el suicidio es la primera causa de muerte en el estado español por encima de los accidentes de tráfico, y así lo dicen unas estadísticas que, al final, convierten a las personas y su muerte en un número.

En muchas ocasiones, hay sucesos de muertes masivas que reducen a la persona a un número y ello puede provocar una despersonalización en su identidad. En este sentido, el de la seriación y numeración de la muerte «la estadística demuestra que el hombre ha sido considerado como una entidad numeral, susceptible de ser contada por unidades independientes; y la comunidad social, como un conjunto racionalmente calculable»⁴⁸⁵.

En un contexto global no habrá más remedio que hacer un balance de lo sucedido y ello se traducirá a números, pero no deberemos olvidar que detrás de cada estadística hay una serie de nombres y apellidos a quienes habrá que recordar, y ahí, tanto detrás del nombre como del número, el arte jugará un papel verdaderamente fundamental a la hora de dignificar.

⁴⁸⁴ ALBA, T. (2015). “Estética de la muerte y lo siniestro” en *Muerte y transfiguración en el mundo artístico contemporáneo*, op. cit., p. 96.

⁴⁸⁵ LAÍN, P. (1954). *Historia de la medicina: Medicina moderna y contemporánea*, op. cit., p. 22.

3.1 Relaciones y significados de términos

La muerte es uno de los grandes misterios más temidos por la humanidad, y entre los motivos que se le atribuyen a este miedo se encuentra la vivencia de una agónica muerte lenta y dolorosa, el miedo a morir en soledad, ser enterrado vivo, quemado, ahogado, o pensar el hipotético caso de despertarse tras ser encerrado en el nicho, por ejemplo. Es una muerte que en gran parte es temida por la incertidumbre de lo que supone, y todo ello es debido a nuestra capacidad de imaginar, la que nos permite a cada cual pensarla de un modo y ponernos en el peor de los casos. La gran variedad de pensamientos, creencias, contextos, épocas, etc., hace que esta se cosifique en nuestra mente y en el imaginario colectivo de diferentes modos.

En los más pequeños por ejemplo, esta puede verse reflejada en su imaginario fruto de su representación gráfica temerosa al pensarla como personaje vestido de negro con una guadaña, pero el padecimiento o miedo asociado a la muerte como defunción y desaparición del proceso homeostático en el ser humano, puede verse motivado por el hecho de desaparecer de forma irreversible, dejando atrás aquello que amas, o pensando en el futuro, al sentir la angustia de la incapacidad de no poder llevar a cabo todo aquello que uno quisiera o le faltaba por hacer.

En relación a ello cabe destacar que generalmente la muerte, tema frecuentemente impronunciable, no se contempla como una posibilidad temprana, y sobre esto nos habla la artista Teresa Cebrián durante el taller impartido en el *Centre del Carme Cultura Contemporània*. Al respecto la artista, mencionando que no nos debería afectar hablar de ella, destaca la educación emocional equivocada que recibimos, y con ello plantea que durante la existencia se ha enseñado a vivir y a aprovechar cada momento, pero aún queda mucho trabajo sobre la llegada de la muerte y nuestra actitud ignorante de apartar la mirada como si la finitud de la vida no fuera, todavía, con nosotros.

Esta finitud puede venir en cualquier momento y aunque se sepa que el propio cuerpo activa en muchas ocasiones de manera inconsciente su propio instinto de supervivencia para perdurar, también debería la persona plantearse un estilo óptimo de afrontamiento que permita aceptar conscientemente la llegada de la misma. Hablar sin tabús sobre ella y afrontarla aceptando lo que conlleva, debería de estar a la altura del esfuerzo con el que se lucha por la vida.

Si finalmente la permanencia ya no fuera posible, un acto saludable alejado de toda negación de la muerte podría consistir en la aceptación de la finitud de la vida, y con ello, el permiso de dejar ir a la persona asumiendo una nueva realidad y entendiendo que morir forma parte de la vida, y que vida y muerte no son polos contrarios sino partícipes de un mismo ciclo.

Así lo apunta Tàpies, quien a sus 81 años menciona que «siempre hacemos dualismos, y con la muerte nos pasa un poco esto. Nos parece una cosa tan separada y terrible, y en realidad es lo mismo nacer que morir. Sólo es seguir el curso del cosmos. Nos han educado para olvidarla. Yo

mismo me lo digo, pero a esta edad tengo ganas de hacer trabajos, y pienso: esto de morir es una pesadez. Caray, no tengo ninguna gana de morir»⁴⁸⁶.

Estos dualismos que menciona Tàpies se refieren al modo en que generalmente la humanidad observa la muerte, algo contrario a la vida; una perspectiva en la que además se plantea la idea de lo bueno y lo malo. En este sentido encontramos como el hecho de la muerte es mayoritariamente verbalizado con adjetivos trágicos y negativos. Cebrián por su parte menciona que no debería ser así, y sobre la pérdida y la muerte en general pone de relieve durante el taller que, «si entiendes la vida, debemos entender la muerte» y cuando alguien se va «no se pierden a las personas, sino que quedan en la memoria». Por su parte, la artista entiende como la creación artística puede materializar, por ejemplo, la presencia de alguien cuando ya no está.

La presencia forma parte de un entorno, y para el ser humano es significativa lo que le rodea porque es con lo que está destinado a convivir. Un ambiente cambiante que le puede afectar en cualquier momento, y por ello, trata de encontrarle una explicación. En este sentido, surge la necesidad de dotar de significado a las cosas y así permitirse una mejor manejabilidad y entendimiento de lo que acontece. Por ejemplo, el poner nombre a las personas, a los colores, a los pueblos, a las dolencias, a las ciudades, a las calles, a los acontecimientos atmosféricos, a las emociones y sentimientos, etc. Esta acción permite una fácil identificación a la hora de referirnos a cada una de ellas y ello favorece la comprensión e interpretación de aquellas que son invisibles.

Reconocer un objeto cuando alguien a él se refiere no resulta complicado, y ello lo facilita tanto el lenguaje de la palabra como el sentido de la vista, algo que permite reconocer incluso a distancia. Por el contrario, a quienes carecen del sentido de la vista, el mundo tangible y de lo táctil quedará reducido a sus manos como único recurso para percibirlo y entenderlo. Así pues, la percepción de lo invisible no será de fácil entendimiento en algunas ocasiones, y requerirá de una cierta mayor atención tanto para aquellos que tienen los ojos en sus manos como para quienes intentan explicar y entender el mundo invisible desde los sentimientos, emociones y/o la razón.

A este mundo de lo invisible, que en muchas ocasiones se ha vuelto incomprensible, también se suma la muerte, lo *post mortem* y el más allá, dónde han aportado su doctrina al respecto las diferentes religiones, filosofías, y actitudes morales. Mientras que lo invisible de la muerte puede estar más vinculado con lo espiritual y espectral, su visibilidad y presencia sólida se asocia con la corporeidad de un cuerpo en sus últimos días, su descomposición tras fallecer y toda una serie de códigos y símbolos que nos permiten identificarla e universalizar el conocimiento asociado.

En este cambio de la vida hacia la muerte hay multitud de interrogantes y respuestas que tratan de darle sentido, sin embargo, hay para quienes la vida se reduce a un cuerpo que nace y muere y ya está, sin premio ni castigo tras ella. Un planteamiento propio del ateísmo que en algunos puede suscitar cierta incompreensión ante la vida.

⁴⁸⁶ TÀPIES, A. (2004). "La vida, por Tàpies" en *EL PAÍS Semanal*, Soledad Alameda.
<https://elpais.com/diario/2004/10/31/eps/1099204011_850215.html> [Consulta: 10 de octubre de 2020].

Ante la búsqueda de sentido en la vida, son diferentes los posicionamientos que, además de plantear su propia propuesta sobre la inaceptable idea de que todo carece de sentido, hacen uso del poder para el control de grandes masas y fieles. Deambular por la vida sin ninguna motivación o algo por lo que luchar podría ser desustanciado, simple y aburrido, por ello, cada una de las religiones han facilitado su particular sentido de la vida, y sus fieles han tenido y encontrado en ellas un motivo u objetivo por el que vivir y actuar. Porque si hay objetivo hay una meta, y si hay una meta hay un camino y sentido que recorrer.

En este sentido existe la idea de que toda religión ante la muerte plantea la existencia de un más allá y este es utilizado como motivo para implementar una serie de normas a cumplir. Es una sociedad que quizás no tenga la certeza de haberlo visto con sus propios ojos, pero tiene la esperanza de allí poder llegar. Así que, bien por llegar al más allá como paraíso y/o como lugar que te aparta del infierno y del pecado, el ser creyente tiene la posibilidad de actuar según las normas y creer que sus actuaciones y esfuerzos en vida serán recompensados⁴⁸⁷. Porque ante la idea de desaparición, pareciera más reconfortante pensar en tener una concreta actitud en el mundo a cambio de algo, como la permanencia, aunque sea en lugares como el cielo, que ver la vida careciendo de sentido en la que esta se acaba y no hay nada más. Pero no solamente se debe pensar en el propio bien individual para alcanzar esa especie de inmortalidad o perdón eterno, sino que es también reconfortante el hecho de que existen normas, religiosas o no, que impulsen a la convivencia colectiva dónde el respeto, el entendimiento y las buenas prácticas son fundamentales para no alcanzar la muerte antes de tiempo. Y en este sentido es importante la idea de la fe y amor hacia los demás.

En palabras de Luis Marcos Rojas, «si el amor es un potente ingrediente de las ganas de vivir, el miedo a la muerte es quizá el motivo más universal para no dejarse vencer y, por tanto, un motivo fundamental para vivir. El miedo a morir no es una abstracción, sino una facultad natural incrustada en nuestros genes que nos une a las fuerzas de sustentación de la vida y nos impulsa a mantenernos vivos»⁴⁸⁸.

La muerte es inevitable para todos, pero cada cual la temerá de un modo y con una intensidad. Hoy en día el ser humano aun consciente de su transformación y caducidad, trata de entender las causas que la puedan provocar, y todo ello para buscar soluciones que mantengan la estabilidad de su salud y le permitan alargar su presencia en este mundo. Mientras este vive, le inquieta todo aquello que atenta contra su estabilidad y, como ejemplo, sirve la incertidumbre, las enfermedades, la vejez, los accidentes y el dolor. Algo que infunde miedo porque, convirtiéndose en una amenaza imprevisible e indomable, puede arrastrar indefensamente a la persona hacia la tan profundamente temida muerte.

Ante las distintas adversidades que ponen en peligro la continuidad del ser, mantener la salud es fundamental para alejar al cuerpo de su muerte. La muerte inhabilita, imposibilita y puede desmontar todo proyecto de vida de la noche a la mañana, por eso es «muy natural que la humanidad se haya rebelado contra esa realidad inhóspita, contra su desaparición y la de todos sus seres queridos, así como de la de todo cuanto haya sido o conocido y que levante edificios

⁴⁸⁷ En Mesoamérica, el destino del fallecido no dependía de su comportamiento en vida, sino de cómo fue su muerte. Por ejemplo, si la causa de la muerte tenía que ver con el agua, el alma de la persona iba al paraíso de Tláloc, divinidad que dominaba la lluvia y los relámpagos.

⁴⁸⁸ ROJAS, L. (2011). *Superar la adversidad, op. cit.*, p. 93.

simbólicos para trascender esa realidad, para disimularla y disfrutar de la apariencia de la continuidad y del orden, para no verlo todo diluido en el azar, la incertidumbre, el caos y desembocar en el nihilismo»⁴⁸⁹.

La muerte, al igual que el dolor y la enfermedad, no entiende de razas ni estatus sociales y a todos nos termina por alcanzar en algún momento. Parece que este acontecimiento no sigue un patrón determinado y ello la hace en muchas ocasiones imprevisible. Esta ocurre según las leyes del propio cosmos y nuestra forma de vivir el mundo, y en este sentido, la muerte parece un acontecimiento relacionado de forma colectiva con lo azaroso, idea que encontramos en la obra de Boltanski.

En referencia a esta idea del azar y la muerte colectiva, el artista proyecta su obra efímera "Personnes" para *MONUMENTA 2010* en el amplio y diáfano espacio del *Grand Palais* de París, en el que mediante la instalación escultórica el artista crea una atmósfera de emociones y sensaciones. El tema de la muerte para Boltanski es un tema recurrente y en este espacio es llevado hacia la idea de la deshumanización de la muerte colectiva, del destino y el azar. A lo largo de todo el espacio expositivo y entre montañas de ropa, el espectador puede vivir la experiencia tanto contemplativa de las formas como la de un espacio frío que recorrer y sentir más allá de lo visual.



Fig. 186. Christian Boltanski. "Personnes", 2010. Ropa y grúa. Instalación. Medidas variables. Instalación en el *Grand Palais* de París

⁴⁸⁹ ESTEVA, J. (2015). "¿Dónde viven los muertos?" en *Muerte y transfiguración en el mundo artístico contemporáneo*, op. cit., p. 67.

En la obra citada el artista hace alusiones a la muerte, a la vulnerabilidad de la vida, a la memoria, a la deshumanización de los fallecidos, a la ausencia y a la presencia, y en sus propias palabras menciona al respecto que «he construido una montaña de ropa de diez metros, coronada por una grúa con un garfio de cinco dedos. Esa mano de hierro atrapa las ropas, las lleva hasta la cumbre de la nave y después las suelta. Es la idea de la mano de Dios que se asemeja al azar, un juicio final sin lección moral»⁴⁹⁰.

El azar como casualidad participa en el destino del individuo, y es de las pocas veces en las que la muerte o los golpes e infortunios «actúan democráticamente, pues afectan igual a la vida de hombres y mujeres, mayores y pequeños, ricos y pobres. Sin embargo, muchas personas tratan de exiliar el azar de sus vidas e ignoran o niegan su influencia. Suelen ser individuos fatalistas que aseguran que todos los acontecimientos están sometidos a leyes inalterables e irrevocables»⁴⁹¹. Para las religiones orientales como el hinduismo, en el *samsara*, como menciona Le Breton, «la suma de alegrías o de dolores nunca es fruto del azar o de la libertad, sino la herencia necesaria, en un momento dado, de las vidas vividas»⁴⁹².

Sobre el azar en relación a la suerte, Luis Rojas recuerda en su libro *Superar la adversidad* un relato que le contó el escritor y científico Leonardo Mlodinow en un contexto de atrocidades nazis. Parafraseando a este psiquiatra y escritor, el padre del ilustre que menciona fue prisionero de los nazis en el campo de concentración de Buchenwald, y allí, devastado por el hambre, intentó robar pan en aquellas instalaciones infernales. Él y nueve personas más fueron detenidos como sospechosos, y si nadie decía quien había sido el culpable todos serían fusilados. Como relata Rojas «el padre de Mlodinow dio entonces un paso a delante y confesó el robo. No lo hizo tanto por altruismo como por fatalismo, explicaría más tarde, ya que estaba seguro de que iba a ser ejecutado de todas formas. Sin embargo, y para su sorpresa, el jefe de la panadería no solo le perdonó la vida, sino que además lo nombró su ayudante. Gracias a ello el padre de Mlodinow vivió para contarlo»⁴⁹³. Esto no es debido al azar, sino a cualquier acontecimiento en el cerebro que a nuestro entender se desconoce y aparentemente es impredecible. Todo y cuanto ocurre en el universo está determinado por algo, aunque a veces para que parezca más mágico mencionemos que ha sido fruto de algo relacionado con lo místico e intangible.

Sea cual sea la forma de entender el fin de la persona, tanto por azar o por otras causas alejadas de lo inexplicable, todas las personas intentarán contrarrestar los golpes de la vida que amenazan la supervivencia, y si esta ya no fuera posible, cada cual afrontará el fallecimiento de la persona desde su particular subjetividad; esta relacionada tanto con su pensamiento como con su afinidad y relación con la persona.

Para afrontar las adversidades que afectan al individuo y vulneran su estabilidad, en el sentido más amplio, se ha acudido a los recursos que ofrece la naturaleza, bien usados en su estado más natural o bien aplicados como soluciones tras estar en manos del campo de la química. Para afrontar miedos como ante la enfermedad que en muchas ocasiones lleva implícito una alta

⁴⁹⁰ BOLTANSKI, C. (2010). "Boltanski lleva la muerte colectiva al Grand Palais" en *EL MUNDO*, Javier Albisu. <<https://www.elmundo.es/elmundo/2010/01/14/cultura/1263472478.html>> [Consulta: 25 de octubre de 2020].

⁴⁹¹ ROJAS, L. (2011). *Superar la adversidad*, op. cit., p. 42-43.

⁴⁹² LE BRETON, D. (1999). *Antropología del dolor*, op. cit., p. 126.

⁴⁹³ Cf. ROJAS, L. (2011). *Superar la adversidad*, op. cit., p. 44.

dosis de mortandad, también se ha recurrido a remedios vinculados con actitudes morales, psicológicas o filosóficas que se puedan aplicar a través del habla y la escucha.

La psicología, la dietética, la actividad física, la medicina, la ciencia, son algunos de los ejemplos que se interesan por mantener esta integridad del ser y su vida sana. De manera individual o colectiva se hace todo lo posible por alejarse de la muerte aun sabiendo que esta es inevitable, y como comenta Javier Moscoso «marca el fin de la vida, pero también el final de la preservación de la identidad, de la subjetividad, de lo que nos es más propio»⁴⁹⁴.

Aun teniendo esta serie de recursos que lo permitan, el ser también ha buscado respuestas en el más allá, en las invocaciones, en lo espiritual, en la mayoría de ocasiones vinculado a religiones como las de los profetas Mahoma, Jesucristo o Buda, en las que los fieles de cada una tienden a actuar según el modelo establecido. A pesar de sus diferencias, todas tienen en común la decadencia del cuerpo y la llegada de un momento en el que este se desactiva y no puede gozar de libertad para menearse por sí solo. El cuerpo tras fallecer pierde toda su voluntad del libre movimiento. La muerte, desde un punto de vista basado en las evidencias científicas, y tal y como se puede asimilar hoy en día, sería ese estado en el que los pulmones ya no intercambian aires con el exterior, el corazón ha dejado de latir y ningún órgano más del cuerpo funciona como debería hacerlo para que este se mantuviera de algún modo en vida. En ese sentido, decimos que el cuerpo muere, pero, ¿realmente todo y cuanto por lo que este estaba compuesto muere? La reproducción, si es que se da, evidencia que este cuerpo no llega a morir del todo, ya que parte de sí germina en otro lado para dar paso a una nueva vida, una nueva ramificación de su ser. Lo que moriría y envejecería con el tiempo sería todo el resto de células.

De manera universal, el ser humano es consciente de su final y de quienes están a su alrededor, pero lo que pueda comportar y suponer la muerte, dependerá del punto de vista subjetivo de quienes se quedan. En el caso de las religiones, estas han dado su particular visión al respecto para, entre otros, tratar de explicar que existe un más allá en el que la muerte como desaparición total y absoluta no existe. Mientras no se demuestre lo contrario, todo tiene cabida en este mundo y cada cual será libre con el enfoque de sus creencias.

Así pues, las religiones se han convertido en un medio que ha dado esperanza a sus fieles ante su desaparición, haciendo ver que, aunque el cuerpo físico muera, existe un más allá dónde viajará su alma. La doctrina de cada religión influirá en el comportamiento de cada fiel y este si quiere conseguir la entendida inmortalidad deberá atenderse a ciertas normas.

En el caso del budismo, con más presencia en el continente asiático, se encuentra una manera de vivir la vida basada en una doctrina filosófica apartada del monoteísmo. A diferencia del ateísmo, este plantea la existencia de lo espiritual y algo superior a lo terrenal. Esta forma de entender la vida está enfocada a través de una ética que, como gran objetivo, trata de paliar el sufrimiento, y ante la muerte, busca la liberación del alma y su descanso. Para el budismo «la muerte física solo es una transición de una existencia a otra. La enfermedad, la vejez y la muerte son una consecuencia natural del ciclo de la existencia y, por tanto, son inevitables. No existe un rechazo como tal a la muerte, sino al sufrimiento que siempre la acompaña»⁴⁹⁵.

⁴⁹⁴ MOSCOSO, J. (2004). "Una historia del dolor" en *art. cit.*, p. 39.

⁴⁹⁵ CAMPILLO, J. E. (2021). *La consciencia humana*, *op. cit.*, p. 262.

A diferencia del budismo, en el cristianismo y el islam, existe la figura de un Dios absoluto y creador en el que recae toda la importancia y mandato sobre sus fieles y seguidores. Son religiones monoteístas que plantean un más allá bifurcado, y el destino de cada cual dependerá de su humano comportamiento. El infierno como castigo será el lugar para pecadores y el cielo como recompensa para quienes se atiendan a las normas.

A pesar de coincidir ambas religiones en diferentes aspectos ante la muerte, existen diferencias como la planteada por el catedrático y decano de la *Facultad de Farmacia* de la Universitat de Barcelona, Joan Esteva de Sagra: «El cristiano no concibe que, si una cosa es mala y está prohibida, le sea concedida en el cielo. El resultado es que su paraíso es quizás un poco aburrido. En cambio, el musulmán no tiene inconveniente en permitir que el hombre, pues de la mujer poco se habla, goce en el cielo de cuanto le fue denegado, por eso precisamente es su paraíso»⁴⁹⁶.

La muerte en el cristianismo, es un castigo de Dios para la humanidad, a excepción de María la madre de Jesús, por haber desobedecido Adán y Eva su prohibición. Una prohibición que repercutió además con dolor y sufrimiento. En el islam, la muerte entendida como el cuerpo ya fallecido y en el más allá, estará condicionada por la vida, la cual se presenta como una prueba que determinará el futuro.

En lo común de las diferentes religiones y/o pensamiento de vida mencionados, existe además de la figura de un ser superior al que acuden como refugio, el dolor y sufrimientos inevitables para el organismo.

Pensar la muerte como hecho irreversible tras la vida no debería ser temeroso para el individuo ya que, junto al fallecimiento del ser, muere su percepción sobre el entorno y por tanto permite al cuerpo vivir en un estado de ausencia de sensaciones. Lo que es más común y lógico es pensar o sentir la cercanía de la muerte asociada y/o vinculada al dolor y sufrimiento del cuerpo en vida. Aun así, a pesar de su aparente distanciamiento y separación, se unen sin sobreponerse, en la idea de que la muerte necesita de la vida para existir.

Hay para quienes es la muerte la que les permite sobre-vivir o súper-vivir, como pueda ser el caso de la religión musulmana y su oferta del paraíso, al poder disfrutar en el otro mundo de aquellas cosas tentadoras para el ser humano por su goce y que en la vida se le han prohibido y denegado.

Aunque cada fiel pertenezca a una religión o puedan estar al margen de ella, para todos es común la necesidad de retrasar la muerte, que la muerte es inherente a la vida y que tras ella todos hacen su particular procedimiento de acompañamiento y transición hacia un más allá donde la presencia del individuo fallecido continuará en otro estado y dimensión y en la tierra quedará en forma de memoria. También, desde el momento en que fallezca, habrá un periodo de duelo en el que tanto la religión, la filosofía y las diferentes actitudes éticas ayudarán a hacer frente a la muerte en lo que a la idea de finitud del cuerpo se refiere.

⁴⁹⁶ ESTEVA, J. (2015). "¿Dónde viven los muertos?" en *Muerte y transfiguración en el mundo artístico contemporáneo*, op. cit., pp. 74-75.

Todo ello puede ayudar a preparar al vivo ante ella, y hoy en día sirve como acompañamiento para hacerlo más llevadero, ya que, en la antigüedad, por ejemplo, la santa inquisición vinculada a la religión no promulgaba el mejor acompañamiento en el final de los considerados herejes. Aunque la muerte llegue a todos por igual, o bien por causas naturales, por causas intencionadas o por otras circunstancias, esta puede convertirse en el castigo de unos y en alivio para otros.

La muerte como castigo, por ejemplo, la encontramos antaño en las prácticas del juicio final del tribunal de la inquisición dirigida hacia los herejes, pero también en casos actuales como el de los asesinatos por cuenta propia entre mafias y clanes del narcotráfico por chivatazos o mandatos.

Este tipo de actos de mortandad intencionados no solo pertenecen a lo oscuro, invisible e ilegal, sino que también están presentes en ejecuciones por vía legislativa como el caso de la pena de muerte aún vigente en algunos países del mundo. La gran mayoría ante ella, temen por el posible final trágico, largo y doloroso, como el caso del preso Edmund Zagorski en EEUU, quien ante su sentencia a muerte «prefirió unos segundos de “dolor insoportable” a una larga agonía»⁴⁹⁷. Solicitó la silla eléctrica prefiriendo vivir los aproximadamente entre 15 y 30 segundos de descarga eléctrica, que la inyección letal que le podía causar una agonía terrible de aproximadamente 15 minutos. Aun siendo terriblemente doloroso el final, no perdió la esperanza en solicitar que se le concediera el final más corto.

Observar una silla eléctrica pudiera remitirnos a pensar la muerte y su final doloroso, pero si observamos obras como la de Andy Warhol (Pittsburgh, 1928, – Nueva York, 1987), vemos como el uso del color vivo provoca en nuestro imaginario que dicho motivo se aleje de todo y cuanto supone su verdadero significado.

Hay ocasiones en las que pareciera ser ilógico anhelar la muerte para el otro, sin embargo, hay veces que esta es necesaria, y no como afán de venganza ni castigo, sino como mejor solución de alivio para quienes así lo deseen. Entre los ejemplos encontramos la muerte como paliativo para aquellos que, sufriendo cualquier dolencia o enfermedad, se les convierte la existencia en una agonía irreversible que también alcanza, desde otra óptica, a quienes sufren con la persona. Por lo general, el ser humano no cesa en la esperanza de sobrevivir, pero si las leyes de la naturaleza así lo dictan, hay quienes buscan en el alivio de la muerte una solución común.

La muerte nos recuerda la finitud de la existencia, y este final aun siendo preconcebido como trágico, no siempre así lo será para todos. Ante el mismo hecho de fallecer, la muerte de un soldado combatiente, por ejemplo, podrá ser vivida de manera honrosa al pensar en la defensa de la nación y de sus compatriotas. Del mismo modo podría ocurrir con quienes han luchado en primera línea contra la reciente pandemia del Covid-19; en este sentido se reflexiona sobre el posible pensamiento de dejar el mejor legado para la salud de los demás aun sabiendo la amenaza de lo que supone los efectos del virus.

⁴⁹⁷ MONGE, Y. (2018). “EE UU ejecuta con la silla eléctrica a un preso que rechazó la inyección letal” en *EL PAÍS*. <https://elpais.com/internacional/2018/11/01/estados_unidos/1541092041_085142.html> [Consulta: 20 de diciembre de 2018].

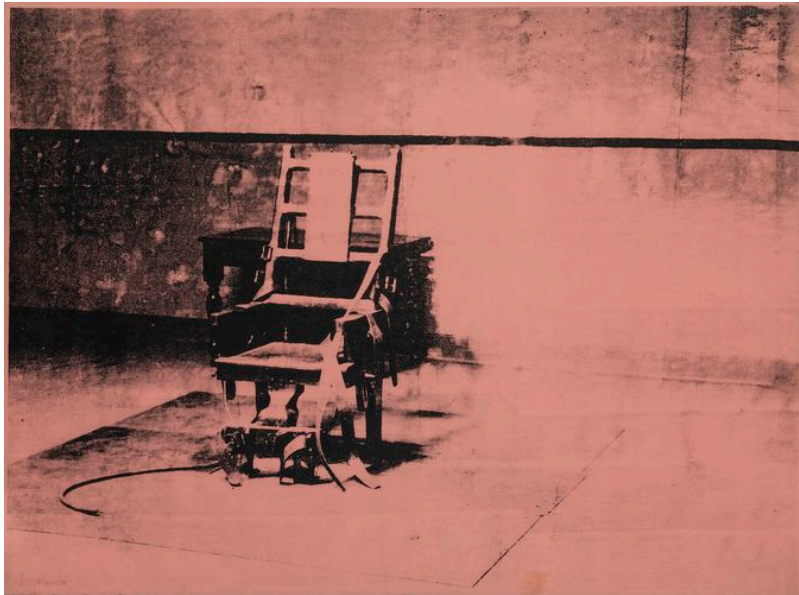


Fig. 187. Andy Warhol. "Silla eléctrica grande", 1967-68. Tinta serigráfica y acrílico sobre lienzo, 137 x 188 cm. Colección particular/Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle, Bélgica

Se puede temer a la muerte en vida por asociar las vivencias de cada uno a ese final que puede ser doloroso, angustioso o en soledad, pero el miedo posterior a la muerte se ve atenuado al no haber conocido a nadie, de momento, que haya regresado del más allá para contarlo.

En palabras de Luis Rojas Marcos:

«Profundizar en las cualidades positivas naturales de las personas para vencer, e incluso sacarle algo positivo a la adversidad no debe interpretarse erróneamente como una forma de infravalorar, ignorar o negar los aspectos negativos y dolorosos de nuestra existencia. Más bien, es reconocer el hecho de que para vivir una vida saludable y completa no basta con curar los males que nos aquejan, sino que es igualmente importante conocer y fortificar los aspectos favorables de nuestra naturaleza que nos ayudan a protegernos y a superar los duros golpes que nos asesta la vida»⁴⁹⁸.

Rojas, en una pequeña investigación que hizo sobre una serie de casos, concluyó que «las personas que sitúan el centro de control dentro de ellas mismas y piensan que su futuro depende principalmente de lo que hagan o dejen de hacer, se enfrentan a los peligros de forma más segura y precavida, y tienen más probabilidades de sobrevivir que aquellas que piensan que el control de la situación está fuera de ellas»⁴⁹⁹.

Pensar sobre la vida y la muerte es hablar de energías y sentimientos entre personas. Existen vínculos afectivos hacia los fallecidos, que dependiendo de la relación familiar o de amistad

⁴⁹⁸ ROJAS, L. (2011). *Superar la adversidad*, op. cit., p. 17.

⁴⁹⁹ *Ibíd.*, p. 76.

serán de mayor o menor importancia. Luego se encuentran ejemplos como las aberraciones nazis hacia los judíos, víctimas del dolor, del sufrimiento y de la desigualdad en derechos, y a quienes su muerte para los nazis les alegraba.

En conclusión, cabe destacar que, con la llegada de la muerte, se observa como los vínculos más importantes que se pierden son los que pueden considerarse como fuentes de gratificación; son hacia los que se es más sensible, se tiene más afecto y se siente más el componente de invisibilidad que le da significado.

Aunque los primeros pensamientos sobre el pronunciamiento de la palabra muerte, al igual que hablando de dolor, derivan en adjetivos trágicos y negativos, esta no siempre ha estado relacionada con lo angustiante e indeseable. Las actitudes ante ella han sido variadas.

Así como sucede paradójicamente con el dolor, que es beneficioso porque nos alerta de amenazas externas a pesar de su rechazo, la muerte no es tampoco siempre algo indeseado y que tratemos de evitar. La muerte puede convertirse en el mejor alivio tanto para el sujeto que sufre, como quienes sufren con él y ven la angustia o padecimiento extremo del afectado.

La muerte puede devenir de diferentes modos, aunque resumidamente podemos plantear dos situaciones. Una es la que puede acontecer de manera repentina sin dejar espacio a la toma de conciencia de la situación, la otra, sin embargo, puede estar relacionada con una muerte anunciada. Independiente de cómo se haya desarrollado la muerte, a ambos casos está asociado el duelo, pero con una cierta diferencia. Hay duelos que empiezan tras el fallecimiento de la persona, sin embargo otros son los que se inician previamente para preparar a los que acompañan al afectado ante la llegada del irreversible final.

3.2 Ritos y duelo. El arte como necesidad ante la pérdida

La muerte es temida en gran parte por su irreversibilidad, y ante este hecho hay actitudes asociadas al sentimiento egoísta de aferrarse a quien se va, resistiéndose a dejarlo ir. Esta nueva realidad deja un vacío, y el motivo de este, es a veces incomprendido. Una incomprensión que requerirá de una ayuda que permita entender y aceptar lo ocurrido y sobre todo que haga sentirse arropados y acompañados a los familiares del difunto tanto en su despedida como en el periodo posterior al fallecimiento.

De este final, han formado parte los rituales y procesos de acompañamiento del difunto como los actos de velatorio, realizados tanto en el propio domicilio del difunto como en los tanatorios que así conocemos en la cultura que nos atañe. Generalmente, estos actos han estado vinculados a lo religioso, como puede ser el caso vinculado a la fe cristiana caracterizado por seguir unos modelos estandarizados en el proceso de transición. El velatorio como parte de esta transición se lleva a cabo como un deber y obligación colectiva de acompañamiento que plantea la unidad y conexión de afecto de un grupo. Este se puede desarrollar en casa del difunto o en tanatorios, y suele durar entre uno y dos días. El fallecido, tras un previo aseo y puesta a punto en la que se le viste con la ropa que deciden los familiares, puede ser mostrado o no, a quienes lo acompañan. En ocasiones su ida de este mundo puede ser muy dolorosa y vista con incredulidad, y por ello pueden surgir reacciones de negación ante la pérdida, aunque toda reacción ante el fallecimiento dependerá de la persona y por ello habrá tanto quienes se resistan a dejarlo ir, como aquellos que acepten una nueva realidad sin mayor sufrimiento.

3.2.1 Acompañamiento y aceptación del fallecimiento en Teresa Cebrián

Esta idea de acompañamiento, contraria a la negación ante el fallecimiento, remite a una de las obras de la artista Cebrián. La obra titulada "The last light" está formada por una serie de manos de poliéster que dibujan en el suelo la silueta de un cuerpo. Estas manos están abiertas hacia arriba con la acción más que de empujar, la de acompañar. La obra está dedicada a su sobrino mayor Juan y reflexiona sobre el acompañamiento del moribundo en sus últimas horas, no agarrándose a la pérdida, sino, acompañándole y dejándole ir. Esta actitud refleja la aceptación de la muerte y de una nueva realidad.

En este proceso posterior al fallecimiento hay quienes optan por la incineración, y en vez de depositar al difunto en el cementerio, deciden tener sus cenizas en casa. Tras el velorio se da paso al entierro y, durante la ceremonia religiosa, la más realizada en España por su vinculación al cristianismo, existen unos pasos a seguir entre los que se encuentra la espera de las mujeres dentro de la iglesia a que llegue el difunto, mientras algunos hombres y familiares varones de este permanecen en la puerta de la misma a la espera de que les den la mano como muestra de condolencia. Aun así, los ritos y cultos dependerán de las influencias del lugar, del momento, de la época, de la religión, etc. Cada cual, según sus creencias o principios morales decidirá cómo proceder ante el fallecimiento.

Se podría pensar que este tipo de actos, en los que el fallecido es protagonista, más que para acompañar la muerte del difunto, que también, han servido para acompañar a quienes se quedan. Los familiares acompañan al difunto y los asistentes acompañan a la vez al familiar y al fallecido. En la escena se crea un ambiente de grupo en el que todos se sienten partícipes de una misma finalidad, una pena que, al ser colectiva y compartida, parece que en cierto modo reconforta.

Por lo general, la condolencia por la muerte se suele recibir en casa o en el tanatorio, dónde la familia del difunto se pone a disposición de los demás en un espacio determinado. En función de la relación, estima y afecto del difunto o la familia con los demás, este podrá recibir más o menos visitas. La posibilidad de agobio, abatimiento o incremento del debilitamiento de los familiares del fallecido podrá verse enfatizada no solo por la pérdida, sino también por la historia y vínculo personal que cada uno le recuerde al familiar.



Fig. 188. Teresa Cebrián. "The Last Light", 2022.
Poliéster y tierra. 250 x 80 x 17 cm.
Institut Valencià d'Art Modern

En la escena el silencio adquiere protagonismo como muestra de afecto y respeto, y raramente las conversaciones son elevadas de tono. Sobre la gran afluencia de visitas comprimidas en un día hay quienes señalan este momento intenso como mecanismo para forzar el duelo, y así velar por una pronta recuperación. Estos días se convierten en un constante contraste de emociones, y entre ellas se encuentran tanto las derivadas de la pérdida como las de la gran afluencia de gente que se desvanece al día siguiente del rito funerario. Hecho que puede enfatizar el sentimiento de soledad en los familiares.

El tipo de muertes podrán ser por motivos varios, tales como por vejez, por enfermedad, por accidentes de tráfico, etc., o por motivos bélicos, como el caso que nos plantea la artista Käthe Kollwitz (Königsberg, 1867 – Moritzburg, 1945). Aunque la muerte sea el denominador común a todos, el contexto, la edad del difunto y el apego, serán determinantes en el nivel de pena de quienes lo acompañan.

Por ejemplo, la edad avanzada de un ser querido puede atenuar la pena al pensar que por naturaleza ha tenido que marchar, sin embargo si se trata de una muerte por accidente vial de una joven, afectará a la familia no solo por lo repentino, sino por el pensar en su edad y todo lo que le quedaba por vivir. En este sentido Rojas aporta su ejemplo: «En un matrimonio anciano y bien avenido, la muerte del marido es menos penosa para la mujer si piensa que este amargo tránsito le ha ahorrado al querido difunto el sufrimiento de verla a ella desaparecer antes»⁵⁰⁰. Aunque cada cual vive su propio dolor y este no es generalizado, se podría decir que las situaciones dolorosas que más afectan en relación a la muerte, son aquellas que exceden de nuestro modo idílico de concebir el mundo en relación a unas afectivas relaciones en vida que se han visto truncadas de manera injusta e inoportuna.

Ante la muerte de los demás, las actitudes y aptitudes de cada cual le permitirán afrontar de un modo u otro la situación. Bien permitiéndole dominarla o dejándose arrastrar hacia un pozo sin salida. Ante el fallecimiento de un ser querido o cercano, por ejemplo, es normal que se desaten sentimientos de afecto intenso y tristeza por lo ocurrido, pero cada cual reaccionará de un modo, y su actitud sobre la pérdida ante la mirada de los demás, también podrá estar condicionada por cómo quiere mostrarse este en público ante el afectado. Hay quienes pueden llorarle al muerto y desprenderse de ellos una tristeza forzada solo para aparentar y no ser juzgado, aun sabiendo por dentro que la muerte del familiar le importaba bien poco. Pero también habrá ocasiones en las que la ausencia de lloro exagerado o el permitirse sonreír en momentos posteriores a la muerte del fallecido no será sinónimo, en absoluto, ni de su olvido ni de la ausencia de afecto hacia este.

En referencia a esta idea vemos ejemplos como el de Pili, con quien mantuvimos conversaciones con la ayuda de Javier Zamora, psicólogo de la asociación ASPANION (asociación de madres y padres de niños con cáncer). Pili, madre de Jonathan, fallecido por cáncer infantil a los 9 años, expresó su particular vivencia sobre la siguiente pregunta y reflexión planteadas por Javier durante nuestras conversaciones: «¿Cuál crees que es un adecuado estilo de afrontamiento del proceso de duelo por parte de una madre y que actitudes pueden ser válidas? Por ejemplo, hay madres que ponen en marcha actitudes “evitativas”, no quieren hablar, y piensan que si no hablan de ello no les duele. O por ejemplo, ¿cómo afrontas las fechas señaladas, el manejo de la habitación, sus objetos más vinculantes, su ropa, la relación con sus amigos...?»⁵⁰¹.

En un primer comentario Pili explicó que «al poco de fallecer Mario, empecé a plantearme qué hacer con sus cosas como los juguetes, los cuentos... A nivel material lo que primero pensé fue en darle algo a cada uno de sus primos y también a los amigos del colegio más cercanos a él que les llevé un juguete. Cuando hablaba de él no me suponía un esfuerzo con ciertas personas, de hecho, me sentía mejor y me desahogaba. Sin embargo, en la cuestión de la familia, como por ejemplo con el padre de Mario y Alba, era un tema tabú. En mi día a día me refugié en salir de casa y en dar grandes paseos. Además el trabajo me permitió no estar en casa encerrada»⁵⁰².

A continuación, desde la percepción de sus actitudes por parte de los demás, mencionó: «No sé si me habrán juzgado, pero si lo han hecho no me importa. Creo que cuando falleció Mario, me

⁵⁰⁰ ROJAS, L. (2011). *Superar la adversidad*, op. cit., p. 86.

⁵⁰¹ Véase respuesta en el anexo “V.I.IV.III Conversación con Pili”.

⁵⁰² *Ibid.*

he arreglado más veces que anteriormente. Y por ello la gente se pensaba que llevaba bien el fallecimiento. Era una lucha conmigo misma»⁵⁰³.

Quien observe el padecimiento del otro deberá evitar juzgar el nivel de afecto, dolor y sufrimiento de los demás ante el fallecido, porque cada cual, aun siendo una muerte esperada o repentina, la vivirá y la afrontará de un modo u otro, en función de su contexto, vivencias, actitudes, aptitudes y necesidades al respecto.

3.2.2 La pérdida y el duelo en Käthe Kollwitz

En relación a la pérdida de un hijo, pero alejado de las causas de la enfermedad, encontramos a la mencionada Käthe Kollwitz, artista que perdió a un hijo durante la Primera Guerra Mundial y quien de su duelo formó parte una creación relacionada con lo acontecido. En esta guerra algunos artistas fueron testigos directos de cuerpos muertos en el frente combatiente, como es el caso de Otto Dix (Untermhaus, 1891– Singen, 1969), pero sin embargo otros, viviendo la misma realidad, hablaron de la muerte alejados del frente combatiente, como la mencionada Kollwitz. A diferencia de Dix,

«Kollwitz no va veure escenes d'acció i de combat, i segurament això li va permetre de centrar-se en altres coses. Concretament, a més que recrear les escenes d'horror del camp de batalla se centrà a mostrar l'impacte emocional dels que queden, de les viudes, els pares i els nens que van perdre algú en la guerra, com li va passar a la mateixa artista»⁵⁰⁴.

Kollwitz fue una artista en quien estuvo presente la muerte tanto por los combates bélicos de impacto transversal al resto de la población, como por el golpe personal y doloroso del fallecimiento de un hijo. Esto marcó a la artista y desde su particular realidad expresó, mediante el grabado, aquel dolor sobre lo bélico y sobre su propia guerra con la incredulidad de lo sucedido.

En torno a esta temática, la artista es autora de siete grabados sobre madera que forman parte de la serie “La Guerra”. Estos grabados son “El sacrificio” (1923), “Los voluntarios” (1921-22), “Los padres” (1921-22), “Las madres” (1921-22), “La gente” (1922), “La viuda I” (1921-22) y “La viuda II” (1922). Respecto a las creaciones «the portfolio's seven woodcuts focus on the sorrows of those left behind—mothers, widows, and children»⁵⁰⁵. Obras en las que se plantea el tema

⁵⁰³ *Ibid.*

⁵⁰⁴ FURIÓ, V. (2015). “Tema, técnica i estètica en algunes estampes d'Edvard Munch, Otto Dix, Käthe Kollwitz i Andy Warhol” en *Muerte y transfiguración en el mundo artístico contemporáneo, op. cit.*, p. 84. [Traducción: Kollwitz no vio escenas de acción y combate, y seguramente eso le permitió centrarse en otras cosas. Concretamente, además de recrear escenas de horrores del campo de batalla se centró en mostrar el impacto emocional de los que quedan, de las viudas, los padres y los niños que perdieron a alguien en la guerra, como le pasó a la misma artista].

⁵⁰⁵ MUSEUM OF MODERN ART. (s.f.). “War (Krieg)” en *MOMA*.

<https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/objbytag/objbytag_tag-vo69682_sov_sort-5_page-8.html> [Consulta: 2 de febrero de 2020]. [Traducción: los siete grabados en madera del portafolio se enfocan en las penas de los que quedaron atrás: madres, viudas e hijos].

del duelo, la pérdida y el dolor familiar de las madres, viudas y los hijos de quienes fallecieron. Mediante sus obras la artista pretende dar a conocer el horror que supone una guerra y más cuando en ella ha fallecido un ser querido, pero sobre todo su caso, nos permite entender cómo la creación artística ha formado parte indispensable en la evolución de ese duelo e interiorización y aceptación de lo sucedido.

Además, casos como este son los que nos hace pensar como en la mayoría de ocasiones no vivimos la verdad de la tragedia hasta que no somos alcanzados en la propia piel por la cruda realidad. Al respecto, el museo que tiene por nombre el de la propia artista, muestra un fragmento de carta que la artista envía a Roman Rolland en octubre de 1922 y en el que entorno a su práctica artística la propia artista expone que:

«I have tried again and again to represent war. I was never able to capture it. Now, finally, I have finished a series of woodcuts that come close to expressing what I have always wanted to express. [...] These prints should be sent all over the world and give everybody the essence of what it was like – this is what we all went through during these unspeakably hard times»⁵⁰⁶.

En torno a la muerte, cada persona vive su trágico momento desde su particular realidad y, independientemente de cómo se sienta uno o cual sea el motivo para hacerlo, todos seguirán un ritual tras la muerte, eso sí, siempre y cuando la realidad lo permita. En este sentido se entiende que existe un ritual de acompañamiento del difunto con su cuerpo presente tras su muerte, pero quizá esto no pueda ser posible para aquellos que, como en el caso de la guerra, han perdido a un hijo y este ha desaparecido completamente en el campo de batalla.

En el caso de los funerales, aunque la incredulidad invada a quienes sienten un vínculo con el difunto, los diferentes procesos que se llevan a cabo terminan funcionando como acto de aceptación, como permiso para dejar ir y como proceso de interiorización y aceptación de lo sucedido; pero también servirán como recuerdo para que, en el caso de las tragedias intencionadas, sirva como precedente para que ello no vuelva a ocurrir.

Hablar de lo sucedido es nombrar a quienes han fallecido y, por consiguiente, ayuda a que no queden en el olvido.

⁵⁰⁶ KOLLWITZ, K. (s.f.). "The «War» Series, 1918-1922/1923" en *KÄTHE KOLLWITZ MUSEUM KÖLN*.

<<https://www.kollwitz.de/en/series-war-overview>> [Consulta: 15 de enero de 2020]. [Traducción: He intentado una y otra vez representar la guerra. Nunca pude representarla. Ahora, por fin, he terminado una serie de xilografías que se acercan a expresar lo que siempre he querido expresar. [...] Estas impresiones deberían enviarse a todo el mundo y dar a conocer a todos la esencia de lo que era. Esto es lo que todos pasamos durante estos tiempos indeciblemente difíciles].



Fig. 189. Käthe Kollwitz. "La viuda I", 1921-1922.
Xilografía. 37,2 x 23,6 cm. *MoMA Collection*



Fig. 190. Käthe Kollwitz. "La viuda II", 1922.
Xilografía. 47,7 x 65,9 cm. *MoMA Collection*

3.2.3 La creación colectiva como rito, homenaje y duelo ante la masacre. Doris Salcedo

El arte por su parte siempre permitirá ser esa voz contra el olvido y en este sentido vienen a escena gran parte de los trabajos de Doris Salcedo (Bogotá, 1958). Esta artista está profundamente implicada a través del arte en estos procesos sobre el duelo, y «ha desarrollado un complejo y multifacético trabajo en torno a la violencia política y el sufrimiento de aquellos que han quedado excluidos de unas condiciones de vida digna. Con sus creaciones busca (re)construir la historia, incompleta y fragmentada, de los seres que habitan en la periferia de la vida»⁵⁰⁷. En otras palabras, su obra se centra en gran parte en evitar que el silenciamiento mate por segunda vez a las víctimas de la barbarie, y como ejemplo de ello, el caso de sus homenajes.

Entre ellos encontramos "Quebrantos", una de las obras más recientes que va dedicada a los líderes colombianos y defensores de derechos humanos asesinados víctimas del conflicto armado en Colombia después del acuerdo de Paz. Su creación, que contó con la colaboración de numerosos voluntarios y 135 representantes de diferentes regiones del país, se basó en los cristales rotos como metáfora de lo frágil y de la imposibilidad de restauración, y estos fueron los materiales con los que los participantes escribieron en la Plaza de Bolívar de Bogotá los nombres de las víctimas. Como en toda obra, el procedimiento fue importante para su

⁵⁰⁷ MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. (s.f). "Doris Salcedo. Palimpsesto" en *MNCARS*. <<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/doris-salcedo>> [Consulta: 25 de noviembre de 2019].

ejecución, pero tal y como comentó la artista «desde el comienzo pensamos que esta acción de duelo tenía que ser un ritual y no una técnica»⁵⁰⁸.

En este sentido el arte convertido en homenaje trata de luchar contra ese silenciamiento, y como subraya la artista, «al romper vidrio estamos rompiendo el silencio, si logramos romper el silencio alrededor de estas muertes desgarradoras de pronto lograremos que paren»⁵⁰⁹.

En este modo de proceder con la muerte a través del arte, encontramos también en esta artista su obra “Atrabiliarios” (1993). Etimológicamente esta palabra deriva de *atrabilis* y es «uno de los cuatro humores que los antiguos atribuían al organismo, cuyo exceso o bilis negra era el causante de un comportamiento desequilibrado y belicoso»⁵¹⁰.

Por lo que al contenido y significado de la obra se refiere, la artista focaliza su intención en hablar de la desaparición de personas en zonas y pueblos de Colombia, y para ello lo hace a través del objeto como recuerdo; el que guardan los familiares del desaparecido a quienes visita y que funcionan como elemento material simbólico que guarda la identidad de quien lo poseía y ya no está.

Ante la desaparición de la persona, que puede evocar a pensarla muerta, el elemento con el que se la identifica permite hacer presente su ausencia, algo que nos recuerda al testimonio de Pili quien tras fallecer su hijo Jonathan donó a los más cercanos algunos de sus objetos más vinculantes, como los juguetes a sus amigos del colegio. Un gesto para acercar la presencia de su hijo a quienes habían convivido con él y de este modo continuar junto a ellos “reencarnándose” a través del objeto.

En la obra de Salcedo el objeto permite acercar la presencia del desaparecido, pero es una presencia agridulce y difusa. Una indeterminada presencia que podemos ver reflejada a través de los recursos plásticos utilizados de la artista y entre los que se encuentra el material semitransparente que no deja ver nítidamente el objeto que se esconde detrás de él, pero sí que permite intuirlo. Como ejemplo hace uso de los zapatos, objeto que recuperó de los familiares de una mujer que había desaparecido en aquellas zonas rurales y que recuerdan a los también utilizados por Sigalit Landau en este mismo sentido. Este tipo de obras de la artista permiten, a través del duelo, dignificar a los desaparecidos.

Salcedo está implicada de lleno en ese tema y prosigue con su arte de denuncia, de rito y de duelo. Entre las exposiciones relacionadas se encuentra la muestra “Vidas robadas” en el *Espacio de Arte y Memoria Fragmentos* de Bogotá⁵¹¹. Una exposición que hace referencia a las víctimas de las diferentes protestas en Colombia.

⁵⁰⁸ SALCEDO, D. (2019). “Video: esta es la obra de Doris Salcedo que incluye 175 nombres de víctimas del conflicto” en *EL PAÍS*, Agencia EFE. [Consultado: 20-09-2021].

⁵⁰⁹ SALCEDO, D. (2019). “‘Quebrantos’, el luto colectivo de Colombia por sus líderes asesinados” en *EL PAÍS*, Santiago Torrado. <https://elpais.com/internacional/2019/06/11/colombia/1560211000_126427.html> [Consultado: 20-09-2021].

⁵¹⁰ PARDO, S. (s.f.). “ATRIBILIARES. Doris Salcedo” en *Susana Pardo Gallery*. <https://susanapardo.gallery/2019/06/14/critica-de-arte_-atribiliaries-doris-salcedo/> [Consulta: 23 de enero de 2021].

⁵¹¹ Es un espacio dedicado al arte y que funciona al mismo tiempo como monumento y como lugar de memoria para todas las personas víctimas de cualquier tipo de violencia. Tras el acuerdo de paz de Colombia terminado de firmar



Fig. 191. Doris Salcedo. "Quebrantos", 2019. Instalación de cristales rotos. Medidas variables. Plaza de Bolívar de Bogotá

A modo de homenaje la artista «pretende lograr que estas experiencias trágicas no queden reducidas al lamento, el silencio y la soledad de los dolientes, esta experiencia singular debe ser inscrita en una acción de memoria pública»⁵¹². El silencio no solo es la ausencia de sonidos, sino que en la obra de Salcedo también queda evidente en el aspecto delicado y riguroso con el que aborda sus piezas. A veces el tiempo, el sistema, el mismo conjunto de la sociedad han llevado a silenciar temas y hechos realmente intolerantes que no deberían haber sido olvidados.

En la mencionada instalación planteada por la artista se expone la historia y el rostro de 56 víctimas de la violencia. Mediante ello pretende honrar a las víctimas que han perdido la vida en protestas y marchas que han surgido, entre otras, como consecuencia del nivel de paro al que ha llegado el país. En esta exposición el arte funciona como herramienta de materialización del recuerdo, permitiendo que los sucesos no caigan en manos del olvido. El arte en este sentido permite ponerle cara y texto a la memoria y «nombrar esos nombres es una forma de reconocer de manera colectiva esas pérdidas»⁵¹³.

en 2016, el monumento toma forma con la intervención artística de la propia artista en 2018, quién convirtió las 37 toneladas de armamento que entregaron las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) en placas metálicas intervenidas por mujeres víctimas de violencia sexual. Actualmente estas láminas son las que conforman la gran mayoría del suelo del espacio y con las que dialogan exposiciones allí planteadas como la de la misa Salcedo.

⁵¹² SALCEDO, D. (2019). "'Vidas robadas', el réquiem con el que Doris Salcedo honra a los muertos de las protestas en Colombia" en *EL PAÍS*, Santiago Torrado. <<https://elpais.com/cultura/2021-05-28/vidas-robadas-el-requiem-con-el-que-doris-salcedo-honra-a-los-muertos-de-las-protestas-en-colombia.html>> [Consultado: 25 de noviembre de 2021].

⁵¹³ *Ibid.*



Fig. 192. Imagen de la exposición “Vidas robadas”, 2021. Exposición de Doris Salcedo. *Espacio de Arte y Memoria Fragmentos*, Bogotá

Muerte, duelo y sufrimiento se dan la mano en las creaciones de Doris Salcedo, esculturas y homenajes a través de los que la artista hace un llamamiento de denuncia por el sufrimiento y el dolor de las víctimas de diferentes tipos de violencia y entre las que se encuentra la violencia política, los asesinatos y las violaciones sexuales.

La artista pretende dignificar y hacer presente la historia y evitar que el pasado quede en manos del olvido. La obra de Salcedo puede concebirse como «una oración fúnebre con la que trata de erigir los principios de una "poética del duelo". Y lo hace desde la premisa de que solo a través del duelo, que ella considera la acción más humana que existe, se puede devolver la dignidad y la humanidad arrebatadas»⁵¹⁴.

En esta línea de trabajo, el *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* ha organizado exposiciones de la artista como la que lleva por nombre *Palimpsesto*. A través de esta intervención realizada en el *Palacio de Cristal* de Madrid⁵¹⁵ la artista continúa su lucha incansable de denuncia, de reconocimiento público y de evidenciar la muerte de quienes han quedado en el olvido.

Como en otras ocasiones, la artista pone identidad a las víctimas, bien con nombres o también con sus rostros. En esta instalación la artista utiliza las gotas de agua para escribir sobre el suelo del mismo espacio expositivo los nombres de personas que se han ahogado en el mar tratando de buscar una ilusionante vida en Europa. Y son gotas de agua y no de sangre, porque si algo caracteriza a la artista es que trabaja sobre el dolor sin exponerlo de manera explícita, sino de manera delicada. En este sentido, relacionado pero opuesto, se encontraría la artista Isabel Oliver quien, en su obra “Secuencias del mediterráneo” nos habla de ese dolor, pero a través de la imagen de un mar rojo que relaciona directamente con la sangre y con la angustia. A diferencia

⁵¹⁴ MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. (2017). “Doris Salcedo. Palimpsesto” en *MNCARS*. <<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/doris-salcedo>> [Consultado: 1 de julio de 2021].

⁵¹⁵ Expuesta entre el 6 de octubre de 2017 y el 1 de abril de 2018.

de Oliver, la obra de Salcedo nos habla del dolor desde lo sutil, y como comenta Manuel Borja-Villel, la artista «ha querido nombrar a todos aquellos que no tienen nombre, aquello que desconocemos, aquello que de algún modo está fuera de la historia»⁵¹⁶.



Fig. 193. Doris Salcedo. "Palimpsesto", 2013-17. Agua. Instalación. Medidas variables. Instalación en el *Palacio de Cristal*, Madrid

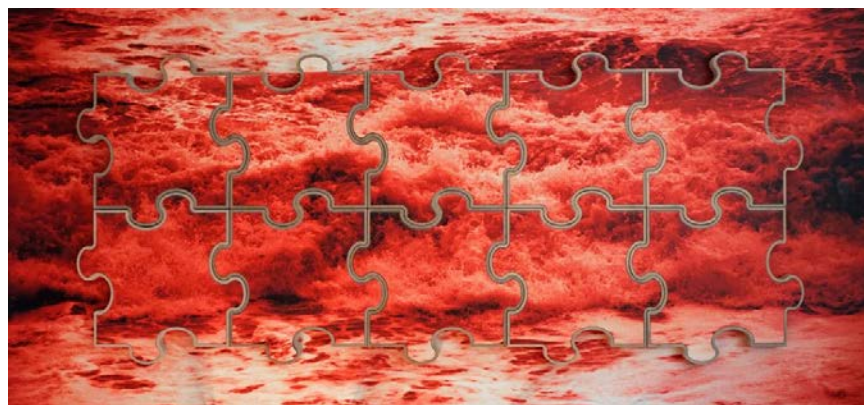


Fig. 194. Isabel Oliver. "Secuencias del Mediterráneo", 2020. Lienzo de tela sobre superficie magnetizada. 100 x 230 cm. Obra modular e interactiva

Para su nombramiento ha tomado el suelo del palacio como soporte, una acción de reconocimiento público que se aparta de la idea de monumento como construcción vertical que se eleva sobre los demás. En este sentido la artista ha trabajado en varias ocasiones sobre la idea de "contramonumento", utilizando la horizontalidad del espacio como símbolo y metáfora del nivel al que pone las vidas de las personas. Como sucede con el dolor o la muerte, hechos que afectan de manera transversal al conjunto de la humanidad.

El diálogo entre los nombres escritos con gotas de agua y el suelo pétreo sobre el que se escriben, recuerdan en su conjunto a la imagen de una inmensa lápida que adquiere el carácter de un memorial, y a la vez de una tierra que llora por todas las víctimas. El proceso metodológico para la realización de la pieza se sustenta en el contacto directo con los familiares en fase de

⁵¹⁶ MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. (2017). "Doris Salcedo. Palimpsesto" en *MNCARS*. <<https://www.museoreinasofia.es/multimedia/doris-salcedo-palimpsesto>> [Consultado: 16 de octubre de 2019].

duelo por la pérdida de sus hijos. Relatos de testimonios que son fundamentales en el proceso de creación.

En este proceso de diálogo la artista da con el dolor, pero sobre todo con el llanto como respuesta común a esas vivencias que son ajenas a su vida. El uso de las gotas de agua puestas minuciosamente sobre el suelo son muestra, como comenta la propia artista, de «una obra increíblemente frágil, increíblemente débil, porque es una experiencia muy sutil la que está señalando», del mismo modo continúa y señala que «lograr algo invisible y silencioso demanda más esfuerzo»⁵¹⁷.

Definitivamente para la artista «esta es una obra que intenta hacer el duelo por quienes nadie llora»⁵¹⁸ por todos aquellos ahogados en un mar llamado mediterráneo, testigo del dolor, testigo de la muerte, testigo de la violación de los derechos humanos.

Su obra contribuye en la sanación de heridas, y esta, al igual que las obras de Christian Boltanski, se entienden como un acto de reconocimiento público que tratan de recordar no solo a quienes ya no están, sino a quienes nadie se acuerda de ellos.

3.2.4 Christian Boltanski. El recuerdo colectivo como duelo

En el caso de Boltanski la idea de la muerte también es de un interés constante, una continua línea de investigación temática que está presente en muchos de sus otros planteamientos creados a lo largo de su vida y que vienen desde un inicio creativo marcado por la introspección. En este sentido cabe destacar que en la etapa creativa inicial de Boltanski lo autobiográfico se convierte en el tema de su obra, y desde ahí, con un crecimiento personal entrelazado con hechos relacionados con la muerte, trabaja y evoluciona plásticamente hacia una narración relacionada con los demás. En esta narración, al igual que Salcedo, se plantea la idea de la muerte desde una visión colectiva, y a veces esta es anónima. Para hablar de ello lo hace mediante elementos y objetos relacionados con la identidad de las personas y/o a partir de la recopilación de listados con sus nombres. En referencia a este modo de trabajar, uno de los testimonios allegados del artista comentan al respecto que

«Fui a verlo, vivía en un desván repleto de los más diversos objetos que había acumulado o confeccionado, se andaba literalmente por encima, él durante toda la conversación se había colgado en un radiador y me había enseñado un gran número de agendas pequeñas que había comprado en el rastro o en las ventas que hay después de un fallecimiento, me dijo que gracias a esas agendas intentaba imaginar lo que había podido ser la vida de esas personas desaparecidas, era algo de verdad muy morboso»⁵¹⁹.

⁵¹⁷ MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. (2017). “Doris Salcedo. Palimpsesto” en *MNCARS*. <<https://www.museoreinasofia.es/multimedia/doris-salcedo-palimpsesto>> [Consultado: 16 de octubre de 2019].

⁵¹⁸ *Ibíd.*

⁵¹⁹ SEMIN. D. (1995). “De lo que se acuerdan” en *Cimal Arte Internacional. Especial FRANCIA PERIFÉRICA, op. cit.*, p.30.

En este sentido ha crecido gran parte de su interés, una intención y práctica artística basada en la memoria, en el recuerdo de los olvidados y desaparecidos. Una práctica convertida en rito. Como ejemplo sobre la memoria y el olvido encontramos su obra “Monument-Odessa”, una pieza compuesta por diez retratos de niños en blanco y negro en primer plano. Este recorte y acercamiento facial permiten descontextualizar la ubicación y entorno de cada sujeto, y al mismo tiempo que todos ellos forman parte de una composición que se puede relacionar entre lo piramidal y un altar, los retratos están conectados unos con los otros por unos cables negros de luz. El conjunto que forma la pieza ubicada sobre la pared «reflects Boltanski’s desire to blur the boundaries of life and art by exploring the complex relationship between death and memory»⁵²⁰.



Fig. 195. Christian Boltanski. “Monument (Odessa)”, 1989-2003. Estampados plateados de gelatina, cajas de galletas de estaño, luces y alambre. 203,2 × 182,9 cm aprox. *The Jewish Museum*

Su interés en hablar de la muerte, de las desapariciones, de la fugacidad de la vida, etc., se escenifica en dicha obra a través del retrato infantil, y en este sentido «childhood assumes a vanitas role, representing temporality and an irrevocable loss reclaimed only by memory»⁵²¹. Entre otros ejemplos también encontramos su obra “Les Habits de François C.” (1972), obra en la que «il fait écho aux tas de vêtements et d’objets confisqués aux déportés dans les camps de concentration, signe de la perte d’identité; réduisant l’être au néant»⁵²².

⁵²⁰ HIGH MUSEUM OF ART. “Monument/Odessa” en *HIGH*. <<https://high.org/collections/monumentodessa/>> [Consulta: 24 de mayo de 2021]. [Traducción: refleja el deseo de Boltanski de difuminar los límites de la vida y el arte al explorar la compleja relación entre la muerte y la memoria.]

⁵²¹ BERGER, M. *et al.* (s.f.). “Christian Boltanski” en *JEWISH MUSEUM*. <<https://thejewishmuseum.org/collection/28216-monument-odessa>> [Consultado: 24 de mayo de 2021]. [Traducción: la infancia asume un papel de vanitas, representando la temporalidad y una pérdida irrevocable reclamada solo por la memoria].

⁵²² BOUZIGE, E. *et al.* (s.f.). “Fiches Oeuvres Christian Boltanski” en *CNAP*. <https://www.cnap.fr/sites/default/files/import_destination/document/123734_fiches_oeuvres_christian_boltanski.pdf> [Consulta: 8 de febrero de 2021]. [Traducción: se hace eco de los montones de ropa y objetos confiscados a los deportados en los campos de concentración, un signo de pérdida de identidad; reduciendo el ser a la nada].

Toda la deshumanización que causaron los protagonistas de estas muertes, el artista pretende revertirla mediante la creación. En obras como la mencionada, el artista muestra ropa dentro de cajas de hojalata para evocar la ausencia de los fallecidos y resucitar la tragedia colectiva. Una tragedia que, al ser contada, no menciona la de los demás, sino que narra nuestra propia historia y el dolor y sufrimiento de nuestro propio duelo. A veces, la extrema fuerza de este duelo, reduce a la persona al silencio, como el que puede sentir la artista Rossana Zaera cuando se expresa a través de uno de sus textos y en el que evidencia la incapacidad de expresión bajo los efectos del dolor.

3.2.5 La exposición como homenaje y duelo en Rossana Zaera

Al respecto, la artista se sincera y reflexiona en una de sus notas en torno a esta potencia del dolor y la incapacidad temporal de realizar ciertas acciones:

«Llena de sentimientos que sin embargo no puedo expresar. Encuentro a los demás llenos de palabras que yo no puedo pronunciar. Soy como un remolino, una fuerza, la fisión nuclear. Siento, siento, siento. Todo me invade hasta el placer de comprender sin tener que razonar. Me hago una con el dolor y me duele menos, porque entonces yo soy el dolor y el duelo».

(Diciembre, 1998) ⁵²³

El trabajo de Rossana Zaera, por series, avanza paralelamente a su personal crecimiento. Esta evolución enriquece su imaginario creativo permitiéndole extender sus series más allá de lo acotado y registrado en los catálogos y páginas anteriores. La Serie "Fantasmas" por ejemplo, formaría parte de esa continua creación artística de la artista. Una serie de obras que presenta en la exposición *Fantasmas que nos habitan* en la *Sala de Exposiciones del Centre Cívic Antic Sanatori* de Sagunto (Valencia).

En la entrevista para el *Periódico Mediterráneo*, la artista explica en 2007 al respecto que «la exposición recorre el amor y la muerte. Es como un duelo, pero también es un homenaje a los seres más queridos que nos dejaron, con quienes aprendimos a amar la vida y que ya no están entre nosotros»⁵²⁴.

Esta exposición, de obra realizada con técnica mixta sobre papel, está entre los ejemplos que permiten analizar y entender parte de su metodología creativa. Por un lado en la muestra, presenta y cierra una serie que llevaba prolongando durante tiempo, pero quién sabe si más adelante tendrá necesidad de retomarla como ha hecho con otras. Por otro lado, es característico el tratamiento de temas objetivamente opuestos pero a la vez relacionados. Como pueden ser el tema del dolor y el placer, la vida y la muerte o la salud y la enfermedad. Por

⁵²³ ZAERA, R. (2013). *Humanas, demasiado Humanas: [Las heridas del Alfabeto Natural]* [cat. expo]. Palma de Mallorca: Lluç Fluxà Projectes d'art. Espai H.C, p. 7.

⁵²⁴ PANADERO, A. (2007). "Rossana Zaera Clausell: Almagrafías de una vida, de un paseo por las luces y las sombras" en *art. cit.* [Consulta: 4 de septiembre de 2020].

ejemplo, en esta exposición la artista cierra un tema y mientras tanto trabaja en torno al tema del “Renacimiento” que tiene un significado opuesto.

3.2.6 El duelo por la muerte de su marido en Yayoi Kusama

En relación al dolor y duelo también encontramos a la japonesa Yayoi Kusama, artista que en los setenta, concretamente en 1973, regresa a su ciudad natal dónde pasa abatida el duelo de la muerte de su querido Joseph Cornell acontecida en 1972 y la de su padre dos años más tarde. Para la artista esta «pérdida de raíces le conduce a episódicas crisis psiquiátricas»⁵²⁵. Ello le provocó un intenso dolor y el duelo lo pasó en sitios como el hospital psiquiátrico en Seiwa (Tokio) dónde pudo reencontrarse consigo misma y dedicarse plenamente a la creación.

En referencia al dolor y el duelo se encuentra una de sus instalaciones de espejos con las que el infinito hace de ella gran parte de su etiqueta identificadora. Su obsesión por la repetición y la acumulación mencionados anteriormente, la llevó a crear diferentes obras, y entre ellas, por lo que al dolor y duelo se refiere, se encuentra “Chandelier of Grief”, traducido como “Candelabro de dolor”; obra exhibida en espacios como la *Victoria Miro Gallery* de Londres en 2016.

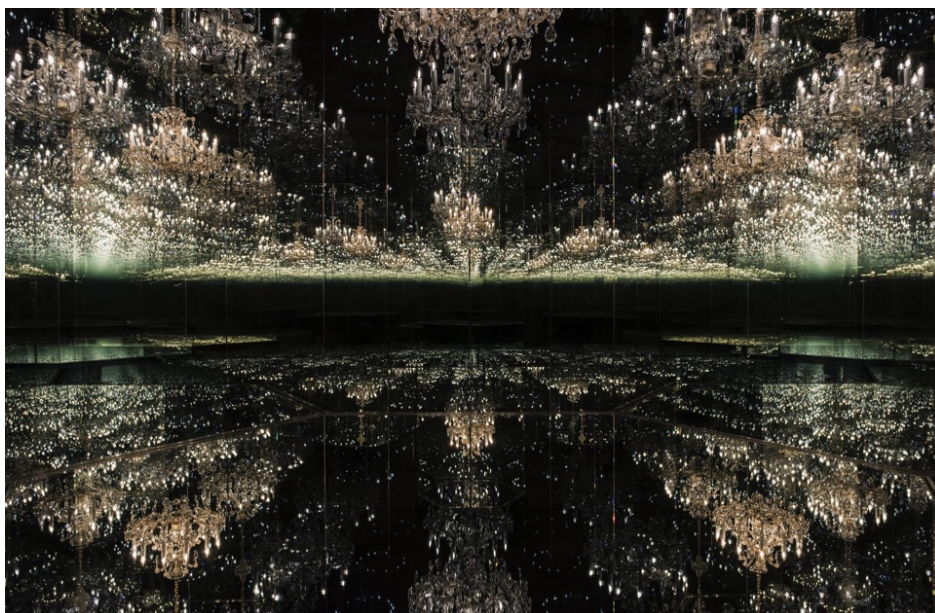


Fig. 196. Yayoi Kusama. “Chandelier of Grief”, 2016. Acero, aluminio, vidrio espejo, acrílico, motor, plástico y LED. Mostrado: 383,5 × 557,4 × 482,8 cm. *TATE Collection*

En palabras de Wan, «The elegiac and ambiguous title of the work, though not representing any particular event in Kusama’s personal narrative, is consistent with her interest in representing

⁵²⁵ MORRIS, F. (com). (2011). “Yayoi Kusama” en *MNCARS*. <<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/yayoi-kusama>> [Consulta: 5 de diciembre de 2020].

through her art complex psychological states, such as mourning»⁵²⁶. Tal y como se menciona, la obra no hace especial atención a ningún momento concreto de la artista, sino al dolor de lo que supone el momento del luto.

Hay duelos que forman parte de acontecimientos singulares, sin embargo, hay otros que, como el referente a la obra de Boltanski, proceden de causas concretas que afectan de manera colectiva. En este sentido se plantean casos como el del SIDA del que nos habla Espaliú, síndrome de inmunodeficiencia adquirida sobre el que aún, a día de hoy, no hay garantía de una solución médica que lo cure.

Muchas son las personas fallecidas por el agravante de la infección, y en su memoria, artistas como Jenny Holzer las han recordado mediante el arte. Holzer hace especial hincapié en la dimensión pública, y en el caso que nos atañe, la artista se expresa en torno al tema a través de “Instalación para Bilbao”, instalación de nueve columnas luminosas de doble cara con leds rojos y azules, y “Pareja Arno”, pareja de bancos curvos de mármol blanco; dos obras que nos hablan «de una tragedia a gran escala y de un enorme duelo»⁵²⁷.

3.2.7 El duelo en relación al SIDA en Jenny Holzer

“Instalación para Bilbao” está compuesta por nueve columnas electrónicas de leds rojos y azules y “Pareja Arno” por una pareja de bancos de mármol blanco con forma curva. Ambas obras se complementan de manera permanente en el *Museo Guggenheim de Bilbao* y, naciendo de su interés en torno a las problemáticas sociales, llevan en su intencionalidad el tratamiento de temas como la pérdida, el duelo, el dolor y la muerte.

Las palabras y frases utilizadas por la artista en los mensajes visibles de las obras son: DIGO TU NOMBRE, TE HUELO EN MI ROPA y GUARDO TU ROPA. Mensajes recogidos en el contexto sobre todo aquello que afecta al ser humano⁵²⁸. Estos mensajes escritos que contienen ambas obras, tanto una en forma de señales luminosas como en la otra grabados sobre la piedra, proceden de un texto de la propia artista titulado *Arno* (1996) en cuyo contenido se vacía la experiencia de la autora en referencia a la vida y la muerte de un ser querido y cuyo objetivo era el de recaudar fondos para la investigación del SIDA, una acción que está bajo la mirada crítica de

⁵²⁶ WAN, K. (2018). “Chandelier of Grief” en *TATE*. <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/kusama-chandelier-of-grief-t15202>> [Consulta: 2 de junio de 2020]. [Traducción: El título elegíaco y ambiguo de la obra, aunque no representa ningún evento particular en la narrativa personal de Kusama, es consistente con su interés por representar a través de su arte estados psicológicos complejos, como el duelo].

⁵²⁷ GUGGENHEIM BILBAO MUSEOA. (s.f.). “INSTALACIÓN PARA BILBAO (INSTALLATION FOR BILBAO), 1997/2017” en *Museo Guggenheim Bilbao*. <<https://www.guggenheim-bilbao.eus/aprende/mundo-escolar/guias-para-educadores/instalacion-para-bilbao-installation-for-bilbao-1997-2017>> [Consulta: 7 de abril de 2019].

⁵²⁸ Son temas que al igual que en la obra de Pepe Espaliú sobre la problemática del sida y el doble dolor que supone soportar tanto el miedo a la propia amenaza de la muerte como el estigma asociado a la homosexualidad, proponen reflexiones asociadas al límite entre el espacio privado y el público. Una frontera fácil de traspasar para algunos cuando se trata de sus amenazas hacia los demás por la condición del afectado, pero difícil de traspasar y abrirse camino al espacio y la aceptación pública en el caso de las propias víctimas.

Pepe Miralles en torno al tema en su obra “El sida como excusa para la recaudación de fondos ayuda a la inmovilidad de los gobiernos” (1993). Un título con mensaje claro y directo.

En torno a la obra de Holzer, la artista menciona que «aunque el planteamiento del SIDA proporciona un contexto inmediato y trágico,—como por ejemplo "DIGO TU NOMBRE" y "GUARDO TU ROPA"— las palabras evocan temas universales como la intimidad, la muerte y la pérdida»⁵²⁹.

Con todo ello vemos que la muerte puede ser un tema transversal a todo individuo porque a todos afecta por igual, pero los estilos de afrontamiento relacionados pueden variar en función del contexto y persona. Algo que quedará condicionado por las diferentes religiones, culturas, formas de pensamiento, actitudes, etc.

Tradicionalmente el duelo y los ritos tras la muerte forman parte de un proceso en el que se recuerda a quien se ha ido, y estos actos pueden llevarse a cabo desde lo individual y lo colectivo. Por lo general, lo individual estará más vinculado con los sentimientos que cada cual tenga respecto al fallecido y lo que suponga el hecho de la irreversibilidad; por lo que a lo colectivo se refiere, ello quedará relacionado más frecuentemente con un acompañamiento hacia los familiares del difunto en el momento de su última despedida.

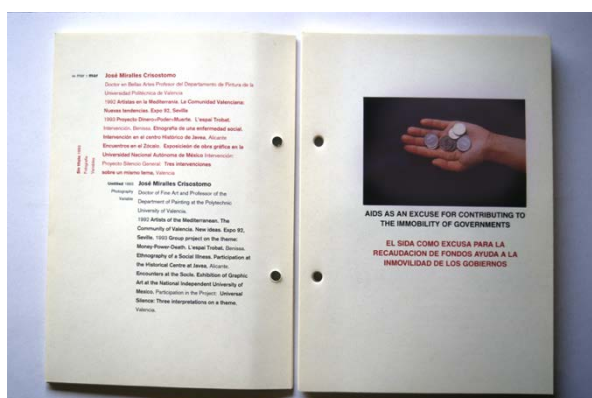


Fig. 197. Pepe Miralles. “El sida como excusa para la recaudación de fondos ayuda a la inmovilidad de los gobiernos”, 1993. Grafito y fotografías sobre pared. Medidas variables

Fig. 198. Pepe Miralles. “El sida como excusa para la recaudación de fondos ayuda a la inmovilidad de los gobiernos”, 1993. Ófset sobre papel en el catálogo de la exposición

⁵²⁹ GUGGENHEIM BILBAO MUSEOA. (s.f.). “PAREJA ARNO”, en *Museo Guggenheim Bilbao*. <https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/pareja-arno> [Consulta: 23 de mayo de 2020].



Fig. 199. Jenny Holzer. "Instalación para Bilbao", 1997. Diodos luminosos. Dimensiones de ubicación específica. *Guggenheim Bilbao Museoa*

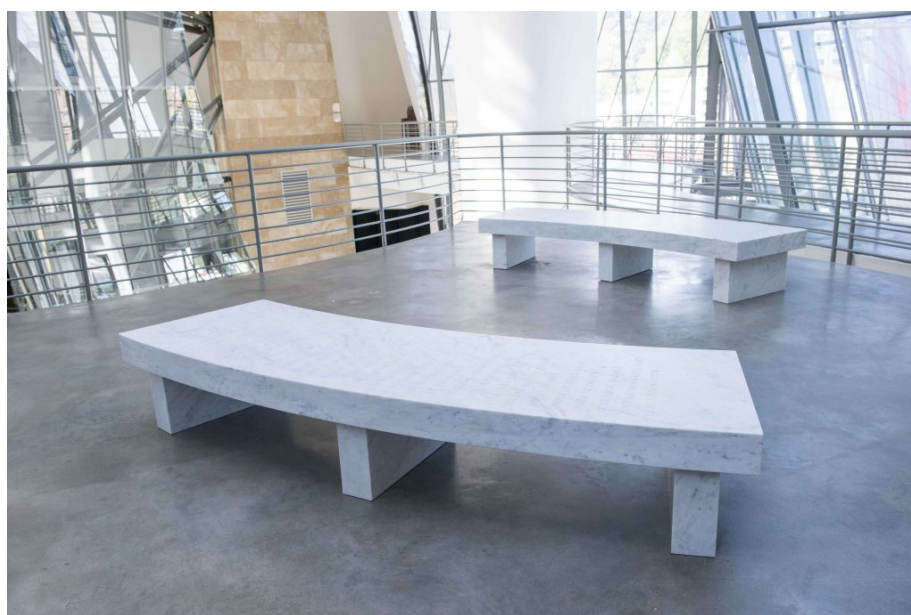


Fig. 200. Jenny Holzer. "Pareja Arno", 2010. Pareja de bancos curvos de mármol blanco. 274,3 x 89 x 46 cm cada uno. *Guggenheim Bilbao Museoa*

Desde el arte, el modo de procesar la muerte de la persona también puede ser individual o colectiva y la forma de sentirse acompañados en el camino no solo es fruto de la acción de personas sino de la propia práctica creativa. Por un lado, vemos ejemplos como el de Cebrián y su "The Last light", obra en la que al mismo tiempo que se refiere a su propio sobrino Juan, nos permite ver cómo vive ella la pérdida de su ser querido, una sensación a la que también presta atención Kusama desde su propia óptica en obras como "Chandelier of Grief". De Kollwitz también forma parte un duelo relacionado con la pérdida de su propio hijo, pero en las escenas que representa también tienen cabida el duelo de los demás, es decir, aunque en sus creaciones se vislumbra el dolor colectivo, su arte no deja de ser una forma de procesar la pérdida de su propio hijo, un caso que se asemeja al de Holzer, artista quien, aunque en sus obras sobre la colectiva problemática del SIDA quede implícitamente recogida la idea del duelo, su motivo de expresión plástica viene dado por la muerte de una persona cercana y querida.

Pareciera pensarse que detrás de toda muerte hay un rito y duelo asociados, pero también es verdad que muchas personas no tienen a nadie que se acuerde de ellas o quien les pueda organizar una digna despedida. En este sentido se observa que hay muchas personas que han muerto en el anonimato o tras un tiempo han sido olvidadas, pero acciones y obras como las de Salcedo o Boltanski han permitido recordar la pérdida y tragedia asociada. Por ello, en los planteamientos de los diferentes artistas vemos como, tanto para quienes tengan quien les llore o para aquellos que nadie se acuerda de ellos, en el arte siempre tendrá cabida esa función de memoria individual y/o colectiva que haga que nadie se difumine en el olvido. Una voz contra el olvido y dignificación de la pérdida en la que tienen cabida un amplio abanico de formas de pensar y crear, y que permite procesar desde cualquier punto de vista el sufrimiento asociado a la muerte.

3.2.8 Una mirada cultural desde la estancia de investigación en Indonesia

La muerte es un hecho que distancia la corporeidad física del fallecido respecto a quienes se quedan, y estos pueden notar su lejanía tanto por su ubicación en el cementerio como por el propio hecho de morir como finitud, dónde el tiempo se para y cada día que pasa aleja aún más el último momento en vida del cuerpo respecto quienes lo piensan posteriormente. La muerte puede separarnos del fallecido por su ida de este mundo, pero al mismo tiempo con la muerte se crea una llamada a la unidad entre los vivos; una congregación que acontece entre los familiares del difunto y aquellos que deciden arroparlos y acompañarlos en su despedida. Tras el fallecimiento hay diferentes modos de proceder con el cuerpo, y entre ellos están, entre otros, quienes deciden llevarlo al cementerio u optan por la incineración ⁵³⁰.

Los días evidencian el paso del tiempo, pero el difunto, si alguien se acuerda de él, puede permanecer en la memoria de muchos modos, tales como a través de los recuerdos fotográficos, los recuerdos verbales, actos conmemorativos como los literarios, poéticos o musicales, o

⁵³⁰ No todos son incinerados o destinados al cementerio. Hay otras posibilidades como donar el cuerpo a la ciencia, por ejemplo.

también las obras plásticas que permitan, en su cierta medida, vivificar y traer al presente a quien se rememora.

Para toda la humanidad el fallecimiento es inevitable, pero el posicionamiento ante ella dependerá del contexto, creencia y época determinados; cada cual tendrá una serie de ritos y procedimientos estandarizados. En este sentido, como comenta Lourdes Cirlot, catedrática de Historia del Arte, «a diferencia de otras culturas, los tibetanos, los budistas, no se quedan en silencio cuando hay un muerto ante ellos -tal y como hacemos en el mundo occidental dónde prácticamente nadie es capaz de pronunciar palabra ante un difunto-»⁵³¹.

Durante la ceremonia del fallecido cada cual adopta una posición de distanciamiento respecto al mismo, un distanciamiento que enaltece su presencia y un silencio que en quienes así lo practican habla de vacío. El silencio puede actuar como medida de respeto, de reflexión, como modo para no desviar la atención a todo lo que no sea relevante en ese momento, pero sobretodo en relación a la muerte también se presenta un silencio relacionado con lo tabú. El silencio como respeto es característico en muchos rituales de las comunidades del planeta pero también existen rituales dónde los bailes, cantos y fiestas forman parte de la escena ante la muerte, algo que así sucede en la celebración del día de los muertos en México, lugar en el que este día señalado se convierte en un variado festival en el que puede tener cabida la música y una serie de fiestas que, más que hablarnos de dolor, silencio y seriedad, hacen de ese día un acto de celebración alejada de la pesadumbre. Especialmente para la herencia precolombina del mexicano, la muerte no es concebida como el fin de la vida, sino un paso más en el ciclo natural de la vida que se convierte en una ocasión de reunión y convivencia entre los vivos y quienes han marchado.

En el sentido genérico, «la historia del siglo XX no puede entenderse sin la importancia que la muerte ha tenido como elemento devastador, consecuencia de dos guerras mundiales, como trauma colectivo o tabú que expresa nuestros miedos más ancestrales, algo que la conecta con las fuentes primitivas del mito y el ritual»⁵³². Aunque la muerte sea el denominador común a lo largo de la historia, dependerá de cada cultura, cada tribu y cada sociedad lo que se considere como respetuoso hacia el difunto y como se viva la muerte de los demás. Mientras que en occidente el cuerpo del fallecido se manipula lo justo hasta su incineración o ubicación en el nicho del cementerio, quedando después de esto intacto durante el resto del tiempo a pesar de algunas excepciones, hay lugares como en ciertas zonas de Indonesia dónde este vuelve a desenterrarse para mostrarse al público. ¿Sería este acto en occidente considerado como irrespetuoso?, de igual modo, ¿Tomarle fotos al difunto puede atentar contra el respeto de la familia pensando en quien toma la fotografía como si de un turista se tratara? Pues bien, en el pueblo Toraja, por ejemplo, situado en la isla de Célebes de Indonesia, su forma de respeto hacia los muertos se fundamenta en desenterrarlos cada cierto tiempo, vestirlos y sacarlos para que se tomen fotos con ellos.

Los actos funerarios de esta tierra son «un paso esencial en la transición entre la vida terrenal y la espiritual de los muertos. Los Toraja creen que el alma de una persona debe regresar a su

⁵³¹ CIRLOT, L. (2015). "La presencia de la muerte en el arte contemporáneo" en *Muerte y transfiguración en el mundo artístico contemporáneo*, op. cit., p. 9.

⁵³² RACIONERO, A. (2015). "Muerte, héroes y ritos de paso en el cine contemporáneo" en *Muerte y transfiguración en el mundo artístico contemporáneo*, op. cit., p. 56.

lugar de nacimiento, motivo por el cual la gran mayoría decide no abandonarlo nunca para no morir lejos de su pueblo natal»⁵³³.

Tanto en oriente como en occidente hay diferentes religiones y actitudes morales ante la vida, y algunas de ellas coexisten en ambos continentes a la vez, pero, o bien por el porcentaje de fieles y seguidores o por otras causas históricamente establecidas, a cada continente se relaciona con un tipo de cultura y pensamiento. En occidente, por ejemplo, hay más presencia de la religión católica, mientras que, en oriente, por lo que hemos podido vivir y comprobar, está más establecida la creciente religión musulmana.

Derivado de nuestra estancia de Investigación en Yogyakarta, en la Isla de Java (Indonesia) en 2018, se observa una ciudad en la que al igual que el resto del país, la presencia del islam en los fieles alcanza el 90% de la población. Por el contrario, el budismo e hinduismo de esta tierra que fueron sustituidos por la religión de Mahoma en los primeros siglos después de cristo con la entrada de mercaderes musulmanes con el comercio con china e india, han quedado reducidos junto a la religión católica a un pequeño porcentaje. Aun existiendo sumas diferencias entre religiones, mantienen en común la idea del rito y el duelo como acompañamiento y despedida ante la muerte.

En la misma Yogyakarta el rito funerario del islam es diferente al del catolicismo, pero al mismo tiempo el rito cristiano de la ciudad es diferente a la de lugares de occidente como Valencia y sus alrededores. Es decir, la misma creencia podrá verse influenciada por los aspectos culturales de cada lugar como por ejemplo en ciertos aspectos de los funerales de Yogyakarta en los que existe una influencia mutua entre aspectos de la cultura javanesa con la católica o musulmana.

Los fieles de la religión católica en ambos continentes tienen en común que velan el cadáver en casa, son colocados dentro de las cajas y tradicionalmente su destino ha sido el cementerio. Pero, como nos comentaba Toni, uno de los españoles residentes en aquel lugar, mientras que en occidente el fallecido es generalmente ubicado en un nicho del cementerio, en Yogyakarta el difunto se sepulta por debajo del nivel del suelo con su caja, y se recubre de arena. Como alternativa en ambos continentes también existe la incineración, pero además de ser un coste elevado, los musulmanes deben de estar enterrados en contacto directo con la tierra. Solo una minoría de cristianos lo hacen, ya que el coste de la incineración, en comparación al sueldo medio, es desorbitada.

En cuanto a la ropa de quienes se quedan, respecto a lo que al duelo se refiere, también existen diferencias en la misma religión. Mientras que en España y sus pueblos la ropa negra y oscura a formado parte de la cultura local como color del duelo, en Yogyakarta, por ejemplo, el negro no tiene este significado y cada cual viste con la ropa que considera adecuada para la ocasión. En el caso de Yogyakarta, la vestimenta de las diferentes religiones está influenciada entre otras por la cultura javanesa, característica de la Isla de Java dónde se ubica esta ciudad.

Al igual que en otras religiones, el rito musulmán en Yogyakarta también ubica el cadáver en casa nada más fallecer y en ella se habilita un lugar para su puesta a punto antes de su

⁵³³ ABC. (2016). "La tribu indonesia que desentierra a sus muertos para cambiarles la ropa y fotografiarse con ellos" en ABC.es. <https://www.abc.es/sociedad/abci-tribu-indonesia-desentierra-muertos-para-cambiarles-ropa-y-fotografiarse-ellos-201609091856_noticia.html> [Consulta: 12 de mayo de 2017].

despedida. En el caso del rito musulmán este proceso consiste en lavar el cadáver con agua mientras se hace un ritual con pétalos de flores y se reza. Pero solo lavan el cadáver aquellos que son del mismo sexo que el fallecido. Una vez terminado y mientras el fallecido está en casa se coloca en una caja y se envuelve todo con una sábana. Esta solo se destapará si alguien lo solicita. Posteriormente se lleva al cementerio y allí es enterrado sin caja después que el imán u otra persona importante de barrio o de la zona capacitado para ello haga la ceremonia.

Durante una semana después del fallecimiento la gente acude a la casa del difunto para acompañar a la familia y durante este tiempo hay comida para todos los asistentes. Esto significa un coste alto para la familia y por ello se pone normalmente un recipiente o caja en la entrada de la casa para las donaciones económicas que ayuden a sufragar los gastos. Como alternativa al donativo económico también se pueden aportar cestas de comida preparada.

Este ritual del lavado del cadáver tan aferrado culturalmente ha sido prohibido durante el periodo crítico del brote de la pandemia del Covid-19, por ser un foco de contagio al estar en contacto directo con el muerto y haber grupos amplios de gente en ese momento. Al igual que en Yogyakarta, la pandemia también fue motivo de suspensión de funerales durante los momentos más críticos de contagios y muertes en España. Para todos es digno despedir de la mejor manera a los seres queridos y una de las formas es acompañándolo hasta el final. Pero para evitar contagios, estas medidas fueron parte de las prohibiciones adoptadas por el gobierno. En el rito musulmán es tan importante el lavado del cadáver y la ceremonia que, aun estando prohibido, se han realizado estas prácticas de manera oculta, y esto ha significado un foco elevado de infección. Ante posibles fallecimientos por coronavirus, los cadáveres se han envuelto en plástico y han ido directos al cementerio sin posibilidad legal de ceremonia.



Fig. 201. Imagen de uno de los cementerios circundantes a Yogyakarta (Indonesia).

A diferencia de los cristianos, los fallecidos musulmanes deben ser enterrados enseguida, sin caja, en la arena y mirando hacia la meca. Y como influencia de la tradición javanesa sobre el islam, antes de ser enterrados en la fosa les destapan la cara y los pies como costumbre cultural para que el fallecido no tenga miedo en caso de despertarse. Así como a los cristianos una vez enterrados les ponen la lápida rápidamente encima, los musulmanes deben esperar tres años enterrados para hacerlo. La mayoría de cementerios son musulmanes, pero también hay algunos en los que se reserva un espacio para los católicos.

En ambas religiones se realiza el funeral y ceremonia para el fallecido, pero mientras que los católicos tienen opción de repetirla a los 30 días, los musulmanes hacen la ceremonia en casa del difunto a los 40 días y después otra cada año hasta llegar al tercero donde ya se le coloca la lápida encima al difunto. En el caso de los musulmanes sus ceremonias anuales se rigen por el calendario musulmán, diferente al cristiano.

Como conclusión vemos que cada religión se rige a sus creencias y costumbres, pero si algo tienen en común la mayoría es que además de llevar a cabo el ritual de acompañamiento del difunto y su despedida, lo hacen con silencio y con un ritmo calmado.

El silencio es para muchas religiones un motivo de respeto que lleva implícito la prohibición de todo lo extravagante o que desvíe la atención. Por ejemplo, Javier Laviña, profesor del departamento de Antropología Social y Cultural y de Historia de América y África de la Universitat de Barcelona, en referencia a los ritos funerarios de las colonias afrocaribeñas después de la llevada de esclavos hacia al nuevo territorio colonial, señala que «en las ordenanzas de Santo Domingo de 1814 los alcaldes de barrio debían vigilar que no se tocara ni se bailara en los velorios; en este sentido las órdenes de los obispos se dirigían a las autoridades civiles, a quienes correspondía el mantenimiento de las buenas costumbres»⁵³⁴.

En el caso del budismo, apartado de lo extravagante respecto al pueblo de Toraja, el silencio que queda en un segundo plano da paso a una actitud activa en la que se habla «constantemente con el muerto, ya que creen que durante un tiempo el muerto conserva en su espíritu una sensibilidad especial que le permite captar lo sonoro»⁵³⁵.

Diferentes podrán ser las religiones y creencias que dan respuesta a la muerte, pero en todas ellas habrá un tipo de acto de despedida en el que se acompañe de algún modo tanto al difunto como a sus familiares o más cercanos de quienes se ha marchado.

⁵³⁴ LAVIÑA, J. (2015). "Historia y actualidad de los ritos de muerte en las comunidades afrocaribeñas" en *Muerte y transfiguración en el mundo artístico contemporáneo*, op. cit., p. 49.

⁵³⁵ CIRLOT, L. (2015). "La presencia de la muerte en el arte contemporáneo" en *Muerte y transfiguración en el mundo artístico contemporáneo*, op. cit., p. 13.

3.3 Estéticas ante la muerte

El ser humano es consciente que hay un antes y un después en el transcurso de la vida, una trascendencia marcada por lo caduco, y un final al que las diferentes religiones, pensamientos, reflexiones morales y filosóficas han tratado de entender y hacerle frente, a pesar y a sabiendas, de la inevitable irreversibilidad de la vida. Esta imposibilidad de vuelta a la anterior realidad es a veces incomprensible, y por ello, deja a muchas personas con negación ante lo ocurrido. Esto puede producir una actitud de incredulidad hacia la nueva realidad, pero, aun así, el ser envuelto de desconcierto se ve obligado a acompañar al difunto en su despedida.

Ante una reciente muerte, el ser acompaña al difunto con una serie de procesos o rituales, pero con el paso del tiempo, con la lejanía de la muerte inseparable a la del cuerpo, el ser puede recurrir a una serie de actos conmemorativos y culturales como recurso para vivificar la muerte y el recuerdo de quien no está. Un modo de vencer el olvido y el paso del tiempo que se intenta conseguir mediante el acercamiento de la presencia del fallecido.

Aunque la muerte sea un tema tabú y víctima del silencio, el arte siempre tiene algo que decir y aportar al respecto. Por ello el arte y/o el mismo acto de crear, permiten a sus partícipes transgredir la norma de lo impronunciable y jugar en el terreno de lo representado y la realidad. La realidad de la muerte en cuanto a la idea de fallecimiento se refiere, se presenta de manera objetiva para todos, pero en su representación se esconde un tipo de intencionalidad y punto de vista subjetivo. Así pues, cada cual, desde lo consciente o inconsciente, llevará a cabo su particular modo de proceder con la imagen relacionada con la muerte, una imagen que en muchas de las ocasiones quedará ligada a un padecimiento fruto de nuestras asociaciones imaginarias.

Desde lo consciente y meditado, por ejemplo, puede apostarse por una representación dramática o idealizada de lo sucedido según la finalidad o intención personal. Por el contrario, lo inconsciente relacionado con la muerte, puede estar asociado con los actos automáticos y reacciones inesperadas, tales como el que le ocurrió a la artista Ángela de La Cruz con la muerte de su padre mientras esta trabajaba.

La muerte puede ser un tema silenciado, pero ante lo tabú, el arte puede convertirse en la voz de lo oculto. Así pues, tras la muerte de alguien, las reacciones pueden ser diferentes, y ello dependerá tanto del contexto como de las vivencias e historia de cada persona. Hay quienes puedan llorar, y otros, por ejemplo, quedar perplejos en silencio. Incluso la rabia puede atormentar al cuerpo de tal forma que este reaccione inesperadamente mediante gestos exaltados.

En todo lado humano existe el componente de la adversidad, una serie de golpes fortuitos y altamente imprevistos que modelan nuestra vida y que se asemejan al motivo de las transformaciones que sufren las obras iniciales de la artista Ángela de La Cruz. Transformaciones a las que cualquier persona queda expuesto día a día.

En los inicios de su creación la artista decide que parte del cuadro o elemento debe ser amputado, retorcido o fracturado, y transforma sus obras del mismo modo que la vida puede

transformar a la persona en un abrir y cerrar de ojos. Son acciones cuya característica de intervención y modificación se inician con su obra titulada “Ashamed”, rota por la mitad. Posteriormente crearía en 1996 una obra parecida a la que titularía “Homeless”.

En este tipo de obras el gesto de la rotura alberga mucha tensión y significado, y es a través de ellas como la artista canaliza sensaciones y vivencias como la referente a la noticia de la muerte de su padre. Con ejemplos como este se observa como el reflejo de la muerte en el arte va más allá de sus imágenes asociadas y universalmente establecidas, y se propone una nueva forma de escenificar y hacer partícipe a la muerte en la creación.



Fig. 202. Ángela de La Cruz. “Homeless”, 1999.
Óleo sobre tela. 222 x 181 x 28 cm

Sobre este gesto y reacción que tuvo con la obra, la artista comenta en la entrevista para el periódico *EL PAÍS* que: «Estaba en mi estudio, recibí la noticia de la muerte de mi padre, y la rompí, no de rabia, sino de tristeza. Entonces me di cuenta de que tenía en mis manos la posibilidad de relacionarme de otra forma con mi trabajo»⁵³⁶.

Las primeras obras que sufren dichas modificaciones y que se encuentran dentro de sus pinturas-objeto son las comprendidas en la serie “Pinturas de lo cotidiano”, realizadas entre 1995-1999. Estas obras se humanizan al significarlas con el título y aunque se exhiban de forma individual en el espacio, bien en el suelo, apoyadas en la pared, en mitad de la sala o colgando; forman parte de una misma instalación en la que todas dialogan entre sí. Entre el conjunto de obras se encuentran algunas como la mencionada “Homeless” (1996), “Painting and a Half and a Parasite I” (Pintura y media con un parásito I) también de 1996 y “Ripped” (Arrancado) de 1999. Hacia 1997 empezaría con sus “Commodity Paintings” (Pinturas comerciales).

⁵³⁶ DE LA CRUZ, A. (2004) “Pinto objetos figurativos a los que les doy un sentido humano” en *EL PAÍS*, Ángela Molina. <https://elpais.com/diario/2004/09/25/babelia/1096067168_850215.html> [Consulta: 27 de octubre de 2020].

En estas pinturas iniciales se observa como la muerte ha tenido sustancialmente su presencia, y esta ha quedado escenificada desde la subjetiva vivencia de la artista; una forma de crear que se suma a esos múltiples modos de hablar de la muerte a través del arte sin necesidad de recurrir a su imagen más gráfica y desgarrada. En este sentido vemos que podrá haber tantas representaciones de la muerte como vidas vividas, igual que la particular vivencia del dolor y la enfermedad en cada cual, por ello, a pesar de una cierta universalidad de la muerte en su imagen, cada cual se expresará desde su particular historia y necesidad.

Por lo que a esa otra dimensión de la muerte en el arte se refiere, en el plano artístico nacional también encontramos artistas como Aaron Lloyd (San Fernando, Cádiz, 1970) y Chema Alvargonzález (Jerez de la Frontera, 1960 – Berlín 2009). Aaron Lloyd, pseudónimo que utiliza Santiago Navarro, identifica el dolor, la desesperanza y el derrumbamiento como reacciones ante la muerte y hace de ellos el tema de reflexión en sus obras “Lamento I” y “Lamento II” (2015). Esta línea sobre la muerte concretamente su instalación “Silencio Ciénaga,” en la que hibridando el dibujo de gran formato, objetos, la luz y el sonido; «plantea una revisión contemporánea sobre la temática de la muerte. Alude a la desaparición del ser físico, a la trascendencia del cuerpo y la fatalidad de la muerte, utilizando como entorno protagonista al agua»⁵³⁷.

Por otro lado, se presenta Chema Alvargonzález quien fue alumno de la artista Rebeca Horn en la Facultad de Bellas Artes de Berlín. Alvargonzález en obras como «Site of World Trade Center VII» (2009) plantea un dolor y sufrimiento relacionados con la muerte en los atentados del 11 S de Nueva York. En torno al tema también ha realizado exposiciones individuales en espacios como la *Galería Carles Taché* de Barcelona en la que presentó su obra en 2002 en la exposición “La herida de la ausencia en la memoria”. Una exposición que formó parte del conjunto homenaje de once galerías de arte de Barcelona para recordar los atentados un año después del desastre. En torno a esta tragedia el artista reflexiona a través de la imagen fotográfica sobre la muerte, la incertidumbre, la pérdida de seres queridos, el miedo de una sociedad aterrorizada, la memoria colectiva, sobre el vacío, y sobre unas fotos que hablan de muerte y un dolor en silencio.

En lugares como Occidente, el silencio forma parte de la actitud de quienes acompañan al difunto, pero también forma parte este junto a la calma y la reflexión, del proceso creativo de muchos artistas, quienes necesitan la soledad para trabajar. Este ejercicio de meditación y calma en el proceso creativo, parecido al momento de un velorio, por ejemplo, está en contraste con la vida misma. Una vida que ha llevado a todo individuo a vivirla de forma acelerada, con ansiedad, de forma consumista y apartando a la cultura del foco de valor merecido.

En la creación, la misma calma que está presente en el taller o espacio individual y personal del artista también está en contraste con el rápido fluir de información de obras y eventos que recorren de manera vertiginosa las redes sociales y dónde el artista se ve envuelto en una rápida carrera de fondo. La soledad y la calma es fundamental en ciertos momentos del proceso creativo y ante esta sociedad acelerada cabe destacar que la inspiración no tiene horarios

⁵³⁷ J.M.B. (2009). “Art Salamanca premia a Aaron Lloyd” en *EL MUNDO*.
<<https://www.elmundo.es/elmundo/2009/12/04/castillayleon/1259943576.html>> [Consulta: 24 de septiembre de 2020].

obligatorios y no puede acelerarse. A no ser que el artista se vea forzado por los plazos de entrega de un encargo.

En esta vida acelerada existe un continuo fluir de imágenes en los medios que, versando continuamente sobre catástrofes, muertos, dolor, enfermedades y demás información de carácter sensacionalista; hace que al final la persona se acostumbre a ello sin causarle el mínimo impacto.



Fig. 203. Aaron Lloyd. "Lamento I" y "Lamento II", 2005.
Carbón sobre papel Archés 300 gr. 100 x 100 cm (cada una).
Colección CAC Málaga



Fig. 204. En la imagen, dos visitantes observan el díptico
"Lamento I" y "Lamento II" de Aaron Lloyd

En este sentido, los sobresaltos son a veces necesarios para despertar y ver la vida desde otra perspectiva. Por ejemplo, en cuanto a enfermedades como el cáncer se refiere, esta parece que tenga que ver con la otredad, sin embargo, cuando a alguien le llega, entiende desde otro punto de vista la vulnerabilidad y mortalidad de la vida. Al igual que con la enfermedad, otras son las causas que nos hacen sentir la certeza de la muerte y su cercanía. Con ello viene una mirada más íntima, hacia nuestra propia persona y esto es algo que nos recuerda a las reflexiones de Boltanski en torno a su distancia respecto a la muerte a través del arte. En sus diferentes etapas creativas se observa como la muerte influye en quién es el sujeto de su obra y, en una de estas

etapas, en la que el artista habla de sí mismo, menciona: «Es que antes que la propia muerte está la muerte de los otros. Hay una diferencia. Durante mucho tiempo me preocupó la desaparición de los demás. Pero eso cambia. Ahora la muerte se acerca a mí»⁵³⁸. Quizá por la lejanía con que sentía la muerte, hablaba de los demás.

En la actualidad, casos como la pandemia del Covid19 han sido relevantes al observarse como el foco de infección detectado en Wuhan (China) parecía ser cosa del continente lejano y que, sin embargo, eso que parecía que no iba a llegar, ha afectado en conjunto al resto del mundo. Un hecho que ha acortado las distancias entre países al ver que es una enfermedad que se suma a esas que no entienden de distancias, de clases sociales ni de razas. Es un virus que ha llegado a paralizar la actividad Internacional. Un temor generalizado que hace pararse y reflexionar sobre una muerte que puede estar en cualquier esquina, objeto, superficie. Un virus que es temido por la rapidez en el contagio, pero más aún por su invisibilidad.



Fig. 205. Aaron Lloyd. Imágenes de la exposición “La herida de la ausencia en la memoria” en la *Galería Carles Taché* de Barcelona

Cada individuo ante los sucesos de la vida vive su particular experiencia al respecto, porque, aunque las adversidades sean comunes para la especie humana, cada cual las recibirá y reaccionará de un modo ante ellas. A primera vista y como ejemplo, no será lo mismo vivir las situaciones amenazantes en la propia piel o en la de un familiar que las que afectan a quien se desconoce. También variará según si se trata por ejemplo de un simple dolor de mano, de un sufrimiento profundo intenso y persistente, de la soledad, o de una grave enfermedad que conlleve tanto el sufrimiento y dolor corporal como el inevitable sufrimiento de pensar en la muerte. Según la empatía y vínculo con el afectado, el nivel y la intensidad de dolor y sufrimiento

⁵³⁸ JARQUE, F. (2015). *Cómo piensan los artistas: Entrevistas, op. cit.*, p. 140.

variarán, pero sea cual sea el nivel de esta intensidad siempre habrá, por mínimo que sea, una desestabilidad en el sujeto que ponga en jaque su equilibrio tanto físico como emocional.

No todas las muertes se viven de manera trágica, ni todos los episodios de amor son siempre ideales y con final feliz, del mismo modo las enfermedades y el dolor no solo debilitan al enfermo, sino que también le hacen resurgir con una actitud fortalecida ante la vida.

Del mismo modo no todos los temas mencionados sobre la adversidad son compartidos como noticia trágica y horrorosa entre personas. También tiene cabida esa otra mirada, ese otro modo de proyectar lo sucedido. En el arte, por ejemplo, la percepción de la escena trágica se puede enfatizar con multitud de maneras, pero, también se puede diluir mediante recursos como la modificación estética relacionada con el embellecimiento y la idealización.

En el Renacimiento, por ejemplo, la obra de Miguel Ángel “La piedad”, a pesar de recoger la escena la lamentación de la Virgen María por la muerte de su hijo Jesús cuyo cuerpo sustenta en sus brazos, no se desprende dolor ni sufrimiento de su expresión facial. El rostro de la virgen ha sido rejuvenecido y en él se interpreta una dominación de las emociones que le permiten mantenerse serena con una aparente ausencia de sufrimiento. A través de la obra del artista se presenta una figura femenina cuyo rostro muestra que la persona, siendo consciente de la irreversibilidad de la muerte y lo que supone la pérdida de un hijo, llega a dominar sus emociones. El estado de su alma permanece en equilibrio ante el martirio.



Fig. 206. Aaron Lloyd. Imágenes de la exposición “La herida de la ausencia en la memoria” en la *Galería Carles Taché* de Barcelona

En torno al tema de la muerte pueden existir representaciones bellas e idealizadas como la mencionada escultura ubicada en la *Basílica de San Pedro del Vaticano*, pero también pueden existir representaciones y alusiones perceptiblemente trágicas, feas e insostenibles que produzcan un cierto rechazo visual. En los últimos siglos de la edad media por ejemplo estuvo presente en Europa una práctica artística de la representación de lo macabro en esculturas que se alejan de toda idealización de la muerte. Como ejemplo surgen las representaciones del

cuerpo humano muerto y en proceso de descomposición. Son las también llamadas “Transi tomb”.



Fig. 207. Miguel Ángel. “La piedad”, 1499.
Mármol. 174 x 195 x 69 cm.
Basílica de San Pedro, Vaticano

Como una llamada y advertencia de la fugacidad de la vida estas esculturas de arte funerario toman forma en sepulcros, miniaturas y otros lugares referentes a lo funerario. Surge un arte como reflejo de la misma vida a la que el ser tiene miedo, y por ello es representada sin idealizaciones ni maquillajes. Estas representaciones artísticas de las *Transi* pueden mostrar la representación tanto de cuerpos en sus primeros días de fallecimiento como otros con estados de descomposición avanzada, cuya escena puede contener incluso gusanos que enfatizen su mensaje.

Estos son tan solo un ejemplo, ya que la representación de la muerte durante la evolución del ser humano ha cambiado, y en ella ha tenido cabida desde la idealización y purificación de la misma relacionado con la inmortalidad, hasta la escena como fiel reflejo de la realidad en la que se recuerda o se muestra a un sujeto con la condición carnal y efímera que le hace consumirse tras el fallecimiento.

Más allá de lo idealizado como escena de lo divino, puro y alejado de toda imagen angustiosa, hay escenas que, aun siendo estéticamente consideradas violentas y traumáticas, no son excesivamente rechazadas por todos. Siempre hay un público que las observa sin aprensión y/o quiere contemplarla por su componente atrayente vinculado posiblemente con el morbo. Este tipo de representación de la muerte puede ser desgarrada, pero el horror de lo que ello llega a suscitar puede convertirse en atractivo y suscitador para algunos. Sería el caso de las noticias mediáticas sensacionalistas.

Toda imagen que representa un tema esconde en su estética un mensaje y una intencionalidad, y su apariencia y acabado dependerán del autor y su propia experiencia, o de quien haya hecho el encargo y decide cómo ha de representarse, si es este el caso. Pero además de ello, para entender el acabado y mensaje final de la obra, habrá que conocer el espacio circundante y contexto tanto vivencial como histórico que haya podido influir en su enfoque y resultado.

En referencia al enfrentamiento personal y directo del individuo con la desgracia del otro, su emoción y sentimientos asociados participarán en la distancia afectiva y emocional con que se viva la tragedia de los demás, pero también la actitud ante ello podrá modificar la experiencia vivida. Por ejemplo, hay quienes podrán amortiguar la muerte de un conocido al mismo nivel que la de un familiar, y no ser esto muestra de poca empatía o cercanía por el más cercano que es a quien en teoría debería mostrarle mayor sentimiento de dolor por la pérdida. Una de las diferencias puede estar en la actitud frente a la vida.

Respecto al ejemplo, mientras que ante la persona poco conocida pueda no haber motivos de afecto para llorarle por la distancia afectivo-personal, ante el familiar el sentimiento de la pérdida puede verse atenuado por la actitud de aceptación ante la muerte o al ver la muerte como mejor remedio para el alivio del fallecido. Por otro lado, las muertes de los demás, conocidos o no, sí que pueden llegar a afectar en ocasiones al individuo si detrás de ella existe un vínculo afectivo o de relación con la propia historia o vivencia personal que haga emocionarse y sentir la carga del vínculo. Por ejemplo, si las causas del fallecimiento de un desconocido recuerdan a alguna historia personal vivida, como pueda ser la del fallecimiento de un familiar por el mismo cáncer o el sufrimiento de todo lo que conlleva la enfermedad del Alzheimer y que anula en vida la conciencia del sujeto. Esto podría afectar con intensidad.

Diariamente hay acontecimientos trágicos que nos llegan de manera directa como noticia sobre los demás y uno de ellos es la muerte. Casos que se conocen o bien por la cercanía personal con el difunto o por la difusión de una información considerada como relevante a través de los medios de comunicación.

Cuando fallece un cuerpo se produce casi de forma instantánea, muchas veces en un abrir y cerrar de ojos, por ello «captar una muerte cuando en efecto está ocurriendo y embalsamarla para siempre es algo que solo pueden hacer las cámaras, y las imágenes, obra de los fotógrafos en el campo, del momento de la muerte»⁵³⁹.

Así pues, representar un cuerpo enfermo o la escena de una muerte lo más fiel a la realidad posible, lleva su tiempo. Más que el clic de la captura fotográfica. Aunque como menciona Lourdes CirLOT «no existe la posibilidad de representar a la muerte, puesto que la muerte no puede representarse jamás. Por lo tanto solo puede tratarse de «alusiones» a la muerte»⁵⁴⁰.

El artista Antonio Saura por ejemplo, aunque refiriéndose al hecho de pintar el rostro y apariencia de una persona, menciona sobre la pintura en una de las entrevistas para RTVE que «el retrato es imposible, fotografiar un momento determinado de la vida fijado en un instante es imposible»⁵⁴¹. En este sentido se refiere a que, como el rostro cambia en cada momento por diversos motivos que no son solos los provocados por la vejez, sino por los relacionados con el cambio de estado de ánimo, por ejemplo, tan solo la fotografía podrá captar la imagen de una

⁵³⁹ SONTAG, S. (2010). *Ante el dolor de los demás* (2ª ed.), *op. cit.*, p. 55.

⁵⁴⁰ CIRLOT, L. (2015). "La presencia de la muerte en el arte contemporáneo" en *Muerte y transfiguración en el mundo artístico contemporáneo*, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁴¹ JOVER, J.L. (dir.). (1984), "Antonio Saura" en *Autorretratos RTVE*.

<<https://www.rtve.es/play/videos/autorretrato/autorretrato-antonio-saura-1984/1938613/>> [Consulta: 19 de abril de 2020].

fracción de tiempo concreta. Pero, aunque la fotografía pareciera ser el medio más fiel para congelar la realidad, Saura, cuando reflexiona sobre la captura fotográfica también habla sobre la deformación de la realidad, al no poder la imagen fotográfica registrar el dinamismo del cuerpo en toda su integridad.

Así pues, todas las representaciones que se hagan de la persona serán puramente llevadas a cabo con el filtro de lo subjetivo. Algo que de igual modo acontecerá en torno a la representación de la muerte, un tema que no tiene una estética determinada, y lo verdaderamente determinante será el contexto que envuelva al creador.

3.3.1 Reacciones ante la muerte. Escenas de desconsuelo

A lo largo de los años el arte se ha convertido en un reflejo de la vida, y este, dejando constancia de ello, ha permitido comprender las inquietudes y/o problemas acontecidos en cada momento. Estas inquietudes tienen que ver con su entorno más próximo y su identidad, pues es con lo que está destinado a convivir, de lo que depende su existencia y lo que le ofrece conocimiento sobre la realidad.

Entre los ejemplos de lo que ha sido de interés para el ser humano encontramos el legado que ofrece el arte en torno a la importancia del dolor, la medicina y la enfermedad, pero, además, también han sido de interés otros tormentos relacionados como la muerte, un hecho que, relacionado con el dolor, también ha sido motivo de representación. En este sentido, el arte, ha servido en gran medida como soporte de memoria de lo que ha vivido, afrontado, temido e investigado el individuo; ha permitido dar forma a muchas de nuestras inquietudes, pero, sobre todo, nos ha recordado constantemente nuestra inequívoca mortalidad.

La muerte es irremediable, y eso significa que todos y cada uno de nosotros moriremos algún día, pero mientras tanto, somos testigos de la muerte de los demás y en esa relación con la muerte del otro cada cual vivirá su propia distancia afectiva según los factores personales que intervengan. La experiencia, contexto y vínculo de cada cual respecto al fallecido y el tema de la muerte, serán determinantes en la vivencia personal sobre lo acontecido.

En este sentido, no será lo mismo la muerte del otro para aquellos que están acostumbrados a vivir ese tipo de situaciones, como pueda ser el caso del trabajo de un médico forense como el que nos muestra la obra "Una autopsia" de Enrique Simonet Lombardo (Valencia, 1866 – Madrid, 1927), que el fallecimiento de alguien muy querido o que se ha ido inesperadamente como pueda ser el caso que presenta en su obra Edvard Munch (Noruega, 1863 -1944) o Jose Antonio Benlliure (Valencia, 1860 – Madrid, 1930). De igual modo, la relación de la persona respecto al cuerpo fallecido no será la misma si, previa e intencionadamente, se está predispuesto a enfrentarse a ese final, como es el caso de las imágenes que vieron los artistas Otto Dix y Ernst Barlach (Holstein, 1870 – Rostock 1938) como voluntarios en la guerra, o esa otra imagen de la madre de Viola que, por su aspecto y prolongado estado, va dando claves y poniendo en situación a los demás sobre su cierto porvenir. Aun así, frente a un cuerpo fallecido no hay ningún patrón de respuesta vivencial establecido, por ello habrá tantas vivencias como muertes, situaciones, necesidades y personas.



Fig. 208. Enrique Simonet Lombardo. "Una autopsia", 1890. Óleo sobre lienzo. 177 x 291 cm.
Museo del Prado

Existen gran variedad de sensaciones y respuestas respecto a un cuerpo fallecido o al fallecimiento de alguien, y estas pueden comportar tanto dolor como ausencia de él. Hay muertes que pueden llevar consigo una gran cantidad de dolor y padecimiento para quién mira la muerte del otro, pero también hay casos en los que el ser no llora ante la misma finitud de la vida y no por ello es más distante su relación afectiva respecto al muerto; quizá simplemente sea por su particular modo de entender nuestro final. Sin embargo, hay otros momentos en los que tampoco existe dolor o padecimiento respecto a la muerte del otro y en este tipo de casos puede que la distancia afectiva respecto al muerto sea muy lejana y venga determinada por la pasividad y morbosidad de lo contemplado.

Parece que cuando hay un vínculo cercano con el fallecido se pueden producir emociones de afecto dolorosas como la tristeza, desesperanza, melancolía, etc., sin embargo, hay otras personas que por otras causas sienten indiferencia, y con ello, una ausencia de dolor ante la muerte.

La muerte es el denominador común en el fin de nuestros días, pero, además de las múltiples reacciones, también habrá tantos motivos y causas como aspectos y apariencias de la misma. No tendrá el mismo aspecto un fallecido por causas naturales, que alguien fallecido por una deterioradora enfermedad o un cuerpo muerto desgarrado por consecuencias de la guerra.

Pinturas como las de Edvard Munch, Jose Antonio Benlliure o Enrique Simonet Lombardo, entre otras, nos permiten entender esos diferentes lazos afectivos de la persona respecto a un cuerpo fallecido.



Fig. 209. Edvard Munch. “Muerte en la habitación de la enferma”, 1893. Témpera y lápiz graso sobre tela. 169,5 x 152,5 cm. Museo Nacional de Arte, Arquitectura y Diseño de Noruega, Oslo

Por lo que al campo de la muerte por enfermedad se refiere, Munch y Benlliure representan en sus respectivas obras la muerte de un ser querido que ha fallecido por tuberculosis. El noruego lo hace con su obra “Muerte en la habitación de la enferma” cuya protagonista es su hermana Sophie, y el valenciano lo hace con su obra titulada “Muerte de don Alfonso XII”, una escena creada diez años después de la de Munch en la que se recoge la muerte del monarca⁵⁴².

A diferencia del anterior, esta pintura sí muestra el cuerpo del difunto; y este está de una tez blanquecina que contrasta con la piel más colorada de quienes lo acompañan en su lecho. Sobre esta idea de la estética de la muerte por tuberculosis, Sontag, comparándola con el cáncer menciona que «nadie piensa del cáncer lo que se pensaba de la tuberculosis, que era una muerte decorativa, a menudo lírica»⁵⁴³.

⁵⁴² Muerte que aconteció en el Palacio el Prado el 25 de diciembre de 1889.

⁵⁴³ SONTAG, S. (2016). *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas* (3ª ed), op. cit., p. 30.



Fig. 210. Juan Antonio Benlliure. "Muerte de don Alfonso XII", 1887. Óleo sobre lienzo, 300 x 400 cm. Museo del Prado

En ambas escenas, varias figuras cabizbajas y de apariencia triste permanecen cercanos al lecho del difunto. Cada cual se posiciona desde su necesario distanciamiento, pero en conjunto viven un momento de pesadumbre por la pérdida. Esta imagen de desconsuelo ante un difunto contrasta, por un lado, con la pintura planteada por el valenciano Simonet, y por otro, con el contexto y personalidad de Otto Dix, artista que, al igual que Käthe Kollwitz, estuvo ligado a un arte de guerra. Para ambos la experiencia personal sobre lo bélico les hizo tomar a esta como motivo artístico de reflexión y creación.

En la obra de Simonet, la escena de la muerte se aleja de la imagen del desconsuelo y, lo que en ella verdaderamente se retrata, es una mirada desde el conocimiento y sabiduría sobre el cuerpo humano. En ella se representa el cuerpo semidesnudo de una mujer fallecida que yace sobre una mesa de intervenciones, y mientras tanto, la figura del mencionado médico forense, mira el corazón que sustenta en su mano sin actitud pavorosa por la presencia de un cuerpo muerto. Este sería uno de los ejemplos en los que el cuerpo del fallecido no afecta emotivamente a quien en él se fija; una actitud que también podría estar relacionada con el artista Dix por lo que sus declaraciones sobre lo vivido en la guerra nos sugieren.

Respecto a lo bélico, Dix nos habla desde su propia experiencia como combatiente en el frente de la Primera Guerra Mundial con el ejército alemán al que se alistó de manera voluntaria y Käthe Kollwitz por su parte, habla de la misma realidad bélica que le tocó vivir pero alejada del cuerpo a cuerpo del frente combatiente. Al respecto de su decisión de alistarse en el ejército y en referencia a esa predisposición a presenciar la muerte, la web de la Fundación Juan March recoge algunas de las declaraciones del artista en las que menciona: «cuando estabas en primerísima línea, el miedo desaparecía. En fin, todo esto son acontecimientos que yo necesitaba vivir a toda costa. También tenía que vivir cómo de repente uno cae a mi lado y... se

acabó: la bala le ha acertado de lleno [...] soy un realista. Tengo que verlo todo. Tengo que presenciar en persona todos los abismos insondables de la vida. Por eso voy a la guerra»⁵⁴⁴. Ante los grabados de Otto Dix cada cual se puede imaginar la cruda realidad desgarradora de la que fueron testigos esos ojos que observaron el cadáver tanto del enemigo como de los fallecidos aliados.

Por lo que a su obra se refiere, su personal óptica y posición en las trincheras y las imágenes de periódicos y publicaciones, son las que le permitieron trabajar sobre el tema que nos incumbe en esta investigación, y ello se observa en series como “La Guerra”, título que, al mismo tiempo que daría nombre al gran tríptico de 1932, agruparía la serie gráfica a la que pertenecen grabados como “Herido” y “Centinela muerto”.

En el legado de Dix se observa un testimonio de la propia vivencia de la guerra que quedó grabada tanto en sus obras, en las cartas que enviaba a Helene Jako, como en algunos de los versos que cantaba a los compañeros en el frente, y todo ello desde la perspectiva y sentimiento de la crueldad, del horror y del sufrimiento profundo. En Barlach, también voluntario en la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la guerra «lo llevó a centrarse en la extensión que los horrores provocaron en los humanos, el miedo, la angustia, el terror y esa sensación de abandono, de soledad»⁵⁴⁵. En este sentido creó obras como “La muerte errante”, “El pobre torturado” y el “Muerte del niño” y toda una serie de obras que hablan de pobreza y mendigos y que llegaron a ser rechazadas por el régimen nazi.



Fig. 211. Otto Dix. “Herido (batalla otoñal de 1916, Bapaume)”, 1924. Sin datos de medidas. Serie “La guerra”. Grabados y aguafuertes. *Institut für Auslandsbeziehungen*

⁵⁴⁴ FUNDACIÓN JUAN MARCH MADRID. (s.f.). “Otto Dix” en Fundación Juan March Madrid. <<https://www.march.es/es/madrid/exposiciones/otto-dix>> [Consulta: 8 de enero de 2019].

⁵⁴⁵ BATALLA, J. (2020). “Ernst Barlach, ese escultor expresionista y “degenerado” que mostró como nadie el dolor de la guerra” en *Infobae*. <<https://www.infobae.com/cultura/2020/01/01/ernst-barlach-ese-escultor-expresionista-y-degenerado-que-mostro-como-nadie-el-dolor-de-la-guerra/>> [Consulta: 24 de abril de 2021].



Fig. 212. Otto Dix. "Centinela muerto", 1924. Sin datos de medidas. Serie "La Guerra". Grabados y aguafuertes. Institut für Auslandsbeziehungen

Barlach y Dix, a diferencia de Kollwitz, sí que fueron testigos directos de la muerte y del horror en el campo de batalla al presenciar con sus propios ojos escenas de combate.

En el caso de Kollwitz, en torno a la representación de la muerte, pero alejada del frente, refleja, en sus obras más allá del duelo, la angustia y desolación del fallecimiento de un ser querido en obras como "Mujer con niño muerto". Una obra en la que, al igual que las demás, no se identifica el espacio ni el tiempo en la escena representada. Son escenas que carecen de perspectiva, pero contiene toda la honestidad y necesidad vital de representación y expresión del horror que pueda ofrecer la práctica artística como catarsis de la realidad.

La muerte se puede tratar estéticamente desde lo más descarnado o desde una reedición del tema que permita atenuar el horror, lo aterrador y/o la tragedia, pero hay que destacar que, aunque cada artista vivió un punto de vista sobre la guerra, ambos, habiendo sido partícipes del expresionismo alemán, crearon sus propias declaraciones artísticas desde el más profundo sufrimiento de la realidad. Dix desde su enfrentamiento directo en el campo de batalla y Käthe con el enfrentamiento directo de lo que supone la pérdida de un hijo en el contexto bélico.

Respecto al horror y la tragedia cabe destacar las palabras del poeta, profesor y ensayista Joseph Brodsky en su libro *Del dolor y la razón* en las que menciona que «no debe confundirse «aterrador» con «trágico». La tragedia, como saben, es siempre un hecho consumado, mientras que el terror tiene que ver siempre con la anticipación, con el reconocimiento, por parte del hombre, de su propio potencial negativo: con su percepción de aquello de lo que es capaz»⁵⁴⁶. En este sentido los diferentes artistas vivieron sus particulares episodios tanto aterradoros como

⁵⁴⁶ BRODSKY, J. (2000). *Del dolor y la razón*. Barcelona: Destino, p. 22.

trágicos. Momentos que, o bien les mostraban la realidad de lo ocurrido o les ponían frente a la duda de lo que pudiera suceder.



Fig. 213. Ernst Barlach. "Muerte del niño", 1919. Xilografía. 23,8 x 36 cm.



Fig. 214. Ernst Barlach. "La muerte errante", 1923. Litografía. 41,4 x 54.8 cm. Colección MoMA

Respecto a la mirada subjetiva de Dix en torno al tema, el artista menciona en una de sus declaraciones que: «No es necesario que discutamos sobre mis cuadros, estos ya los vemos. Yo parto de lo contemplado. No deseo inventar temas nuevos, ni composiciones artificiosas como, por ejemplo, Salvador Dalí (Figueras, 1904-1989). Lo que más me gusta es ver de nuevo con mis propios ojos los temas primigenios de la Humanidad»⁵⁴⁷.

En Dix o Käthe, por ejemplo, se observa un tratamiento de la imagen realista ceñida a la cruda situación. No hay filtro alguno que tome la metáfora como recurso para acercarse a la muerte o hacer alguna alusión al respecto; ha sido la muerte quien se ha plantado en su realidad. Pararse a pensar en diferentes formas de representación de la muerte y entre ellas escoger la mejor,

⁵⁴⁷ FUNDACIÓN JUAN MARCH MADRID. (s.f.). "Otto Dix" en Fundación Juan March Madrid. <<https://www.march.es/es/madrid/exposiciones/otto-dix>> [Consulta: 8 de enero de 2019].

supondría alejarse del estímulo directo de representación realista que ofrece una mirada cómplice de la tragedia vivida en la propia piel.

Así pues, su expresión es reflejo directo de una realidad que no se ciñe a ninguna corriente artística que trate de ser innovadora y, con ello, se observa que ante tales imágenes no hay espacio para la imaginación ni ensoñación. En lo puramente formal la realidad acapara toda la atención y en este sentido vemos como el dolor, el sufrimiento y la angustia de la tragedia en primera persona pueden anular parte del imaginario creativo del ser. Bastante hace el sujeto en mantener la mirada firme y representar la misma realidad por la que es golpeado y que no le permite soñar, ni con las manos.



Fig. 215. Käthe Kollwitz. "Madre con niño muerto", 1903. Aguafuerte y chine collé. 54.5 x 70.3 cm. MoMA Collection

La citada reflexión de Dix en torno a Salvador Dalí, acerca esta investigación a la obra del mencionado pintor de procedencia nacional y de proyección internacional. En torno a Salvador Dalí, quien entre otras facetas fue la de escultor y pintor, la *Fundació Gala – Salvador Dalí* recoge sus testimonios en los que, entre otros, el propio artista menciona que «El veritable pintor és aquell que és capaç de pintar escenes extraordinàries al mig d'un desert buit. El veritable pintor és aquell que és capaç de pintar pacientment una pera envoltat dels tumults de la historia».⁵⁴⁸

Esta cita de Dalí parece remitirnos a la práctica artística de Dix y Kollwitz. Por un lado, interpretando que ellos fueron capaces de mantener el temple suficiente como para que ante lo catastrófico de la realidad, en la que había cuerpos muertos y desmembrados, no les temblara el pulso e incluso pudieran disponer de energía y tiempo para la creación en medio del temor y

⁵⁴⁸ FUNDACIÓ GALA - SALVADOR DALÍ. (s.f.). "Dalí" en *Fundació Gala – Salvador Dalí*. <<https://www.salvador-dali.org/ca/dali/>> [Consulta: 12 de noviembre de 2019]. [Traducción: El verdadero pintor es aquel que es capaz de pintar escenas extraordinarias en medio de un desierto vacío. El verdadero pintor es aquel que es capaz de pintar pacientemente una pera envuelto de los tumultos de la historia].

la guerra; pero por otro lado, también podemos pensar que el hecho de pintar una pera en medio de lo catastrófico significa, por un lado, obviar los sucesos trágicos que ahí fuera acontecen, y por otro, disponer de una calma que permita divagar entre sueños, nuevas ideas y las “composiciones artificiosas” que mencionaba Dix sobre Dalí. Si fuese así, Dix y Käthe no deberían considerarse artistas, al limitarse únicamente a representar la pura realidad que vivían y que no era poco.

Derivado de estas interpretaciones se observa como la muerte o las agitaciones de la vida son un impacto universal y transversal al ser humano, pero cada cual las vive y afronta desde su particular realidad, necesidad y posibilidad. Y no todos viven la muerte del otro con dolor, hay quienes mantienen una larga distancia afectiva con el fallecido. Además, en el campo creativo, no todos disponen de la tranquilidad suficiente que propicie la ensoñación. Algunos quedan anclados por fuerzas externas en la pesadilla.

En este sentido, el tema del sueño y la muerte está presente en Dalí, artista en quien su interés por la muerte ajena está en relación con algunas de sus obras como “Réminiscence archéologique de l’ ‘Angélus’ de Millet”.

Durante su evolución el artista trabajó a partir de varios temas, pero, también fueron diferentes las obras que le fascinaron y estimularon. Entre ellas se obsesionó por el “El Ángelus” de Millet, una obra sobre la que el artista realizó diferentes interpretaciones y sobre la que puso el foco de atención por una enigmática imagen fúnebre.

Hay veces que de entre las reacciones ante la muerte o lo relacionado con ella está el maquillar su potencial bajo lo colorido, como pudiera ser Warhol con sus obras Pop, pero también está el eliminar su imagen por completo como sería el caso del misterio de la obra de Millet. Una representación de la muerte que, bien por el contexto o por necesidades particulares, no fue bienvenida y, como consecuencia de ello, tuvo que ser suprimida.

En relación a ello vemos como de una personalidad cercana a Millet, llegaron a oídos de Dalí que esta pintura no representaba la escena original con la que fue concebida. Fue tal la obsesión de Dalí con la obra y su misterio, que solicitó al *Museo del Louvre* un análisis minucioso con rayos X. Finalmente con la técnica de radiografía descubrieron que el cesto que hay en el suelo y al que la mujer hace reverencia, es un parche para tapar «una forma cuadrangular que podría corroborar la idea daliniana del hijo muerto nacido de la unión de la mujer con el padre»⁵⁴⁹.

No se descarta que haga referencia a la muerte, ya que el tema de la muerte estuvo muy presente en pinturas y grabados de Millet. Detrás del cesto hubo pintado en un primer lugar un objeto romboidal que hace pensar que es un ataúd, y como mencionan algunas fuentes «el cuadro contenía un elemento que, por considerarse perturbador para el público, fue sustituido por el cesto con patatas en el centro de la composición. Un “arrepentimiento” del autor, una ocultación velada de un ataúd infantil motivada más por condicionamientos comerciales y

⁵⁴⁹ CIRLOT, L. (2015). “La presencia de la muerte en el arte contemporáneo” en *Muerte y transfiguración en el mundo artístico contemporáneo*, op. cit., p. 18.

económicos que pictóricos y que esconde el verdadero sentido del cuadro: el entierro por parte de unos padres de su hijo fallecido tras el nacimiento»⁵⁵⁰.



Fig. 216. Salvador Dalí. "Réminiscence archéologique de l' 'Angélus' de Millet", 1934. Óleo sobre tabla, 31,75 x 39,4 cm. *The Dali Museum*, St. Petersburg (Florida)



Fig. 217. Jean-François Millet. "L'Angélus", 1857-59. Óleo sobre tela. 55,5 x 66 cm. *Musée d'Orsay*

⁵⁵⁰ SABEL, S. (2012). "EL ANGELUS DE JEAN FRANÇOIS MILLET" en *Temas de Psicoanálisis*. <<https://www.temasdepsicoanalisis.org/2012/01/01/el-angelus-de-jean-francois-millet/>> [Consulta: 5 de junio de 2020].

En este sentido, la cercanía o motivación de Dalí por la muerte era ajena a todo suceso personal. Tenía que ver con el misterio, pero no de lo que supone el más allá de la muerte, sino con la incógnita de lo que pudiera haber bajo las capas de óleo añadidas.

Para Dalí, la intencionalidad del hallazgo se convertiría más en un reto personal para demostrar lo que le habían contado fuentes cercanas a Millet sobre el fragmento de la escena original de la obra que un reto de superación personal sobre una muerte que en ese momento no iba con él. A pesar de que en esa ocasión Dalí no tuvo ningún vínculo cercano con la muerte del otro, sí que experimentó en su vida la noticia del fallecimiento de un muy cercano suyo, pero cuya existencia desconoció durante sus primeros años de vida.

Coincidiendo con la publicación de su libro *Le mythe tragique de l'Angéus de Millet* y la investigación realizada con el Louvre, Dalí fecha en 1963 su obra "El retrato de mi hermano muerto".



Fig. 218. Salvador Dalí. "El retrato de mi hermano muerto", 1963. Óleo sobre tela. 175,3 x 175,3 cm. The Dali Museum St. Petersburg. Florida

Su hermano falleció apenas nueve meses antes que él, por lo que el artista desde bien pequeño, sin noticias de sus padres, creció al margen de lo ocurrido. Quizás el desconocimiento de la existencia previa de un hermano alivió en parte la noticia de la muerte, pero, ¿cómo habría sido la obra mencionada, en el caso de haberla hecho mientras que ambos fueran adultos y ya hubieran forjado vínculos y relaciones familiares antes del fallecimiento? Esto, es un misterio. Lo que sí que se puede deducir desde la perspectiva personal es que el fallecimiento de un hermano puede afectar más cuando se comparte con él una realidad y se forjan unos vínculos familiares de los que después tienes que despegarte. Los recuerdos y la memoria generada con un ser querido pueden afectar más que el haber crecido con la conciencia de la inevitable posibilidad de revivir.

Este caso de Dalí ha estado presente durante nuestras conversaciones con el psicólogo de duelo Javier Zamora de la asociación ASPANION. Profesional al que le hemos preguntado durante nuestras conversaciones si puede ser más doloroso la muerte de un hermano cuando ambos se conocen en vida o como en casos como el de Dalí.

Al respecto, Javier Zamora nos habla sobre ello con sus propias palabras:

«Estos casos se dan con frecuencia y muchos de los casos de duelo que has conocido tú, Cristian, durante los talleres familiares para la creación de la escultura homenaje a nuestros menores fallecidos por cáncer, quizás pues después han vuelto a ser padres. A sus nuevos hijos les explican a partir de las fotos familiares quién es ese hermanito que hay en la imagen.

Personalmente pienso que una de las cosas fundamentales es que hay que integrar la experiencia de la pérdida en la familia, y eso quiere decir que es importante hablar con normalidad de lo que sucedió, siempre adaptándonos al nivel de comprensión del niño. Al principio cuando es un bebé hay que esperar, pero lo que sí que va a ayudar en el ambiente familiar es que ese niño que falleció esté presente en las fotos o también nombrándolo, por ejemplo. Esto se debe hacer para que el niño que va creciendo, vaya poco a poco integrando ese hermanito, ese tete, que de alguna forma no está con él, pero forma parte de la familia.

Hay algo fundamental, como pasa con el afrontamiento de la enfermedad. Es fundamental el estilo de afrontamiento emocional de los padres sobre el niño que debe aprender a vivir en una familia dónde hubo una pérdida. Los padres actúan como un modelo para su hijo, y si ponen en marcha un estilo de afrontamiento más evitativo, esto va a influir en la educación de los niños y en cómo se trata la situación. Al principio puede parecer difícil pero luego te das cuenta con la experiencia que las familias tienen la capacidad de poder normalizar esta experiencia, y sobre todo quien más fácil lo va a poner son los propios niños, en este caso el hermano del fallecido, que normalizan la experiencia de haber crecido siempre dirigiéndose a un niño que había en una foto, y que era su tete. Cuando ya tiene una edad avanzada ya se le puede explicar que sucedió»⁵⁵¹.

Sobre el tema que nos incumbe cabe destacar que los padres de Dalí «llevaron a su segundo hijo cuando solo tenía cinco años a visitar la tumba de su hermano fallecido. Allí, en un momento de la conversación, le indicaron que él era la reencarnación de su prójimo fallecido, algo, que según apuntan, marcó la vida del artista en gran medida, tanto que, esta creencia llegó a causarle una crisis de personalidad»⁵⁵².

Gran parte de la extravagancia con la que Dalí se mostraba al mundo asumiendo aquel personaje que influyó en su vínculo con lo surrealista, estuvo presente en su personalidad para distinguirse del que había sido su hermano. Su reconocimiento se inicia en 1930 cuando Dalí empieza a consolidarse como pintor consagrado, y es en esta época cuando forja el estilo, la expresión y el lenguaje propios con los que evolucionará y por los que será reconocido. Un arte de vanguardia con aires de tradición que lo enmarcaran en el surrealismo.

Entre las declaraciones de Dalí sobre la muerte, la redactora del artículo de prensa “30 años sin Salvador Dalí, el genio que se creó para superar a su hermano muerto” menciona una de las

⁵⁵¹ Véase respuesta en el anexo “V.I.IV.I Conversación con Javier Zamora”.

⁵⁵² MARTÍNEZ, C. (2019). “30 años sin Salvador Dalí, el genio que se creó para superar a su hermano muerto” en *El Confidencial*. <https://www.elconfidencial.com/cultura/2019-01-23/30-anos-sin-salvador-dali-un-genio-que-hizo-mucho-mas-que-pintar-lienzos_1751194/> [Consulta: 22 de febrero de 2020].

palabras del artista de Figueres en las que este asegura: «Yo nací doble, con un hermano de más, que tuve que matar para ocupar mi propio lugar, para obtener mi propio derecho a la muerte...»⁵⁵³.

Entre las diferentes asociaciones que se pueden hacer de Dalí con la muerte y algunos de los artistas mencionados también está la creación de la obra “El caballero de la muerte”. Una obra inspirada en el mencionado artista Arnold Böcklin.

Sobre lo estético y lo bello en torno a los temas de la guerra u otros temas trágicos, cabe destacar unas palabras del conservador *del Museo de Bellas Artes de Tournai* con motivo de la exposición *Dalí-Pitxot* (2017) de la cual es comisario, y en las que menciona que: «la insignificancia, la superficialidad, la incomprensibilidad, la inmoralidad, la fealdad, la torpeza y el mal gusto se han convertido demasiado a menudo en el denominador común de una creación occidental mortífera, pretenciosa y elitista, cada vez más alejada de los códigos naturales de la belleza y de la inteligibilidad»⁵⁵⁴.

De esta cita emana la idea de cómo las obras de la mencionada época han carecido de belleza y poética. Habrá obras que pueden quedar enmarcadas en dichas declaraciones, pero también hay que destacar que no todos viven la misma realidad sobre lo trágico, y cada cual, en función de su propia vivencia y nivel de resiliencia, afrontarán de un modo u otro los infortunios de la vida. Primero los que pertenecen al plano de la supervivencia y luego a los de la expresión de la tragedia.



Fig. 219. Salvador Dalí. “El caballero de la muerte”, 1934. Óleo sobre tela. 65 x 54 cm. *Fundació Gala-Salvador Dalí*

⁵⁵³ *Ibíd.*

⁵⁵⁴ PLAYÀ, J. (2017). “Pitxot y sus lazos con Dalí” en *La Vanguardia*. <<https://www.lavanguardia.com/cultura/20170114/413338480048/pitxot-o-la-poetica-del-arte.html>> [Consulta: 4 de abril de 2020].

No todos tienen la posibilidad de abstraerse de la realidad tormentosa que les afecta para embellecerla, y en este sentido no siempre lo bello es fruto de la honestidad. En la fealdad también puede haber un mensaje, y sobre todo una expresión que surge de una necesidad vital de crear. Sobre esto, la artista Rebeca Plana, de quien nace una pincelada de impulso desde la más íntima visceralidad menciona en primera persona y con firmeza que: «creo en la obra como expresión voluntaria de 'fealdad'. Estoy harta de ver obras 'bonitas', resobadas, niqueladas, y recauchutadas»⁵⁵⁵.

En torno a la muerte asociada a la guerra, el artista de Figueres también pintó obras como “El rostro de la Guerra” y “Premonición de la guerra civil” (1936). Son obras realizadas en el contexto del miedo, horror, dolor y todo lo que supone un enfrentamiento bélico entre compatriotas de un mismo país. «Aunque su imagen frívola no lo recoja, los conflictos y sus efectos están muy presentes en su obra, como se ve en el espacio dedicado al rostro de la guerra y el surrealismo después de 1936»⁵⁵⁶.

Este espacio al que se refiere la cita, hace referencia a uno de los espacios físicos del *Museo Reina Sofía* que formaba parte del conjunto de la exposición retrospectiva “Dalí. Todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas”; exposición comisariada por Montse Aguer, directora del *Centro de Estudios Dalinianos* de la *Fundación Gala-Salvador Dalí* de Figueres. En este apartado se muestra una obra del artista como rechazo y desagrado hacia los acontecimientos bélicos, y para ello, utiliza imágenes cadavéricas y alusivas al canibalismo.

Con la Segunda Guerra Mundial, concretamente «arran de l'entrada de les tropes alemanyes a Bordeus»⁵⁵⁷, Dalí y su mujer Gala marchan a Estados Unidos dónde realizará todo tipo de participaciones como por ejemplo sus diseños de decorados en óperas y ballets, o su presencia en Hollywood para su participación con Alfred Hitchcock en la película *Spellbound*, o con Walt Disney en su película *Destino*. Un mundo de lo onírico alejado de la estrecha relación con la muerte.

Todos los acontecimientos bélicos de la Segunda Guerra Mundial marcaron a la sociedad civil y, el movimiento artístico del informalismo, paralelo al expresionismo abstracto estadounidense, aconteció, entre otros, como «un modo de entender la exaltación del acabamiento del mundo de manera total y definitiva»⁵⁵⁸. En esta época se destaca que, en 1945, año en el que Dalí trabaja en Hollywood con Hitchcock, ocurren los dos grandes bombardeos atómicos, el de Hiroshima y Nagasaki y en gran cantidad de las prácticas artísticas el terror y el miedo están presentes y, con ello, se llega a puntos extremos de máxima fealdad, asco, siniestro, etc.

⁵⁵⁵ MARÍ, R. (2014). “CONVERSACIÓN CON REBECA PLANA” en *Top Control*, op. cit., p. 38.

⁵⁵⁶ GARCÍA, A. (2013). “Dalí noquea a su personaje” en *EL PAÍS*. <https://elpais.com/cultura/2013/04/24/actualidad/1366814862_493699.html> [Consulta: 02 de septiembre de 2016].

⁵⁵⁷ FUNDACIÓ GALA - SALVADOR DALÍ. (s.f.). “Biografía de Salvador Dalí” en *Fundació Gala – Salvador Dalí*. <<https://www.salvador-dali.org/ca/dali/bio-dali/>> [Consulta: 12 de noviembre de 2019].

⁵⁵⁸ CIRLOT, L. (2015). “La presencia de la muerte en el arte contemporáneo” en *Muerte y transfiguración en el mundo artístico contemporáneo*, op. cit., p. 20.



Fig. 220. Salvador Dalí. "El rostro de la guerra", 1940.
Óleo sobre tela. 64 x 79 cm.
Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam

El informalismo europeo después del segundo gran conflicto bélico se ve nutrido por un expresionismo cargado de abstracción. La práctica artística que acompaña la nueva era queda caracterizada por el trazo espontáneo y desordenado y sobre el lienzo se hace uso tanto del tradicional pincel como otras herramientas como la espátula. En cuanto a la carga material a añadir, se utilizarán tanto los pigmentos como otros materiales como la arena, madera, telas, piedras, etc. En los nuevos tiempos las vanguardias bañan el territorio artístico español y con ello surgen grupos como *Dau al set* (Tàpies, Tharrats y Cuixart) y/o *El Paso* (Millares, Viola, Saura, Feito, Canogar, Chirino).

La fealdad, el asco y la imagen trágica puede ser impactante, pero ello dependerá del contexto y de las vivencias de cada cual. En este sentido cabe destacar que no para todos es espantoso ver un cuerpo fallecido. Algunos podrán apartar la mirada por el hecho de no estar acostumbrados a ello y/o ser impactante y dolorosa la escena que se mira en relación a la muerte, sin embargo, para otros, por su tipo de trabajo o debido a lo que se han acostumbrado, podrán contemplarla sin problema alguno. Así pues, al igual que lo paradójico en cuanto al dolor, encontramos a una muerte que, en referencia al fallecimiento de alguien, podrá ser, entre otros, rechazada, demandada o sentirse con indiferencia ante nuestros ojos.

Desde su sentido más amplio y genérico encontramos una muerte que, como algo espantoso, ha horrorizado a quienes la piensan en su propio cuerpo o en el de alguien a quien sienten próximo, pero quizá no tanto como espectadores, porque como casi todo en la vida, no parece tan importante lo que afecta a los demás. Por lo general, se hace más llevadero saber o ver la muerte de los demás que la de un ser querido cercano, aunque como pasa con el dolor o la enfermedad, todo dependerá del contexto, de la situación y del propio sentido de la realidad que acontece en cada individuo.

Por lo general, la muerte que se siente distante puede estar relacionada, por ejemplo, con las noticias de muertes mediáticas, una serie de fallecimientos que, por su lejanía, no llegan a afectar en la mayoría de casos a la empatía de quienes sin vínculo estrecho alguno son

conocedores. En el caso de lo televisivo, por ejemplo, las muertes de los demás se observan con indiferencia y desinterés, pero con la dosis oportuna de morbo y reclamo que hace mirarlas con atención. Lo que sería lo mismo, una muerte convertida en espectáculo.

En Sontag aparece esta reflexión sobre la muerte como espectáculo y al respecto menciona que «la afirmación de que la realidad se está convirtiendo en un espectáculo es de un provincianismo pasmoso. Convierte en universales los hábitos visuales de una reducida población instruida que vive en una de las regiones opulentas del mundo, dónde las noticias han sido transformadas en entretenimiento»⁵⁵⁹. Alexis Racionero Ragué, profesor de la *Escuela Superior de Cine y Audiovisuales de Cataluña* se pronuncia en este sentido mencionando que «hoy la muerte cinematográfica equivale a espectáculo, respondiendo a los dictados de la acción y los efectos especiales o el gusto por una violencia expansiva»⁵⁶⁰.

Esta idea de la muerte como noticia y del espectáculo, hace trasladarnos a la capital francesa del siglo XIX. Concretamente a la antigua Morgue de París situada junto a *Notre-Dame*. Este lugar fue un muestrario público de cadáveres que pareció haberse convertido en un espectáculo sin censura de edades, culturas, ni estatus sociales. El atractivo quizás morboso de ver los cuerpos muertos era sentido por cualquier tipo de transeúnte. Aunque en un espectáculo derivó este depósito de cadáveres, esta no era su función.

En la Francia de la Revolución Industrial las muertes eran frecuentemente altas y este muestrario de cadáveres numerados se creó con la finalidad de favorecer su identificación por parte de quienes lo pudieran necesitar. Estos cuerpos se mostraban sobre unos soportes inclinados, y por lo que a su aspecto real se refiere, yacían sin maquillaje alguno. Cada uno se mostraba tal y como pudiera haberse encontrado.

Todo ello pareciera ser un entretenimiento morboso para quienes allí se acercaban, y esta idea quedaba reforzada con la cierta decepción que sentían los visitantes al acudir y no haber espectáculo que contemplar. Émile Zola habló justamente de este despago de la gente en su novela *Thérèse Raquin*. Un despago que venía cuando no había cadáveres en exposición.

Este espacio sensacionalista, que se cerró en 1907, se abarrotaba de gente día tras día, y este paso del tiempo era el que paralelamente acompañaba a unos cadáveres que, poco a poco, se dejaban llevar por el ciclo de la vida y la descomposición. Este interés por los cadáveres también lo vemos en Boltanski, sobre todo en aquellas obras que realizó tomando como material el periódico de “El caso”, un popular semanario español editado en Madrid entre 1952 y 1997 que fue de gran demanda por el tipo de noticias sobre sucesos pretenciosos como pudieron ser los relacionados con los crímenes.

Esto es algo que también nos recuerda a uno de los modos de trabajar con que Warhol llevó a cabo su serie “Death and Disaster”; obras en la que para su desarrollo tomaba imágenes recogidas de periódicos, accidentes viales y todo aquello que pudiera contener parte de tragedia y espectáculo de la sociedad del momento. La diferencia de Warhol respecto a otras representaciones que pudieran hablar de muerte o de lo trágico, es que, el contenido escabroso

⁵⁵⁹ SONTAG, S. (2010). *Ante el dolor de los demás* (2ª ed.), *op. cit.*, p. 94.

⁵⁶⁰ RACIONERO, A. (2015). “Muerte, héroes y ritos de paso en el cine contemporáneo” en *Muerte y transfiguración en el mundo artístico contemporáneo*, *op. cit.*, p. 55.

de lo que escondían sus representaciones se difuminaban bajo lo banal, lo impersonal y el colorido de un arte que alejaba al espectador del propio tema. En este sentido lo característico de la pintura pop diluía lo pretencioso de ciertos objetos y elementos bajo lo atractivo y estético del color.



Fig. 221. Jean Henri Marlet. "La Morgue", 1820-24. Litografía. 32,5 x 50 cm.
Museo Carnavalet - Historia de París



Fig. 222. Imagen de la Morgue de París publicada en la revista "Harper's Weekly, A Journal of Civilization" el 18 de Julio de 1874

El interés sobre los fallecidos, más allá del espectáculo para los transeúntes de aquella morgue también estuvo presente en otros artistas como el francés Théodore Géricault.

3.3.1.1 El depósito de cadáveres como recurso creativo. Théodore Géricault y Plácido Merino

Théodore Géricault (Ruan, 26 de septiembre de 1791 – París, 26 de enero de 1824), pintor que, gracias a un amigo médico, pudo sacar de la morgue del hospital de la *Salpêtrière* miembros de cuerpos fragmentados. Pies, manos, cabezas, muslos, etc., como motivo de interés, formaron parte de sus representaciones a modo de naturalezas muertas. Pero más allá de funcionar estas composiciones como simples pinturas de bodegón, estas le ayudaron en su empeño por conseguir el máximo realismo sobre lo representado y concretamente requerido con el encargo de la famosa pintura “La balsa de la Medusa”. Una obra que pudo realizar con detalle y realismo en sus personajes ahogados, muertos y/o agonizantes gracias, entre otros, a la contemplación de cuerpos y fragmentos de cuerpo en primera persona tanto en el depósito de cadáveres como en su propio taller.



Fig. 223. Théodore Géricault. “La balsa de la medusa”, 1819.
Óleo sobre lienzo. 491 x 717 cm. Museo del Louvre

En referencia directa a la contemplación de cadáveres en la morgue, pero alejado de la capital parisina y en un contexto más contemporáneo, también encontramos al artista mexicano Plácido Merino, quien entre el conjunto de sus obras pictóricas tiene un grupo que lleva por título el tema al que nos referimos: “Morgue”. Su modo de operar en algunos de sus trabajos más significativos parte de un diálogo con el otro desde una dimensión psicológica, emocional e interpretativa. Ese otro, es la persona como modelo que tiene delante. En ocasiones esa persona puede estar viva (Serie Sombras), pero también hay modelos que no lo están (Morgue). Este último trabajo surge tras su visita a los muertos guardados en el *Instituto de Ciencias Forenses de México* (INCIFO), lugar al que acude por ser estos muertos personas que, cuando

llegan allí, nadie sabe de ellas. Tras la experiencia vivida el artista vuelca toda su experiencia emocional a través de la pintura.

En este tipo de pinturas, tal y como nos menciona durante nuestras conversaciones, hay un cambio en el modo de acercarse al modelo respecto a la serie “Sombras”. Al respecto nos menciona:

«Fíjate. Cuando termino la exposición de la serie Sombras pienso en cómo se aproxima el artista al modelo. Llámese el modelo una persona, una taza, un paisaje, lo que fuera. La premisa es que no puedo pintar lo que no conozco, por ello en series como “Sombras” me aproximo a la modelo para conocerlas y como ya se quién son puedo pintar de manera más sólida. Entonces me pregunté qué pasaría si me aproximo a un modelo que no me puede contar su vida. Esa era la primera pregunta. Hay modelos que no me pueden contestar, y lo primero que hice fue dividirlos en modelos vivos y modelos inertes. Los vivos los dividí en comunicantes, como puedan ser las personas, y no comunicantes como pueda ser un perro o un árbol. Son seres vivos pero no me comunican una idea o un mensaje. En el caso de los modelos inertes pensé en aquellos que no me pudieran comunicar una idea y pensé en una persona muda, pero esta sí que podría expresarse mediante los gestos corporales. Por lo tanto pensé en trabajar con muertos, porque ellos no van a tener expresión y no me pueden contar nada»⁵⁶¹.

En *Morgue* presenta dos líneas, la línea de las “Aproximaciones” y la línea de las “Interpretaciones”. En la primera el propio artista trabaja desde la memoria y lo que vivió en aquel lugar, y por lo que a la línea de trabajo de las “Interpretaciones” se refiere, menciona que a esta parte pertenecen los rostros de su familia. En este sentido nos comenta: «Una vez empecé a trabajar con estos muertos iba muy abierto a captar el mensaje. Necesitaba interiorizar el que no me dijeran nada y en este proceso de ver estos cuerpos empecé a ponerles rostros conocidos. Es decir, llegaba una mujer y yo pensaba que ella podía ser mi madre.

Les encontraba parecidos con otras personas que sí que conocía. Entonces me di cuenta que yo les daba una identidad automáticamente y ahí me pregunté: ¿Yo soy lo que soy, o soy lo que los otros me dan ese soy a mí?, ¿Hasta qué punto soy yo realmente, o soy la creación de los ojos de los demás? Necesitaba de la otredad para que me validaran mi propia identidad. Todos los retratos que hay en “Morgue” son de mi familia: mi papá, mi mamá, mis primos... solo familia»⁵⁶².

Para Merino, el proyecto relacionado con ver aquellos cuerpos fallecidos y relacionarlos con su familia fue duro y doloroso, pero profundamente hermoso. A diferencia de otros, Merino tuvo el temple suficiente como para no apartar la mirada ante aquellos cuerpo inertes de la morgue.

De todo ello cabe destacar en relación a la muerte y el dolor que, la observación de muertos ajenos supuso en él cierta mirada pasiva y distante; sin embargo, imaginar, en aquellos cadáveres, los rostros de sus familiares lo convirtió en un proyecto duro y doloroso.

⁵⁶¹ Véase respuesta en el anexo “V.I.I.III Plácido merino”.

⁵⁶² Véase respuesta en el anexo “V.I.I.III Plácido Merino”.



Fig. 224. Plácido Merino. "Mi padre 1", 2018.
Óleo sobre papel. 21,5 x 28,5 cm

No todos están preparados para ver cuerpos cadavéricos o tempranamente fallecidos, y ello puede ser debido a la imagen impactante que de estos se desprende. El caso de Merino, en el que está presente la presencia de muertos y la referencia a sus familiares, nos invita a pensar en la escultura hiperrealista de Ron Mueck sobre su padre fallecido.



Fig. 225. Plácido Merino. "Mi madre", 2018.
Óleo sobre papel. 23 x 21 cm



Fig. 226. Plácido Merino. "Aproximación 26", 2018. Óleo sobre papel. 25 x 35 cm

3.3.1.2 La recreación del cuerpo difunto. Ron Mueck

La escultura "Death Dad" es una escultura que retrata el difunto cuerpo del padre del artista Ron Mueck (Melbourne, Australia, 1958) y la característica que destaca en esta obra en relación a la muerte, es el hiperrealismo con el que se ha trabajado el resultado de un cuerpo que yace desnudo en el suelo. Las medidas del cuerpo son inferiores a las de su tamaño natural pero la estética de su imagen pálida es igual de potente. Mediante el arte parece que el artista trata de eternizar la figura de su padre y al mismo tiempo hace que el espectador se enfrente con su propia realidad, esta, sujeta a una imprevisible fecha de caducidad.

La figura, a pesar de ser una recreación, destaca por la apariencia mortuoria a la que no se está normalmente acostumbrado, y la figura de los espectadores presenciando su rostro nos hace imaginarnos toda esa gente que, ante la exposición de cadáveres de la morgue parisina, miraba con detenimiento cada detalle de lo desconocido.

La apariencia mortuoria de un cuerpo fallecido puede ser variada, pero por lo general, el ciclo natural de descomposición suele mostrarnos un proceso de descomposición tras la muerte que, entre sus consecuencias, va decolorando la piel. Como la del cuerpo del padre de Mueck.

Este tipo de imagen de la muerte u otra más desgarradora puede ser espantosa por su aspecto, pero también cabe destacar que nuestras reacciones ante ella dependerán en gran parte de la

propia cultura occidental en la que vivimos. Un mundo en el que tiene un gran potencial el tabú de lo que supone su pronunciamiento y/o el miedo que existe a la fugacidad y finitud de la vida.



Fig. 227. Ron Mueck. "Death Dad", 1996-97. Técnica mixta. 20 x 38 x 102 cm

En relación a ello, pero en el mundo oriental, encontramos ciertos pensamientos como las enseñanzas del budismo tradicional en las que de su meditación formó parte la contemplación de la descomposición de un cuerpo. Esta descomposición en la mencionada cultura japonesa, queda analizada, entre otros, desde el punto de vista del arte mediante ilustraciones que cultivaron dicho proceso de putrefacción y que fueron llamadas *Kusôzu*.

Como ejemplo encontramos una de estas obras en el *The British Museum* de Londres titulada "Body of a courtesan in nine stages of decomposition" bajo la autoría del pintor japonés Kobayashi Eitaku (Tokio, 1843-1890). Según el curador del museo, esta obra realizada en pergamino de seda «shows the stages of decomposition of the body of a woman, beginning with her fully clothed body and ending with her bones being eaten by dogs. The subject is an ancient Buddhist one, treating of the transience of the physical body, but which later assumed didactic functions relating to the proper conduct of women. In this example, however, the theme is given a new and somewhat prurient twist by its featuring of a prostitute as the subject»⁵⁶³.

Estas pinturas fueron muestra y testigo de los procesos de descomposición, y en ellas quedaron recogidas en secuencias las diferentes etapas de la evolución del cuerpo. Algo que conjugaba a

⁵⁶³ TTC. (2008). "Painting; handscroll" en *The British Museum*.

<https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_2008-3033-1> [Consulta: 30 de mayo de 2021].

[Traducción: muestra las etapas de descomposición del cuerpo de una mujer, comenzando con su cuerpo completamente vestido y terminando con sus huesos siendo devorados por perros. El tema es budista antiguo, que trata de la fugacidad del cuerpo físico, pero que luego asumió funciones didácticas relacionadas con la buena conducta de la mujer. En este ejemplo, sin embargo, el tema recibe un giro nuevo y algo lascivo al presentar a una prostituta como sujeto].

su vez con el modo de entender el cuerpo humano, sus relaciones humanas y la relación con la muerte. En la creación, todo ello nos enseña que el arte es un reflejo de la sociedad y la representación de la muerte tiene cabida desde muchas perspectivas, por ello, habrá tantas alusiones como miradas, vivencias y necesidades. Desde las imágenes más espantosas como las de Dix en relación al cuerpo cadavérico en la guerra, hasta aquella que pueda quedar embellecida como ocurre en “La piedad” de Miguel Ángel o totalmente maquillada como pudo ser el caso de Millet.



Fig. 228. Cuatro imágenes de la serie “Body of a courtesan in nine stages of decomposition” en la que su autor Kobayashi Eitaku muestra un cuerpo en descomposición a lo largo de nueve pinturas sobre pergamino. *The British Museum*, Inglaterra

Como hemos comentado anteriormente, hay para quienes la muerte del otro puede suponer un duro golpe emocional o un rechazo visual por su apariencia, sin embargo, habrá quienes sientan indiferencia ante el fallecido. Cada cual tiene su propia relación con la muerte y ello va determinado tanto por la cultura en la que ha crecido como por los propios sucesos relacionados que ha tenido que vivir.

En este sentido, toda imagen tendrá su público y la estética de la muerte no será siempre siniestra a pesar del tema que se trata, sino que todo lo que la imagen pueda transmitir o impactar, dependerá del contexto, de la época y de la particular mirada de quien observa.

3.3.2 Imágenes post mortem

A lo largo de la historia ha existido una continua toma de imágenes que radiografían y dejan patente nuestro día a día. Esta tradición de congelar formas, espacios, momentos, rostros, ya viene desde antaño a través de diferentes prácticas en las que se engloba, por ejemplo, la escultura, la pintura, el grabado, el dibujo o la fotografía. Técnicas y disciplinas con diferentes modos y velocidades de procesar la realidad que han servido como herramienta para guardar lo fugaz en la posteridad.

Esta consciencia de lo fugaz y del paso del tiempo permite entender que todo muere, incluso los instantes, porque todo pasa, desaparece o se transforma. Muere tanto el momento de contemplación de aquel espléndido atardecer, como muere biológicamente una persona y la interacción recíproca con ella.

Por todo ello, el individuo, en este modo de querer capturar su alrededor trata de eternizar el momento, escena, sensación que piensa como única y que quizás no vuelva a ser como antes. Como afirmaría Susan Sontag: «todas las fotografías son memento mori»⁵⁶⁴. Este *momento mori* en relación a esta necesidad de atrapar el tiempo antes de morir nos hace pensar en lo curioso de la obra “El fantasma azul” de Alfred Otto Wolfgang Schulze (Berlín, 1913 - París, 1951), pintor abstracto contemporáneo a Jackson Pollock, Mark Rothko, Robert Motherwell e influenciado entre otros por los surrealistas parisinos Max Ernst o Yves Tanguy. La puntual curiosidad sobre la obra está en que esta pintura es su última obra antes de fallecer por una intoxicación alimenticia a los 38 años, y es que «el título y la referencia a una oscura y tenebrosa figura parecen remitirse a motivos de carácter surrealista realizados anteriormente por el artista, a la vez que hacen que la obra pueda interpretarse como un Momento mori o un presentimiento de la muerte»⁵⁶⁵.

Sea por el motivo que sea, detrás de cada imagen hay un fin y una intencionalidad, y en el caso de la fotografía, esta se dispara por el valor de muchos motivos. Puede ser una fotografía de producto, una fotografía de un cumpleaños, imágenes con fines de control y seguridad mediante cámaras de vigilancia, imágenes de células con fines de investigación, o por ejemplo una imagen de retrato. Algunas de las imágenes pueden derivar de una necesidad por trabajo, como alguna fotografía publicitaria, pero si hay alguna captura que el sujeto necesita de forma vital es aquella que actúa como recuerdo de nuestro paso por la vida, y eso actualmente se le da muy bien hacerlo.

Como en todo, lo novedoso suele tener precios altos y solo está al alcance de unos pocos privilegiados con buena economía, o también para aquellos que pueden conseguirlo haciendo un pequeño esfuerzo. Pero hoy en día, tomar imágenes en video o foto ya es una realidad que está al alcance de la inmensa mayoría de personas de los países desarrollados. Con tener un móvil, se consigue una imagen fotográfica o de video. Una muy buena herramienta que permite congelar el pasado para tenerlo presente en el futuro.

⁵⁶⁴ SONTAG, S. (1996). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, p. 25.

⁵⁶⁵ ELGER, D. (2008). *Arte abstracto*. Colonia: Taschen, p. 60.

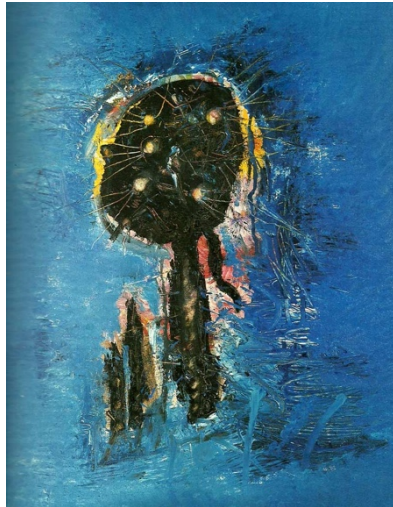


Fig. 229. Alfred Otto Wolfgang Schulze. "El fantasma azul", 1951. Óleo sobre lienzo. 73 x 60 cm. *Museo Ludwig*

La práctica fotográfica, profesional y no profesional, está a la orden del día. Se capturan miles de imágenes de todo tipo: desde la primera papilla del bebé, una fiesta de amigos, la subida en teleférico, la primera nevada del año, por ejemplo, o fotos del viaje realizado al que como turistas ansiosos por hacer nuestro el paisaje hemos bombardeado a fotogramas. Se busca la mejor foto, el mejor enfoque y la mejor imagen de la que emane felicidad. Tomas de imagen que forman parte de la vida de un sujeto inmerso en una realidad de lo aparente y superficial, y en la que no es frecuente mostrar explícitamente el dolor.



Fig. 230. "Child with a cross and candles". R.J. Fittell, Clifton, Kansas, USA. Paul Frecker Photographs

En este sentido quizá sea más sentimental, profunda, honesta y cargada de sentido una fotografía tomada un familiar que acaba de morir, que la foto en la que cualquiera se fuerza a sonreír ante las redes sociales aparentando que está bien y muy feliz. Esto solo alimenta la mentira, la incertidumbre, y un autoengaño que tarde o temprano devolverá en un nuevo sufrimiento. En relación a ello «la felicidad en sí misma parece plana, sin profundidad, mientras que lo que nos da relieve, lo que configura la profundidad de nuestra personalidad es el dolor, los trances que jalonan nuestras vidas»⁵⁶⁶.

Al igual que el dolor y el sufrimiento, la muerte ha sido uno de los grandes focos de inquietud que han provocado incertidumbre en el ser humano, y este consciente de ello, ha tratado de salvaguardar su identidad. Ante el dolor o el sufrimiento lo ha hecho con remedios que ayudan a calmarlo, y ante la idea de muerte como desaparición, con recursos que permitan una relativa presencia y eternidad.

En palabras de Sontag, «desde que inventaron las cámaras en 1839, la fotografía ha acompañado a la muerte. Puesto que la imagen producida por una cámara es, literalmente, el rastro de algo que se presenta ante la lente, las fotografías eran superiores a toda pintura en cuanto a evocación de los queridos difuntos y del pasado desaparecido»⁵⁶⁷.

De la muerte han formado parte diferentes ritos y costumbres y, por lo general, estos se han convertido en actos de acompañamiento, enfocados tanto al difunto como a sus familiares. En este sentido la costumbre de la fotografía de difuntos podría quedar enmarcada en este tipo de modos de acompañamiento, pero a la inversa. En este caso el que muere se va, y quien acompaña a la familia en vida es lo que queda de él en la fotografía.

3.3.2.1 Fotografiar al difunto como acto de amor. Acciones culturales en Indonesia y España

Cabe destacar que dentro de la fotografía *post mortem* se habla en concreto de fotografía de difuntos y esta se entiende según la doctora en Historia del Arte Virginia de La Cruz, especialista en temas sobre fotografía *post mortem*, «como algo mucho más amplio de lo que podría ser el retrato fotográfico *post mortem*. En sí el término *post mortem* implica que en la imagen se represente a un modelo ya fallecido, acompañado o no por los vivos. No obstante, existen muchas otras imágenes que, si bien no representan al difunto, sí tienen que ver con la muerte, como podría ser el caso del transporte del ataúd, de una fotografía de lápida, o incluso de una procesión fúnebre o de un retrato familiar realizado durante un funeral»⁵⁶⁸. Por ejemplo, podría llamarse fotografía de difuntos también a la realizada en el grupo étnico de Toraja (Indonesia) dónde desentierran a los muertos y se hacen fotos con ellos, pero, a la que este apartado se refiere es a la que se toma antes de ser enterrados.

⁵⁶⁶ CAGIGAS, A. (2011). *Memoria de la vida* en “Memoria de la vida: Rossana Zaera”. Madrid: Ediciones Tengo que irme, p. 1.

⁵⁶⁷ SONTAG, S. (2010). *Ante el dolor de los demás* (2ª ed.), op. cit., p. 27.

⁵⁶⁸ CRUZ, V. (2010). *Retratos fotográficos post-mortem en Galicia (siglos XIX y XX)* [Tesis Doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 2.

Hoy en día parecería macabro tomar fotos a un difunto familiar, bien por lo que supone el tema de la muerte como tabú o bien si se entiende desde la práctica fotográfica de lo turístico. En el amplio sentido de la fotografía, como en el arte, todo cabe, pero dependerá del contexto de cada cual como se relacione este con las imágenes, tanto las capturadas como las observadas.

Por ejemplo, una imagen de amigos disfrutando de un día en la playa quizá pueda ser vista sin más por cualquiera, pero una imagen de un abdomen abierto en canal puede ser más sensible para el conjunto de la sociedad que para un cirujano acostumbrado a ello. Todo dependerá de la historia vivida por cada cual, su familiarización con las imágenes y la intencionalidad de las tomas. En este gran abanico de intencionalidades fotográficas ¿quién diría que hacer una foto a un difunto puede estar a la misma altura sentimental que una imagen que capture un tierno abrazo entre dos amantes a orillas del mar? Pues sí, hay fotografías de la muerte a la altura de un tierno y sentimental abrazo. Este sería el caso de la fotografía de difuntos, la que ya en su día sustituyó a la pintura con el mismo fin.

En relación a la muerte, la fotografía de difuntos estuvo presente a lo largo del siglo XIX e incluso bien entrados los años 20 y si en algo se diferencia de la médica y de guerra, es que, aunque también exista un cuerpo sin vida ante el objetivo, la que nos referimos está relacionada con algo más sentimental, profundo y emocional, eso que realmente ha movido por dentro al ser humano y lo ha llevado a eternizar su momento. Un gesto que evidencia su consciencia sobre la transformación y fugacidad de la vida y su incansable lucha por detenerla.



Fig. 231. Grupo étnico Indonesio Toraja. En la imagen, Clara con su hermana Arel, que falleció cuando tenía 6 años. Foto de Claudio Sieber



Fig. 232. En la imagen, integrantes del grupo étnico Indonesio Toraja. Foto de Claudio Sieber

Respecto a la fotografía, en el territorio español encontramos investigaciones al respecto como la tesis doctoral “Retratos fotográficos post-mortem en Galicia (siglos XIX y XX)” de la actualmente Dra. Virginia de La Cruz Lichet, Doctora en Historia del Arte y Profesora de la Universidad de Lorraine (Francia) y además comisaria de la exposición “Imágenes de muerte. Representaciones fotográficas de la muerte ritualizada” realizada en el *Museu Valencià d’Etnologia* entre el 2017 y el 2018. A través de esta tesis y del libro publicado *El retrato y la muerte: la tradición de la fotografía post mortem en España* se descubre como todo lo macabro que pudiera parecer hoy en día tomar una foto a un familiar difunto, para la época era como una última oportunidad de mantener presente a quien se había ido.

La muerte forma parte indispensable de la vida del ser y «la inquietud del ser humano frente a ella ha sido presente desde el momento en que este ha sido consciente que toda vida llega a su fin, estableciendo así según las épocas el culto a la memoria»⁵⁶⁹.

De este culto forma parte la necesidad diaria de congelar el momento, pero hay que entender que, cuando surgió la fotografía, esta no estaba al alcance de todos y por ello solo unos pocos podían permitírsela en vida. La fotografía como recurso, permitió durante la práctica de fotografía de difuntos la última oportunidad de capturar la imagen de sus familiares a aquellos que por diferentes causas no lo hubieran hecho mientras estaban en vida.

A diferencia de la pintura, la fotografía acortaba inmensurablemente el tiempo ante un ciclo natural de la vida que, hasta hoy en día, sigue su propio curso natural regido por la desfiguración y transformación del cuerpo. En este sentido, además, «la fotografía podía ir más lejos en la simulación de la vida, en un tiempo en el que se postulaba y era recibida como espejo de la

⁵⁶⁹ MUSEU VALENCIÀ D’ETNOLOGIA. (s.f.). “Imágenes de muerte” en *L’ETNO*.
<<https://etno.dival.es/es/exposicion/exposicion-temporal/imagenes-de-muerte>> [Consulta: 19 de abril de 2020].

realidad. En ello debía cimentarse el éxito del retrato, particularmente el posterior a la muerte, sin olvidar por supuesto la sucesiva reducción de su coste»⁵⁷⁰.



Fig. 233. Imágenes de la exposición “Imágenes de muerte. Representaciones fotográficas de la muerte ritualizada” en el *Museu Valencià d’Etnologia*

Teniendo en cuenta que la muerte no pertenece en exclusiva a la tercera edad, la fotografía de difuntos también dio la oportunidad de fotografiar a aquellos recién nacidos, niños o jóvenes que formaron parte de una sociedad con altos niveles de mortalidad por enfermedades como la tuberculosis o la epidemia de gripe del 1918 que afectó a toda Europa en este colectivo.

Ante el golpe inesperado de la muerte en edades tan tempranas, la fotografía se convirtió en una última oportunidad de congelar la imagen del familiar para la posteridad. Una última imagen no dejada en manos del azar, sino en manos de la mejor versión del joven que se pudiera recordar.

Como un recuerdo que supone para la familia, cabe destacar que en la escena, la luz, las sombras, el tono del rostro, las posturas del difunto, son cuidados al detalle en la fotografía. De lo contrario, hoy en día «en la fotografía de atrocidades la gente quiere el peso del testimonio sin la mácula del arte, el cual iguala a insinceridad o mera estratagema»⁵⁷¹. Estaríamos hablando

⁵⁷⁰ BORRAS, J. M. (2013). “La representación de la mortalidad infantil Retratos post mortem y relaciones familiares” en *Bebés. Usos y costumbres sobre el nacimiento*. España: SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA. Subdirección General de Documentación y Publicaciones.

⁵⁷¹ SONTAG, S. (2010). *Ante el dolor de los demás* (2ª ed.), op. cit., p. 29.

pues de ejemplos como las imágenes realizadas con móvil que a diario salen en las noticias y que nos atraen por su sentido de morbo y veracidad.



Fig. 234. Imágenes de la exposición "Imágenes de muerte. Representaciones fotográficas de la muerte ritualizada" en el *Museu Valencià d'Etnologia*

Diferentes fueron las escenas retratadas, siendo estas en las que se encontraba el difunto solo u otras veces acompañado, como podría ser el caso de aquellos que decidieron tomar en brazos a su criatura.

En torno al tipo de fotografías en las que los padres posan con su hijo, José María Borrás Llop, catedrático de *Escuela Universitaria de Historia Contemporánea* en la *Facultad de Geografía e Historia* de la Universidad Complutense de Madrid, menciona en su artículo *La representación de la mortalidad infantil Retratos post mortem y relaciones familiares* que «la trágica emoción que transmiten estas imágenes procede de la expresa representación de una última despedida. Son generalmente retratos de estudio, al que acudieron los padres para perpetuar un vínculo truncado, para dejar constancia de una corta e irrepetible experiencia afectiva carente tal vez de otros testimonios gráficos»⁵⁷².

Como conclusión, hoy en día podría resultar macabro hacer un encargo de este tipo de fotografía con el objetivo de ubicarlas en alguna zona importante de la casa o guardarlas en el álbum familiar como el que pudo descubrir la protagonista Grace Stewart durante el transcurso de la película *Los Otros*.

⁵⁷² BORRAS, J. M. (2013). "La representación de la mortalidad infantil. Retratos post mortem y relaciones familiares" en *Bebés. Usos y costumbres sobre el nacimiento, art. cit.*, pp. 37-38.



Fig. 235. Antonio Selfa. Retrato de madre con recién nacido difunto. Tarjeta de visita. ca. 1854-1873. Colección Javier Sánchez Portas

Grace es el personaje que interpreta la actriz Nicole Kidman y, en una de las escenas de la película, se sobresaleta al conocer que el álbum de fotos que había descubierto no contenía imágenes de sujetos durmiendo, sino de personas que, como le aclaró la sirvienta Bertha Mills, estaban muertas. Mills le explica que esas fotografías solían tomarse en el siglo pasado «con la esperanza de que sus almas vivieran a través de los retratos»⁵⁷³ y Grace responde determinándolo como algo “Macabro”. Ante su respuesta, la sirvienta le menciona que «el dolor por la muerte de un ser querido hace que la gente haga cosas extrañas»⁵⁷⁴.

Este tipo de actos fueron cosa del pasado, por ello, tal y como vivimos la sociedad del momento, hoy en día no tendría ninguna razón de ser. Es más, hoy en día la imagen más buscada relacionada con la muerte podría ser aquella que se relaciona con lo sensacionalista, la de la mejor imagen dramática que alimente la cultura del espectáculo y por consiguiente el prestigio y audiencia de quienes las publican.

Hoy en día su importancia queda prácticamente reducido al olvido y a pocos de los que las recuerdan, pero de cuando su práctica se convirtió en necesidad, el dolor de la muerte no paralizó en insistir en ella, sino que, por lo observado, se convirtió en un verdadero acto de amor al tratar de convertir la imagen de la muerte en un objeto sentimental de valor que permitiera eternizar de algún modo al ser querido. La fotografía funcionaba en gran parte como único recuerdo tangible del ser querido.

⁵⁷³ Palabras mencionadas por Mills en la película.

⁵⁷⁴ Palabras mencionadas por Mills en la película.

Este tipo de fotografía formó parte del ritual cultural del luto, y contribuyó a modo de acompañamiento familiar. Para nada era un espectáculo que formara parte de la atracción hacia lo macabro, hoy pudiendo ser entendido como desagradable. La intención de estas fotos está fuera de la contemporaneidad moral de nuestros días, por ello desde el *Blog del Museu d'Art de Catalunya* se menciona en palabras de Alicia Cornet que «Queremos dar a conocer esta práctica con un objetivo prioritario: conseguir que el lector deje de ver las fotografías de difuntos como el resultado de un acto morboso y macabro»⁵⁷⁵.

Por lo tanto, ¿podría hablarse de este tipo de fotografía como un acto terapéutico para la época? Si se entienden los ritos funerarios como terapéuticos, al ayudar entre otras cosas a afirmar e interiorizar la muerte y servir de acompañamiento, esta toma fotográfica podría ayudar a los familiares de diferentes modos: como recuerdo sentimental, como ratificación de la muerte, como constancia de la existencia de recién nacidos o la muerte como ausencia de sufrimiento ante enfermedades que llevaban como sello de identidad diaria el dolor y la desesperación.

En definitiva, mientras que para la época pudiera servir como un acto terapéutico, esta misma fotografía a día de hoy podría ofrecer el efecto contrario. Quizá, la relación contemporánea con la que se ha vinculado a la muerte con lo tabú, haya hecho que entre herencias familiares muchas de estas fotos se hayan perdido. O bien por extravío o por no entender el verdadero sentimiento que hacía de este tipo de fotografía un verdadero acto de amor más allá del dolor de la pérdida.

3.3.3 Códigos de representación. Alusiones y simbologías de la muerte y lo caduco

Aunque el tiempo avance y evolucione, la muerte, al igual que el dolor y la enfermedad, sigue formando parte indiscutible de la realidad del ser; un hecho que ha atormentado tanto a las civilizaciones más antiguas como al ser humano más desarrollado de nuestros días. Su carácter universal, perdurable y el miedo que amenaza desde su misterio, han hecho que esté presente en las preocupaciones del individuo, y junto a ellas las de una necesidad de comunicación y expresión de los conocimientos asociados.

Cada cual es testigo desde su propia óptica, y por ello, en el caso de la representación artística, existen variedad de posicionamientos al respecto. Una variedad de miradas que, en su conjunto, permiten determinar el enfoque con el que cada cual es partícipe ante la muerte. En este sentido, «en su plasmación estética, la muerte puede ser sublimada y embellecida, puede utilizarse con propósito moralizador, puede ser expresión de los miedos e inquietudes de un individuo, de una época. Pero toda representación [...] implica un deseo de dominio, de acotación racional»⁵⁷⁶.

⁵⁷⁵ CORNET, A. (2017). “Los retratos fotográficos «post mortem» en el siglo XIX” en Blog Museu Nacional d'Art de Catalunya. <<https://blog.museunacional.cat/es/los-retratos-fotograficos-post-mortem-en-el-siglo-xix/>> [Consulta: 18 de septiembre de 2021].

⁵⁷⁶ ALBA, T. (2015). “Estética de la muerte y lo siniestro” en *Muerte y transfiguración en el mundo artístico contemporáneo*, op. cit., p. 110.

Diferentes son las alusiones a la muerte que se han hecho hasta hoy, y en ellas han sido clave una serie de recursos de representación que han permitido tanto la universalidad del conocimiento como una fácil comprensión del mensaje. De esta unificación de significaciones forman parte los símbolos, los signos, los objetos y otros códigos que permiten entender, en parte, la realidad y sus misterios.

Desde una visión general, hay una serie de símbolos establecidos que han estado vinculados a la muerte, y varios de ellos tienen un estrecho vínculo con lo espiritual y religioso. Entre los elementos más comunes encontramos: las calaveras o esqueletos como muestra clara de los restos del cuerpo descompuesto; el reloj como símbolo del paso del tiempo; las cruces referentes a la religión judeo-cristiana y portadoras del dolor de la crucifixión; el color negro y la bandera a media asta relacionados con el luto y duelo en la sociedad occidental; las flores como homenaje ante las tumbas del fallecido y que han servido también fuera del cementerio para señalar aquellos lugares relacionados con la muerte de alguien; la serpiente que se muerde la cola como signo de una inmortalidad para la cultura griega y egipcia, representada en la religión cristiana por el pavo real; o el cuervo como presagio de la muerte, un animal que, si en este sentido se interpreta, podría verificar el mito de la obra “Campos de trigo con cuervos” de Van Gogh. Obra con la que el artista estaría representando su propio final intencionado que aconteció tras pegarse un disparo en el pecho y que provocó su fallecimiento dos días después. En relación a este mito persistente, y tal y como menciona el *Museo Nacional Van Gogh* sobre la obra, «the looming crowd sky and the dead-end path would point forward to his approaching end of life»⁵⁷⁷.

Esta cercanía de la muerte presagiada por un ave, pero en la escena más reciente, también se encuentra en la polémica toma fotográfica y premio Pulitzer de Kevin Carter, una fotografía tomada en Sudán en la que el fotógrafo enmarca en un mismo plano a un buitres que contempla a una famélica niña encogida en sí misma en el suelo.

Estos son los códigos y símbolos más frecuentemente asociados a la muerte, aunque a lo largo de los años también se ha planteado la muerte con un carácter antropomórfico. Como ejemplo se encuentra su personificación en un esqueleto revestido con capa y capucha negra y frecuentemente empuñando una guadaña (herramienta asociada con el dolor). Ejemplo de ello, pero sin la afilada cuchilla curvada, lo encontramos en la obra de Munch “Two Women on the Shore”.

En esta xilografía la muerte está presente y el artista repite el conjunto de la obra en diferentes ocasiones con la misma matriz, pero diferentes colores. En la imagen «a young girl, clad in white, gazes yearningly across the dark sea toward an unknown future. She seems oblivious to the deathlike figure beside her which she is fated to become»⁵⁷⁸.

⁵⁷⁷ FUNDACIÓN VINCENT VAN GOGH. (s.f.). “Trigal con cuervos” en *Van Gogh Museum*. <<https://www.vangoghmuseum.nl/nl/collectie/s0149V1962>> [Consulta: 24 de marzo de 2020]. [Traducción: El cielo abarrotado y el camino sin salida señalarían la cercanía del final de su vida].

⁵⁷⁸ ART INSTITUT CHICAGO. (s.f.). “Dos mujeres en la orilla” en ART INSTITUT CHICAGO. <<https://www.artic.edu/artworks/17257/two-women-on-the-shore>> [Consulta: 14 de febrero de 2020]. [Traducción: Una joven, vestida de blanco, mira con anhelo a través del mar oscuro hacia un futuro desconocido. Parece ajena a la figura de la muerte que está a su lado y en la que está destinada a convertirse].



Fig. 236. Edvard Munch. "Two Women on the Shore", 1898. Xilografía en madera sobre papel japonés color crema. 53,6 x 59,8 cm. *MET Museum*

Estas pinceladas de símbolos planteados se han utilizado tanto en las representaciones más antiguas de artistas Renacentistas como Alberto Durero (Núremberg, 1471-1528) y Hans Baldung Grien (Schwäbisch Gmünd, 1484/85 – Estrasburgo, 1545) como en las declaraciones artísticas más cercanas como las de Picasso y Tàpies, y más actuales y contemporáneas como Carmen Calvo, Francisca Lita, Ron Mueck, Tony Oursler y Ori Gersht, entre otros.

En esta universalidad de la muerte como tema e inquietud social y artística se puede ver cómo esta realidad no forma parte de ninguna moda ni tendencia sino del día a día del ser humano de todos los tiempos. Las realidades frente al miedo se repiten y a los hechos se remite esta perdurabilidad de la temática. Un misterio histórico que aún sigue formando parte de las preocupaciones actuales del ser humano y entre las que se encuentra el miedo a la muerte y su posible dolor asociado. En la línea de representaciones y alusiones a la muerte, cada uno de estos símbolos y códigos han podido funcionar por separado e incluso han podido ser representados directamente desde el imaginario del creador, pero también existen otras formas de creación llamadas "naturalezas muertas" en las que, a modo de bodegones, estos motivos se relacionan en un conjunto previamente organizado y que funciona como un referente al que copiar.



Fig. 237. Juan de Espinosa. "Bodegón de uvas, manzanas y ciruelas", hacia 1630. Óleo sobre lienzo, 76 x 59 cm. *Museo del Prado*

Pensar la “naturaleza muerta” puede remitirnos en un primer instante a pensamientos como el de la muerte de la vegetación, sin embargo, las naturalezas a las que nos referimos son las que tienen que ver con el mundo de los objetos que componen la realidad que nos envuelve y se presentan intencionadamente agrupados y de forma inanimada. Estas composiciones a modo de bodegón forman parte de esas naturalezas muertas sobre las que el artista tiene libertad de selección y disposición de los objetos y elementos que va a pintar; algo que se aleja, en cierta medida, de las representaciones de un paisaje, en las que el intérprete no dispone de tanta libertad de colocación de los objetos.

Ante este paisaje, entendido como campo, montaña, vegetación, etc., es menos probable que el artista modifique su entorno para pintarlo; más bien va al encuentro del espacio y momento que le haga pararse para representarlo. Además, en esta escena influye tanto la cambiante luz natural del día que impide ejecutar la obra con claridad por la noche, como los fenómenos atmosféricos.

Esto no sucede con los bodegones, ya que, en ellos, su creación en un espacio interior permite mayor libertad en la elección y direccionalidad tanto de la luz como de la organización compositiva. En esta composición, la iluminación y la ubicación pensada de cada elemento favorecen a crear una escena de apariencia estática, armónica y equilibrada, y puede permanecer la misma escena independientemente de la hora del día o de la noche que sea. Una calma que está en contraste, en ocasiones, con el contenido simbólico y agitado de los elementos vinculados a la muerte.

Numerosas han sido las pinturas de estas características que se han hecho y, como ejemplo, las que pertenecen al periodo del Barroco durante el siglo XVII en España. Entre los objetos utilizados, naturales o hechos por la persona, se encuentran los libros, botellas, frutas, mesas, recipientes, vajillas, vasos, monedas, animales, muebles, etc. o también algunos objetos y elementos como las calaveras, las velas y/o los relojes que aluden a la muerte y el paso del tiempo. Entre las obras de bodegones se encuentran las obras de pintores del barroco español como: Juan de Arellano especializado en el bodegón de flores; Juan Sánchez-Cotán quien usa entre otros hortalizas y animales muertos en composiciones como “Bodegón de Caza, hortalizas y frutas”; o también Pedro de Medina Valbuena, Juan van der Hamen y Juan de Espinosa, quienes también hacen uso del elemento natural en sus bodegones. En el caso de Espinosa aparecen elementos como las manzanas y uvas en su “Bodegón de uvas, manzanas y ciruelas” ubicado en el *Museo del Prado* de Madrid. También cabría destacar en la Francia del siglo XVIII las naturalezas muertas de Jean Siméon Chardin, considerado uno de los más importantes pintores de su siglo.

En cuanto a composiciones realizadas con elementos que aluden a la fragilidad de la vida, lo efímero, la muerte y el paso del tiempo se encuentra por ejemplo el pintor barroco español Antonio de Pereda con obras como “Alegoría de la vanidad”. En la escena aparece como elemento principal en el centro una figura femenina con alas, como si de un ángel se tratara, y entorno a ella objetos como las calaveras, un globo terráqueo, un reloj de arena y otro de aguja, monedas, una vela, libros, un arma de caza, joyas, pequeños retratos, etc. Todo y cuanto permite hablar de la fugacidad de la vida, la muerte segura, etc.

Entre los pintores del Renacimiento por ejemplo se encuentra el mencionado pintor, grabador, dibujante y teórico del arte Alberto Durero y su discípulo Hans Baldung Grien.

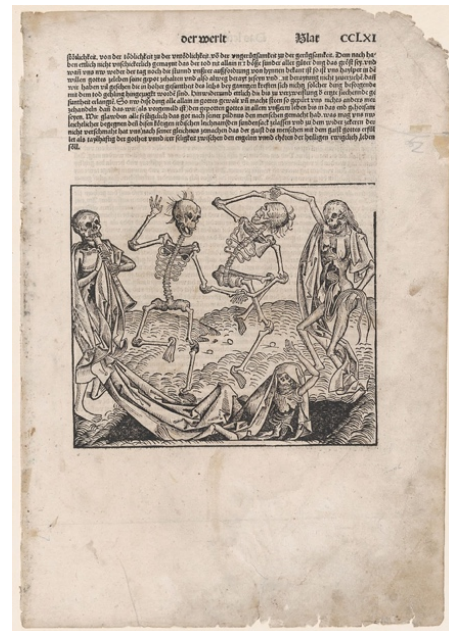


Fig. 239. Michael Wolgemut. "Danzas de la muerte", 1493. Xilografía y texto. MET Museum



Fig. 240. José Guadalupe Posada. Calaveras Patinando. Impresión de originales en 1930. Grabado en

Durero ha sido una figura clave a lo largo de la historia y constancia de ello queda en que la *Biblioteca Nacional de España* tiene una de las colecciones de grabados más importante del artista tanto a nivel nacional como mundial. Sus planteamientos artísticos sobre la muerte son diversos y uno de ellos según cuenta Concha Huidobro, comisaria de la exposición "Durero grabador. Del Gótico al Renacimiento" celebrada en la *Biblioteca Nacional de España* en 2013, está relacionada con el amor, algo que inevitablemente se relaciona a su vez con el dolor.

Como se recoge en el informe de la entrevista del *Gabinete de Prensa de la Biblioteca Nacional de España* (BNE) realizada a la comisaria y jefa de la sección de *Grabados del Servicio de Dibujos y Grabados de la BNE*, Huidobro menciona que una de las obsesiones del artista «era la del amor acechado por la muerte. Por aquel entonces, existía una gran preocupación por las

enfermedades sexuales, el amor se relacionaba un poco con la muerte, y Durero plasma esa creencia en sus obras»⁵⁸⁰.



Fig. 241. Pieter Bruegel el Viejo. "Triunfo de la muerte", 1562-63. Óleo sobre tabla. 117 x 162 cm. *Museo del Prado*

Además de ello también proyecta el tema de la muerte desde la perspectiva de dominio de la persona ante ella, y para ello utiliza la figura de un caballero armado. "El Caballero, la Muerte y el Diablo" es el grabado al que hace referencia este punto de vista, y sobre él se menciona que «representa a un caballero cristiano opuesto a un mundo hostil. El caballero es viril, fuerte y está sereno. A caballo, recorre el camino de la virtud, que es arduo y lúgubre e intenta vencer los peligros y las tentaciones que le acechan»⁵⁸¹.

Su sucesor el pintor y grabador alemán Hans Baldung Grien cuando se refiere a la muerte lo hace a través de obras como "La muerte y la doncella". Una temática a la que llega hacia 1510 «cuando Baldung sacó a la luz su primera estampa sobre brujería, un tema que se haría omnipresente en su obra durante los años siguientes y con el que daría rienda suelta a creaciones marcadas por la inquietud y el erotismo: nigromancia, aquelarres y representaciones de la Muerte»⁵⁸².

⁵⁸⁰ HUIDOBRO, C. (com.). (2013). "Durero estaba obsesionado con el amor acechado por la muerte" [Dossier prensa] en *Biblioteca Nacional de España*.

<<http://www.bne.es/es/AreaPrensa/Dossieres/docs/DureroEntrevistaComisaria.pdf>> [Consulta: 20 de mayo de 2021].

⁵⁸¹ ARTE ESPAÑA. "Alberto Durero. Biografía y Obra" en *Arte España*.

<<https://www.artespana.com/albertodurero.htm>> [Consulta: 20 de mayo de 2021].

⁵⁸² D.G.L. (s.f.). "Baldung, Hans. Grien" en *Museo Nacional del Prado*.

<<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/baldung-hans-grien/f89f4679-d51e-42cd-87ad-027cbe1e67bd>> [Consulta: 23 de enero de 2021].



Fig. 242. Hans Baldung Grien. “La Muerte y la doncella”, 1515. Dibujo. Sala de Impresión, *Staatliche Museen zu Berlín*. Patrimonio Cultural de Prusia

En la obra de Baldung se observa como la muerte personificada en un cuerpo masculino esquelético y cadavérico, se ubica detrás de una joven de piel blanquecina a la que agarra del pelo con actitud de obligación, algo que transmite un profundo padecimiento asociado al miedo. En obras como esta «la lozanía y blancura de los cuerpos femeninos que descubren sus formas contrastan con la decrepitud de la muerte»⁵⁸³.

En torno al tema, el artista también tomó posteriormente las medievales Danzas de la Muerte para crear una serie de «alegorías morales sobre la fugacidad de la Vida y la Belleza, así como voluptuosas interpretaciones de la mitología clásica»⁵⁸⁴. Nuevamente está presente la idea de la muerte en relación a lo efímero y en este sentido se encuentran obras como “Las Edades y la Muerte”, tablas del siglo XVI guardadas en los fondos del *Museo del Prado*.

En esta obra se observa una imagen en la que «la muerte sujeta a una mujer mayor que, a su vez, intenta arrastrar a una joven voluptuosa que parece resistirse»⁵⁸⁵. En la misma escena aparecen símbolos de alusiones a la muerte o su proximidad como el reloj de arena, la cruz cristiana, la imagen cadavérica de una de las tres figuras y un fondo de paisaje desolador con hombres siendo torturados.

⁵⁸³ ALBA, T. (2015). “Estética de la muerte y lo siniestro” en *Muerte y transfiguración en el mundo artístico contemporáneo, op. cit.*, p. 100.

⁵⁸⁴ D.G.L. (s.f.). “Baldung, Hans. Grien” en *Museo Nacional del Prado, art. cit.*

⁵⁸⁵ MUSEO NACIONAL DEL PRADO. (s.f.). “Las edades y la muerte” en *Museo Nacional del Prado*.

<<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-edades-y-la-muerte/d5ef2c3e-48d1-40a8-8bb7-745314a1197c>> [Consulta: 2 de febrero de 2021].



Fig. 243. Hans Baldung Grien. "Las Edades y la Muerte", 1541 - 1544. Óleo sobre tabla, 151 x 61 cm. *Museo del Prado*

Sobre la muerte personificada y lo caduco también habla Francisca Lita en algunas de sus creaciones. Con su obra "La Muerte" nos habla del paso del tiempo, una fugacidad de la vida abocada a la finitud que también nos sugiere su obra "El tiempo".

Sus obras son creadas a partir de una iconografía que invita al espectador a la asociación de ideas respecto a lo representado, y todo ello bajo una expresión artística que se fundamenta, en el gran conjunto de su obra, en un estilo de figuración realista caracterizado por estar dotado de una cierta complejidad y rotundidad en el trazo.

Como ingredientes de creación utiliza: símbolos, signos, específicos cromatismos, elementos simbólicos y oníricos, etc. Elementos que poco a poco ha introducido en su proceso de trabajo y han nutrido, a partir de la década de los 80, lo que hoy percibimos como su sello de identidad.

Cabe destacar que, en el proceso de trabajo, todos los elementos formales y simbólicos de la obra se van transformando, y es la propia obra la que va indicándole a la artista dónde debe hacerse la modificación. Sobre esta manera de proceder Román de la Calle menciona que «nos encontramos compositivamente –frente al conjunto de la secreta monumentalidad de su obra– con planos generales, planos medios, primeros planos y detalles máximos. Tales juegos van otorgando, preferencias compositivas a sus personajes, a su estudiada corporalidad, al espacio descriptivo de la escena o a los propios juegos de la geometría y de la plasticidad cromática que dan una evidente fuerza muralística a sus composiciones resultantes»⁵⁸⁶.



Fig. 244. Francisca Lita. “La muerte”, 2011.
Acrílico y pastel. 100 x 70 cm



Fig. 245. Francisca Lita. “El tiempo”, 2011.
Acrílico y pastel. 100 x 70 cm

En “El tiempo”, por ejemplo, observamos como el recurso del esqueleto forma parte de esa simbología sobre la representación y alusiones a la muerte. Y en concreto en esta obra, aparece en el lado izquierdo de la composición, en la penumbra, tras una figura femenina que, en contraposición, está llena de luz.

El esqueleto es uno de los símbolos más universales para hablar de la muerte, y junto a él la artista hace uso de otros como el reloj y la correspondiente numeración. Aunque en esta obra

⁵⁸⁶ DE LA CALLE, R. (2013). “Francisca lita. Diálogos con lo imaginario” en *Imágenes de la memoria, op. cit.*, p. 6.

no estén presentes los números arábigos, sí que está presente la idea del reloj en el texto que acompaña la obra en el catálogo de la exposición “El color del dolor”⁵⁸⁷. El texto que la acompaña es de Teófila Vicente y dice así:

«Eres un niño que quiere hacerse mayor y un adulto que añora la juventud. Casi en un suspiro el tic tac del reloj corre en tu contra. ¿Cómo ha pasado tan rápido? Ayer jugaba en el patio y hoy me asomo a la ventana del mismo patio y veo a otros niños jugando. Han pasado días, meses, años... ha pasado una vida»⁵⁸⁸.

Por el contrario, en “Observa el poso del tiempo” sí que hace mención directa al reloj, en este caso, humanizado. Los números de este marcador se ciñen al rostro de una figura humana sobre la que, bajo unas varillas, vemos pasar su tiempo. Este con un final preestablecido.

Respecto a la muerte, en la obra titulada directamente como tal, se observa una figura cabizbaja sobre la que resalta entrecruzadamente una gran mancha negra y sobre la que habla M^a. Teófila Vicente en el texto que acompaña la obra en el mencionado catálogo:

«De negro. Así la veo siempre, con la oscuridad como amenaza. Siempre ha estado ahí, pero intento poner luz en esa oscuridad sin querer pensar, ni ver, pero permanece expectante, sabiendo que su inexorable presencia acabará imponiéndose. No temas parece decirme, te rodearé con suavidad»⁵⁸⁹.

El color negro ha estado mayoritariamente relacionado con lo oculto, con el color del vestido de la muerte que empuña la guadaña y con una oscuridad que contrasta con los rayos de luz que parecen hablarnos de esperanza y de vida. Estas luces y sombras son recursos utilizados por la artista para dar significado a sus intenciones. En esta obra, la luz pertenece al lado izquierdo superior de la cuadrículada composición, sección en la que sus sugerentes aves en relación a la muerte, nos recuerda a la obra de Van Gogh. Por el contrario, lo sombrío pertenece mayoritariamente a las tres restantes partes de la composición. Lugar en el que Lita también nos acerca a la idea de la muerte a través de otro de los códigos afines a ella y, que no es otro, que el de barras. Así pues, el código de barras se suma a la simbología con la que la artista trata de hablarnos de del fin de la vida, de una caducidad sobre la que reposa, en la obra y en la vida, la figura humana.

Hasta el momento, a excepción de Carmen Calvo, se ha planteado en la investigación la simbología más gráfica sobre la muerte en ejemplos pictóricos. Hay que destacar que las alusiones de la calavera en el arte han estado marcadas por su potencial evocador como *momento mori* y la fugacidad de la vida, especialmente en *la vanitas* y bodegones de la pintura holandesa en los siglos XVI y XVII, pero en el plano escultórico de la escena contemporánea también quedan retratados artistas como Damien Hirst (Bristol, Reino Unido, 1965,) o Ron Mueck.

⁵⁸⁷ Exposición realizada en Requena en 2016.

⁵⁸⁸ VICENTE, M. T. (2017). “Trastornos psicológicos” en *El color del dolor*, op. cit., p 46.

⁵⁸⁹ *Ibíd.*, p. 47.

En “For the love of god” Hirst toma como motivo de creación la calavera y a partir de ella crea un cráneo de platino fundido al que quedan adheridos 8601 diamantes y una piedra rosada en su frontal. Por lo decorativo, la piedra recuerda a las calaveras de las celebraciones del día de muertos en la cultura popular mexicana.

Esta obra está relacionada con la vanitas contemporánea y entre sus diferentes lecturas se encuentra la de la provocación en el sistema del arte y el mercado, pero por lo que a este apartado nos atañe, se hace especial atención a su simbología, un elemento ancestral que recuerda la fugacidad de la vida. Sobre la obra, *EL PAÍS* recoge las palabras del artista en las que menciona: «Esta obra muestra que no vamos a vivir siempre, pero también tiene un sentimiento de victoria sobre la muerte»⁵⁹⁰.

Sobre esta relación que plantea Hirst cabe destacar que, en el mundo del arte, el motivo de la calavera ha estado acompañada por otros objetos y elementos simbólicos que han aludido tanto a la propia victoria como al conocimiento y al lujo, y han invitado a reflexionar sobre como todo esto no nos lo podemos llevar al otro mundo. En la obra de Hirst parece que los diferentes objetos e ideas se unifican en una misma pieza.



Fig. 246. Damien Hirst. “For the Love of God”, 2007. Platino, diamantes, dientes humanos. 17,1 x 12,7 x 19,1 cm. *Science Ltd* y *Jay Jopling/ White Cube* (Londres)

⁵⁹⁰ GÓMEZ, L. (2007). “Calavera con diamantes” en *EL PAÍS*.
<https://elpais.com/diario/2007/06/02/ultima/1180735201_850215.html> [Consulta: 20 de agosto de 2021].

3.3.3.2 La escenificación pictórica de lo mortuorio. Caspar David Friedrich y Arnold Böcklin

Con algunas pinceladas por encima de la historia y en torno a la presencia de la temática de la muerte en las representaciones artísticas, también encontramos al pintor romántico Caspar David Friedrich (Greifswald, 1774 – Dresde, 1840) con obras como “La entrada del cementerio” (1825). En este caso el cementerio se suma a esa serie de imágenes e iconografía que propician dicho pensamiento relacionado con la muerte, y en esta obra, las referencias en torno al tema se nos muestran en una puerta monumental abierta hacia un espacio montañoso de frondosa arboleda en su fondo; un espacio fantasmagórico con una niebla repartida por la escena y entre la que se vislumbran unas cruces que surgen del terreno y que dan a entender que se tratan de tumbas. Según la Doctora en Historia del Arte Ana Valtierra «a medida que pasaron los años, la enfermedad y las depresiones tomaron más fuerza en la vida de Caspar David Friedrich, y el motivo de los cementerios estuvo más presente en su producción»⁵⁹¹. En este sentido se observa como su particular vivencia del dolor relacionado con la enfermedad y asociado con la muerte alimentan su imaginario creativo. Caspar David Friedrich fue uno de los artistas a quien la enfermedad afectó en su práctica artística y limitó parte de sus deseos artísticos. En este sentido Valtierra apunta como

«en 1835 Friedrich sufrió un derrame cerebral que le afectó a la movilidad de brazos y piernas, lo que redujo notablemente su capacidad para pintar. Abandonó la técnica al óleo (que requería más elaboración), y tuvo que limitarse a dibujar. Aquí se agudiza su obsesión con los paisajes funerarios. Una de sus últimas pinturas fue “Paisaje con tumba, ataúd y búho” (1837). El búho es aquí un símbolo de sabiduría, pero también de muerte, que emerge ante la luna»⁵⁹².

El sentido simbolista de la obra de Friedrich está muy vinculado con la obra de la pintura de paisaje del pintor Arnold Böcklin (Basilea, 1827 – Fiesole, 1901). Como ejemplo se encuentra el cuadro “La isla de los muertos” de cuya obra hizo cinco versiones. Formalmente, la obra, como menciona el *The Metropolitan Museum* de Nueva York y quien guarda la segunda versión encargada por Marie Berna, apunta que «a petición de Marie, el pintor representó un bote de remos que transporta a una viuda envuelta en velos blancos y un ataúd cubierto por un tapiz hacia una isla rocosa en cuyos acantilados se han excavado tumbas, una alusión a la muerte de su marido ocurrida años atrás»⁵⁹³.

Más allá de la exclusividad del encargo, en el sentido genérico y alusivo, la obra «evoca el aspecto de transición al otro mundo: un personaje, probablemente Caronte, el barquero, acompaña al difunto a la isla de los muertos, es decir, el artista plasma en la obra la transición al otro mundo»⁵⁹⁴. Arnold Böcklin serviría posteriormente como inspiración para otros artistas

⁵⁹¹ VALTIERRA, A. (2019). “Caspar David Friedrich y la pintura de cementerios” en *Adiós Cultural*. <<https://www.revistaadios.es/articulo/103/Caspar-David-Friedrich-y-la-pintura-de-cementerios.html>> [Consulta: 25 de noviembre de 2019].

⁵⁹² *Ibíd.*

⁵⁹³ THE MET MUSEUM. (s.f.). “Isla de los muertos” en *THE MET*. <<https://www.metmuseum.org/es/art/collection/search/435683>> [Consulta: 15 de enero de 2020].

⁵⁹⁴ CIRLOT, L. (2015). “La presencia de la muerte en el arte contemporáneo” en *Muerte y transfiguración en el mundo artístico contemporáneo, op. cit.*, p. 14.

más cercanos como Dalí, concretamente para realizar la obra del artista “El caballero de la muerte”.



Fig. 247. Caspar David Friedrich. “Entrada del cementerio”, 1825. Óleo sobre lienzo. 171×110 cm. New Masters Gallery, *Dresden State Art Collection*



Fig. 248. Arnold Böcklin. “La isla de los muertos”, 1880. Óleo sobre tabla. 73,7 x 121,9 cm. *MET Museum*

3.3.3.3 La calavera como símbolo

Contemporáneo al suizo Böcklin y en la Europa occidental, se encuentra el pintor francés vinculado al movimiento posimpresionista Paul Cézanne (Aix-en-Provence, 1839 - 1906). En el artista se ve reflejada su faceta relacionada con la muerte en obras como por ejemplo “Pirámide de cráneos”. En dicha obra la calavera multiplicada abarca toda la superficie pictórica, y este símbolo, al igual que en otros de los artistas de la Europa Occidental de finales del siglo XIX y principios del XX, se convierte en una alusión a la fragilidad y finitud de la vida. La calavera como recurso literal en torno la muerte también estará presente en demás artistas como Vincent van Gogh (Zundert, 1853 – Auvers-sur-Oise 1890) en su obra “Calavera con un cigarrillo” o “Composición con cráneo” (1908), o en Pablo Picasso (Málaga, 1881 – Mougins, 1973) en obras como “Composition avec tête de mort”, obras en las que ya se notaban los aires cubistas que ceñirían las características del movimiento posteriormente acuñado como tal.

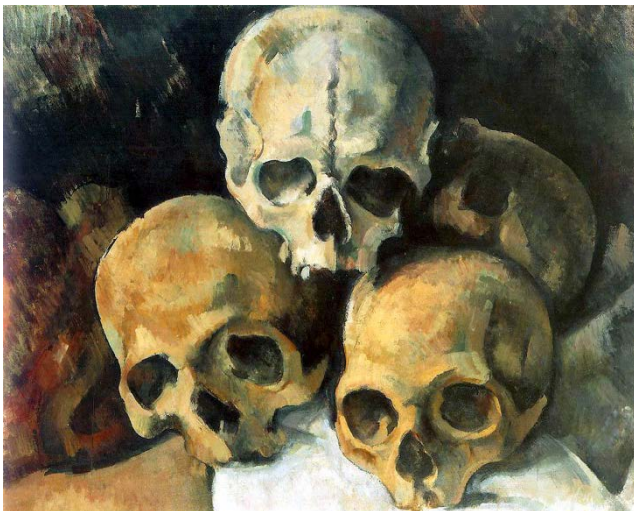


Fig. 249. Paul Cézanne. “Pirámide de cráneos”, 1901.
Óleo sobre Lienzo. 39 x 45,5 cm



Fig. 250. Van Gogh. “Calavera con cigarrillo”, 1886.
Óleo sobre lienzo. 32,3 x 24,8 cm. *Van Gogh Museum, Amsterdam.* (Vincent van Gogh Foundation)

Picasso no dejó de sorprender con las transformaciones estéticas de su obra, y entre los cambios y evoluciones se encuentra el tema de la finitud de la vida asociado al bodegón, una composición de la que hacía partícipe en algunas de las obras a la calavera y el reloj de arena. En esta línea, Picasso realizaría una serie de obras relacionadas con el género de las “Vanitas”, las cuales son «una categoría particular de bodegón, de alto valor simbólico, transmitiendo mensajes como la inutilidad de los placeres mundanos frente a la certeza de la muerte»⁵⁹⁵.

⁵⁹⁵ PICÓN, J. L. (2019). “Picasso, otros maestros y la «vanitas»” en *La Opinión*.
<<https://www.laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2019/07/05/picasso-maestros-vanitas-27761588.html>>
[Consulta: 22 de octubre de 2020].

Por la cercanía y relación temática, en exposiciones como “Picasso: Le Chant des morts” y el género de la vanitas, celebrada en 2019 en el *Museo Casa Natal Picasso* de Málaga, dialogan las obras de algunos de los artistas mencionados como Durero y Goya, y junto a ellos las ilustraciones realizadas por Picasso para la publicación *Le Chant des morts* (El canto de los muertos) de Pierre Reverdy, una publicación de «43 poemas lúgubres que buscaban devolver la voz y el alma a los difuntos»⁵⁹⁶. En este sentido, la poesía y el arte se convirtieron en un medio para vivificar, poner en valor y recordar a los fallecidos.



Fig. 251. Pablo Picasso. “Composition avec tête de mort”, 1908. Óleo sobre lienzo. 116 x 89 cm

En ejemplos como este, vemos como el arte permite recordar a los difuntos, pero como se ha visto anteriormente, también ha servido para aludir y recordarnos la certeza de nuestro final.

La muerte es inevitable pero cada cual tendrá su propio sello de caducidad. Hay quienes su final quedará determinado por el envejecimiento natural, sin embargo, para otros, quedará en manos de otras causas que aceleren la muerte, como por ejemplo la enfermedad de Saura y Tàpies o los 6 disparos que recibió Andy Warhol por parte de la activista con esquizofrenia Valerie Solanas y que posiblemente le llevaron a pensarse muerto.

La muerte estuvo presente en este artista estadounidense pero, fue tal la intensidad, que «la muerte pasó a ser una obsesión, de hecho, desde la muerte de su padre que le condujo a realizar una de sus conocidísimas series, la de las calaveras: el cuadro de la calavera que proyecta una sombra con el perfil de un bebé, es decir, en él se contraponen la vida y la muerte, el nacimiento y la muerte»⁵⁹⁷.

En la obra “Calavera” Warhol alude directamente a la muerte a través del motivo de la calavera y lo hace con sus personales características cromáticas y reconocibles del arte Pop. Colores vivos

⁵⁹⁶ AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA. (s.f.). “Picasso: “Le Chant des morts” y el género de la vánitas” en *Málaga*. <<https://visita.malaga.eu/es/que-ver-y-hacer/agenda/picasso-le-chant-des-morts-y-el-genero-de-la-vanitas-p102792>> [Consulta: 28 de enero de 2020].

⁵⁹⁷ CIRLOT, L. (2015). “La presencia de la muerte en el arte contemporáneo” en *Muerte y transfiguración en el mundo artístico contemporáneo*, p. 22.

y alegres de tinta plana que contrastan temáticamente en la obra con el motivo de la muerte y, plásticamente, con el negro existente tanto en las cavidades de los ojos, por ejemplo, como en la sobra arrojada de la izquierda que parece no corresponderse con el perfil real de la calavera. Como se menciona en el audioguía del *Museo Picasso Málaga* sobre la obra «esto devuelve la obra a aquel género antiguo de la Vanitas. Una representación visual del ciclo de la vida y la muerte personificada en el cráneo»⁵⁹⁸.

La figura del norteamericano Andy Warhol puede ser conocida por ser una de las máximas representantes del arte pop, un arte del consumo vinculado a la estética de colores atractivos y agradables a la vista. Forman parte de esta estética obras sobre temas como las sopas Campbell o los retratos de Marilyn Monroe, dónde además de sus colores, el rostro de la figura femenina y su posición aumentan la atención del espectador sobre la obra. Diferentes son los recursos y estrategias que se utilizan para atraer la atención de un público anclado a una sociedad del consumo y, en el caso del artista, su obra se postula desde esa parte de lo comercial, publicitario y superficial, dónde el color adquiere gran protagonismo y las gamas cromáticas y variantes se pueden utilizar como recurso para cambiar la sensibilidad de interpretación del espectador ante la obra.



Fig. 252. Andy Warhol. “Calavera”, 1976. Serigrafía y acrílico sobre lienzo. 183 x 203 cm. *Museum Moderner Kunst*, Viena. En préstamo de la *Ludwig-Stiftung* de Austria desde 1981

En muchas ocasiones, la composición o juego de colores sobre una imagen es tan atractiva que el significado profundo de esta se atenúa o se pierde. En este sentido se ve un Warhol que, dentro de la estética del color, plantea una serie de trabajos que, por su relación con los accidentes, temas oscuros relacionados con la muerte, objetos amenazantes como cuchillos, pistolas, etc., pudieran pensarse en la vida diaria desde lo trágico asociándolos, por ejemplo, al color rojo, el de la sangre, sin embargo, todas las posibles connotaciones trágicas de los elementos en estas obras se diluyen bajo la amabilidad y atracción cromática. También «aquestes variacions cromàtiques i compositives situen els gravats de Munch, malgrat que molts d’ells tracten de la soledat, de l’angoixa, de la malaltia o de la mort, en aquest nivell on l’estètica

⁵⁹⁸ MUSEO PICASSO MÁLAGA. (s.f.). “Calavera” en *Museo Picasso Málaga*. <<https://www.museopicassomalaga.org/calavera-1976>> [Consulta: 19 de octubre de 2020].

atenua la cruesa del tema i l'artista ens fa pensar en les tècniques i les formes de representació»⁵⁹⁹.

En el caso de Warhol en relación al tema hemos visto su obra "Calavera" pero también la anteriormente mencionada "Silla eléctrica grande" un trabajo que fue desarrollando desde 1960 y que gira en torno a una silla eléctrica de la prisión de *Sing Sing* en un momento en el que este tipo de muerte era muy polémica en Nueva York. Una imagen provocadora en todos sus aspectos.

Aun siendo los colores un recurso para hacer atractiva la imagen, existe el peligro de crear controversia en la obra. Una polémica que surge al banalizar el contenido de la imagen y la amplia difusión y visibilidad. Esta repetición convierte la temática de la muerte en algo mercantilizado, parte del consumismo de las grandes masas y todo ello contrasta con el tratamiento de temas tan delicados como son la enfermedad y la muerte.

Aun tratándose de temas generalmente tabú, el propio artista afirma que los atenúa a través del color, y esto se puede escuchar en el audio sobre la obra de la silla eléctrica en la página web del *Museo Picasso Málaga*: «cuando un entrevistador preguntó a Warhol si pensaba que alguien querría colgar en una pared de un piso lujoso una silla eléctrica, el artista contestó precisamente haciendo referencia a este elemento cromático»⁶⁰⁰.

Hay para quienes el atractivo de la pintura pueda estar simplemente en sus cromatismos, sin embargo, para otros, su potencialidad puede derivar del trasfondo de la obra en conjunto con su estética. En palabras de Andy Warhol «No creerían la cantidad de personas que colgarían un cuadro de una silla eléctrica en su habitación, especialmente si el color del cuadro entona con las cortinas»⁶⁰¹.

Sobre esta idea de hacer partícipe del hogar imágenes de lo trágico, repulsivo y del dolor como hecho artístico, nos vienen a la memoria las palabras de la artista Rebeca Plana durante nuestras conversaciones en las que se sincera mencionando que

«Utilitzar el dolor com a fet artístic no ho puc concebre. No podria entendre fer servir el dolor com a excusa o pel fet d'estar en la vereda, el dolor com a moda. Ha de ser un cant a la llibertat. Per què tu a casa que vols vore? Jo no tindria a casa un quadre de Picasso de la època del Guernica. Pel tema i per la pròpia energia que transmet. Per això per a conviure amb les peces, pense que, encara que el transfons vinga d'això, es prefereixen peces que parlen sobre la salut, física o mental. Que tinguen força, que tinguen alegria, peces amb les que pugues conviure»⁶⁰².

⁵⁹⁹ FURIÓ, V. (2015). "Tema, técnica i estètica en algunes estampes d'Edvard Munch, Otto Dix, Käthe Kollwitz i Andy Warhol" en *Muerte y transfiguración en el mundo artístico contemporáneo*, p.89. [Traducción: estas variaciones cromáticas y compositivas sitúan a los grabados de Munch, aunque muchos de ellos tratan de la soledad, de la agonía, de la enfermedad o de la muerte, en este nivel dónde la estética atenúa la crudeza del tema y el artista nos hace pensar en las técnicas y formas de representación].

⁶⁰⁰ MUSEO PICASSO MÁLAGA. (s.f.). "Silla eléctrica grande" en *Museo Picasso Málaga*.

<<https://www.museopicassomalaga.org/silla-electrica-grande-1967-68>> [Consulta: 8 de mayo de 2019].

⁶⁰¹ CIRLOT, L. (2001). *Andy Warhol*. Madrid: Nerea, p. 40.

⁶⁰² Véase respuesta en el anexo "V.I.I.IV Rebeca Plana".

Esta imagen de Picasso estampada con diferentes colores forma parte de su serie “Death and Disaster” en la que para su desarrollo tomaba imágenes recogidas de periódicos como las de accidentes viales y todo aquello que pudiera contener parte de tragedia y espectáculo de la sociedad del momento.

Al igual que Warhol, la vida de Tàpies y Saura llegó a estar amenazada. Tàpies también llegó a pensarse muerto. Su relación con la muerte fue muy estrecha y en su obra también se ven esas alusiones simbólicas tanto indirectas como directas.

La vida ha golpeado en varias ocasiones a ambos artistas y de ello se ha hecho eco en la cultura y la sociedad. Durante la entrevista de Soledad Alameda al artista Tàpies para el periódico *EL PAÍS*, la entrevistadora le recuerda al artista la importancia que tuvo su cercanía a la muerte para cambiar de actitud. Tàpies responde: «Tuve una especie de ataque cardíaco que me produjo un shock tremendo. Tenía 18 años. Y pensé que era el final, porque además me iba quedando frío. Es difícil explicarlo, pero lo importante es que es una experiencia personal bastante dramática y que me hizo ver la realidad de forma distinta. Y eso lo fui confirmando leyendo libros de sabiduría. Esto no quiere decir que sea un sabio, porque a estas alturas sigo siendo un aprendiz»⁶⁰³.

Este contratiempo aconteció en su último año de bachillerato y este se destaca porque como él mismo confiesa en su libro “Memoria personal” «me produjo una conmoción espectacular que constituye uno de los hechos más impresionantes de mi vida. Me consideré ya muerto e incluso llegaron a darme los últimos sacramentos»⁶⁰⁴.

Dentro de lo místico y espiritual vinculado al fin de la vida, se encuentra en la obra de Tàpies la posible interpretación de los símbolos judeo-cristianos ya mencionados como el de la cruz, una serie de símbolos y códigos propios del alfabeto, como la “A” y la “X” que también forman parte de la obra “Puerta de la Escritura” del pintor Hilario Bravo; artista sobre el que Julio Cesar Abad Vidal en su ensayo *De la muerte, asido a un sueño. Una intervención de Hilario Bravo* menciona que «sus pinturas serían como las páginas del diario de un hombre que, sin histrionismo, se confiesa a sí mismo que ha de morir»⁶⁰⁵. Entre ambos artistas existe una afinidad en la estética de la obra, pero además en la reflexión sobre la certeza y conciencia de la propia muerte.

En Tàpies hay toda una simbología que es tema de cuestionamiento sobre su relación con la religión cristiana y la muerte, pero más allá, también hace uso de otras iconografías que sugieren directamente la muerte en la estética de la obra. Como ejemplo la obra “Cráneo y flechas”, un dibujo con pintura negra en el que es característico de estos temas tanto la forma como el color. El negro también entra en diálogo con referencias directas a la muerte en obras como “Amor, a mort” de 1980, un juego de palabras que al mismo tiempo que dan nombre a la obra, quedan registradas y escritas en la parte superior del lienzo.

⁶⁰³ ALAMEDA, S. (2004). “La vida, por Tàpies” en *art. cit.* [Consulta: 09 de mayo de 2020].

⁶⁰⁴ ANTONI, T. (1983). *Memoria personal: fragmento para una autobiografía*, p. 147.

⁶⁰⁵ ABAD, J. C. (2018). “De la muerte, asido a un sueño. Una intervención de Hilario Bravo” en *juliocesarabadvidal*. <https://juliocesarabadvidal.wordpress.com/2018/12/18/de-la-muerte-asido-a-un-sueno-una-intervencion-de-hilario-bravo/#_edn1> [Consulta: 22 enero de 2020].

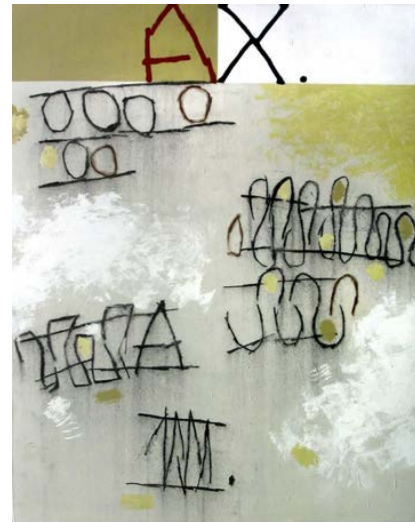


Fig. 253. Hilario Bravo. "Puerta de la escritura", 2004.
Acrílico y carboncillo sobre tela, 162 x 130 cm

También se observan estas alusiones a la muerte en su obra "Duat" (1994), obra a la que Josep Miquel García se refiere cuando fue expuesta en la *Pace Gallery* de Nueva York mencionándola como «un viaje hacia la puerta abierta de la oscuridad y obras influenciadas por el impacto de los incendios de este último verano. La idea de la muerte vuelve a ser evidentemente presente»⁶⁰⁶. Al último verano se refiere en referencia al año de la publicación del catálogo en 1995. En alusión a la muerte también hace referencia directa a ella a través de su palabra escrita en un juego de palabras sobre el lienzo.



Fig. 254. Antoni Tàpies. "Cráneo y flechas", 1986.
Pintura sobre madera, 162 x 130,5 cm

La idea del dolor, la muerte y el sufrimiento vemos como lo han acompañado a lo largo de su vida personal y artística en cuestiones sobre el cuerpo efímero y la naturaleza material. Un diálogo que relaciona lo visible y material, frente a la espiritualidad y el misterio que pueda evocar a la muerte. No son temas elegidos por azar, sino que están directamente vinculados a su vivencia personal. Estas experiencias le han provocado una profunda reflexión y a través del arte, al igual que a Saura, han formado parte de esa huella visible de lo que les ha acompañado durante su crecimiento y evolución.

⁶⁰⁶ GARCIA, J. M. (1995). "Tàpies, simbolismo en Europa" en *Cimal Arte Internacional. Especial FRANCIA PERIFÉRICA*, p. 93.

3.3.3.4 Arqueologías de la muerte. Carmen Calvo

Como hemos comentado, las alusiones a la muerte han sido transversales a toda época y en el caso del plano contemporáneo y nacional, además de Tàpies y Saura encontramos, entre otros, a Carmen Calvo, artista a quien su interés por el objeto le ha conducido a crear una serie de arqueológicas composiciones que, según las referencias consultadas, parecen presentarse en la línea de las “naturalezas muertas”. En este sentido, la idea de naturalezas muertas aparecen en su trabajo tanto en los montajes objetuales intencionadamente organizados, como con el propio tema de la muerte sobre el que la artista reflexiona desde conceptos como la ausencia y la presencia.

Esta presencia de la muerte en la sociedad puede evocar, pensándola desde el sentimiento de la ausencia, al vacío que deja la pérdida del ser en nuestras vidas, pero también en lo físico y material puede asociarse con la imagen del cementerio. Campo santo en el que su silencio, propio de espacios religiosos, está en contraste con la cantidad de estímulos visuales recibidos por el abigarramiento objetual y ornamental.

En este sentido, el amontonamiento del cementerio de París impactó de tal manera a Calvo que le condujo a «componer naturalezas muertas mediante el empleo de restos de lo cotidiano y materiales humildes entre los que se contemplan, también, lápidas mortuorias»⁶⁰⁷.

La temática de la muerte se presenta, en las obras de la artista de los 90, desde el punto de vista de la calma, del silencio, de un amontonamiento ordenado con apariencias cercanas al minimalismo. Toda una serie de características que la han inquietado y fascinado y ha resuelto en piezas como “Sin título”, la que presentó en la Bienal de Venecia el 1997.

Entre otras de las obras relacionadas encontramos también la instalación titulada “Silencio”, una instalación a la que se refiere la artista como un montaje y cuando se refiere a este término dice en primera persona que «estoy hablando del paisaje romántico»⁶⁰⁸.

Esta obra formó parte de la exposición⁶⁰⁹ sobre la artista en el *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, muestra que reunió «algunas de las obras más emblemáticas de la trayectoria de la artista comenzando por los cuadros que llevan el ensamblaje a su vertiente más taxonómica, la recopilación de naturalezas, las lápidas,...», etc.⁶¹⁰.

Es una artista en la que está presente lo antagónico. Con un buen dominio espacial y objetual sabe trabajar tanto para obtener resultados cercanos a lo minimalista como para recrear obras con atmósferas abigarradas como en la exposición de Fuenlabrada. Sea cual sea el perfil de su

⁶⁰⁷ BLASCO, J. A. (1995). “Carmen Calvo o la pasión objetual” en *Cimal Arte Internacional. Especial FRANCIA PERIFÉRICA*, p. 103.

⁶⁰⁸ DE LA TORRE, J. A. (com.). (2015). “Dentro de una entrevista” en *Youtube*. <<https://www.youtube.com/watch?v=2SgAfphKZBM>> [Consulta: 7 de abril de 2018].

⁶⁰⁹ Muestra realizada entre el 24 de octubre de 2002 y el 14 de enero de 2003.

⁶¹⁰ HUICI, F. (com.). (2002). “Carmen Calvo” en *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. <<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/carmen-calvo>> [Consultado: 23 de octubre de 2019].

creación, su obra ofrece un diálogo entre «lo íntimo y lo escenográfico, lo privado y lo monumental»⁶¹¹.



Fig. 255. Carmen Calvo. "Sin título", 1997. Técnica mixta sobre pizarra. Conjunto de 21 piezas de 100 x 130 cm c/u. Museo Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Este cuidado en la distribución espacial de los objetos también está presente en la artista en su fascinación por los bodegones y la composición tan pensada y ordenada de cada elemento. Características observadas en obras como "Las sombras de la noche" (1994), con elementos ubicados de manera equidistante entre sí; en la obra "Naturaleza muerta de las botas" (1994) o en "Mesa bodegón" (1994), obra en la que su composición sobre la mesa recuerda a la ordenación de bloques de concreto del monumento a los judíos en Berlín, un espacio en el que, al igual que en las obras mencionadas de Calvo, habita el silencio y la muerte.

⁶¹¹ BLASCO, J. A. (1995). "Carmen Calvo o la pasión objetual" en *Cimal Arte Internacional. Especial FRANCIA PERIFÉRICA*, p. 103.



Fig. 256. Carmen Calvo. "Silencio", 1995. Técnica mixta, escayola, piedra, espejo, pelo. 300 x 700 x 200 cm. Museo Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Sus instalaciones y/o montajes vinculados al plano escultórico son fruto de un inicio de la artista en el que plantea reflexiones en torno a la acción de pintar y el uso de lo objetual. En primera persona la artista comenta: «Soy pintora pero a la vez muestro una pintura fosilizada, muerta»⁶¹².

Cabe destacar que su asistencia a artes y oficios a los 14 años le permitió un acercamiento al dibujo y a la manipulación de la cerámica. Después, ingresó en Bellas Artes sin llegar a terminar esta carrera. Quizá, el uso de un gran abanico de materiales y técnicas como la fotografía, el barro, los objetos, la pintura, y demás recursos incluidos a lo largo de la evolución de su obra, son el reflejo de la educación clásica de las bellas artes, en las que hoy en día el alumnado se le ofrece la posibilidad de que conozca un amplio abanico de técnicas y disciplinas que le permitan seleccionar cuales son las más afines a su necesidad de expresión. Para Calvo, el abandono de la carrera de bellas artes no significó apartarse de la creación.

Desde entonces la artista ha seguido un modo de trabajo metódico día a día, en el que toma como herramientas la observación, la lectura, etc. Un proceso creativo continuo sobre el que habla durante la entrevista⁶¹³ para *hoyesarte.com* y al que define como un proceso de "ambientarse" y en el que también incluye como actividad el ejemplo de regar las plantas. Y es que no se contabiliza solo como jornada o tiempo de trabajo las horas que se pasen activas delante de un cuadro, por ejemplo, sino que para que la obra evolucione tienen que suceder más cosas, que serán clave en su resultado.

⁶¹² DE LA TORRE, J. A. (com.). (2015). "Dentro de una entrevista" en *Youtube*.

<<https://www.youtube.com/watch?v=2SgAfphKZBM>> [Consulta: 7 de abril de 2018].

⁶¹³ GARCÍA, E. (dir.). (2014). "Entrevista a Carmen Calvo: 'Si pierdes la ilusión estás muerta'" en *Youtube*.

<<https://www.youtube.com/watch?v=-t8M9cUhGvM>> [Consulta: 22 de abril de 2018].

En el proceso creativo también destaca el dibujo como clave principal para cimentar bien la idea y el concepto. Un ejercicio de primeras aproximaciones que le permitirá posteriormente desarrollar con solidez sus proyectos.

En su reflexión inicial en torno a la pintura y la acción de pintar, como se ha comentado, converge también la idea de la inclusión de objetos y elementos en sus obras, que en parte provienen de su interés en recopilar y recoger, para posteriormente recomponer. Esta búsqueda del objeto o de encuentro con él, recuerda a la labor del arqueólogo que va al encuentro de la memoria para construir la narración de la historia, en el caso de Calvo, su propia narración. En este sentido la artista actúa como una arqueóloga en busca de elementos, que simplemente por existir, tienen su propia historia y guardan una memoria.

Tras su recuperación, el análisis y la intuición le permiten a la artista seleccionar aquellos que pasaran a formar parte de sus montajes. Y es que en su quehacer artístico dialoga «su obsesión neorromántica por los vestigios del pasado con el placer contemplativo de las ruinas o de todo aquello que porta implícito el sello de la caducidad»⁶¹⁴. Respecto a lo arqueológico, fundamentado en la búsqueda y el encuentro, Calvo señala al pintor que sale al campo a pintar como la persona que sale al encuentro y «va en busca de esa imagen que le interesa, o la imagen del personaje para pintarlo. Creo que en el fondo se sigue un hilo conductor clásico, que es el paisaje, el retrato, la naturaleza muerta. Son esquemas que se siguen repitiendo a través de los años»⁶¹⁵.

Como mencionaría Fernando Castro Flórez «la obra de Carmen Calvo tiene la virtud de recuperar recuerdos erosionados, transmitiendo toda la potencia de la vida a través de sus naturalezas muertas»⁶¹⁶.

3.3.3.5 Cráneos y otras estéticas de la muerte

En referencia específica a la estética de la muerte a través de la calavera también encontramos al británico Ron Mueck, quien crea en esta línea de lo contemporáneo la obra “Mass”.

La calavera se presenta como iconografía de aquello que nos iguala a todos como especie y concretamente en esta obra, las 100 calaveras que la componen con un tamaño muy superior al de su morfología natural (aproximadamente 1m cada una), hace referencia según la *National Gallery of Victoria* a «images of massed remains in the Paris catacombs as well as the documentation of contemporary human atrocities in places such as Cambodia, Rwanda, Srebrenica and Iraq»⁶¹⁷.

⁶¹⁴ BLASCO, J. A. (1995). “Carmen Calvo o la pasión objetual” en *Cimal Arte Internacional. Especial FRANCIA PERIFÉRICA*, p. 102.

⁶¹⁵ DE LA TORRE, J. A. (com.). (2015). “Dentro de una entrevista” en *Youtube*. <<https://www.youtube.com/watch?v=2SgAfphKZBM>> [Consulta: 7 de abril de 2018].

⁶¹⁶ CASTRO, F. (2016). “El deseo sedimentado en los objetos por Carmen Calvo” en *ABC*. <https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-deseo-sedimentado-objetos-carmen-calvo-201612090120_noticia.html> [Consulta: 20 de febrero de 2022].

⁶¹⁷ NATIONAL GALLERY OF VICTORIA. (s.f.). “Mass” en *NGV*. <<https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/126359/>> [Consulta: 28 de septiembre de 2021].

En este caso, como en la obra pictórica de Cezánne, el elemento de la calavera se multiplica, pero en la composición de Mueck estas calaveras no dialogan con elementos simbólicos asociados al lujo o la victoria que plantean otras creaciones. Aquí, la repetición y amontonamiento de las calaveras plantean, en relación a la alta mortalidad, los vestigios de unas masacres que se nos presentan de forma sobredimensionada y como reflejo de una problemática que, directa o indirectamente, nos afecta a todos y cuantos morimos en este mundo.



Fig. 257. Ron Mueck. "Mass", 2017. Pintura polimérica sintética sobre fibra de vidrio. 550 x 1487 x 5081,8 cm.
National Gallery of Victoria, Australia

Este agrandamiento de la calavera también es utilizado por Oursler en instalaciones como "Feedback" y demás obras como la instalación "Skulls and still lives", obras sujetas a un proceso metodológico de creación en el que revisa la historia de las naturalezas muertas. En "Skulls and still lives", compuesta por varias calaveras redimensionadas, sí que vemos la asociación del lujo con la calavera y para ello el artista coloca una serie de alhajas y joyas en las concavidades de uno de los cráneos y las deja colgar hasta el suelo. Estos motivos parecen relacionarse con la vanitas, género pictórico que, entre otros, trata de recordarnos la transitoriedad de los placeres mundanos y la fugacidad de la vida.

En el caso de "Feedback", el artista muestra una única calavera, y sobre ella proyecta una imagen cuyo ancho de luz rebasa sus proporciones y baña con creces la pared del fondo. En la pared, al mismo tiempo, queda arrojada la sombra de la icónica muerte.

Si observamos con detenimiento la obra de Oursler, sus intenciones divagan en torno a la proyección de imágenes sobre unas superficies blancas, sin información aparente, que le

[Traducción: imágenes icónicas de restos masivos en las catacumbas de París, así como la documentación de las atrocidades humanas contemporáneas en lugares como Camboya, Ruanda, Srebrenica e Irak].

permiten establecer unos diálogos entre lo mental y lo físico y las tecnologías. En “Feedback” continúa ese tipo de superficies neutras sobre las que proyecta, y en ella

«avanza hacia nuevas representaciones de nuestro subconsciente en su brillante lenguaje, utilizando una de las imágenes más características de la muerte: la calavera. [...] En esta ocasión sus investigaciones le llevan al siglo XVI, y entre otras, a la obra de Barthel Bruyn el viejo, en cuya trasera del retrato de Jan-Loyse Tissier, se encontró la frase latina: «Todo decae con la muerte/La muerte es el límite final de todas las cosas»⁶¹⁸.

La calavera es uno de los símbolos más directamente asociados con la muerte y la fugacidad de la vida, pero Oursler, además de esta, también nos habla de muerte cuando piensa en las flores, esos motivos estampados que teñirían muchas de las superficies de sus obras.



Fig. 258. Tony Oursler. “Feedback”, 1998.
Escayola, proyector, vídeo reproductor y cinta de vídeo.
Colección *Galerie Biedermann*, Múnich

Esas bellas naturalezas son las que cuando tratamos de hacerlas nuestras, cortándolas, se descomponen y dejan de ser aquello por lo que las queríamos. Aun así, seguimos cortándolas por la finalidad de nuestros actos, tales como al que este artista se refiere pensándolas como regalo para los difuntos. En este sentido el artista nos menciona que «encima de la lápida, las flores simbolizan la naturaleza frágil y temporal de la vida, así como la plantación de recuerdos, que florecerán en nosotros al madurar. Pero en la extensión abierta del cementerio los elementos son duros y las flores, aunque implantadas químicamente para durar, acaban pereciendo»⁶¹⁹.

Además del campo santo, el artista también habla de finitud cuando piensa en las flores depositadas en el jarrón del entorno doméstico. Unas flores que solo nos importan por lo bellas que son al principio de recogerlas. Como apunta el artista en referencia al jarrón de flores, «con el paso del tiempo ya nadie se fija en él. NADIE RECUERDA PORQUE QUERÍA TENER FLORES

⁶¹⁸ MILET, T. (2001). “Un diario fragmentado” en *Tony Oursler*, p. XXVII.

⁶¹⁹ OURSLER, T. (2001). “Porque me gustan las flores” en *Tony Oursler*, p. 35.

(excepto porque son hermosas)»⁶²⁰ o quizás sí, alguien sí que siga acordándose de ellas, por un lado Rossana Zaera, cuando pensando en Confucio recuerda «Me preguntas por qué compro arroz y flores? Compro arroz para vivir y flores para tener algo por lo que vivir»⁶²¹ y por otro el artista contemporáneo Ori Gersht quien ha bebido de ese pasado de la vanitas.



Fig. 259. Tony Oursler. “Skulls and Still Lives”, 1998. Instalación con elementos diversos y proyección de vídeo.
Dimensiones variables

La influencia de esa tradición pictórica relacionada con los bodegones y las naturalezas muertas ha llegado hasta nuestros días sirviendo como inspiración para lo contemporáneo, y prueba de ello lo vemos en exposiciones como “Seducidos por el arte. Pasado y presente de la fotografía” (2013) del *Caixa Forum Madrid*, organizada junto a la *National Gallery* de Londres. En esta muestra multidisciplinar que combina diferentes épocas artísticas, dialogan géneros tradicionales de la pintura como los bodegones y naturalezas muertas, con una serie de propuestas fotográficas entre las que se encuentran las contemporáneas fotografías de artistas como Ori Gersht (Tel Aviv, 1967).

Las obras que presenta Gersht, en series como “Time after time”, son una serie de composiciones florales inspiradas en esos bodegones holandeses del siglo XVII, y por lo que a su aportación contemporánea se refiere, el artista, en esa práctica de congelar el tiempo, se ayuda de la digitalización y la avanzada tecnología para detener el tiempo en el momento justo en el que hace estallar en mil pedazos sus naturalezas muertas.

Estas obras «allude to the inherent shadow of death and decay»⁶²² y en ellas queda patente el momento en el que violencia y belleza se fusionan.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁶²¹ Pensamiento de Confucio. S. V-VI antes de Cristo.

⁶²² GERSHT. O. (s.f.). “Time after time (2007)” en *Ori Gersht*. <<https://www.origersht.com/copy-of-blow-up-2007-m>> [Consultado 26 de febrero de 2022]. [Traducción: aluden a la sombra inherente de la muerte y la decadencia].

El artista trabaja en la línea de las antiguas vanitas, pero con su aportación propia en la que podemos ver un corto vídeo⁶²³ que empieza con la bella imagen de un jarrón de flores y que, en apenas unos segundos, es destruido por detonación. En esta obra «a still-life image is dynamically transformed into a kind of animated Abstract Expressionist composition. Alluding to both the creation of the universe and the concept of vanitas—which signals the inevitability of death and the transience of earthly things»⁶²⁴.



Fig. 260. Varias imágenes de la serie “Time after time” en las que Ori Gersht captura varios momentos de la detonación del bodegón

La obra de Gersht está en relación al bodegón, pero desde una óptica más contemporánea. Si bien las más antiguas alusiones sobre la muerte, la fugacidad de la vida y demás temas relacionados quedan congeladas en el típico bodegón de sobre mesa estático, artistas contemporáneos como los mencionados son los que hacen evolucionar estas composiciones y naturalezas muertas desde su punto de vista, ya bien sea a través del cambio de escala, tomando la idea de movimiento estático como algo característico en su propuesta u otro tipo de propuestas.

Aunque el tiempo avance y la especie humana haya evolucionado hasta la contemporaneidad que nos atañe a la par que los planteamientos artísticos, la muerte sigue siendo el denominador común de nuestros días, uno de los hechos que actúan democráticamente en la vida y al que su

⁶²³ MUSEUM OF FINE ARTS BOSTON. (2013). “Ori Gersht's Big Bang” en *Youtube*.
<<https://www.youtube.com/watch?v=LBIU2cosqEw>>

[Consultado 23 marzo de 2022].

⁶²⁴ GUGGENHEIM. (s.f.) “Collection Online. Ori Gersht” en *Guggenheim*.

<<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/ori-gersht>> [Consultado 23 de febrero de 2022]. [Traducción: una imagen de naturaleza muerta se transforma dinámicamente en una especie de composición animada del expresionismo abstracto. Aludiendo tanto a la creación del universo como al concepto de vanitas, que señala la inevitabilidad de la muerte y la fugacidad de las cosas terrenales].

temor ha hecho que en muchas ocasiones se busquen palabras y referencias que sustituyan lo impronunciable.

Esta, inevitable, ha formado parte de las grandes preocupaciones de todas las culturas y civilizaciones de la historia, y todas ellas han coincidido en varios aspectos como los remedios para tratar de retardarla y los ritos y el duelo tras el final, pero también la necesidad de representarla permitiendo un lenguaje común adaptado a los diferentes tiempos e intenciones. En este sentido han tenido cabida innumerables modos de representación, pero por acotar un periodo en la historia, estas formas de conocimiento han estado presentes tanto en los códigos y fórmulas de los egipcios como los hallados en el *Libro de los Muertos*, hasta las representaciones más cercanas como las que nos presentan los artistas del barroco relacionados con las vanitas y las naturalezas muertas o las más evolucionadas formas de representación que nos plantean, sin alejarse de este tipo de iconografías e imágenes, artistas contemporáneos como Calvo, Lita, Hirst, Mueck, Oursler y Gersht, entre otros.

En el sentido de transitoriedad y evolución, aunque referencias al respecto hayan pasado por lo religioso, mitológico u otros aspectos de carácter personal, entre otros, o hayan versado sobre lo siniestro, lo macabro, lo bello o lo puramente simbólico, en toda representación ha habido una necesidad de una “acotación racional” a la que así se refería en citas anteriores la profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de Barcelona, Tania Alba; algo que ha permitido traducir e incorporar el interés general a nuestras formas de entendimiento. En este sentido el arte ha formado parte de esas posibilidades de comunicación en las que, sea desde la óptica que sea, el ser ha podido convertir sus preocupaciones y temores en un conocimiento que, en su trasfondo, se esconde la más pura necesidad de comprender la muerte con el objetivo de tratar de dominarla.



PARTE 4. EL SILENCIO Y LA SOLEDAD COMO REFUGIO Y LUGAR DE ENCUENTRO DEL DOLOR, LA ENFERMEDAD Y LA CREACIÓN ARTÍSTICA

El silencio, aunque al vacío y la nada parece que pertenezcan, es todo y cuanto ordena nuestros diferentes modos de lenguaje, tanto aquellos que van direccionados hacia afuera, como aquellos que pertenecen al mundo interior que carece de sonido, pero no de mensaje.

El día a día está repleto de silencios, algunos intencionados, otros son los que surgen inesperadamente como reacción, y paradójicamente, también quedan relacionados esos otros de los que de ellos sabemos cuando los escuchamos, algo sobre lo que nos hace reflexionar John Cage con su forma de abordar el tema en una de sus obras más famosas y que nos hace concluir la imposibilidad de su existencia, a no ser que lo entendamos desde la muerte; la muerte como *El gran silencio* de nuestros días, una muerte que así es trabajada por Salcedo en la exposición del CAAC en la que participa, o por Zaera cuando a esta la relaciona con el suicidio. Una muerte en la que el tabú que la caracteriza también está llena de silencios, aunque estos silencios pertenecen a los vivos, quienes se llenan de dolor y sufrimiento, en silencio.

En la muerte, el silencio puede acontecer desde su condición más absoluta, pero en la vida, este silencio puede quedar ligado a muchas más formas y modos de ser y estar en el mundo, tales como aquellos que pertenecen a los momentos de soledad, una soledad que puede ser tanto no deseada como intencionadamente ligada a un ejercicio de meditación o creación. La soledad parece ser cosa de la falta de vínculos y relación con los demás, aunque el estar con más gente tampoco significaría sentirse plenamente acompañado, algo que en este sentido plantea Navalón en su instalación del *MuVIM*, o Sojka, de quien sabemos en relación a su vida en los campos de concentración. La soledad puede aparecer desde múltiples dimensiones, y esta, según acontezca, puede contener un silencio que nos hable tanto de dolor y perturbación como de paz y tranquilidad.

Para Plana, Zaera y Spero la soledad puede quedar bien integrada junto al silencio en la práctica creativa favoreciendo su trabajo, ser también del agrado de José Noguero en relación a lo solitario y abandonado, o también ser beneficiosa porque permite «abrirse al pensamiento propio y original»⁶²⁵. En este sentido vemos como Tàpies se plantea una búsqueda interior fundamentada en la soledad y al respecto apunta como «el artista no bucea por egoísmo en los rincones de la soledad, sino para poder alcanzar el material psicológico que le es propio»⁶²⁶.

⁶²⁵ DÍEZ, S. (2015). "Por qué las mentes más brillantes necesitan soledad" en *EL PAÍS*. <https://elpais.com/elpais/2015/01/29/buenavida/1422546931_773159.htm> [Consultado el 16 de febrero de 2021].

⁶²⁶ TÀPIES, A. (1983). *Memoria personal: fragmento para una autobiografía*, p. 306.

Otros artistas como Ange Leccia la destacan negativamente, algo que también comparte Boltanski al hablarnos de la soledad del artista en su estudio y su necesidad de huir de ese silencio, para él, angustiante; o Valldosera en relación a la sensación de sentirse extranjera en Ámsterdam, una sensación desde la que también se ha pronunciado Manuel Vilariño⁶²⁷, artista gallego que así se ha sentido en su propio país y que en relación a su carrera menciona: «Mi vida, de alguna manera, ha sido siempre una búsqueda de la soledad, de una soledad entendida como recogimiento, como refugio»⁶²⁸, un espacio en el que en este último sentido también puede haber dolor, como una de las obras que presenta el alemán Joseph Beuys (Krefeld, 1921 – Düsseldorf, 1986) o la necesidad voluntaria que tiene Nebreda de aislarse en su habitación junto a la herida auto-infligida.

Hay quienes en sus manos poseen la libre elección del espacio a ocupar, pero para otros, su lugar puede quedar condicionado por causas relacionadas con el dolor como infortunio. En cuanto a este, ligado a la enfermedad, encontramos artistas en quienes su dolencia es la que les ha arrastrado al aislamiento, un reposo en el que ha podido haber, o no, productividad, y entre los ejemplos encontramos a la misma Zaera, Cebrián, Saura o el propio Tàpies, artista que llega al silencio tras la agotadora lucha profunda que tiene entre su persona, la creación y la enfermedad de la que Heyvaert también es cómplice. En esta relación con la enfermedad, el adversario principal puede ser el dolor fisiológico asociado o la misma causa de consumición y debilitamiento de la persona, pero también existe la posibilidad de un padecimiento de la enfermedad ligado a la dimensión política de la que nos habla Espaliú, esta en relación a la silenciada problemática del SIDA y su impuesta relación con la homosexualidad.

Por otro lado, de la improductividad relacionada con el padecimiento pero alejada de la enfermedad, existen otros ejemplos como el de Holzer, quien se posicionaba al principio de esta investigación desde un silenciamiento y sensación de soledad desde el trauma que queda ligado al abuso sexual, o el caso de Plana, a quien en relación a su práctica artística la melancolía no le permite trabajar, pero cuando se encuentra con fuerzas, prefiere hacerlo en la soledad de su estudio, la misma soledad que, con buenos ojos, la acompaña durante sus paseos por el río Júcar, un entorno que, en relación a lo natural, apartado, y aparentemente tranquilo y de paz, también ha permitido a algunas de las artistas mencionadas a hablar de dolor, algo que también así ha hecho Alejandro Mañas (Castellón, 1985) y Ori Gersht (Tel-Aviv, 1967) en relación al bosque y la guerra.

Así pues, los espacios tranquilos y aparentemente propicios para la meditación no son absolutamente dueños del silencio, el silencio también pertenece al dolor y como ejemplo encontramos desde ese intenso golpe fisiológico que nos quita el aliento hasta la noticia menos inesperada que nos pilla por sorpresa.

⁶²⁷ Su obra formó parte del pabellón español de la Bienal de Venecia en la edición de 2007.

⁶²⁸ VILARIÑO, M (2007). "Mi obra está determinada por el silencio y la muerte", en *EL PAÍS*, José Luis Estévez. <https://elpais.com/diario/2007/02/25/galicia/1172402303_850215.html> [Consulta: 14 de mayo de 2022].

4.1 Perspectivas del silencio. Aproximaciones al término

El silencio no es nada, sino una forma de lenguaje como así afirma Sontag. Los silencios nos permiten ese *estar a solas* que nos ayuda a ubicarnos y sabernos en el mundo. Como afirma Sontag «el arte de nuestro tiempo aturde con exhortaciones al silencio. He aquí un nihilismo coqueto, incluso alegre. Reconocemos el imperativo del silencio, pero igualmente seguimos hablando. Al descubrir que no tenemos nada que decir, buscamos la forma de decir precisamente eso»⁶²⁹. El silencio es el denominador común en el que confluyen los caminos del recogimiento, de la introspección, del dolor, el sufrimiento y la muerte.

El significado del silencio es muy variado y su significado dependerá de la situación acontecida. Para Boltanski, por ejemplo, según los testimonios, el silencio le angustiaba, sin embargo para artistas como Teresa Cebrián, Rossana Zaera y Rebeca Plana este silencio junto a la soledad han sido necesarios y vitales en diferentes momentos de su vida como los relacionados con la naturaleza.

El silencio está ahí fuera, pero, ¿a quién pertenece? En palabras de Brunello «El silencio no nos pertenece: es de la música, de la naturaleza, de las cosas. El hombre querría poseerlo todo, pero el silencio solo se puede buscar o, paradójicamente, escuchar. La escucha no nos lleva a poseer el silencio, aunque nos lleva a verificar la posibilidad de su existencia»⁶³⁰. El silencio puede parecer una dimensión desconocida o incluso inexistente, aunque sabemos que está ahí, y sí está es que existe. En este mundo todos lo hemos necesitado, o al menos se ha intentado buscar en nuestro interior alguna vez por necesidad. El ser humano no va siempre a la misma velocidad biológica, lo cual, ya puede estar cómodo en una larga conversación o entre murmullos de gente que, tarde o temprano el cuerpo pedirá su silencio y tranquilidad.

Si un silencio puede llegar a enunciar más que una larga explicación, ¿debería la literatura tenerle miedo al silencio?, ¿debería el arte tenerle miedo a la literatura y su lenguaje? En este sentido Susan Sontag en su ensayo *La estética del silencio* nos habla del lenguaje como medio inmaterial que está presente en las artes contemporáneas como «el más contaminado, el más agotado de todos los materiales que componen el arte»⁶³¹. Este lenguaje de lo inmaterial y los códigos y signos visuales también relacionados con la escritura, han sido fundamentales para la comprensión humana, sin embargo, un silencio vacío de palabras puede arrebatar y expresar más que un discurso prolongado. Del mismo modo una larga explicación de una obra de arte podrá diluir en ella todo lo enigmático que la haga única y especial.

En este camino, si a una obra de arte le sobran palabras para ser explicada, ¿podría llamarse a la expresión plástica como un fracaso del lenguaje? Si esta pregunta fuese afirmativa, de lo contrario también debería afirmarse que el lenguaje de la palabra es un fracaso de la expresión plástica. Más que utilizar negatividad en todo ello, es preferible dejar constancia en que nada es un fracaso porque cada cual necesita de su propio lenguaje para su comunicación. Esta

⁶²⁹ SONTAG, S., GOLIGROSKY, E. (Trad.). (2007). *Estilos radicales*, p. 25

⁶³⁰ BRUNELLO, M. (2016). *Silencio*, Barcelona: Comanegra, p. 17.

⁶³¹ SONTAG, S. (1985). *Estilos radicales*. Barcelona: Muchnik Editores, p. 23.

comparación podría equipararse al ejemplo en que, si alguien es mudo, no es propiamente un fracasado del habla, sino que, aceptando su condición, el mejor medio de comunicación para su supervivencia y adaptabilidad sea lo más común al lenguaje de signos.

Hay ocasiones en las que el ser no tiene recursos suficientes como para designar, decir o describir alguna cosa o situación, y no por ello el silencio deja de ser un modo de lenguaje, sin embargo, el impulso por tratar de comunicar y traducir a algo lo sentido está latente. Carecer de palabras no siempre es sinónimo de enfrentarse a la literatura, sino la tensión también puede estar en disputa frente al silencio. Literatura o creación plástica son dos formas de expresión que pueden llegar a complementarse o simplemente caminar por separado. En este sentido, delante de muchas obras no hace falta ninguna explicación, como se suele decir, la obra habla por sí sola.

En boca de Sontag «quizá la calidad de la atención que fijemos sobre algo será mejor (estará menos contaminada, menos distraída), cuanto menos nos ofrezcan»⁶³². Un abuso del lenguaje conduciría a un choque con el silencio. De hecho, se coincide en que muchos de los discursos de bienvenida, por ejemplo, deben de ser breves y concisos, de lo contrario el silencio de la atención primaria se disipará con un abuso del lenguaje y su prolongación.

Aproximándonos a esta idea, se podría decir que cuanto más se explique una obra más se acotará su significado, o lo que establecido como norma está: “Menos es más”. A mayor silencio más amplio será el campo de los significados. Así pues, aunque el autor haya querido expresarse desde una temática y un punto de vista al margen de la idea de su creación, habrá tantas interpretaciones y estímulos como espectadores la observen. Y es que el espectador parece que siempre está a la espera de su explicación.

Sontag en relación al arte menciona en el mismo ensayo que «el arte expresa un doble descontento. Nos faltan las palabras, y las tenemos en exceso»⁶³³. En este sentido el arte, por exceso o por falta, siempre será un lugar que permita al ser expresarse sin necesidad de recurrir al lenguaje escrito. Hay muchas ocasiones en las que no existe combinación de palabras alguna como para describir lo sentido o sucedido, entonces ahí también estará el arte. Siendo observado en silencio y convertido en algo inefable.

Cuando algo no se puede explicar con palabras, ahí está el silencio, pero también el arte, y es que ambos tienen la capacidad de comunicar sin palabras, como la famosa obra de John Cage 4'33" en la que el sonido escuchado en la sala debería ser lo secundario como en toda interpretación musical interpretada, sin embargo, los sonidos ambiente, la mayoría involuntarios, son los que se convierten en los protagonistas de la obra.

En el caso de la obra de Cage «un solo sonido puede definir un espacio temporal silencioso y convertirse así en música. De esta forma, la operación artística y musical de John Cage consiste en disolver el sonido en el silencio y hacerlo reaparecer bajo la forma de un entorno teórico en el que cada cual encuentra su propia música»⁶³⁴.

⁶³² *Ibid.*, p. 27.

⁶³³ *Ibid.*, p. 40.

⁶³⁴ CAGE, J. (2002). *Silencio*. Madrid: Ardora, p. 46.

El silencio en las artes no es nada nuevo ni vanguardista, siempre, de manera consciente o inconsciente ha estado presente tanto en el artista como en el espectador. En el propio artista este silencio puede estar relacionado con su modo de operar en solitario, en la contemplación de su entorno estimulante como quien observa un paisaje, o, por ejemplo, también puede estar relacionado con la frustración. Sirviendo como ejemplo el no haber conseguido algún objetivo. En la parte del espectador el silencio también puede estar presente de diferentes modos. En primer lugar, la sensación de visitar cualquier espacio cultural, como pueda ser un museo, ya le prepara para entrar en el espacio de manera tranquila, calmada y lo más silenciosa posible. Una vez ante la obra también existirá, por mínimo que sea, un primer contacto visual de silencio relacionado con la concentración y esta servirá para radiografiar la obra.

Los estímulos derivados del momento serán determinantes en su relación posterior con la misma, y de sus reacciones relacionadas con el silencio, al pensar atónito lo observado, podrán formar parte algunas como las relacionadas con el ensimismamiento o con el descontento. Pero previa a su respuesta el silencio será fundamental en la contemplación.

«El silencio es un idioma universal»⁶³⁵, afirma el dibujante argentino Gervasio Troche actualmente afincado en Uruguay. Este es clave y transversal a la vida de todo ser, de hecho, como menciona Brunello «todas las actividades buscan la concentración en el silencio. En el diálogo, el silencio da lugar a la escucha y es en el silencio donde la ciencia ha podido descubrir grandes verdades»⁶³⁶.

Pero, ¿solo en la ciencia? Quizás en la expresión artística no radique la finalidad única de su búsqueda, pero sí que permite como mínimo manifestar todo lo que el ser necesita vaciar. Podría afirmarse que ni la fotografía es sinónimo de verdad, de fidelidad visual con la realidad. Porque, ¿qué es y para quien lo es? En este sentido, y desde la pintura, vienen a escena unas palabras de la artista Rebeca Plana impresas en uno de los muros de la sala de su exposición *RIU* y en las que deja constancia que: «a veces la vida me pregunta si soy pintora o una mentirosa o vete tú a saber; tan sólo sé que soy una mujer, tengo una casa y un perro, y que pinto porque tengo que pintar»⁶³⁷.

Pepe Espaliú, a quien el dolor y el sufrimiento lo abocaron igual que Holzer al silencio y la soledad menciona que «frente a esta perpetua otredad en la que vives, frente a un estar en el mundo que ni comprendes ni te interesa, y al que sientes perennemente agresivo con todo aquello que eres y cómo eres, sólo el arte me ofreció la posibilidad de crear una silenciosa mentira que se convirtió en mi única verdad, último reducto de lo real...»⁶³⁸.

De igual modo, recordamos otra de las frases de Leccia quien también plantea la mentira y menciona: «Siendo un mentiroso como soy, sé lo que es el poder de las palabras. Dicho esto, no comprendo cómo se puede ser artista plástico y teórico»⁶³⁹.

⁶³⁵ TROCHE, G. (2016). "Troche: "El silencio es un idioma universal"" en *RTVE.es*, Jesús Jiménez. <<https://www.rtve.es/noticias/20160226/troche-silencio-idioma-universal/1307562.shtml>> [Consulta: 13 de mayo de 2020].

⁶³⁶ BRUNELLO, M. (2016). *Silencio*, Barcelona: Comanegra, p. 19.

⁶³⁷ Uno de los mensajes que le envió la artista al comisario un día en la madrugada.

⁶³⁸ ESPALIÚ, P. (1992). "Retrato del artista desahuciado" en *art. cit.*

⁶³⁹ LECCIA, A. (1995). "Ange Leccia" en *Cimal Arte Internacional. Especial FRANCIA PERIFÉRICA*, p. 54.

Del silencio pues, no se deriva ni mentira ni verdad, tan solo es un recurso más que se hilvana en la vida del individuo y que forma parte de la acción de crear. Lo que emane del resultado de la expresión plástica es en gran parte un misterio que desvela a la vez que esconde, y que pertenece en parte al espectador tratar de descifrarlo, quizás en silencio.

Pero el espectador no es únicamente quien observa la obra. ¿Qué artista no ha experimentado la sensación de mirar satisfecho su obra, una y otra vez? En ambas partes la observación requiere concentración y en la concentración existe el silencio. El cerebro focaliza la atención en una tarea y para que el entendimiento llegue a su máximo punto de eficacia, se desentiende de todo lo demás. Esta forma de comportamiento humano, ligada con la supervivencia y su relación con el mundo se ha desarrollado en el ser humano durante toda su evolución y el silencio ha sido objeto de estímulo en la creación.

4.2 Silencio, Soledad y aislamiento social. Múltiples miradas

Los episodios de aislamiento social, a veces, son el resultado de malos momentos que redirigen a la persona hacia la soledad, sin embargo, en otras ocasiones esta condición es buscada voluntariamente como recurso vital en ciertos momentos, procesos y procedimientos. En ambos casos el aislamiento es una necesidad, pero, mientras que en el primer ejemplo la persona se encierra en ella misma desconectando del exterior, en el segundo ejemplo la persona puede recogerse y concentrarse en sí misma para abrirse al mundo. Dicho de otro modo, hay para quienes la soledad puede suponer ahogarse en la deficiencia de la concentración, pero intencionadamente para otros, esto puede suponer las bases de la comunicación. Una comunicación que puede favorecerse a través del arte.

La soledad es una condición social de carácter universal que se puede presentar en cualquier sujeto, a cualquier edad y en cualquier momento de su vida, y de cada persona dependerá el tipo de sentimientos asociados. Generalmente es entendida como algo negativo, sin embargo, su propio nombre derivado del latín significa algo diferente. “Solus” significa solo y el sufijo –*dad* es utilizado para formar sustantivos de cualidad. Lo cual, haciendo una relectura de la palabra *Soledad*, esta se podría referir a la soledad como una habilidad. En este sentido la psicóloga Dafne Cataluña fundadora del *Instituto Europeo de Psicología Positiva* nos habla de esta soledad como «La habilidad de estar sin nadie»⁶⁴⁰.

En referencia a este término, se podría distinguir a grandes rasgos la soledad como estado involuntario de estar solo como elección. Es decir, la soledad convertida en un sentimiento puede estar relacionada con el abandono, con la ruptura, con la inseguridad, mientras que el estar solo como elección puede caracterizar a una persona por su capacidad de autonomía, de control y de no depender de nadie.

A pesar de esto hay que pensar que el ser humano ha crecido y sobrevivido en comunidad y el hecho de actuar en solitario puede convertirse en una amenaza. En este sentido hay que entender que «el ser humano, como ser social, tiene la necesidad natural de crear vínculos y relaciones sociales afectivas con los demás, no sólo como parte de su conducta natural para forjar su propia identidad, sino porque no es capaz de atender sus necesidades si no se comunica, comparte y vive en sociedad»⁶⁴¹.

A pesar de la relectura de la palabra, la gran mayoría de personas sigue a día de hoy, y como pasa con el dolor, asociándola con frecuencia a lo negativo, como un estado que puede desestabilizar la salud del cuerpo. En este sentido, la falta de autocontrol ante los estados de soledad pueden derivar en un aumento de la presión arterial, en trastornos del sueño, en enfermedades cardíacas y en un uso a veces abusivo de sustancias químicas que, tratando de revocar sus efectos, pueden suponer un nuevo riesgo para la salud.

⁶⁴⁰ CATALUÑA, D. (2010). “La Soledad: La habilidad de estar sin nadie” en *IEPP*. <<https://www.iepp.es/soledad/>> [Consultado el 26 de febrero de 2021].

⁶⁴¹ DÍEZ, J., MORENOS, M. (2015). *La soledad en España*. Madrid: Fundación ONCE y Fundación AXA. <<https://biblioteca.fundaciononce.es/publicaciones/coleccion-es-propias/publicaciones-participadas/la-soledad-en-espana>> [Consulta: 15 de marzo de 2021].

La soledad puede derivar incluso en atrofia mental, ya que la inactividad de estímulos con el exterior social puede provocar una deficiencia en la destreza cognitiva. Mantener la mente activa, por tanto, puede favorecer una buena salud mental. La soledad como aislamiento social vinculado a la fobia social puede derivar también en una depresión. Como comenta Rojas «cuando nos deprimimos nos sentimos desanimados, hundidos en la angustia, en la amargura, en la desmoralización [...] Nos aislamos y, como irradiamos amargura, irritabilidad y agotamiento, los demás tienden a distanciarse de nosotros»⁶⁴².

La soledad no tiene asignada ningún tipo de perfil social y además puede irrumpir fuertemente en cualquier momento de la vida del sujeto. Como ejemplo, la soledad puede aparecer en los más jóvenes con temas relacionados con el acoso escolar o tras el dolor de lo que supone la ruptura con el primer amor.

En edades adultas, por ejemplo, puede aparecer tras un divorcio donde ambos miembros de la pareja han estado acostumbrados a estar acompañados y, posteriormente, aunque no haya ningún tipo de vínculo íntimo, sí que exista un vacío existencial.

Esta soledad también puede aparecer relacionada con la muerte, por ejemplo, cuando uno de los dos miembros de la pareja fallece. Aunque nunca se sabe a qué edad llega la muerte y cómo afecta a la persona, en este sentido sí que se podría destacar lo negativo de la soledad como consecuencia del fallecimiento del compañero de vida. Algo que podría agravarse por la condición física de la longevidad en la que puede entrar en juego una posible dependencia de movilidad, de ejecución o incluso de la falta de apoyo que le permita a la persona viuda sobrellevar la ausencia del ser querido. En este sentido, soledad y muerte se dan de la mano, y al pensar en su relación nos viene a la mente esa soledad que se sufre desde la ausencia del otro, tanto la que acompaña a los viudos y las viudas a lo largo del tiempo, como la soledad con la que fallecen a día de hoy muchas personas; algo que puede ser doloroso tanto para quienes se van, como para aquellos que no pueden acompañarles.

4.2.1 Homenajes en torno a las muertes y la soledad en Rossana Zaera

El hecho de fallecer solo, alejado de todo ser querido, es a la que se refiere la artista Zaera con su instalación fotográfica “Ausencia se escribe como árbol”⁶⁴³, una obra que trata de rendir homenaje a todo ser humano que ha muerto en soledad y además con el agravante de lo que ha supuesto el distanciamiento respecto a los familiares y allegados durante la pandemia del Covid-19.

La instalación de esta artista castellanense nos muestra una larga pared de nichos completamente blancos, unos 90, y en ellos la autora hace uso de los símbolos y elementos relacionados con su “Alfabeto natural”. En torno a la obra, por un lado, la idea de conmemoración a los fallecidos ausentes y anónimos nos recuerda a la obra “Las Tumbas” de

⁶⁴² ROJAS, L. (2011). *Superar la adversidad*, op. cit., p. 163.

⁶⁴³ Exposición organizada por el Ayuntamiento de Castellón y comisariada por Daniel Belinchón para la fachada del Mercado Central de Castellón. Entre el 29 de octubre de 2021 y el 23 de enero de 2022.

Boltanski, y por lo que a su aspecto cromático y formal se refiere, recuerda a la instalación “Silencio” de Carmen Calvo.



Fig. 261. Rossana Zaera. “Ausencia se escribe como árbol”, 2021. Instalación en el Mercado Central de Castellón

Estos nichos que presenta Zaera parecen ser el último lugar de la vida, una puerta hacia la muerte como la que así interpreta el pintor Hilario Bravo cuando, pensando en las estelas, le llevan a titular una de sus exposiciones como las *Puertas del sueño*⁶⁴⁴.

Cada nicho tiene su propia identificación del difunto, y en este sentido, la autora menciona en el texto informativo del espacio expositivo lo siguiente: «Para honrar su memoria escribo sus nombres frente al espejo de la naturaleza, territorio común donde reflejarnos, pues ella no deja de mostrarnos el ciclo de la vida. Semillas, raíces, flores, ramitas y hojas muertas a los pies de fríos árboles al final de la última estación»⁶⁴⁵. Esta materia orgánica y la simbología gráfica de creación propia le permiten a la artista recordarnos la naturaleza de la que formamos parte. Un ciclo natural en el que hay, como en la lectura de la instalación, dolor, enfermedad, muerte y una ausencia que, llevándonos al más extremo sufrimiento, nos hace enfrentarnos a la nueva realidad que deberemos afrontar con resiliencia.

⁶⁴⁴ Exposición para sala arqueológica del Museo de Cáceres. Espacio en el que pone en diálogo sus obras contemporáneas con estelas de granito permanentes del patrimonio histórico arquitectónico y escultórico de la provincia.

⁶⁴⁵ Texto informativo de la exposición ubicado en la misma fachada del Mercado Central de Castellón.

Ante todo, ello será importante, entre otras cosas, la actitud de la persona y su nivel de adaptación a las nuevas realidades. La resiliencia de cada cual es clave para sobrellevar los infortunios de la vida, pero también dependerá de los allegados y los más cercanos al sujeto, el buen acompañamiento durante el camino.



Fig. 262. Imágenes de nuestra visita a la instalación “Ausencia se escribe como árbol” de la artista Rossana Zaera. Fachada Mercado Central de Castellón



Fig. 263. Christian Boltanski. “Las tumbas”, 1996. Instalación. Féretros de madera y metal, tela negra, cuadros negros con cristal y bombillas. Medidas variables. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

En cuanto a los ejemplos se observa como la soledad puede derivar de diversas causas y no siempre suponer estas algo negativo. En relación al sentimiento de vacío y frustración se puede interpretar una soledad existencial, mientras que la soledad emocional puede derivar de la ruptura con algo o alguien con el que se tenía un fuerte vínculo y apego. En este sentido la soledad también puede estar presente en una pareja en la falta de apoyo o atención hacia el otro. Un refrán popular ya lo dice “Más vale solo que mal acompañado”.

También forma parte de la vida la soledad temporal relacionada con el estado de ánimo ante la finalización de ciertas actividades como puede ser la vuelta al trabajo después de unas vacaciones o empezar la vida de nuevo en un lugar distinto a lo que era considerado como hogar. En este sentido «la soledad despierta temor porque suele asociarse al vacío y la tristeza, sobre todo cuando ha sido postergada largo tiempo por una actividad frenética y anestésica»⁶⁴⁶.

⁶⁴⁶ DÍEZ, S. (2015). “Por qué las mentes más brillantes necesitan soledad” en *EL PAÍS*.
<https://elpais.com/elpais/2015/01/29/buenavida/1422546931_773159.html> [Consulta:16 de febrero de 2021].

4.2.2 La necesidad de matar la soledad en Eulàlia Valldosera

Sobre esta idea de soledad habla la artista Eulàlia Valldosera en referencia a su paso por Ámsterdam mencionando que «per a matar la soledat que m’envaïa com a estrangera, vaig caure en el que s’anomena el consumisme compulsiu, em vaig deixar fascinar pels supermercats, per l’oferta de tota mena d’una pila de productes. Per això moltes d’aquestes obres, quan les instal·lo requereixen una visita al supermercat d’allà on em trobi»⁶⁴⁷.

Hay veces que, si ante la soledad no se tienen los medios o la fuerza de voluntad necesaria para relacionarse, abrirse o saber llevarla, esta se puede convertir en crónica, persistente y agravar la situación.

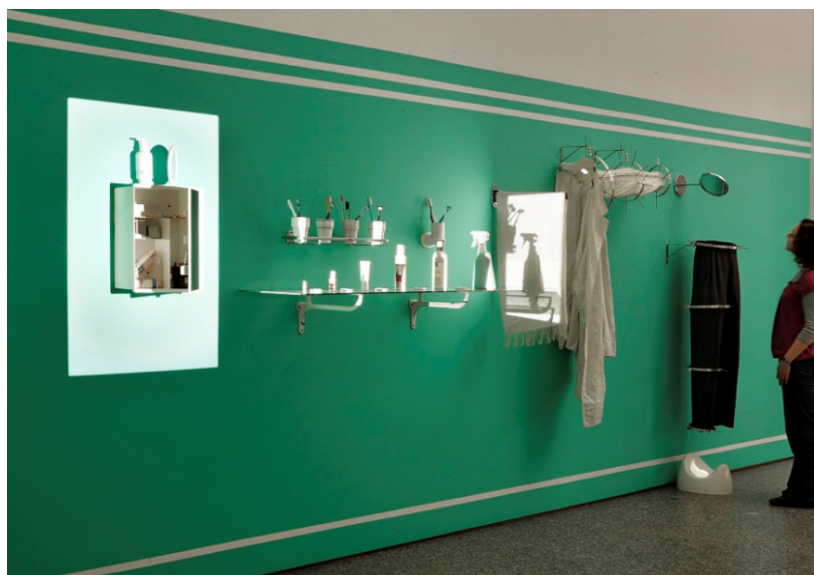


Fig. 264. Eulàlia Valldosera. “Esteras para un lavabo de hospital”, 1992. Instalación. Medidas variables. Instalación exhibida en el *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*

Más allá de lo negativo, la soledad o el estar solo como elección, a veces tiene un enfoque positivo y en este sentido existe «cuando te reencuentras contigo mismo, cuando no hay carencia ni ausencia de algo, cuando estás solo, pero te sientes completo. Es aquella que te permite descubrir quién eres, la soledad voluntaria, la que eliges»⁶⁴⁸.

Sobre esta soledad es la que Valldosera, derivado de su estancia en la capital de los Países Bajos, también reflexiona a través de obras como “Esteras para un lavabo de hospital”. Ese espacio que añoró tras trasladarse a Ámsterdam que le permite mostrar al público lo que la idea de

⁶⁴⁷ VALLDOSERA, E. (2000). “Conversa. Núria Enguita Mayo, Bartomeu Marí, Eulàlia Valldosera” en *Eulàlia Valldosera: obres 1990-2000* [cat. expo], *op. cit.*, p. 40. [Traducción: para matar la soledad que me invadía como extranjera, caí en lo que se llama el consumismo compulsivo, me dejé fascinar por los supermercados, por la oferta de todo tipo de una pila de productos. Por eso muchas de estas obras, cuando las instalo requieren una visita al supermercado de allá donde me encuentre].

⁶⁴⁸ CATALUÑA, D. (2010). “Tipos de soledad” en IEPP. <<https://www.iepp.es/tipos-de-soledad/>> [Consultado el 26 de febrero de 2021].

lavabo allí supone en la casa. Allí, en el sud de su lugar de estancia provisional, «els lavabos són una peça important de la casa. Són amplis, ventilats, són espais on la persona es tanca per recollir-se, en certa mesura»⁶⁴⁹.

4.2.3 El espacio de retraimiento doloroso en Joseph Beuys

Lo que supone este tipo de espacio nos recuerda, en relación al dolor, a la obra “Hinter dem Knochen wird gezählt. Schmerzraum” de Joseph Beuys (Krefeld, 1921 – Düsseldorf, 1986). La obra, que se traduce como “Se cuenta detrás del hueso – Espacio de dolor”, está situada en el *Caixa Fórum de Barcelona* y «és un espai interior que demana el recolliment, la concentració, la presa de consciència d’un mateix, el retrobament. L’obra simbolitza el dolor que comporta el coneixement»⁶⁵⁰. Ese recogimiento es el que te recuerda que estás tú sólo, contigo mismo, frente al mundo.

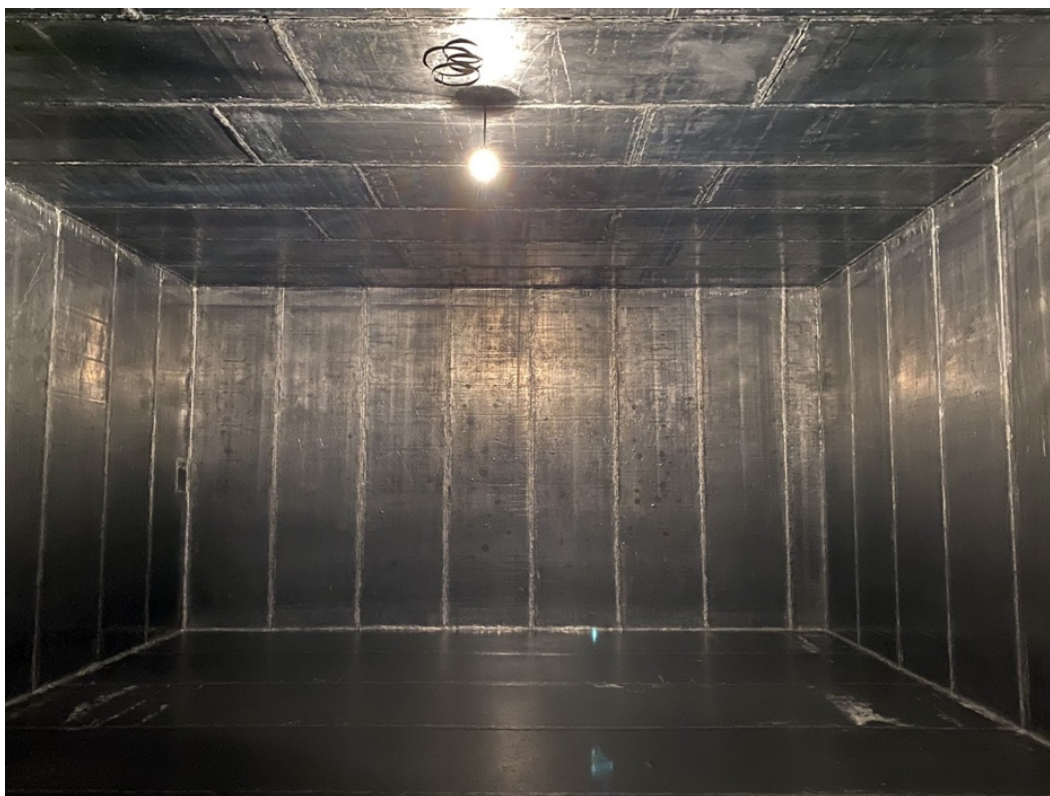


Fig. 265. Joseph Beuys. “Hinter dem Knochen wird gezählt. Schmerzraum”, 1983.
Planchas de plomo, hierro, plata y luz. Col.lecció “La Caixa” Art Contemporani

⁶⁴⁹ VALLDOSERA, E. (2000). “Conversa. Núria Enguita Mayo, Bartomeu Marí, Eulàlia Valldosera” en *Eulàlia Valldosera: obres 1990-2000* [cat. expo], op. cit., pp. 39-40. [Traducción: los lavabos son una pieza importante de la casa. Son amplios, ventilados, son espacios donde la persona se cierra para recogerse, en cierta medida].

⁶⁵⁰ FUNDACIÓ “LA CAIXA”. (s.f.). “JOSEPH BEUYS. INSTAL·LACIÓ PERMANENT” en *Caixa Forum Barcelona*. <https://caixaforum.org/ca/barcelona/p/joseph-beuys-instal-lacio-permanent_a77989178> [Consulta: 23 de octubre de 2021]. [Traducción: es un espacio interior que pide el recogimiento, la concentración, la toma de consciencia de uno mismo, el reencuentro. La obra simboliza el dolor que comporta el conocimiento].

En la obra hay hermetismo en potencia, y este espacio de retraimiento y aislamiento del exterior es el que provoca en el espectador una mirada interoceptiva, una mirada que así, de forma voluntaria, también necesita David Nebreda, artista que se somete a un encierro total en su habitación junto a la esquizofrenia irreversible que le acompaña. Allí en su habitación se autocastiga de diferentes modos, siendo estos los quemazos, los cortes ensangrentados en la piel, la flagelación y el ayuno, entre otros. Y todo ello mediante un proceso creativo de aislamiento total en el que Nebreda es a la vez el fotógrafo y el modelo mártir de la escena.

El artista hace del dolor y del sufrimiento un modo de sacrificio y de todo ello una práctica artística programada y alejada de los patrones creativos establecidos. En este sentido «este hombre ha negado la biografía convencional, y gracias al aislamiento y a su rigurosa autodisciplina se ha construido otra personalidad totalmente artística, de una coherencia temática absoluta, sin ningún fleco anecdótico o «humano» significativo colocable al margen del arte»⁶⁵¹.

En este reencuentro con uno mismo, el silencio juega en muchas ocasiones un papel fundamental y favorece que ningún agente sonoro externo distraiga la atención. Ello permite forjar en el sujeto una actitud productiva y de comunicación y por tanto una mejora en el estado de ánimo. Parece que, si el estar solo es una elección, no se convierte en una carga. De lo contrario puede desencadenar en graves problemas de salud.

4.2.4 La necesidad creativa de estar sola en Rebeca Plana

El silencio, la intimidad y la tranquilidad son factores que pueden favorecer el pensamiento reflexivo y sobretodo permiten escucharse y prestar atención a sí mismo. Rebeca Plana apunta en primera persona durante nuestras conversaciones que:

«a l'hora de crear o estar davant de l'ordinador necessite estar sola. La soledat és molt important. Saber respectar els silencis i no sols teus sinó els de l'altra persona, qui t'acompanya, els amics... Hem de saber-ho gestionar. José María Yturralde sempre començava les seues conferències dient que el silenci és més important que la ciència. Per què si tu no tens eixe silenci de trobar-te a tu mateixa, tampoc pots fer res»⁶⁵².

En la creación de Plana se interpreta como el lienzo en blanco, ese vacío con necesidad de llenarse, son para la artista ese silencio que le permite y nos permite escucharla a través de las formas y colores. Es quien le permite traducir sus emociones, romper el silencio, desahogarse y darse significado a través de la pintura.

⁶⁵¹ RAMÍREZ, J. A. (2003). *Corpus Solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, op. cit., p. 81.

⁶⁵² Véase respuesta en el anexo "V.I.I.IV Rebeca Plana". [Traducción: a la hora de crear o estar ante el ordenador necesito estar sola. La soledad es muy importante. Saber respetar los silencios y no solo tuyos sino los de la otra persona, quién te acompaña, los amigos... Tenemos que saberlo gestionar. José María Yturralde siempre empezaba sus conferencias diciendo que el silencio es más importante que la ciencia. Por qué si tú no tienes ese silencio de encontrarte en tú misma, tampoco puedes hacer nada].

A nuestro imaginario vienen imágenes de las embestidas contra el lienzo de la artista Rebeca Plana, en la soledad de su estudio. Allí, Plana, preguntándose con el pincel y respondiéndose mediante el mismo brochazo, desata toda una fuerza visceral con la que trata de entenderse, o al menos de vaciarse. Sus embestidas recuerdan a las primeras etapas de Antoni Tàpies en las que en una de sus reflexiones personales de 1969 sobre el silencio en la pintura, y publicada por la Fundación Tàpies, habla de lo que él llama «La hora de la soledad».

4.2.5 La soledad de la convalecencia. La cama como favorecedora del pensamiento artístico en Tàpies

El texto dice así:

«En mi reducida habitación-estudio comenzaron los cuarenta días de un desierto que no sé si terminó. Con un ensañamiento desesperado y febril llevé la experimentación formal a unos grados de maníaco. Cada tela era un campo de batalla en el que las heridas se iban multiplicando cada vez más hasta el infinito. Y entonces acaeció la sorpresa. Todo aquel movimiento frenético, toda aquella gesticulación, todo aquel dinamismo inacabable, a fuerza de arañazos, de golpes, de cicatrices, de divisiones y subdivisiones que infligía a cada milímetro, a cada centésima de milímetro de la materia, provocaron súbitamente el salto cualitativo. El ojo ya no percibía las diferencias. Todo se unía en una masa uniforme. Lo que fue ebullición ardiente se transformaba en silencio estático. Fue una gran lección de humildad recibida por la soberbia del desenfreno. Y un día traté de llegar directamente al silencio con más resignación, rindiéndome a la fatalidad que gobierna toda lucha profunda»⁶⁵³.

En Tàpies encontramos un sujeto que, al igual que a otros de los artistas mencionados, la convalecencia en cama derivada de la enfermedad le permitió unos momentos de soledad y silencio que le llevaron a divagar por un mundo imaginario el cual nutrió su actividad artística. Así pues, su pensamiento creativo estuvo íntimamente relacionado con la enfermedad y la soledad. En este sentido la patología y las circunstancias asociadas a ella, a pesar de sus posibles connotaciones negativas, favorecieron ese pensamiento artístico.

En su texto “La hora de la soledad”, deja claro cómo fueron esos cuarenta días encerrado en esa habitación con doble funcionalidad, un encerramiento que supo llevar a través del arte como así lo haría Saura. En este caso, el de Saura, «la «reescritura obsesiva de sus iconos –Felipe II, Rembrandt, Goya, Brigitte Bardot, etc.- no es sino una consecuencia de la relectura insistente de las imágenes que atenuaron su soledad enclaustrada»⁶⁵⁴.

⁶⁵³ TÀPIES, A., VALENTE, J. A. (2004). *Comunicación sobre el muro.*, op. cit., pp. 48-49.

⁶⁵⁴ GARCÍA, J. M. (2016). “Vivencia y mito: la experiencia de la enfermedad en la construcción de la identidad artística. Tàpies, Saura y Millares” en *De Arte*, 15, p. 276.
<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5740334>> [Consulta: 2 de mayo de 2017].

4.2.6 Lo negativo de la soledad en Ange Leccia

Por lo general, la soledad puede ser productiva, y para muchos relacionados con el arte esta ha sido de vital importancia en sus carreras. Para el artista contemporáneo, fotógrafo y cineasta francés Ange Leccia (Córcega, 1952) la soledad, relacionada con el aislamiento, es vital. Haber vivido y transitado en espacios apartados le ha permitido un aislamiento propicio para una introspección en la que se han cimentado las bases de su crecimiento posterior. Desde este recogimiento el artista ha evolucionado en contacto con el exterior y a través de él ha recibido los estímulos necesarios para desarrollar su trabajo, por eso el mero encerramiento en el taller hubiera sido poco propicio para ese encuentro y apertura al mundo. En este sentido se observa un artista que evoluciona en soledad y es consciente que esta acompaña a todo artista incluso a veces agravando su situación.

Los inicios de Leccia han estado marcados por la pintura y fotografía y tras ellos continuó su evolución a través de la fotografía y el vídeo. Medios en los que estaban presente su interés por la luz y el sonido.

En las declaraciones (París, Julio del 1986) recogidas sobre Leccia por el citado *F. Valabrègue* en el libro *Cimal Arte Internacional Especial Francia Periférica*, se menciona como el artista no ve con buenos ojos cierto tipo de soledad. Al respecto apunta que «me parece que el ser humano está solo. No se puede estar más solo. Estamos solos y condenados a estarlo. Somos un bloque de soledad y nuestra práctica artística consiste en romper ese bloque de soledad. Si, además de la soledad en la que estamos moldeados, tu práctica artística te encierra aún más, no es de extrañar que nada funcione. Es como respirar agua. Ahogarse»⁶⁵⁵.

En este ahogamiento, se entiende como la práctica artística del sujeto puede quedar enmudecida por diferentes causas que derivan en las consecuencias del sentimiento negativo de la soledad y a la que ha sido arrastrado el artista. Hay veces que este estado va ligado al de la frustración y puede ser debido a que entre las intenciones del artista estaba el objetivo de hacerse un eco y una proyección que no ha conseguido alcanzar en el exterior social. Habrá momentos en los que el ser sienta el fracaso de no haber llegado al objetivo, sin embargo, habrá para quienes su recompensa recae en el simple hecho de expresarse y darle forma a sus sentimientos compartiéndolos por ejemplo en un entorno más próximo e íntimo y en el que una comunicación alejada de la repercusión masiva y económica termine por reconfortarle.

Así pues, no todos tienen la necesidad de buscar la mejor forma de comunicación que se adapte al mundo al que quieren adscribirse y por el que quieren ser valorados, sino que, hay quienes, apartados de las modas, tendencias, etc., se deleitan y reconfortan viendo su propio proceso y evolución, determinado por su pensamiento propio y original. Su creación no trata de adaptarse a ninguna tendencia ni al gusto de los demás, sino a su necesidad de expresión más significativa.

Hay para quienes su expresión artística es más una necesidad vital que una práctica de la que dependa su mayor ingreso económico, y en este sentido toma importancia la cita del pensador Chino Confucio con la que la artista Rossana Zaera se siente muy identificada. En este sentido,

⁶⁵⁵ LECCIA, A. (1995). "Ange Leccia" en *Cimal Arte Internacional. Especial FRANCIA PERIFÉRICA*, op. cit., p.56.

cuando la artista habla del arte y del diseño como ejes fundamentales en su vida y evolución creativa menciona en referencia a la cita que «El diseño ha sido el arroz, la profesión que me ha permitido vivir; el arte ha sido el motor, las flores, el motivo por el que vivir. En el diseño alquilo mi creatividad, la pongo a disposición de mis clientes, sin olvidar nunca que no trabajo para mí sino para ellos. En el arte, por el contrario, trabajo exclusivamente para mí, ni me vendo ni me alquilo. Pero ambos tienen un denominador común: la honestidad»⁶⁵⁶.

Cuanto mayor dependa la supervivencia económica del artista de sus obras de arte, mayor será la necesidad de proyectarse y expandirse para venderse y por lo tanto sobrevivir. Esto significa que, si la obra que lleva a cabo no llega al público al que quiere dirigirse, propiciará la aparición del sentimiento de frustración, y, por consiguiente, el de una soledad artística que lo pueda anular tanto profesional como personalmente. Todo ello puede derivar en una sensación de frustración y soledad en la que el silencio pueda hacer reflexionar al artista sobre la posibilidad de una muerte artística.

A partir de ejemplos como estos, se observa como la soledad del artista no es siempre positiva ni negativa, no pertenece a nada ni nadie, sino que todo dependerá de sus causas y del perfil y contexto de la persona y sus intenciones.

En las declaraciones del artista Angie Leccia recogidas por *F. Valabrègue* en el catálogo *Cimal Arte Internacional. Especial Francia periférica*, el propio artista menciona al respecto de la soledad que: «viví en un pueblecito del Cap, muy aislado, propicio, por tanto, a la introspección. Si esta introspección fue necesaria para forjarme, necesito, por el contrario, contactar. Necesito ir hacia el exterior. Necesito encontrar cosas»⁶⁵⁷. Con estas palabras se refiere a la idea del taller como un universo reducido a cuatro paredes, por decirlo de algún modo, paredes en las que llega un punto en el que escasean las interacciones y conexiones sociales tan fundamentales en su vida personal y creativa.

La tranquilidad de las calles de su pueblo le permitieron descubrirse, pero han sido sus relaciones en el exterior quienes le han hecho evolucionar, crecer y aprender. Recordemos las relaciones y conexiones neuronales del organismo; el cuerpo a más conexiones neuronales más aprendizaje.

Para el artista, sus constantes relaciones sociales, los simples diálogos sobre temas banales, la percepción de estímulos de los diferentes entornos y en general toda la serie de conexiones personales que permiten a las personas influenciarse y modificarse, son las que han alimentado su trabajo.

El artista parte de la soledad, y evoluciona dentro de una rueda en la que su constante actividad social le ofrece un amplio abanico de posibilidades a su trabajo, y este a su vez, le permite crear esas conexiones que amplían sus relaciones; relaciones que, de nuevo, influirán en su próxima obra de arte. Sobre su obra apunta que: «si hago arte, es para tener una moneda de cambio. He

⁶⁵⁶ CANO, S. (2020). "Rossana Zaera: Si una obra está llena de clichés también lo estará el artista, a menos que se elijan a propósito" en *art. cit.* [Consulta: 28 de febrero de 2021].

⁶⁵⁷ LECCIA, A. (1995). "Ange Leccia" en *Cimal Arte Internacional. Especial FRANCIA PERIFÉRICA*, op. cit., p. 53.

encontrado el truco para conocer gente, para hacer ver que existo, para hacerme valer y para ser amado u odiado»⁶⁵⁸.

El hecho de no estar casado ni tener hijos le permite dedicar todo su tiempo a su trabajo y en cualquier momento estar dispuesto a marcharse. Así pues, es protagonista de una vida activa, con necesidad de descubrir nuevas ciudades, crear nuevos vínculos de amistad y gente a quien poder acompañar y enseñar sus exposiciones. Quizá sus instalaciones artísticas a quien prefiere llamarlas “arreglos” viene dado por su actitud poco “instalativa” en un sitio fijo y con necesidad de movimiento, nuevas experiencias y contactos. Es una vida de contrastes. La soledad y la tranquilidad permiten ubicarse y reencontrarse, pero las relaciones y el exterior son fundamentales a la hora de nutrir el trabajo. Que al fin y al cabo son la vida misma.

4.2.7 La necesaria soledad de la noche en Nancy Spero

Pero no solamente el perfil de Leccia permite hablar de soledad en relación con los demás, sino que hay quienes, habiendo formado una familia con hijos, también la han saboreado y han reflexionado sobre ella. Este es el caso de la serie “Black Paintings” (1959-1960) de Nancy Spero, serie en la que se encuentran obras como “Amantes”. Estas obras son creadas en la soledad de la noche cuando la artista, tras el tiempo invertido con los demás durante el día, disponía de tiempo para ella misma y sus creaciones. Tal y como menciona la artista, en esta serie «quería transmitir la idea de una persona y de la soledad del propio destino»⁶⁵⁹. Son obras en las que se hilvana lo profesional y aspectos personales de la artista.



Fig. 266. Nancy Spero. “Amantes”, 1962.
Óleo sobre lienzo. 163,5 × 204 cm.
TATE Modern

El valor y efectos de la soledad serán relativos a la vida y circunstancias de cada individuo, lo cual, ante un mismo hecho artístico, la soledad puede ser tanto una desgracia como una necesidad. La silenciosa práctica artística del sujeto ante los demás y ligada con la soledad puede

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 54.

⁶⁵⁹ SPERO, N. (2009). “Información sobre la artista” en *NANCY SPERO. Disidanzas* [Dossier de prensa], *op cit.* [Consulta: 20 de octubre de 2018].

ser beneficiosa para quien se aparta de las grandes masas y tan solo necesita su espacio vital más íntimo de expresión, un tipo de actividad relacionada con un sujeto que busca la calma y el silencio como factores positivos en su introspección, desarrollo, y búsqueda de nuevas y certeras soluciones en su evolución.

4.2.8 Boltanski. El angustioso silencio en la soledad

Por el contrario, aunque parecieran fundamentales estos estados para la concentración, hay para quienes la soledad ligada al silencio les atormenta y tan solo son un contratiempo que angustia su camino. En este sentido hay testimonios sobre Boltanski que mencionan sobre su persona, que: «solo le gustaban las ciudades, me parece que nunca se quedó tres días seguidos en el campo, decía que el silencio le angustiaba»⁶⁶⁰. En relación a ello, en 2020, en la entrevista realizada por Álex Vicente para el periódico *EL PAÍS*, el artista mencionó que «muchos artistas se pasan la vida confinados, pero yo no. Giacometti no salía nunca de su estudio, salvo para ir al bistró y al burdel, pero yo tengo una necesidad muy grande de estar activo. Tal vez porque soy un pesimista nato y necesito llenar mi tiempo con muchas cosas. Así evito encontrarme solo y pensar demasiado...»⁶⁶¹.

En el desarrollo creativo, la soledad relacionada con el aislamiento total del exterior no es siempre buena, ya que si algo caracteriza la creatividad es la multitud de estímulos que alimentan el relato del artista. Por ello, a mayor conectividad y diálogo con el entorno, mayor información en nuestras manos con la que nutrirse y poder utilizar. Pero esta conectividad no implica el simple hecho de relacionarse con los demás, sino que esta información también puede ser recabada por el individuo solitario si tienen las herramientas necesarias para ello. Tanto los libros como las fuentes electrónicas, bastarán como ejemplo para que el sujeto tenga en sus manos multitud de recursos. De nuevo las consecuencias beneficiosas o no de la soledad y el silencio estarán en manos de la subjetividad y del modo de relacionarse con el mundo de cada cual. Por ejemplo, en nuestro caso han sido fundamentales las investigaciones tanto derivadas de la web como de los libros, pero también ha sido imprescindible y fundamental nuestra experiencia durante la estancia de investigación en el país asiático indonesio, lugar diferente a nuestra cultura y en la que muchas cosas hemos podido aprender.

4.2.9 Afinidad con los espacios vacíos, abandonados y solitarios en José Noguero

Por lo general, el silencio parece no jugar ningún papel fundamental en la vida, pero cuando se habla de dualidades se entiende que no existe nada sin su contrario. Como ejemplo básico, no existiría la persona rica si no tiene a ningún pobre con el que compararse. En este sentido, al

⁶⁶⁰ SEMIN, D. (1995). "Christian Boltanski: Un relato mítico" en *Cimal Arte Internacional. Especial FRANCIA PERIFÉRICA*, op. cit., p. 31.

⁶⁶¹ VICENTE, A. (2020). "Christian Boltanski: Mi trauma es mi fecha de nacimiento" en *art. cit.* [Consultado: 23 mayo de 2021].

igual que el silencio es fundamental en relación a los sonidos en la música, el vacío y la ausencia, conceptos de especial importancia en la creación plástica de artistas como José Noguero, no serían nada sin su contrario.

Al respecto, Fernando Huici recoge las palabras del artista en su texto *Moradas del agua y de la luz* para el catálogo de la exposición *Vastu*, en las que Noguero menciona: «Tengo preferencia por las fábricas abandonadas y los paisajes rurales. Valoro el vacío que corresponde a antiguas vivencias, a hechos o presencias olvidados»⁶⁶².

El hecho de inclinarse por este tipo de espacios puede ser un fiel reflejo de sus gustos por la soledad y el silencio. Ya que nadie descubre estos espacios por él mismo, sino que el estímulo positivo que le provocan surge cuando el artista se encuentra solo en mitad del silencio, tanto sonoro como visual.

Vastu es el título de la exposición individual de José Noguero que realiza para el *CAC de Málaga* y según el director de esta institución esta palabra «proviene del sánscrito y hace referencia a lo esencial, a lo real que es el fin de toda indagación metafísica. Bajo este fin, la obra creada por Noguero adquiere unas dimensiones místicas que le otorgan una serenidad que, quizá por su propia trascendencia, no deja de ser en cierto modo inquietante»⁶⁶³.

Al concepto mencionado se le atribuyen significados como el de casa, edificio, o tierra y tiene que ver con el *Vastu Shastra*, una doctrina y técnica milenaria de la India. Para el *Vastu Shastra* el mundo está compuesto por cinco elementos: tierra, agua, aire, fuego y espacio, y estos forman parte de las leyes de la naturaleza de las que depende la construcción humana. En el sentido arquitectónico, esta técnica y doctrina plantea una serie de tratados a seguir para diseñar, construir y distribuir los espacios de una casa o templo y que tienen que ver con una relación equilibrada de los elementos mencionados. En este sentido la organización del espacio tiene que ver con su armonía y el equilibrio de energías.

Por ejemplo, desde el campo de la neurociencia se señala que los espacios que favorecen el estado de bienestar, la concentración y facilitan un mejor aprendizaje y relación en sintonía con uno mismo están relacionados con los entornos naturales. En esta línea, tal y como se menciona en el libro *Neurociencia y Educación. Aportaciones para el aula*, «el diseño de una arquitectura, de unos espacios y de unos materiales que vayan en sintonía y respeten los códigos de funcionamiento del cerebro, será un elemento fundamental para promover los procesos de atención, aprendizaje y memoria»⁶⁶⁴. En el proceso creativo, desde lo personal, es necesaria esa calma y tranquilidad, por ejemplo, durante la lectura de textos. También es necesaria para favorecer la conexión con uno mismo que permita concentrarse en buscar la más acertada solución, concepto, material o forma que mejor defina las emociones. Una vez decidido, ya puede haber música de fondo, solo es cuestión de técnica para llevar a cabo la obra final.

Ser observador y partícipe de la misma naturaleza es beneficioso para el ser. Estos espacios disminuyen los niveles de estrés, y la tranquilidad que de ellos se desprende está ligada en muchas ocasiones a su principal característica, la calma y el silencio, tanto sonoro como visual.

⁶⁶² HUICINI, f. (2004). "Moradas del agua y de la luz" en *Vastu* [cat. expo]. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, p. 19.

⁶⁶³ FRANCÉS, F. (2004). "Presentaciones" en *Vastu* [cat. expo], *op cit.*, p. 10.

⁶⁶⁴ CARABALLO, A., y PORTERO, M. (2018). *Neurociencia y educación: aportaciones para el aula*, *op. cit.*, p. 182.

Todas las herramientas están enfocadas al bienestar y entre ellas se encuentran las técnicas y conocimientos que buscan el equilibrio del ser humano en relación al espacio que habita, porque este mismo espacio es con el que está íntimamente relacionado. En referencia a las palabras del director del CAC Málaga sobre "Vastu" relacionadas con la serenidad, se puede plantear que estamos ante algo estrechamente vinculado con la organización del caos y el equilibrio personal que puede aportar la creación.

Entre las obras de la exposición de Noguero se encuentran esculturas e instalaciones como "Vastu I" y "Vastu II" en las que a pesar de ser el resultado una imagen, ha hecho uso de esculturas y objetos para conseguir el resultado fotográfico. El uso de la fotografía ha servido como continuidad creativa en el resultado de sus esculturas y objetos.



Fig. 267. José Noguero. "Vastu I" y "Vastu II", 2004.
Fotografía sobre aluminio. 150 x 150 cm cada una

Gran parte del sentido metafórico de estas obras nace de dos de sus estancias en el extranjero. Una en Manaus, ciudad en Brasil junto a la que pasa el río Amazonas, y la otra en Srinagar en la India. Dos lugares en los que focaliza su atención en lo fluvial y en su arquitectura, más bien ligada a lo marginal. En el caso de Brasil resalta su atención en las casas-barco flotantes que junto a lo marginal de la arquitectura vista en la India, invitan al espectador a reflexionar en sus obras sobre la inestabilidad, sobre la memoria, sobre el vacío, sobre el tránsito y sobre metáforas de lo fugaz.

En su obra, Noguero, trata de reflejar una marginalidad que va ligada al sentimiento de lo apartado, al del vacío y a un aislamiento social no siempre derivado de una elección propia, sino propiciado por los demás. En este sentido existe, en la realidad del ser humano, la característica de quienes sintiéndose superiores a los demás, ven en los otros una sociedad apartada.

Por lo general, la realidad se designa utilizando adjetivos de todo tipo y entre ellos se encuentran a los que a la pobreza y riqueza se refieren. Así pues, en muchas ocasiones el pobre no es pobre por naturaleza, sino porque la superioridad y el poder del otro lo han arrastrado forzosamente

a tal condición. En este sentido cabe destacar que puede hacer tanto daño la acción de quienes intencionadamente crean las situaciones de marginalidad y pobreza, como aquellos que ante tales posibles desgracias apartan la mirada.

4.2.10 La jaula como espacio de silencio y soledad en Pepe Espaliú

Por ello, la definición de soledad o el aislamiento social no vienen totalmente determinados por el bajo o nulo número de personas que, por ejemplo, forman un grupo, sino que tendrá que ver más con la sensación y percepción que cada cual tenga sobre sí mismo y lo que ocurra a su alrededor. Como ejemplo, podemos encontrar el caso del artista cordobés Pepe Espaliú quien hace uso de la simbología de la jaula como un elemento de los que le permiten hablar de esa sensación de soledad y aislamiento que le hacen sentir apartado, al margen de una sociedad que amenaza tanto desde el rechazo a la condición sexual como hacia su padecimiento de enfermedades como el SIDA. Viendo así al doliente como un apestado.

En las obras sobre las jaulas de este artista, José Miguel G. Cortés menciona que lo que «se le pide al espectador es que vea un poco más hondamente de las superficies de cada una, que intente escuchar las palabras y sonidos que pudieran emitir esas estructuras que nos sitúan al borde de la ausencia, la inmovilidad y el silencio más absoluto»⁶⁶⁵.

En relación a ello pueden plantearse las persecuciones judías a cuyo colectivo arrastraron hacia el sentimiento de indefensión y soledad en un entorno dictatorial. En este sentido se observa cómo, a pesar de los grandes grupos de judíos que conformaban los reclusos, todos y cada uno de ellos tenían en común un incierto destino en el que, a muchos de ellos, apartados de sus familiares, les abocaba a morir en soledad.

No hay mejor testimonio de ningún acontecimiento y lugar que aquel que lo ha vivido en su propia piel, y este modo de operar ha sido uno de los ingredientes fundamentales de la metodología de Noguero, vivir en cuerpo presente lugares marginales como los visitados en Brasil y la India. Así pues, el arte se puede convertir en una muy buena herramienta de comunicación de lo que en el mundo acontece y más cuando el artista tiene información de primera mano de la que hablar con honestidad. Muchas de las experiencias derivadas de los infortunios son vividas desde el sentimiento más íntimo y directo con el entorno y son con las que el creador puede hablar desde su conocimiento más profundo.

4.2.11 La sensación de soledad en los campos de concentración. Trude Sojka

En este sentido, la artista Trude Sojka, por ejemplo, habla desde su vivencia personal de los campos de concentración nazis en los que fue encerrada al igual que el pintor David Olère. La artista Sojka, tras ser liberada «expresó sus vivencias en la guerra a través de sus pinturas. En

⁶⁶⁵ G. CORTÉS, J. M. (2016). "Círculo íntimo: el mundo de Pepe Espaliú" en *Círculo íntimo: el mundo de Pepe Espaliú* [cat. expo], *op cit.*, p. 156.

ellas buscaba reflejar la angustia y la soledad de esos días, plasmando las alambradas de los campos o filas de mujeres, posiblemente en procesión hasta las cámaras de gas»⁶⁶⁶. En este sentido se observa una soledad ligada al sentimiento de indefensión ante los mandos nazis, y al largo camino doloroso marcado por aquel infierno del silencio y la sumisión.

4.2.12 El silencio de la soledad y el arte como lenguaje en Jenny Holzer

En esta línea de investigación, la soledad y el silencio derivados del arduo dolor físico, psicológico y de la indefensión experimentada, también han formado parte de la vida de artistas como Holzer, artista que tras las violaciones experimentadas en su infancia la arrastraron, en lo que a su entorno familiar y social se refiere, a la ocultación y a la vivencia de lo traumático en silencio y soledad. Esta experiencia traumática que la mantuvo traumáticamente indefensa y aislada en su propia perturbación marcarían su posterior expresión artística.

Uno de sus lenguajes de expresión fue la palabra y con ella se expresó en la calle, en lugares como la ciudad de Nueva York. El arte como vehículo de denuncia y expresión de los problemas que afectan universalmente al ser humano le permitió llevar a cabo parte de sus objetivos, tales como estimular al espectador, hacerle pensar, razonar y establecer una comunicación. Como menciona la web del *Museo Guggenheim de Bilbao* en referencia a la obra de la artista,

«la gran capacidad de Holzer es transmitir estos mensajes creando una atmósfera de gran sugestión. Estamos solos ante la soledad de un espacio abierto, rodeados de gente. Las palabras y los conceptos se convierten en material para hacernos preguntas sobre las relaciones humanas, plantearnos interrogantes, asentar nuestra experiencia y examinar la propia conciencia en un lugar fuera de lo habitual: una dimensión teatral y cautivadora en la que se pone de manifiesto la gran fuerza del lenguaje»⁶⁶⁷.

En Holzer se observa cómo tras el silencio acumulado, su particular lenguaje convertido en comunicación toma forma mediante el arte. Una práctica artística que según lo citado antes de Ange Leccia «consiste en romper ese bloque de soledad» y en el caso de Holzer también el de la angustia. El camino del arte parece ser expresado por Leccia como el modo de expresión que nos intenta conectar con el mundo y con el que permite hacer de nuestra experiencia vivencial en el mundo un espacio en el que no deambular sin rumbo ni intencionalidad.

Con todo lo observado, el silencio o la sensación de soledad se nos plantean como que no pertenecen en exclusiva a nada ni a nadie y pueden estar presentes en el individuo tanto de manera negativa como positiva. Se ha observado como la soledad o el silencio pueden estar vinculados por ejemplo con la frustración, pudiendo ser esta también la artística, al no alcanzar el prestigio o repercusión esperados, o ligado a lo tormentoso como le ocurría a Boltanski; también pueden ser conceptos ligados a lo marginal como las sociedades y escenas presenciadas

⁶⁶⁶ RIOS, J. (2017). "Trude Sojka, la pintora que sobrevivió al Holocausto gracias al arte" en *Radio Prague International*, art. cit. [Consulta 09/02/2021].

⁶⁶⁷ MUSEO GUGGENHEIM BILBAO. (s.f.). "SERIE SUPERVIVENCIA: DEJA QUE TU MANO SE PASEE..." en op cit. [Consulta: 26 de mayo de 2020].

por Noguero y con las que se expresaba a través de su interés por el vacío, o también pueden estar vinculadas a un silencio ligado a la sumisión dictatorial y un final de la vida de muerte en soledad. En el caso de Holzer el silencio fue una bomba de relojería y como al resto, aun viniendo y hablando desde el infortunio y la adversidad, el arte les permitió ser un rayo de esperanza que les sirviera de acompañamiento en ese camino recorrido en soledad.

4.2.13 Sentimiento de soledad tras la muerte de su padre en Rossana Zaera

Esta sensación de avanzar en soledad es algo que nos recuerda a todo y cuanto contiene la obra “Una silla para la soledad” de Zaera. Esta micro-instalación pertenece a su serie “Cajas de memoria” y nos habla de pérdida y de un gran vacío. Durante nuestras conversaciones, tras recordar lo que eran para Zaera aquellos momentos en la zapatería familiar, la artista nos comenta:

«En una “Una silla para la soledad” se encuentra el gran abismo, la profunda soledad de una niña tras la muerte de su padre. Mi padre murió a los 42 años, cuando yo tenía 12. Hasta los 9 años caminé con zapatos con alza en el pie derecho. Dos años después de la operación de alargamiento de pierna, mis pares de zapatos ya eran iguales. Si te fijas, delante de la silla hay unos zapatitos dorados. Pero, ¿de qué me servirían todos los preciosos zapatos del mundo, si mi padre ya no estaba conmigo? Mientras él estuvo a mi lado, mis dos piernas siempre me parecieron iguales. Su amor era inmenso, tanto como la tristeza y la soledad que me invadió tras su ausencia»⁶⁶⁸.



Fig. 268. Rossana Zaera. “Una silla para la soledad”, 2010. Serie “Cajas de memoria”. Caja de hierro, sillita, tela y pintura. 19 x 31,5 x 11,5 cm

⁶⁶⁸ Véase respuesta en el anexo “V.I.I.V Rossana Zaera”.

4.2.14 La sensación de avanzar sola en la vida en Natividad Navalón

En este sentido, el de sentir el transcurso de los días con la sensación de soledad, viene a la escena una de las últimas instalaciones de la artista Natividad Navalón titulada “No lo llamaba hogar, pero era todo lo que ella tenía. La era de la indigencia” diseñada para el *Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad* y allí presentada en 2021. En la instalación, el conjunto de una escena doméstica es recubierta en gran medida por una tela blanca que dibuja en el espacio formas y contornos. Tan solo quedan vistos ciertos elementos que la artista considera necesario. Elementos como pinceles, herramientas para el modelado en barro, una vajilla de color blanco, ovillos de lana blanca con sus respectivas agujas de coser, etc.

Por lo demás el espectador tan solo puede imaginar cómo puede ser esa silla, esa mesa, esa estantería, etc. Todo hace pensar en que el conjunto de lo observado es la recreación de un espacio doméstico, a veces llamado hogar. En la instalación la tela blanca homogeneiza el espacio y hace perder el significado de todo objeto que recubre. Con ello se despersonaliza todo sentido de morada y se elimina cualquier latente identidad.

En uno de los textos de la instalación escritos a lápiz sobre una de sus paredes blancas, la artista nos habla del trasfondo de la obra. Una instalación a través de la que nos habla sobre la pérdida del hogar y los pilares fundamentales en una familia a los que se refiere como sus padres y su hija, pero también a ella misma. En este sentido perderse a uno mismo puede derivar en deambular sin rumbo por la vida incluso aun teniendo una casa, sentir que no se tiene nada, o que los cimientos de la casa se han derrumbado y que ahora se vive entre ruinas. Es una instalación en la que a través del hogar la artista habla de una nueva realidad que es explorada a través del arte. Nos habla de pérdida, de soledad, de extravío, exilio, confusión y de la fragilidad de la vida.



Fig. 269. Natividad Navalón. Detalle “No lo llamaba hogar, pero era todo lo que ella tenía”, 2021. Instalación. Medidas variables. Vitrina del *MuVIM*, Valencia

Tal y como menciona la artista en el documental “Este camino lo estamos recorriendo solas” realizado por Joan J. Soler Navarro, Navalón menciona que «la creación artística para mí me sirve para reflexionar sobre la realidad que me rodea y en ese contexto, la última serie que estoy realizando, me permite ver la época que estamos atravesando. [...] Y si hay una palabra que podría definir esa época, esa palabra es Indigencia»⁶⁶⁹.

La indigencia suele estar asociada con la soledad, con el sin rumbo, y para esta artista el arte significa una irrupción visual en medio de un espacio de silencio, pero no vacío. Es un silencio que en muchas personas está lleno de necesidad de expresión y comunicación, y que puede actuar como una bomba de relojería. Es un silencio en el que, cuanto más se calla, más información queda reprimida en un interior de un cuerpo que tarde o temprano terminará por explotar y proyectar. Así pues, aunque la persona termine en un aislamiento social voluntario o involuntario, el arte siempre permitirá ser esa herramienta que facilite la comunicación tanto con uno mismo como con los demás.

⁶⁶⁹ SOLER, J. J. (2021). “NATIVIDAD NAVALÓN · Este camino lo estamos recorriendo solas” en *Youtube*. <<https://www.youtube.com/watch?v=1akqPLaWpmk&t=3378s>> [Consulta: 27 de diciembre de 2021].

4.3 El dolor aniquilador. Paradojas del silencio y el dolor

Silencio y soledad son dos conceptos que, al igual que el dolor, están llenos de contrastes. La misma soledad que pueda ser para algunos apesadumbrada, es para otros necesaria y reconfortante. Del mismo modo el silencio puede ser paradójico. Este puede estar relacionado con la más absoluta paz y tranquilidad, pero opuestamente también con un silencio angustioso y lleno de dolor que provoque el enmudecimiento tanto del gesto artístico como de la palabra. Un enmudecimiento que nos lleva a pensar en el nombre de este apartado, y que no es otro que el título de la obra de Teresa Cebrián. La elección del mismo se ha debido a que creemos que el tratamiento que hace la artista sobre el tema es paradigmático. En este apartado se va a trabajar desde un dolor no relacionado con la enfermedad sino con las causas generales de los golpes de la vida que pueden hacernos reaccionar mediante el silencio, aunque no debemos dejar de lado las palabras que comparte Cebrián con nosotros sobre su obra anteriormente revisada “El dolor aniquilador” y las consecuencias que tiene para ella la enfermedad. Tal y como nos comenta la artista durante nuestras conversaciones,

«"El dolor aniquilador" forma parte de la última serie, la serie roja, que justamente habla del dolor físico, "tú y como consecuencia el dolor emocional." [...]. Tengo una enfermedad, autoinmune y degenerativa de la que no existe cura, la artritis reumatoide, (30 años ya) que produce por inflamación, un gran dolor, ahora focalizado en la columna, su consecuencia, la imposibilidad cada vez mayor de seguir haciendo obra (ahí anida la depresión)»⁶⁷⁰.

Al igual que el dolor, el silencio puede ser paradójico, y por ello puede contener tanto tormento como calma. Pero repensándolo bien, ¿hemos experimentado el silencio alguna vez como para atrevernos a definirlo?, ¿Qué ha servido de referencia para comparar y determinar que es el silencio?, ¿Solo deviene el silencio en la tranquilidad de la naturaleza, o también es aquello que surge del más intenso dolor que enmudece el habla?

Aproximaciones a su significado las podemos encontrar, por ejemplo, en referencias musicales como las planteadas por una de las personalidades más admiradas por la artista Plana, el norteamericano John Cage (Los Ángeles, 1912 – Nueva York, 1992); compositor de referencia que le ha permitido a esta artista reflexionar sobre su relación con el silencio, el dolor y la cámara anecoica; una cámara con la que Cage trató de experimentar el silencio más absoluto y al que todos relacionamos a primera vista con la ausencia de ruidos y sonidos.

Esta curiosidad sobre el posible silencio total, llevó a Cage a visitar la cámara anecoica de la Universidad de Harvard. Una *cámara sorda*, también llamada así por el compositor, que tiene la función acústica de absorber el sonido y crear un espacio sin ecos.

Tras la experiencia de querer conocer el silencio absoluto en este espacio, Cage, en su libro *El silencio*, ofrece al lector su experiencia individual al respecto en la que comenta: «Oí dos sonidos, uno agudo y otro grave. Cuando los describí al ingeniero encargado, me explicó que el agudo era mi sistema nervioso en funcionamiento; el grave, mi sangre circulando. Hasta que me muera

⁶⁷⁰ Palabras mencionadas durante nuestras conversaciones por correo electrónico.

habrá sonidos. Y estos continuarán después de mi muerte. No es necesario preocuparse por el futuro de la música»⁶⁷¹.

Escuchar donde no había la intención de oír, da a entender como el silencio para cada cual está en función de aquello a lo que preste atención, a lo que se de importancia o incluso qué se compara con qué para determinar que es el silencio. Por ejemplo, para quien siente el ruido de la radial diariamente, podrá entender el silencio como un descanso en medio de la montaña. En este caso, el sonido de los pájaros o incluso el de una pequeña rama menearse, no será de importancia para el sujeto si se compara con las altas revoluciones de la máquina, y por tanto será para él un lugar silencioso.

De nuestra búsqueda sobre su significado han formado parte, entre otros, citas tomadas directamente de preguntas dirigidas a profesionales relacionados con la música. Como por ejemplo al compositor Pepe Suñer y Oriola, actualmente profesor y miembro de la Banda Municipal de Valencia y con una gran vocación por la composición que le ha llevado a ser galardonado internacionalmente en lugares como Francia, Tokyo y Nueva York.

Nos hemos dirigido a él por su profesionalidad y gran proyección internacional, pero también por la afinidad musical personal de haber sido nuestro maestro y director de banda durante años con el que hemos experimentado el silencio del que nos habla. Oriola, expresamente para esta investigación señala que «el silencio como parte indispensable de la música, es el aura de una misteriosa tensión que evoca a su vez paz e inquietud, esperanza e ilusión, es el sonido de la emoción»⁶⁷². Una emoción a la que también se refiere el violonchelista Mario Brunello mencionando que «a menudo es precisamente el silencio, la pausa musical o la falta de sonidos lo que activa la reacción emotiva»⁶⁷³.

De todo ello se desprende la idea de que el silencio absoluto no existe y que la música, entendida como la percepción de los sonidos, no está desligada del silencio. Es como el dolor y la vida, o la vida y la muerte, se necesitan mutuamente para existir. El dolor como alarma, en términos de supervivencia, es necesario para que exista el ser humano; de igual modo no hay muerte sin haber habido vida, ni hay vida sin después algún tipo de muerte. En este sentido la música y el silencio se necesitan mutuamente para existir, o lo que es lo mismo, en palabras de María Irene Beneyto, quien fue presidenta del *O.A.M. Palau de la Música y Orquesta de Valencia*, la música y el silencio son «elementos en principio antagónicos pero ligados de forma insoluble»⁶⁷⁴.

Sobre el dolor y el silencio en la música encontramos más ejemplos en Schubert, quien «utiliza el silencio cuando no tiene más palabras para expresar la desesperación, cuando no consigue orientarse en el entramado de las pasiones y el dolor ya no se puede cantar»⁶⁷⁵. En este sentido parece como que ante un dolor extremo ya no hay ni palabras que lo puedan expresar. Así el dolor aniquilaría el habla del doliente.

⁶⁷¹ CAGE, J. (2002). *Silencio*, op. cit., p. 8.

⁶⁷² Respuesta recibida por correo electrónico.

⁶⁷³ BRUNELLO, M. (2016). *Silencio*. Barcelona: Comanegra, p. 21.

⁶⁷⁴ COLOM, V. (com.). (2008). *La Cámara anecoica* [cat. expo], op. cit., p. 7.

⁶⁷⁵ BRUNELLO, M. (2016). *Silencio*, op. cit., p. 27.

De estas reflexiones sobre el silencio, la música y el dolor, y tomando como referencia la figura de Cage, la artista Plana se desenvuelve en una serie de obras. Unas obras que, para la artista, no pueden ser creadas bajo los efectos del dolor, sino pasados sus efectos. Por ello, estas obras exhibidas en exposiciones como *La cámara anecoica* para el *Palau de la Música de València*, tan solo han podido ser resueltas alejadas de lo que ella se refiere durante nuestras conversaciones: la melancolía. Un dolor interno relacionado con la tristeza que no la deja desenvolverse con facilidad.

El dolor distorsiona la realidad del sujeto, lo arrincona hacia su más recóndito interior y le impide prestar atención a ciertas cosas de su entorno. Y, en este sentido, en el que el sonido pueda equipararse con el dolor por la incapacidad total de la calma, viene a escena la composición de Cage titulada *4' 33"*, obra que nace de su experiencia en el interior de la cámara anecoica y siendo estrenada por David Tudor en Woodstock, permitió al público asistente escuchar durante cuatro minutos y treinta y tres segundos los sonidos aleatorios que ocurrían en la sala mientras el intérprete permanecía sin tocar frente al piano.

Este aparente silencio y tranquilidad es el que permitió a cada espectador focalizar la atención en otros sonidos que de normal no son los protagonistas en las obras musicales y estaban relacionados con el propio espacio y ambiente al que pertenecían cada uno de los asistentes. En este sentido, el sonido, al igual que el dolor, son los que a veces impiden prestar cierta atención a los detalles de nuestro más tranquilo alrededor. Así pues, si el dolor y los sonidos impiden, el silencio y la calma por contra, favorecerán en cierta medida una introspección que permita detectar con sutileza los más mínimos detalles.

A veces, este silencio relacionado con el vacío es de vital importancia, porque es esa ausencia la que en muchas ocasiones nos permite decir, algo que así entendía Viola cuando Fietta Jarque, durante su entrevista con el artista, le preguntaba sobre la importancia de la música/silencio en su obra y a lo que él, refiriéndose a las obras de a partir de los 2000 mencionó: «cuando empezaba este trabajo con las emociones, personajes conmovidos por una ola de sentimiento que atraviesa literalmente sus cuerpos, algo en mi interior me dijo que no debería tener sonido. Si le pongo sonido a esa gente le quitaría profundidad a la experiencia»⁶⁷⁶.

Como en la música, no siempre lo sonoro es el mejor recurso para transmitir algo, y en este sentido Fernando Francés director del *CAC Málaga* habla sobre las obras del artista José Noguero creadas para su exposición en este Centro, y lo hace mencionando que las obras y la muestra son «un espacio con el que Noguero entabla una conversación en el que los vacíos, al igual que los silencios en música, tienen tanta importancia como los objetos representados»⁶⁷⁷. Algo que también remite a las obras del artista Jorge Oteiza (*Orio*, 1908 – San Sebastián, 2003), artista en quien sus esculturas no son tanto el volumen material que ocupan, sino el vacío que con este material y sus formas se crean.

Sobre el contraste entre la música y el silencio acompañado de pinceladas de dolor habla la exposición de Plana *La cámara anecoica*, una exposición sobre la que la artista menciona que

⁶⁷⁶ JARQUE, F. (2015). *Cómo piensan los artistas: Entrevistas*, op. cit., p. 188.

⁶⁷⁷ FRANCÉS, F. (2004). "Presentaciones" en *Vastu* [cat. expo], op. cit., p. 10.

«ha sido creada pensando en el Palau, quiero contraponer lo que el edificio significa (música) frente a la cámara anecoica (silencio)»⁶⁷⁸.

Mientras que Cage hace referencia directa al silencio con su obra *4' 33"*, en Plana hay menciones directas a este en obras como "Tacet". Este título es un término que proviene del latín y significa "silencio", y aparece en las partituras para señalarle al intérprete que no debe tocar en el periodo de tiempo que se indica.



Fig. 270. Rebeca Plana. "Tacet", 2008.
Técnica mixta sobre lienzo.
190 x 170 cm

Tomando la obra del norteamericano como referencia cabe destacar que, siempre y cuando el ser no padezca sordera y tenga las condiciones auditivas favorables para poder recibir y sentir los estímulos sonoros correctamente, el silencio y la calma le permitirán al sujeto escuchar aquellos sonidos que de normal pueden perderse y difuminarse en ambientes de volumen elevado y de caos.

Pero, sobre todo, estos momentos de tranquilidad y silencio que con frecuencia suelen aparecer en momentos de intimidad, permitirán al sujeto reflexionar y cuestionarse la realidad circundante que vive y experimenta en su propia piel. Por el contrario, el caos, el dolor intenso, el sufrimiento, la vivencia de la enfermedad física y mental, podrán ser un factor de alteración de la concentración y del trabajo. Posibles consecuencias que puedan abocar de nuevo a la persona hacia un estado de silencio y retraimiento derivado del más profundo dolor que lo atormenta y anule su capacidad expresiva.

El dolor como síntoma puede incapacitar por su intensidad, como pueda ser el caso de un corte profundo en la piel, pero los estados de tristeza, la melancolía o lo tormentoso, también pueden ser anestésicos.

⁶⁷⁸ PLANA, R. (2008). "Rebeca Plana reflexiona en una muestra en el Palau sobre el silencio en la exposición 'La cámara anecoica'" en *europa press c. Valenciana*, Europa Press. <<https://www.europapress.es/comunitat-valenciana/noticia-cultura-rebeca-plana-reflexiona-muestra-palau-silencio-exposicion-camara-anecoica-20081201190232.html>>

[Consulta: 03 de febrero de 2020].

En cuanto al dolor físico, este, puede impedir el desplazamiento, pero también puede hacer que no te fijas en otra cosa nada más que en él, algo que así menciona Cebrián. En palabras de Enrique Ocaña, «pues más fácil es que el dolor venga a sacudir nuestra mismidad – abismándonos en nuestro cuerpo, quebrando el habla y el pensamiento y, por ende, alejándonos del mundo – que la inteligencia logre siquiera acercarse a sus alrededores»⁶⁷⁹.

Entre los ejemplos vividos en la propia piel sobre la imposibilidad de creación ni reflexión bajo la influencia del dolor fisiológico pero alejado de la enfermedad, planteamos el propiamente derivado de la operación de amígdalas. Una recuperación en la que el dolor estaba presente desde su natural relación con la cicatrización de la herida, pero al que se le sumaban dos agravantes: el dolor añadido de ser la carnosidad intervenida (la garganta) una zona sensible de paso de alimentos y líquidos, y las complicaciones persistentes que hacían que el dolor no fuera disminuyendo con el tiempo.

Al respecto cabe destacar que el dolor propiamente previsto de la herida y la pausada recuperación eran de gran interés para la vigente y paralela investigación doctoral. El momento idóneo para poder escribir y reflexionar sobre el tema que nos atañe y, además, por lo atractivo que podía suponer la incertidumbre de las intenciones creativas bajo sus efectos.

Era la ocasión perfecta para poner en práctica estas interpretaciones sobre el dolor, pero el dolor de la cicatrización y el intenso agravante que se manifestó con la vertida oral de sangre acumulada en forma de coágulos y así indicado en urgencias, inhabilitaron la motivación creativa y provocaron el reposo absoluto durante unas semanas.

Con ello experimenté como el intenso y duradero dolor físico se convertía en algo que incapacitaba y anulaba tanto la posibilidad de reflexionar sobre el mismo como la intención de creación plástica.

Este dolor físico que perduraba e inhabilitaba el cuerpo forzándolo a estar tumbado e inmóvil, fue también clave en la reflexión sobre la representación de la resistencia hacia el dolor. En relación al caso personal, se observó como un dolor momentáneo pero intenso puede poner en tensión al cuerpo, sin embargo, un dolor persistente puede derivar en una relajación dolorosa en la que el cuerpo pierda rigidez y la capacidad reflexiva de pensar.

Solo tras gran parte del alivio, el cuerpo pudo volver a activarse y dejar constancia de lo sucedido en el diario personal el trece de diciembre de dosmil dieciocho (9 días después de la operación), una activación tras la adversidad/contratiempo que también manifiesta Zaera en uno de sus textos: «Cuando le dieron el alta a Miguel y la vida comenzó de nuevo en nuestra casa, fui recobrando poco a poco las ganas de trabajar, y sentí la necesidad de vaciarme sobre mis papeles de algodón»⁶⁸⁰.

⁶⁷⁹ OCAÑA, E. (1997). *Sobre el dolor*, op. cit., pp. 15-16.

⁶⁸⁰ ZAERA, R. (2015). "EN EL JARDÍ DE LA NEUROBIOLOGIA. Rossana Zaera [un tractat d'anatomia humana i una estada a l'habitació 450]" [cat. expo]. Valencia: Universitat de València, Institut de Història de la Medicina i de la Ciència López Piñero, p. 2.

4.3.1 La melancolía como impedimento productivo en Rebeca Plana

En este sentido también se recuerdan las conversaciones mantenidas con Plana. Artista que nos habla de cómo el dolor puede anular a la persona en ciertos momentos. Más concretamente apunta en su caso hacia la melancolía:

«La melancolia és poc productiva. I pense que no es pot treballar quan et trobes trist o malalt. Es crea molt millor quan estàs content, o estant baix pressió que també ho utilitzen moltíssims. Però això també depèn del tipus d'artista. Un artista que crea les seues obres pictòriques d'una manera tan summament racional sí que és capaç d'estar pintant amb dolor, per exemple de queixal. Però els que parlem des de la visceralitat, això és molt més complicat. No pintes de cor, pintes d'estómac, des del sexe i del que tens ahí. En la meua vida han passat certes circumstàncies com per exemple quan em vaig divorciar. Amb el divorci vaig estar de baixó i després açò va ser un esclat. Baix aquest tipus de circumstàncies, a nivell personal no puc treballar. Puc estar seguda a l'estudi però sense fer res. Després d'açò vaig utilitzar i optimitzar eixe pujó»⁶⁸¹.

Sobre la imposibilidad de productividad debido a causas adversas para el cuerpo también vienen al caso las palabras de Louise Bourgeois, en las que concretamente en ellas apunta hacia la nostalgia:

«Necesito de mis recuerdos. Son mis documentos. Velo por ellos. Son mi intimidad... Si vas hacia ellos, te debilitan. La nostalgia no es productiva. Si vienen hacia ti, son las semillas de la escultura»⁶⁸².

Tras la lectura del texto se observa como en Bourgeois y Plana sus diferentes dimensiones del dolor son las que las anulan, incapacitan o influyen de algún modo en su práctica artística. En el caso de Bourgeois es la nostalgia la que le entorpece el camino de la producción, en Plana quien la anula es la melancolía; un sentimiento de desánimo y abatimiento que también está presente en Bourgeois y que, junto con el espejo como elemento creativo, crea un nexo de unión entre ambas artistas.

En el caso de la artista francesa los espejos forma parte de instalaciones que nos hablan del recuerdo como "Cells" y donde estos elementos «reflejan la muda elocuencia de estos espacios empapados de melancolía del pasado»⁶⁸³. En el caso de la artista de la Ribera este espejo forma parte de sus pinturas expuestas en *Morning Glory* en las que su reflejo nos habla de un dolor

⁶⁸¹ Véase respuesta en el anexo "V.I.I.IV Rebeca Plana". [Traducción: la melancolía es poco productiva. Y pienso que no se puede trabajar cuando te encuentras triste o enfermo. Se crea mucho mejor cuando estás contento, o estando bajo presión, que también lo utilizan muchísimos. Pero esto también depende del tipo de artista. Un artista que crea sus obras pictóricas de una manera tan sumamente racional sí que es capaz de estar pintando con dolor, por ejemplo, de muela. Pero los que hablamos desde la visceralidad, esto es mucho más complicado. No pintas de corazón, pintas de estómago, desde el sexo y desde lo que tienes ahí. En mi vida han pasado ciertas circunstancias como por ejemplo cuando me divorcié. Con el divorcio estuve de bajón y después esto fue un estallido. Bajo este tipo de circunstancias, a nivel personal no puedo trabajar. Puedo estar sentada en el estudio, pero sin hacer nada. Después de esto utilicé y optimicé ese *subidón*].

⁶⁸² GOROVOY, J. y TILKIN, D. (com.). (1999). *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura*, op. cit., p. 281.

⁶⁸³ HELFENSTEIN, J. (1999). "Louise Bourgeois: Arquitectura como ensayo de la memoria" en *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura*, op. cit. p. 25.

que surge desde lo psicológico para hablarnos de cómo podemos sentirnos abatidos y afectados por la percepción que tengan sobre nosotros los demás.

Con esto se piensa que solo la mejoría puede facilitar el trabajo, y esta mejoría es la que de nuevo permitirá hablar a las artistas de la angustia y de los diferentes significados de dolor que marcan su propia historia. En este sentido, en el del amplio significado del dolor representado, vemos en la exposición mencionada algunas de las obras de Plana como: “Conócete a ti mismo y veras como sobras” o la obra “Cada amante una herida, cada color un dolor”, pintura que nos lleva a relacionarla con el dolor del divorcio del que nos hablaba.

A pesar de todo el desorden y caos que pueda provocar la misma vida y el dolor, la creación permite recomponerse. Ange Leccia habla de un desorden incontrolable en su propia vida pero que sin embargo es capaz de dominar en la creación. Leccia peca, entre otros ejemplos que expone, de tiempo para realizar ciertas tareas como lavarse la ropa, u organizar sus fotos, lo que el mismo se acepta como un ser desordenado. Podría decirse que es un ser desordenado en la vida, pero con las cosas claras en la creación y es que como bien apunta «de este lío monumental viene mi deseo de orden en mi práctica artística»⁶⁸⁴. En este caso, el de la ordenación de la vida en la práctica artística, David Pérez menciona en relación a Cebrián que su trabajo es el «reposo en el que la tensión anida. O, mejor aún, al silencio. Al más inquietante de los silencios. También al dolor y a la ingravidez»⁶⁸⁵.



Fig. 271. Rebeca Plana. “Cada amante una herida, cada color un dolor”, 2008.
Técnica mixta sobre papel. 100 x 70 cm (Izquierda)

Fig. 272. Rebeca Plana. “Conócete a ti mismo y verás como sobras”, 2008.
Técnica mixta sobre papel. 100 x 70 cm (Derecha)

⁶⁸⁴ LECCIA, A. (1995). “Ange Leccia” en *Cimal Arte Internacional. Especial FRANCIA PERIFÉRICA*, op. cit., p.56.

⁶⁸⁵ PÉREZ, D. (1999). “La deriva de los días” en *Teresa Cebrián. Del silencio de las lágrimas: Sala La Gallera 20-XII, 1999 30-I, 2000 [cat. expo]*, op. cit., p. 70.

En Plana, al igual que en Leccia, están presentes los contrastes y todo termina por organizarse en la obra. Este contraste se encuentra en unas obras que, aun teniendo un trasfondo doloroso, irradian energía y están cargadas de positividad.

Como menciona el crítico de arte Fernando Castro Flórez, «esta pintora es capaz de mezclar la exaltación vitalista del gesto con una desposesión que transmite una sensación de finitud, una suerte de manifestación de la ansiedad, el sedimento de un trayecto en regiones donde lo que sucede es incierto, cuando la voz de la conciencia, adentrándose en lo extremo, refleja la angustia»⁶⁸⁶.

Sobre Plana cabe recordar que pinta desde el estómago, desde la visceralidad, y para ella la melancolía es poco productiva; por eso en su creación exprime sus momentos de energía para vaciarse entera sobre el lienzo o el soporte que se le plantee. Evidencia de ello son sus palabras en las que durante nuestras conversaciones nos decía: «He llegado a pintarme una exposición en una noche». La artista remarca la importancia de la intimidad y la soledad como momentos enérgicos claves en su creación. Y es que como apunta José Garnería, crítico de arte y director del *Museo MACVAC*, «ya escribió Rebeca que para depender de la pintura supone quedarse con ella a solas»⁶⁸⁷. Independientemente de cual sea el soporte. Bien sobre el papel, sobre un colchón, sobre lienzo, sobre una puerta de nevera, etc., «la artista da libertad a los sentimientos personales que huyen de su interior, porque... son ella misma con sus hallazgos y sus temores, con su sismica y lenguaje que quieren descubrir el silencio, absorbiendo los sonidos, anulando los efectos del eco, algo que ya probó en su momento»⁶⁸⁸.

Como comenta Flórez en referencia a Plana, «frente a una reacción de pánico que lleva a la paralización o a la fenomenología minimalista en la que la consigna es el despojamiento ortodoxo, esta creadora confía en la obra como algo que se llena de ruidos, un proceso de accidentes y hallazgos, una sedimentación de lo que (nos) pasa»⁶⁸⁹. En relación, Rafael Prats Rivelles en su artículo sobre la artista para el periódico *Levante* comenta que «el silencio es lo único que puede remitirnos a nosotros mismos. Los ruidos del mundo en que vivimos -ruidos generalmente incontrolados y apenas cuestionados- impiden que lleguemos a conocernos»⁶⁹⁰. De ahí que, tomando como referencia la obra de Cage sobre el silencio, esta nos haga reflexionar sobre un dolor que, al igual que ciertos sonidos, impiden que a veces podamos prestar atención a nuestro más cercano alrededor.

Ante este silencio de nuestros días, diferentes lenguajes como la palabra escrita, verbal, corporal o la expresión artística, por ejemplo, son una gran fuente de comunicación que irrumpe en nuestras percepciones. Parece que la comunicación tan solo esté basada en cualquiera de uno de estos lenguajes más conscientemente comunes, sin embargo, a veces, un silencio puede contener más significado que una larga y detallada explicación.

⁶⁸⁶ CASTRO, F. (2014). "El regreso a casa de la pintura pulsional de Rebeca Plana" en *TOP CONTROL*, op. cit., p. 22.

⁶⁸⁷ GARNERÍA, J. (2008). "El músico (John Cage) y la pintora (Rebeca Plana)" en *La Cámara anecoica* [cat. expo], op. cit., p. 10.

⁶⁸⁸ GARNERÍA, J. (2004). "Espacio y tiempo, la creación. Materia y volumen, el resultado" en *TOP CONTROL* [cat. expo], op. cit., p. 32.

⁶⁸⁹ CASTRO, F. (2014). "El regreso a casa de la pintura pulsional de Rebeca Plana" en *TOP CONTROL* [cat. expo], op. cit., p. 15.

⁶⁹⁰ PRATS, R. (2008). "Un cuadro de Rebeca Planas" en *Levante*. <<https://www.levante-emv.com/cultura/2008/12/01/cuadro-rebeca-planas-13360322.html>> [Consulta: 03 de febrero de 2020].

En la vida del ser humano, el silencio esta presente de múltiples modos y aparentemente este parece que se adueña desde el mito del significado de lo vacío, de la ausencia de ruidos, un silencio ligado a la falta de recursos para la comunicación, un silencio vinculado a la soledad, aislamiento social, etc. El silencio parece carecer de valor, de importancia, sin embargo, favorece al conocimiento del propio individuo y de los demás. El silencio puede ser fruto de la tranquilidad, pero paradójicamente pueden existir silencios que incomoden a la persona.

Si en el silencio cabe el vacío y así se imagina, este puede ser algo pálido al carecer de información, pero también puede significar un momento de tensión en el que tras él se esté esperando algo. Sírvese como ejemplo un atleta esperando el disparo de su salida. Este silencio puede tener color, un espacio, una sensación, y si algo de ello tiene ya no será vacío.

El silencio no pertenece a ningún espacio y tiempo concretos y no es siempre sinónimo de calma. Este puede estar lleno de dolor. Si no, ¿cuál es la otra forma de observar El grito de Munch? Puede ser el silencio protagonista de un tranquilo y calmado momento en mitad de la montaña, pero opuesta y radicalmente, estar presente en el dolor corporal intenso, como por ejemplo derivado de un duro golpe en la rodilla que le termine por anular el habla al afectado durante unos segundos.

Los silencios están presentes en el día a día de nuestras relaciones y estos pueden ser de larga o corta duración, pero todos y cada uno de ellos forman parte de una activación cognitiva que favorece la construcción del lenguaje y por consiguiente la vida. En palabras de Sontag «el silencio continua siendo, inevitablemente, una forma del lenguaje (en muchos casos de protesta o acusación) y un elemento del diálogo»⁶⁹¹.

Los silencios, se entrelazan en la vida del individuo y aunque no lo parezca tienen una especial importancia en la construcción del conocimiento. Funcionan como los espacios en la escritura, hilan, ordenan y articulan palabras favoreciendo así un buen entendimiento de la cuestión. La libertad de cada cual otorgará su carácter.

Estos forman parte tanto del discurso del mismo interlocutor como de la pausa en el diálogo entre ambos. Esta pausa en el camino permite estructurar ideas y por tanto favorecer al entendimiento del lenguaje. Estos están presentes en el lenguaje del día a día, y si a la expresión hablada se refiere como elemento formal, puede verse durante los momentos de acuerdo entre dos partes, como por ejemplo durante los momentos de un juicio en el que el silencio permite expresarse y exponer la defensa del otro. Este también puede intercalarse durante un debate televisivo, aunque en estos casos el silencio de la escucha queda frecuentemente corrompido por las ansias de rebatir del otro, significando esta interrupción de la pausa un desacuerdo.

Este silencio de la escucha está muy presente en el arte. Toda obra requiere de un momento, por mínimo que sea, de pausa, de contemplación y de análisis para que esta pueda ser interiorizada. Aunque ese silencio de la emoción y de lo inefable, puede contener una voz que al igual que en las plegarias religiosas hable en tu interior.

⁶⁹¹ SONTAG, S. (2007). *Estilos radicales*. España: Debolsillo, p. 24.

El artista, aunque del silencio necesite para crear su obra, en su mente habrá una inquietud por resolver que hará que su lenguaje expresivo no quede totalmente enmudecido. En el arte el silencio puede tener sus contrastes. Puede devenir tanto en concentración como en ausencia de inspiración e inactividad creativa. Aun así, el fruto del artista no dependerá únicamente de la concentración y del silencio, ya que una obra podrá haberse concebido tanto en la tranquilidad de una mañana como en el silencioso caos que atormenta lo más visceral y profundo del ser humano.

4.3.2 El silencio doloroso en Holzer

El silencio en relación al dolor puede actuar como bomba de relojería, como, por ejemplo, en alguien que aguanta y calla por temor al “qué dirán” y/o al miedo del estigma. Como fuera el caso de las violaciones de la artista Holzer que prolongadamente en oculto, estallaron a través del arte. Este fue un dolor que la anuló como persona y se convirtió en silencio, pero fue un silencio que más allá de aparentar calma y tranquilidad estaba lleno de temor y ansiedad, y más que ser un silencio fruto del azar fue un silencio derivado de la imposición. Un silenciamiento.

Historias de silenciamiento albergan un dolor que queda maquillado por un silencio necesario, pero no deseado. Cáncer, enfermedad, homosexualidad, muerte, por ejemplo, llevan consigo un lenguaje de lo tabú, en el que el dolor y el trauma de lo que ello supone en la sociedad obliga al sufriente a permanecer aislado del mundo exterior siendo completamente consciente de su silencio. En este sentido, el dolor como pausa, como un silencio en la música de nuestra vida, es el que impide en muchas ocasiones llevar a cabo la práctica artística. El dolor siempre será más doloroso si es vivido en silencio, por ello cabrá resaltar los beneficios que de la comunicación y desahogo se deriven. Romper ese dolor ayudará a dotar de personalidad al silencio, y por consiguiente permitirá convertirlo en un mensaje, dirigido tanto a los demás como hacia la consciencia de uno mismo.

El dolor incapacita, aísla del mundo exterior y encierra a cada cual en el silencioso espacio sufriente de su propio mundo. En un mundo de la espera. Es un huésped incómodo al que todos temen por irrumpir cuando menos te lo esperas en el día a día de cada cual, como le pasa a la artista Lita, condenada a sobrevivir a esas dolorosas y duras crisis. Cuando le preguntamos por el momento de esta crisis, en sus palabras se evidencia el aislamiento y aguardo al que es conducida: «En ese momento no hay más vida que el dolor, apartada de todo y de todos, sumergida en una profunda resignación, de una larga y dolorosa espera»⁶⁹².

Si el dolor anula la capacidad del habla, concentración y comunicación, su aislamiento se convierte en ese espacio de silencio que va indiscutiblemente ligado al de lo sufriente. Sin embargo, en Lita, el silencio también es importante, pero en su otra vertiente. Por ello cuando le preguntamos si tanto este como la soledad son importantes, la artista afirma que:

⁶⁹² Véase respuesta en anexo “V.I.I.II Francisca Lita”.

«es imprescindible. Mi proceso creativo solamente me exige concentración, pues el análisis continuo que me hago de la composición me resulta tan difícil que necesito una concentración máxima para ir resolviendo los problemas continuos que me surgen. Cada día aprendo, cada día soy más crítica conmigo misma, cada día soy más perfeccionista, pero cada día disfruto más de forma que me permite afirmar que hoy en día vivo para pintar porque pintar me hace vivir»⁶⁹³.

Así pues, el silencio podría ser como el dolor, dos conceptos que están cargados de contrastes en su significado. Al mismo tiempo que pueden relacionarse con el vacío por su relación con lo nulo o la anulación, pueden estar sobrecargados de necesidad de proyección y vaciamiento. Pueden ser un lugar de quietud, que no de calma y tranquilidad, ser un lugar recogimiento íntimo con ausencia de palabra, que no de lenguaje; sin embargo, ambos, por su gran fuerza y carga significativa puedan suponer las bases de la comunicación. Ambos coinciden en su parte de encuentro con uno mismo, son un lugar desde el que expresarse y dotar al silencio de personalidad. Y es que cada silencio y cada dolor tienen su propio sentido de realidad.

El silencio no siempre significa ausencia, pero cuando a este término se vincula, puede plantearse la idea del silencio como olvido y abandono, y ante ello el arte puede jugar un papel fundamental en que la memoria sea imborrable. El silencio no pertenece en exclusiva a nada, a nadie, por ello el individuo no dispone de una, sino de diferentes manifestaciones que le permiten aproximarse a su estética.

A través de las obras, el arte ha dejado constancia de como la historia se ha desarrollado, pero formará parte de cada cual y sus creencias, el qué y cómo contarla. En este sentido el silencio ha servido como una muy buena herramienta para enmudecer lo que a título personal no ha importado y se ha querido silenciar. Todo es cuestión de prioridades.

4.3.3 Dolor y silencio en el suicidio en Rossana Zaera

Dolor y silencio también están presentes en el suicidio. El suicidio, por ejemplo, tan silenciado por la fuerza de lo tabú, es la mayor tasa de mortalidad en jóvenes hoy en día, y en estos casos parece paradójico, pero la persona teme más a la vida que a la muerte y esto es a un grave problema que queda actualmente lejos del plano de la prioridad del sistema.

La artista Rossana Zaera con su obra “Bajo un trozo de cielo demasiado pequeño” retoma en 2014 el tema de la muerte, concretamente el del suicidio al que nos referimos. Esta obra a modo de homenaje hacia el tema del suicidio y sus víctimas, se enmarca, entre otras, dentro de la exposición colectiva *DE FEMÍNEO. Un art sense límits* realizada por la comisara Irene Gras Cruz para la *Galería Octubre* de la Universitat Jaume I de Castellón.

⁶⁹³ *Ibid.*



Fig. 273. Rossana Zaera. "Bajo un trozo de cielo demasiado pequeño", 2014. Instalación. Hormas de madera, cristal, cuerda de cáñamo, y lavanda preservada. Medidas variables

Una exposició colectiva de artistes femenines donde se «integra l'obra de deu dones que afortunadament ja no es veuen obligades a treballar apartades a un corrent artístic imperant a causa del seu estatus de dona, sinó que són lliures de viure alienes a aquesta corrent o moviment i treballar en allò que realment senten sense por de no ser acceptades»⁶⁹⁴.

⁶⁹⁴ GRAS, I. (2018). "Exposició: «De Femíneo. Un art sense límits»" en UJI, Servei de Comunicació y Publicacions. <<https://www.uji.es/com/agenda/2018/02/22/femineo/>> [Consulta: 5 de mayo de 2018]. [Traducción: integra la obra de diez mujeres que afortunadamente ya no se ven obligadas a trabajar apartadas a una corriente artística imperante a causa de su estatus de mujer, sino que son libres de vivir ajenas a esta corriente o movimiento y trabajar en aquello que realmente sienten sin miedo a no ser aceptadas].

Al respecto de la muestra, la comisaria comenta que «L'art no entén de gènere, només d'individus amb la immensa necessitat d'expressar i transmetre fets, situacions, idees, pensaments, emocions..., sense cap tipus de límits»⁶⁹⁵.

La aportación de Rossana a la exposición se evidencia en medio de la sala con dos hormas de madera para zapatos colgadas y atadas por una soga y de cada horma penden lágrimas de cristal. Detrás de esta obra hay muerte, dolor, sufrimiento, concretamente habla de suicidio. El suicidio es el último recurso para quienes han sido aniquilados totalmente por el dolor y el sufrimiento y no cabe otra respuesta que el silencio total, un silencio absoluto que como veremos en Doris Salcedo es entendido como la misma muerte.

4.3.4 La desaparición de las palabras por dolor y por muerte en Teresa Cebrián

El llamativo aspecto formal de la obra de Zaera, en relación a un cuerpo que cuelga fallecido por ahorcamiento, hace pensar en la obra de Teresa Cebrián “La fosilización de la carne” (1994). Obra en la que presenta un trozo de látex colgado como si de una pieza de carne en la carnicería se tratara. Aquí la fragilidad se presenta en la inevitable transformación del cuerpo que muta hasta la muerte. Un cuerpo donde «la carne que viva estaba y que vivos nos hacía, pende olvidada. Agria. Convertida ya en una calcinada sombra de sí misma. Transformada en una sombría amenaza»⁶⁹⁶.

Una obra que está en relación a su otra obra titulada “Supervivencia” (1996) compuesta por cuatro cuerpos vacíos sin cabeza, de los que solo queda su piel de látex que define su anatomía suspendida en el aire sobre una alfombra de cenizas. En el acto expositivo de esta obra «se utiliza lo evanescente del acto de colgar los objetos en ese vacío del espacio-tiempo circundante, conformándolo mínimamente, así como la apropiación del suelo, en su muda horizontalidad»⁶⁹⁷. En ella el vacío y las cenizas forman parte de la simbología de un cuerpo en diálogo con la memoria y el inevitable paso del tiempo, donde queda implícito el vértigo de pensar en la muerte y la descomposición.

A la muerte están generalmente asociadas las lágrimas, y estas son las que se pueden intuir mediante las lágrimas de cristal en la obra mencionada de Zaera. Pero la lágrima como reacción ante el dolor también está presente en diferentes obras de la artista Teresa Cebrián. Las lágrimas asociadas al agua pueden actuar como «símbolo fundamental de la generación y la regeneración. Del semen y la sangre quedan el lecho generador y el dolor»⁶⁹⁸.

Las lágrimas forman parte de la acción de llorar, pero el motivo de esta acción puede ser distinto. Su acontecimiento puede ser debido a la risa, pero también a la desgarradora expresión

⁶⁹⁵ *Ibid.* [Traducción: el arte no entiende de género, solo de individuos con una inmensa necesidad de expresar y transmitir hechos, situaciones, ideas, pensamientos, emociones..., sin ningún tipo de límites].

⁶⁹⁶ PÉREZ, D. (1999). “La deriva de los días” en *Teresa Cebrián. Del silencio de las lágrimas: Sala La Gallera 20-XII, 1999 30-I*, 2000 [cat. expo], *op. cit.*, pp. 66-67.

⁶⁹⁷ CEBRIÁN, T. (1995). *Becados Alfons Roig: Teresa Cebrián y Joël Mestre*, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁹⁸ BEGUIRISTAIN, M. T. (1999). “Del silencio de las lágrimas” en *Del silencio de las lágrimas* [cat. expo], *op. cit.*, p. 29.

silenciosa del dolor y sufrimiento. Los pañuelos son símbolo de depósito de estas, y este elemento es el que Cebrián utiliza para recoger bordadas palabras como: intolerancia, ausencia, incompreensión, destrucción, liberación, gratitud, separación, alegría, emoción, ira, envidia, etc. Motivos que pueden favorecer dicha acción.

Las lágrimas también ocupan su lugar en la escultura creada por la artista en 1998-99 y que también forma parte del total de la instalación "Del silencio de las lágrimas". El resultado de la escultura es una cortina de lágrimas, y ante esta en el suelo, se puede leer la frase dirigida al espectador: "Es su turno".



Fig. 274. Teresa Cebrián. Detalles de la instalación "Del silencio de las lágrimas", 1999. Medidas variables. Instalación exhibida en el *Centre del Carme Cultura Contemporània*

En ciertos contextos las lágrimas del individuo pueden ir acompañadas de llanto, de palabras desgarradoras u otras situaciones que desestabilicen el equilibrio emocional como ante la muerte de un ser querido.

Otras veces, estas lágrimas acompañadas del silencio, forman parte de un escenario en el que el individuo permanece callado, reflexivo, retraído en sí mismo y a veces descolocado ante la situación. En este momento las palabras solo se escuchan en lo más hondo del pensamiento humano y su auto-reflexión.

La ausencia de palabras relacionadas con el silencio, pueden estar vinculadas como ya se ha planteado con la tranquilidad, una calma presente durante las buscadas sesiones de meditación de Cebrián y que le proporcionaban equilibrio y calma, pero también están presentes en su otra vertiente en obras como "El fin de las palabras" de la serie "Cuando las palabras desaparecen"⁶⁹⁹. La obra está compuesta por una fotografía en blanco y negro en la que aparece la figura de Cebrián vestida de negro en posición hierática y aparentemente inmóvil con los brazos pegados al cuerpo, y que recuerda por su posición, a los fantasmas de Rossana Zaera.

⁶⁹⁹ Obra visitada en el *Centre del Carme Cultura Contemporània*.



Fig. 275. Teresa Cebrián. “El fin de las palabras”, 2012. Fotografía en blanco y negro sobre papel litográfico, látex e hilo. Medidas variables. *Galería Rosa Santos*

La idea de los fantasmas cabe recordar que fue la que paralizó la producción creativa de Eulàlia Valldosera, aproximadamente durante un año, mientras trabajaba en “El menjador. La figura de la Mare”. Al respecto, y sobre este estado de pánico, la artista menciona que «els continguts del subconscient que aquesta obra va treure a la superfície van actuar com una bomba en el meu sistema emocional. Vaig haver de recórrer a un altre tipus d'eina per superar l'estat de pànic en què em trobava. [...] Sense voler-ho, vaig haver de revivre un fantasma que s'havia instal·lat en el meu inconscient durant la infantesa, i que ara calia desemmascarar»⁷⁰⁰.

Derivado de ello, entre sus reflexiones se encuentra la sumisión, el autoritarismo y todo lo relacionado con los roles, en concreto el de la mujer en una casa, en ese espacio llamado hogar del que debería emanar amparo y tranquilidad, pero del que también Cebrián nos habla sobre su violencia oculta. Pensar la sensación que pudo tener Valldosera al revivir esos momentos de la infancia, remite una vez más a esa desaparición de las palabras en las que el ser queda enmudecido, a veces *muerto en vida*.

En “El fin de las palabras” de Cebrián, la fotografía que presenta está unida mediante un hilo a una pieza contigua, una caja-ataúd recubierta por una piel de látex de palabras. Un conjunto de obras en la que no se refleja la ausencia de palabras por la meditación, sino que se puede intuir el silencio de la muerte.

⁷⁰⁰ VALLDOSERA, E. (2000). “Conversa. Núria Enguita Mayo, Bartomeu Marí, Eulàlia Valldosera” en *Eulàlia Valldosera: obres 1990-2000* [cat. expo], *op. cit.*, p. 34. [Traducción: los contenidos del subconsciente que esta obra sacó a la superficie actuaron como una bomba en mi sistema emocional. Tuve que recurrir a otro tipo de herramienta para superar el estado de pánico en el que me encontraba. [...] Sin quererlo, tuve que revivir un fantasma que se había instalado en mi inconsciente durante la niñez, y que ahora había que desenmascarar].

Las palabras pueden desaparecer ante el dolor físico intenso, pero también con la muerte. Ante el dolor porque, provocando el caos, anula la capacidad de razonamiento y construcción léxica, y ante la muerte, porque inhabilita tanto al difunto como a aquellos que lo miran quedándose sin palabras.

Las palabras como recurso escultórico y temático son utilizadas también en la obra “El bolsón de las palabras”. Esta obra la forma un gran saco de látex sobre el que se registran palabras en toda su superficie. Este saco, aparece volcando y derramando pequeños recortes de látex sobre los que hay inscritas palabras en relieve y que en su conjunto muestran una descomposición de palabras que, al mismo tiempo, el espectador al leerlas, ordena y formula nuevos significados.



Fig. 276. Teresa Cebrián. “El bolsón de las palabras”, 2012. Instalación. Medidas variables. Colección *Generalitat Valenciana*

Si “En el fin de las palabras” se hablaba de muerte, aquí se puede hablar de vida, de salud, estado que permite un mejor razonamiento y del que pueden fluir mejor las palabras. Y es que este saco de palabras es un reflejo de todas esas palabras en diferentes lenguas que han estado presentes en esta artista nómada e internacional.

En este sentido podemos ver cómo, mientras que estar llenos de palabras pueda ser muestra de vida, la ausencia de estas podría ser provocada tanto por la muerte como por un dolor intenso que nos retrotraiga, nos haga implosionar y nos hable de lo inefable.

4.3.5 El silenciamiento de la realidad y la muerte como el gran silencio. Pepe Espaliú y Doris Salcedo en el CAAC de Málaga

El silencio en referencia a la acción de silenciar algún hecho o cierta información también está presente en el mundo del arte a través del dolor explícito presente obras relacionadas con la denuncia política y social, y que tienen como eje central el cuerpo. Mediante el gesto y la palabra, el cuerpo puede comunicarse con el otro, pero la inhabilitación de cualquier parte del mismo puede suponer la censura de su relación con los demás. La boca, por ejemplo, símbolo

de la palabra y del mensaje de comunicación oral es el nexo de unión en la obra de artistas como el australiano Mike Parr, el italiano Franko B. y el estadounidense David Wojnarowicz. Los tres artistas coinciden en la sutura y cosido como metáfora del silenciamiento.

En referencia al silenciamiento se llega al refrán “Quien calla otorga” donde el silencio puede convertirse en una respuesta con la que dar la razón al otro sin ninguna objeción. Pero en muchas ocasiones acumular un silencio no deseado puede desencadenar en una bomba de relojería que explote en cualquier momento. En este sentido puede pensarse que solo las palabras comunican, sin embargo, a veces hay silencios que dicen más que una larga explicación.

Entre las exposiciones relacionadas con el silencio y el dolor encontramos la realizada por el *Centro Andaluz de Arte Contemporáneo* en la celebración de su 25 aniversario. Esta muestra que lleva por título *El gran silencio* (2015-2016), recoge seis siglos de creaciones y está comisariada por Juan Antonio Álvarez, su director.

En la exposición se presentan diferentes épocas de creación y junto a todo ello se hilvanan conceptos vinculados al propio espacio expositivo del museo que asienta su sede nada más ni nada menos que en lo que fue un monasterio de la orden Cartujana.

Espacio expositivo, creación y la vida en un monasterio, aúnan significados y conceptos muy cercanos, siendo estos algunos como el silencio, el aislamiento y la relación contemplativa del ser con el paisaje. Una mirada hacia el paisaje, también entendido como obra, en la que Sontag sugiere al espectador que ante ello no exija «comprensión» ni le añada valores superfluos, sino que lo deje ser tal y como es, como lo contempla⁷⁰¹.

Así pues, queda una organización del espacio marcado por diferentes modos de aproximarse al silencio, tanto el artista como el espectador. El silencio se presenta como eje vertebrador de un discurso que se ramifica y se relaciona con conceptos como la soledad y una forma de vida, con el vacío, con el aislamiento social y político, con el silenciamiento, con la contemplación y con el metafórico silencio absoluto, este, ligado a la muerte.

En esta exposición, en la que se barajan diferentes tipos de silencio, se presta especial atención al dolor de una vida silenciada. Una vida arrastrada hacia el aislamiento social y política en la que encontramos artistas relacionado como Pepe Espaliú, desde su propia persona como afectado, y Doris Salcedo como testigo del silenciamiento.

En el caso de Espaliú este artista irrumpe en el gran silencio de la sala con el dolor del silenciamiento convertido en escultura y performance. Del discurso de Espaliú se destaca un miedo y exclusión social en el que muchos se pueden identificar. Su condición homosexual y el padecimiento del SIDA fueron los signos que lo anclaron en ese sentimiento al rechazado. Una vivencia envuelta de debilitación física y de consciencia de una muerte próxima. Esta doble carga de dolor, lo arrastró a las profundidades de su propio miedo al rechazo, y de ellas, un día resurgió ante la sociedad para romper el doloroso silencio relacionado con todo lo que le comportó la infección y su homosexualidad.

⁷⁰¹ Cf. SONTAG, S. (2007). *Estilos radicales*, op. cit., p. 31.

Sensaciones como las de encerramiento, aislamiento, pero también vaciamiento y libertad se desprenden de sus obras anteriormente mencionadas como: "Sin título (las tres jaulas)", "Rumi" o la performance "El nido" grabada en vídeo y presentada en Holanda.

Por otro lado, el tema del silencio también se presenta en esta exposición desde su forma más absoluta, así como lo hacía Cebrián con su obra "El fin de las palabras". Se trata de un diálogo con la muerte, como el gran silencio del que nos habla Doris Salcedo, artista que ha trabajado, entre otros, desde la memoria, desde el dolor individual y colectivo fruto de actos violentos de la barbarie y la masacre, y, ahora, desde el olvido de una muerte silenciada. Su obra del CAAC "Sin título" son los despojos de una escena pasada de la que aún emana la huella del dolor.



Fig. 277. Doris Salcedo. Sin título, 1995. Madera, cemento, acero, cristal y algodón. 117 x 134,5 x 46 cm. "La Caixa" Arte Contemporáneo

El resultado formal responde a un armario y una vitrina atiborrados de cemento en el que se entremezclan restos de lo que dentro de él pudiera haber. Como menciona Rosario Peiró, directora del área de colecciones en el *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, la artista «acerca la experiencia del dolor a la conciencia del espectador, como un gesto de lucha contra la indiferencia ante la tragedia de otros. En este proceso, los muebles se convierten en metáforas del cuerpo humano y el cemento es signo de la represión a la que estos hombres, mujeres y niños están sometidos»⁷⁰². A propósito del artista Pepe Espaliú «sólo el silencio es combate y ruptura, ángel herido y prueba de amor»⁷⁰³.

El silencio y el dolor no están sujetos a un determinado significado ni condición y es por ello que se pueden presentar de manera paradójica. El silencio puede albergar tanto paz y tranquilidad como una angustiada sensación llena de padecimiento. Así pues, en su sano juicio, el dolor puede ser molesto, pero a pesar de ello este se presenta como un mecanismo de defensa que

⁷⁰² PEIRÓ, R. (S.F.). "SIN TÍTULO" en *Fundació "la Caixa"*. <<https://coleccion.caixaforum.org/ca/obra/-/obra/ACF0645/Sintitulo>> [Consulta: 20 de septiembre de 2021].

⁷⁰³ ESPALIÚA, P. (1993). *En estos cinco años (1987-1992)*. Madrid: Estampa, p. 59

previene al individuo de males mayores. En reducidas dosis o bajos niveles de intensidad, la sensación puede ser llevadera y posteriormente quedar en el olvido, pero un dolor intenso y persistente puede anular la libertad de movimiento del doliente, como es el caso de los artistas Heyvaert, Cebrián y Zaera, o también robarle las palabras e incluso cambiar el rumbo de su vida. Pero a pesar de ello, el mismo dolor puede ser el motor que impulse a la persona a reaccionar mediante la creación. Sea cual sea el contexto del silencio y el dolor, en la persona acontecerá una serie de reacciones voluntarias o involuntarias que, por su propio instinto de supervivencia, le llevarán a velar por su sana integridad.

4.4 La doble cara de la naturaleza. Dolor, silencio y soledad

Muchos lugares de meditación y que propician tranquilidad coinciden en que son espacios tranquilos y apartados del ruido o de las grandes urbes. Algunos pueden ser una habitación acondicionada para ello, otros, por ejemplo, pueden ser entornos apartados relacionados con lo natural y rural, como pudiera ser el caso del campo o la montaña, lugares alejados de las aglomeraciones que propician la desconexión y la tranquilidad. Esta naturaleza a la que nos referimos es la que a lo largo de la historia ha servido en diferentes aspectos como fuente de gran recurso para la humanidad.

La contemplación y observación de sus formas y materiales, entre otros, ha permitido a la evolución humana encontrar soluciones útiles y servibles en la configuración de lo que hoy somos y necesitamos como especie. Por ejemplo, en la esencia más primitiva del ser respecto a hoy, fueron clave en su desarrollo y evolución la búsqueda de materiales para la creación de herramientas de trabajo que cubrieran sus necesidades. Posterior al aprovechamiento de las cavernas como morada, los diferentes materiales también han sido de utilidad para la arquitectura de los espacios habitables. Materiales que, a través de su experimentación y combinación, han permitido mostrar al ser humano su resistencia y entender el límite como fuente de conocimiento e información servible para futuras soluciones. Soluciones que de nuevo se han encontrado en la naturaleza, quien alberga multitud de posibilidades y recursos, y por algo, la especie humana ha enfocado su interés en ella.

La naturaleza material como recurso, como por ejemplo la madera de los árboles o las cañas, no ha sido simplemente el foco de atención dirigido hacia lo arquitectónico, sino que, en este proceso de relación con la naturaleza, también se ha prestado atención a la especie animal y sus comportamientos.

A Leonardo Da Vinci, por ejemplo, la observación del comportamiento de las aves e insectos fue clave en el diseño y construcción de sus máquinas voladoras que han servido de referencia en el desarrollo de nuevos artefactos, hoy en día, tan sofisticados. Entre los ejemplos contemporáneos relacionados con sus máquinas se conocen las obras de Theo Jansen (Scheveningen, Países Bajos, 1948), artista y escultor cinético que a tomando el tubo de PVC cómo elemento principal en la creación de estructuras cinéticas. Estructuras que responden a esqueletos de animales monumentales, aparentemente inmóviles y que se ponen en funcionamiento con el viento. Estas creaciones son tituladas “Strandbeest”.

Además del interés por lo material y técnico, el ser humano también ha encontrado en la naturaleza una conexión muy necesaria. Esta ha inspirado entre otros a multitud de filósofos, pensadores y artistas, quienes la han tomado y cuestionado para configurar la realidad transformadora que nos envuelve. Como apunta el comisario de arte Martí Domínguez en la hoja de sala de la exposición *REBECA PLANA_RIU* de la artista Plana, «la naturaleza siempre ha sido fuente de inspiración, el material que nutre al artista: desde Giotto a Monet o Cézanne

siempre ha estado presente en los grandes cambios, en las grandes revoluciones de la historia del arte»⁷⁰⁴.

En la creación artística, el posicionamiento afectivo de contemplación, análisis formal de la naturaleza, o la necesidad vital de estar en contacto con ella, ha formado parte de la vida de diferentes artistas de esta investigación. Así pues encontramos artistas como Tàpies, Rossana Zaera, Teresa Cebrián o Rebeca Plana, quienes han vivido esa naturaleza desde la tranquilidad, desde el retiro y desde un espacio propicio para la reflexión y/o meditación, pero esta misma naturaleza de la tranquilidad, es la que ha estado en relación directa con sus discursos creativos sobre el dolor, la ansiedad, y todo aquello que puede desequilibrar al ser humano incluso la misma muerte, la que también ha estado presente en el gallego Manuel Vilariño relacionada con los animales y las naturalezas muertas, las mismas que toman tanto significado desde lo animal como desde el uso de elementos que trabaja desde la idea del bodegón.



Fig. 278. Manuel Vilariño. "Paraíso fragmentado", 1999-2003. Hahnemühle sobre aluminio. 110 x 110 cm. c/u

En la carrera personal de Cebrián, por ejemplo, más allá de haber estado marcada por una soledad vinculada a su vida nómada de artista, han estado presentes los retiros espirituales en entornos naturales apartados de la gran ciudad. Para Rossana, también son fundamentales lugares naturales como el Rebollar, un lugar que estimula a la artista tanto en su escritura como en la creatividad y que además le ha permitido indagar en lo observado.

En los inicios creativos de Cebrián, su relación con la naturaleza y la cultura oriental estuvieron vinculados con la meditación en espacios retirados. Un inicio creativo marcado por la indagación espiritual y el interés por los Haikus que «le lleva a la investigación de la causa sustentadora y posibilitadora de ese objeto-sujeto fragmentario que es la idea incorporada en el lenguaje»⁷⁰⁵. El haiku es un género poético de origen japonés y compuesto de versos escritos sin rima que se

⁷⁰⁴ DOMÍNGUEZ, M. (com.). (2019). *Rebeca Plana_Riu. Trobades amb la Col·lecció Martínez Guerricabeitia* [Hoja de sala].

⁷⁰⁵ BEGUIRISTAIN, M. T. (1999). "Del silencio de las lágrimas" en *Del silencio de las lágrimas* [cat. expo], op. cit., p. 28.

estructuran en 5, 7 y 5 sílabas. Una estructura en la que se empieza con el mismo número de sílabas que se termina. Inicio y fin que coinciden, y que se asemejan al proceso circular tanto de la forma geométrica, como al proceso natural de la vida, en el que se nace, crece y muere. Así pues, a lo largo de su evolución creativa, se observa una artista que sobrepasa la reflexión espiritual ajena a lo táctil, para hablar de lo carnal. Un cuerpo ahora palpable que adquiere protagonismo como espacio de acontecimientos adversos y del que ella es cómplice y protagonista.

La artista resurge de la paz de lo espiritual de la naturaleza para hablarnos de un cuerpo regido por el dolor y la enfermedad. Es una artista que durante nuestras conversaciones nos hace sabedores de que «La soledad ha sido siempre una elección no una imposición» y nos remarca que «ahí entra de nuevo la resiliencia, se aprende mejor desde la soledad a ser quien se cree ser. O a andar por otros caminos que los siempre "autorizados" el riesgo de crear no es someterse a los usos ni a las estéticas, a veces muy poco éticas, imperantes en nuestro mundo»

706

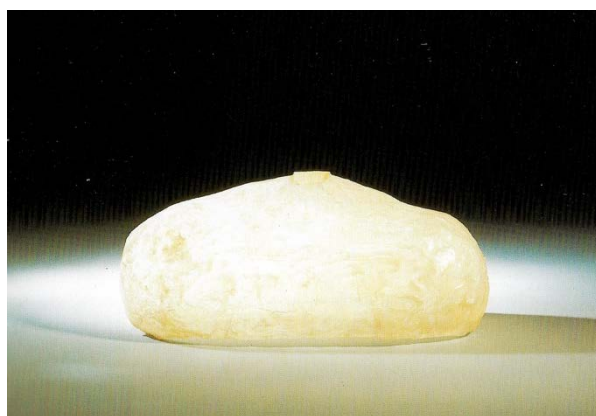


Fig. 279. Teresa Cebrián. "Silencio equilibrio", 1995. 110 x 50 x 50 cm. Top-coat, fibra de vidrio, látex natural

Del mismo modo, en Rossana, toda la naturaleza que se desprende de sus textos y sus obras no es en su totalidad una naturaleza que nos hable de la tranquilidad y la paz. Sí, esta naturaleza puede entenderse aparentemente como el lugar idílico de la paz, de la tranquilidad, del silencio y de una armonía en la que el cuerpo está en equilibrio consigo mismo, como lo que pueda transmitir la obra de Cebrián titulada "Silencio-equilibrio", pero más allá, esta naturaleza del silencio y del equilibrio es la que le sirve a la propia Zaera para hablar de dolor y de los golpes de la vida que desestabilizan al ser humano.

Como ejemplo, se encuentra su trabajo anteriormente mencionado y titulado "Heridas, cicatrices y otras condecoraciones" que proviene de sus reflexiones en torno a las marcas y grañías que observó en los troncos de los árboles durante sus paseos en *El Rebollar*. El bosque y sus árboles pueden remitirnos a zonas tranquilas, pero, en Zaera, nos hablan de dolor y también de su superación.

⁷⁰⁶ Palabras mencionadas durante nuestras conversaciones por correo electrónico.

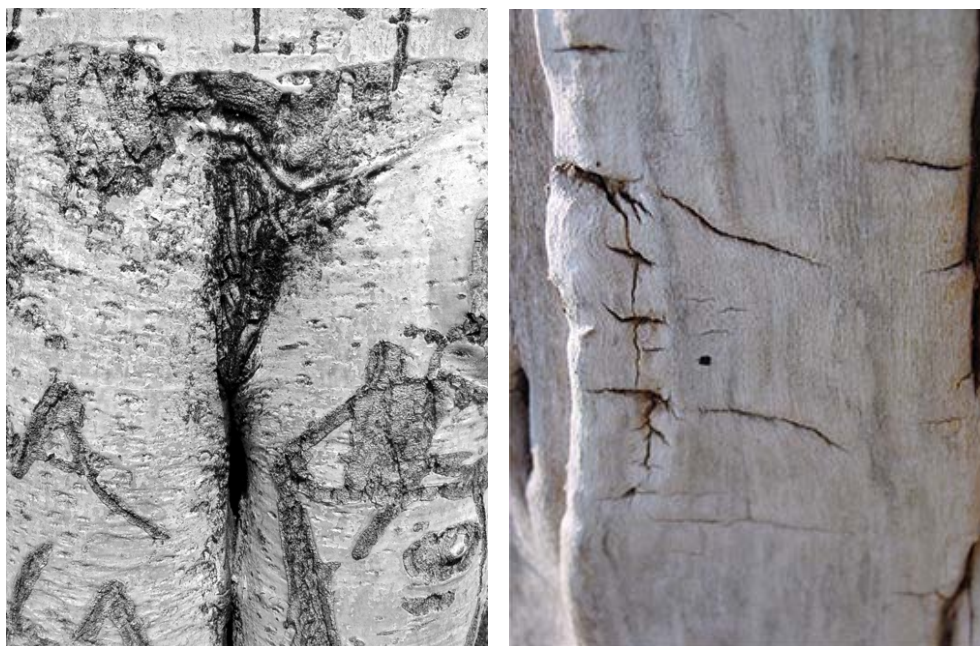


Fig. 280. Imágenes de la serie en proceso “Cicatrices y otras condecoraciones” de Rossana Zaera en torno al dolor de la herida que ve en los árboles y que está en relación a las del ser humano

El dolor en relación a los bosques y espacios naturales también lo vemos en la serie fotográfica “White Noise” de Ori Gersht o la obra “Sonidos a la libertad” de Alejandro Mañas. En Gersht las fotografías son capturadas desde el tren durante su viaje entre Auschwitz y Belze y en ellas quedan retratadas los paisajes que fueron testigos del Holocausto. Su viaje se basó en el libro de Martin Gilbert, *The Holocaust Journey* y como comenta el artista, ese relato de Gilbert le permitió «to extract and identify silent witnesses and to attach the still standing trees and walls to specific events»⁷⁰⁷.



Fig. 281. Ori Gersht. Dos de las imágenes de la serie “White Noise”, 1999-2000. Serie fotográfica

⁷⁰⁷ GERSHT, O. (s.f.). “White noise (1999-2000)” en Ori Gersht. <<https://www.origersht.com/copy-of-between-places-2001-m>> [Consultado: 23 de febrero de 2022]. [Traducción: extraer e identificar testigos silenciosos y vincular los árboles y las paredes aún en pie a eventos específicos].

En la obra video-gráfica de Mañas, el artista nos muestra un paisaje de Villafranca (Castellón) en el que se pueden ver una serie de árboles que se alzan entre niebla espesa, lluvia y el canto de los pájaros. Esta imagen estática del bosque permanece durante los quince minutos que dura la pieza, y el silencio que de ella emana, se intercala con el sonido de un disparo que acontece cada treinta segundos y que va acompañado de una palabra escrita. A cada disparo lo acompañan palabras como: dolor, muerte, sufrimiento, guerra, lágrima, recuerdos, herida, oscuridad, ausencia, etc., y estas han sido las recopiladas por el artista durante sus conversaciones en el pueblo de Cella (Teruel) con personas que han llevado consigo el miedo y el dolor de lo que supuso la Guerra Civil Española.

“Sonidos a la libertad”, como menciona Irene Ballester, «es una obra que nos habla de cambios, de avances y sobre todo de memoria democrática, tan necesaria después de los exterminios, borrados y prohibiciones impuestas por la dictadura franquista, junto con el olvido posterior acordado con consenso político, que no ideológico, para llevar a cabo la transición a la democracia»⁷⁰⁸.

En palabras del artista:

«Para transmitir el sufrimiento y trasladarlo al espectador, nos entrevistamos con familiares en torno a estos sucesos, los cuales nos relataron de primera mano sus testimonios. De este primer contacto surgió la pieza que hemos titulado Sonidos a la libertad (15' 32''), 2015, obra realizada mediante video. En esta pieza se recogen palabras de la historia vivida, palabras llenas de dolor, de emociones, de sentimientos, de historia ocultada, a las que dimos visibilidad y voz. Para ello, en el video dispusimos palabras recogidas de las historias de los testimonios: Jota, muerte, última, sufrimiento, democracia, padre, dolor, memoria, libertad, silencio, historia, república, testimonio, guerra, noche, lucha, vida, generación, lágrima, recuerdos, herida, valentía, ausencia, criminales, condena, madre, camión, fusil, hermano, vocablos que surgen del recuerdo junto a un disparo que grita libertad y triunfo, homenaje a las víctimas, las que lucharon por la libertad de expresión. Estas palabras aparecen cada 30 segundos acompañadas de un disparo en medio de un paisaje que connota misterio, pues simula un supuesto escenario del crimen, un paisaje con lluvia y niebla que hemos recogido mediante una grabación ralentizada, que se va moviendo al compás del misterio de la naturaleza, la lentitud, acompañada de una música enigmática para hacer partícipe al espectador de tal experiencia»⁷⁰⁹.

El bosque que utiliza Mañas en su obra empieza por abrir una escena de silencio y calma que termina hablándonos de un pasado silenciado lleno de miedo y de dolor.

En el caso de Zaera ese bosque es el del Maestrazgo, y es en él en el que vio unas marcas a modo de heridas que están en relación directa con las del ser humano. Posteriormente estas marcas se convertirían en escritura y ella en tipografía. Sobre estas marcas que observa la artista en los árboles, Maria Fluxà menciona en su texto “A propósito de Humanas, demasiado humanas” que la artista «con el estudio de estas cicatrices, [...] crea su propio alfabeto natural; sus textos

⁷⁰⁸ BALLESTER, I. (2021). “Sonidos a la libertad” en *Art Contemporani de la Generalitat Valenciana IV* [cat. expo]. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, p. 50.

⁷⁰⁹ MAÑAS, A. (2017). *Arte y mística en el siglo XXI. La creación artística como una aproximación a la espiritualidad*. Valencia: Universitat Politècnica de València. <<https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/90530>>

indescifrables, de momento, tienen la elegante sencillez de las caligrafías orientales, y una vocación de universalidad que hermana al ser humano y la naturaleza»⁷¹⁰.



Fig. 282. Alejandro Mañas. Varios fotogramas de "Sonidos a la libertad", 2016. Videoarte. 15' 33"

⁷¹⁰ FLUXÁ. M. (2013). "A propósito de Humanas, demasiado humanas" en *Humanas, demasiado Humanas: [Las heridas del Alfabeto Natural]* [cat. expo]. Palma de Mallorca: Lluç Fluxà Projectes d'art. Espai H.C., p. 4.

Estas cicatrices son las que como bien menciona Fluxà, hacen de la naturaleza y de nosotros seres íntimamente próximos en nuestra evolución por la vida. Una vida en la que la herida del dolor que queda grabada en cada uno de nosotros humaniza nuestra especie, y es reflejo de una naturaleza en la que los fluidos internos de cada ser son los que, entre otros, dan la vida. La misma sangre de la que habla Zaera asociada a sus naturales cicatrices, es la misma con la que Cebrián se desenvuelve artísticamente para hablar de dolor, pero también de vida. Así pues, el hermanamiento del ser humano con lo vegetal también está en esos fluidos internos que le permiten vivir. Entre los fluidos que plantea Cebrián está la sangre, pero también las lágrimas y el semen. Fluidos de los que hablaba la artista hacia 1998 y que pueden hablar de pasión y de placer, pero también de dolor y de sufrimiento.

Toda esta naturaleza de la que hablan las artistas es una naturaleza de contrastes. Al mismo tiempo que de ella emana tranquilidad, belleza, paz y silencio, puede despertar el lado más visceral del ser humano y con ello el retraimiento y el llanto de dolor.

Estos contrastes nos recuerdan también a la obra de la artista Francisca Lita, concretamente a uno de los textos de M^a Teófila Vicente sobre Lita en el que menciona que la artista «pone a nuestra disposición sus pinceles para jugar con ellos traspasando nuestras emociones y sentimientos, dejando que nos perdamos en sus imágenes tortuosas, geométricas, coloristas y complejas para diluirnos en ellas yendo más allá de la belleza plástica y de la estética, hacia un mundo de ternura, pero también de conmoción y de turbación, donde el lamento tiene color, el dolor forma y el abandono luz»⁷¹¹.

En obras como “¡Qué tristeza!”, se observa ese contraste existente entre los cromatismos y belleza de la obra con lo que representa. Así como en otras obras utiliza el color rojo asociado a la sangre, en esta obra este color está ausente. Lo que habla de tristeza, a juicio propio, son quizá las formas verticales y elementos esféricos que parecen caer de los ojos de la figura representada y que puedan estar relacionadas con el dolor y la angustia convertido en las lágrimas.

Concretamente estas paradojas sobre el dolor pueden verse también en la obra sobre la naturaleza de Plana. En esta obra de la que pueden despertar variedad de miradas sobre lo acontecido en el lienzo se encuentran obras de la artista como “Canyes”, “Colps de riu”, “Riu endins”, etc. Una serie de obras que, entre otras, nacen por su contacto directo con la naturaleza, de su complicidad con el dolor y como un homenaje al río Júcar a través de su exposición *RIU*⁷¹². Martí Domínguez, su comisario, apunta durante la presentación del catálogo que «El riu ha estat present durant aquests anys, i veia a poc a poc en les obres de Rebeca que el riu anava entrant, anava entrant el color verd, aquests traços i línies, la verticalitat de les branques. I per això va sorgir aquesta idea de fer un homenatge al Xúquer»⁷¹³.

⁷¹¹ VICENTE, M. T. (2013). “Dejo mi vida en tus pinceles” en *Imágenes de la memoria* [cat. expo], *op. cit.*, p. 9.

⁷¹² Celebrada del 25 de noviembre de 2019 al 23 de febrero de 2020 en la *Sala Martínez Guerricabeitia* del *Centre Cultural La Nau* de la Universitat de València.

⁷¹³ Palabras mencionadas durante la presentación del catálogo de la artista. [Traducción: el río ha estado presente durante estos años, y veía poco a poco en las obras de Rebeca que el río iba entrando, iba entrando el color verde, estos trazos y líneas, la verticalidad de las ramas. Y por eso surgió esta idea de hacer un homenaje al Júcar].

En la parte asociada a la búsqueda de la tranquilidad de la naturaleza, como pueda ser la de Zaera o Cebrián, la artista Plana también va a su encuentro en lugares como el río Júcar, justo cuando este pasa por Albalat de la Ribera, municipio apartado de la gran urbe, rodeado de campos de cultivo y ubicación del estudio de la artista. Esta naturaleza la ha acompañado durante sus paseos de meditación y reflexión en soledad, pero también junto a su perro Pollock. Una soledad que no es siempre sinónimo de silencio y tranquilidad, al igual que el río y su entorno por el que Plana pasea, un escenario que suscita armonía y tranquilidad en uno de sus estados, pero no siempre muestra su misma cara. Es una naturaleza de cambios y transformaciones.

Aun siendo entornos de tranquilidad y silencio, también son lugares que permiten hablar de dolor y sufrimiento, como a la propia Plana, en quien su naturaleza alberga una paz que está «en contraste con la visceralidad con la que aborda sus trabajos»⁷¹⁴. Desde lo visceral proyecta toda su energía hacia la superficie seleccionada, asemejándose esta acción a la de quien es uno de sus artistas referentes, Jackson Pollock. Artista que en primera persona menciona que «trabajo de dentro a fuera, igual que la naturaleza»⁷¹⁵.



Fig. 283. Rebeca Plana. “Canyes”, 2019. Técnica mixta sobre papel.
120 x 90 y 100 x 81 cm

En esta naturaleza de contrastes, al mismo tiempo que el gran caudal de agua impone, los sonidos que provoca esta al fluir son tranquilizantes y apaciguadores. Esta naturaleza puede aportar tranquilidad y frescura en sus colores, y sumarse la armonía al contemplarla, pero también puede mostrar su cara más destructora escondida tanto en las tempestades e inundaciones, como en la agresividad de la caña como especie invasora que dificulta el fluir de

⁷¹⁴ TORRES, S. (2019). “La fuerza de la naturaleza en Rebeca Plana” en *EL MUNDO*.
<<https://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2019/12/02/5de41d6afddfffb8b8b45af.html>> [Consulta: 12 de diciembre de 2019].

⁷¹⁵ ELGER, D. (2008). *Arte abstracto, op. cit.*, p. 58.

un río con actitud destructora. Es una naturaleza de contrastes como el dolor. Con su posibilidad aniquiladora, de la que todos huyen, pero también inspiradora y clave en la creación, y de la que Plana es partícipe.



Fig. 284. Rebeca Plana. "Colps de Riu", 2019. Técnica mixta sobre papel. Medidas variables. Instalación en el Centro La Nau. Universitat de València.

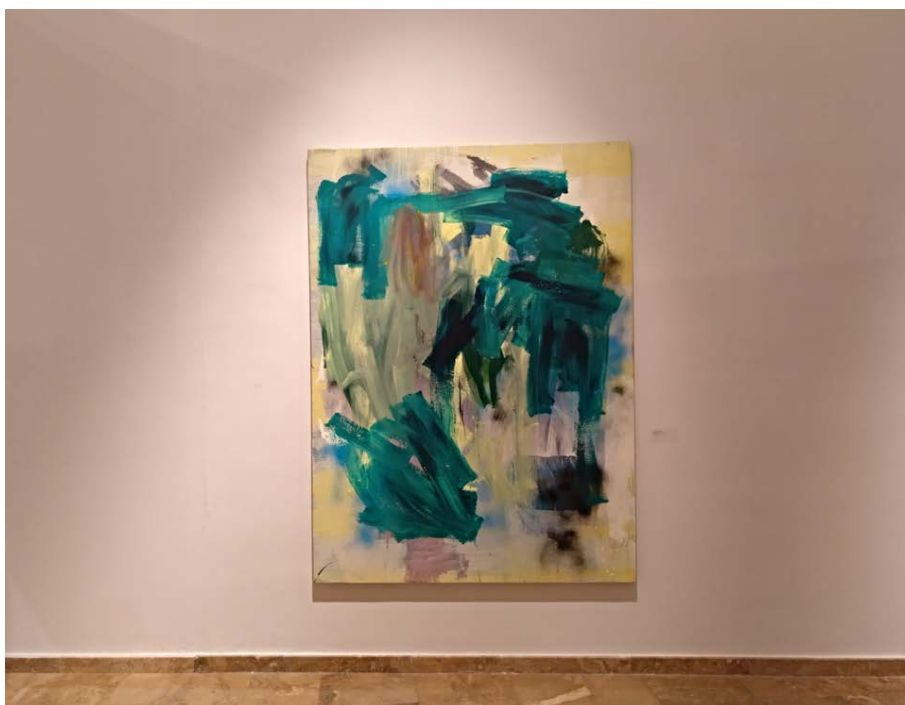


Fig. 285. Rebeca Plana. "Riu endins", 2018. Técnica mixta sobre lienzo. 190 x 140 cm

Durante nuestras conversaciones, Rebeca Plana destaca que, desde bien pequeña, le apasionó la lectura y no es que destacara en la infancia por sus dibujos. Su interés en realizar la carrera de Bellas Artes se centró en ser crítico de arte, pero durante los estudios, aun habiendo hecho escultura, entendió la pintura como el mejor medio para expresar y traducir sus sentimientos. Así descubrió como el arte contemporáneo sumaba en su vida. En sus propias palabras apunta en la entrevista de Salva Torres reflejada en el catálogo de la exposición que, «pienso que cada uno ha de saber cuál es su esencia y la mía está en la pintura. Y cuando la descubres, entonces tienes que dar lo mejor, porque a partir de ahí las cosas es cuando mejor funcionan»⁷¹⁶.

Desde entonces su día a día se ha volcado en el arte como trabajo. Un reflejo de su propia vida. Y sobre esta vida se pronuncia Martí Domínguez, el comisario de la exposición *RIU*, porque este la conoce muy bien. La relación entre ambos, artista y comisario, responde a una vida de relatadas y confesadas vivencias, donde la artista a través de mensajes de texto le ha hecho saber sus momentos de caída en el abismo, pero también los momentos de euforia y esperanza. Momentos en los que le ha enviado tanto imágenes de la obra que estaba creando, como textos haciéndole saber de sus paseos por el río Júcar con su perro Pollock.

Cuando el comisario de la exposición habla de la naturaleza de Rebeca Plana, se refiere a «aquel mundo del bosque fluvial, aquellos claros y aquella vegetación enmarañada, que en tantos aspectos es una metáfora de la propia vida de la artista. El río le aporta a Rebeca sensaciones, momentos de luz, instantes de oscuridad súbita»⁷¹⁷.

Durante la presentación del catálogo de la artista, el comisario habla del contacto con la artista desde 2014 y menciona como el primer día que fue a visitarla a Albalat de la Ribera con Jesús Císcar, mientras caminaban hacia el estudio de la artista, Rebeca Plana apuntó que vivía en un Atzacac (calle sin salida) a lo que Martí Domínguez le preguntó «¿Però és un Atzacac físic o mental?» (Pero es un Atzacac físico o mental), y la artista respondió «Les dues coses» (las dos cosas). Una metáfora de la propia artista que alberga entre otras muchas cosas la dificultad de vivir de lo que haces y que conlleva a que el artista sea un corredor de fondo que vive en el límite acompañado por el dolor y la ansiedad. Es doloroso el proceso de creación porque te exiges a ti mismo que el resultado sea lo más sincero a lo que te identifica o sobre lo que estás hablando. Resolver de la mejor forma posible. El mejor resultado que te defina o en el que te sientas identificado. Pero también es doloroso económicamente si tratas de vivir de ello y observas que es imposible.

La mencionada exposición es, a la par que un reflejo de la propia artista, un homenaje al río por el que pasea y que le ha aportado tranquilidad, dosis necesarias de energía y le ha permitido oxigenarse. Y sobre esto Martí apunta durante la presentación del catálogo de la exposición que es «un homenatge que no és imposat, sinó de la relació de rebecca amb el riu, un riu catàrtic, una catarsi que li ha servit a ella per a traure tantes coses que porta dins. Però és un riu que psicològicament també l'ha acompanyat. Per tant es un riu acollidor, el seu lloc d'esplai, ... un riu del que va vore aproximar-se la tempesta d'un dia de gota freda»⁷¹⁸.

⁷¹⁶ DOMÍNGUEZ, M. (2021). *Rebeca plana. Riu: Trobades amb la col·lecció Martínez Guerricabeitia* [cat. expo]. Valencia: Publicacions Universitat de València, p. 42.

⁷¹⁷ Cita del texto del comisario Martí Domínguez impreso en uno de los muros de la sala.

⁷¹⁸ Palabras mencionadas durante la presentación del catálogo *Rebeca Plana_Riu_Trobades amb la col·lecció Martínez Guerricabeitia*. [Traducción: un homenaje que no es impuesto, sino de la relación de rebecca con el río, un

En esta sorprendente naturaleza se encuentra uno de los ingredientes fundamentales de las pinturas de la artista. La expresión del gesto en su obra es de carácter autobiográfico y contiene un gran significado, dado que en él se evidencia la complicidad de las adversidades y golpes de la vida que forman parte de su evolución creativa. Su obra es el reflejo de la naturaleza, de la vida, de una existencia en la que hay tanto instantes alegres como momentos de oscuridad.

Estos resultados de gran gestualidad en el trazo y colores vivos, van acompañados en la mayoría de ocasiones por títulos intencionados y con un doble sentido que, aun siendo breves, van cargados de información y permiten aportar contenido a la interpretación de la obra.

En este sentido Román de la Calle, en referencia a Johannes Kepler, habla de los cuadros de la artista Francisca Lita mencionando que «sólo ante sus cuadros, respaldados misteriosamente por la sugerencia de determinadas palabras, podremos ratificar ciertamente también el alcance afectivo de sus enigmáticas cosmovisiones»⁷¹⁹.

Interesante es también cuando hablando del dialogo de palabras, textos e imágenes en los libros, se pregunta: «Pero ¿quién ilustra y motiva a quién? ¿Las imágenes a los textos o a la inversa, las palabras a las imágenes?»⁷²⁰.

Sea el orden que sea, ambos se complementan en la obra e incluso sugerentes son aquellos sin título. Para los títulos de la obra de Rebeca Plana, se convierte en uno de los recursos la metáfora y a través de ella hablar de adversidad, de caos, del dolor y sufrimiento, de una naturaleza en diálogo con las vivencias del cuerpo de la propia artista.

En la exposición *RIU*, se ve como entre los recursos de palabras para el título, se encuentra el uso de fenómenos naturales adversos, como el que da nombre a su obra “Tempesta”, obra realizada durante una perturbación atmosférica conocida como gota fría. Una tempestad climatológica que puede ser igual de tormentosa que la agitada y revuelta vida de cualquier persona.

En obras como “Camí del riu” o “Riu endins”, el comisario de la exposición comenta en el texto “Elogi del Xúquer” impreso en la pared de la sala que, estas obras «muestran momentos de recogimiento»⁷²¹. Unos momentos de recogimiento en los que es fundamental la soledad y los espacios de introspección.

Entre sus obras destaca aquella que por título tiene todo y cuanto transforma al ser, y que es “La fuerza de la naturaleza”. Una obra como resultado de la expresión abierta de los sentimientos de la artista agrupados en 4,5 metros de superficie y realizada expresamente para la sala. En esta obra de trazos expresivos y colores vivos y apagados se encuentra “una fuerza

río catártico, una catarsis que le ha servido a ella para sacar tantas cosas que lleva dentro. Pero es un río que psicológicamente también la ha acompañado. Por lo tanto, es un río acogedor, su lugar de pasatiempo, ... un río del que vio aproximarse la tormenta un día de gota fría].

⁷¹⁹ DE LA CALLE, R. (2013). “Francisca Lita. Diálogos con lo imaginario” en *Imágenes de la memoria* [cat. expo], *op. cit.*, p. 6.

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 4.

⁷²¹ Cita del texto del comisario Martí Domínguez impreso en uno de los muros de la sala.

que tan pronto se refiere al tríptico de 4,5 metros, como a la propia forma que tiene Rebeca Plana de entender la pintura: una lucha entre el lienzo y ella misma».⁷²²

La pintura, es quien acompaña a la artista en su crecimiento personal y profesional, y le facilita, aun siendo el proceso doloroso, traducir y dar forma a sus vivencias y emociones. Este dolor recuerda a un fragmento del texto de la artista Rossana Zaera en el catálogo “Humanas demasiado Humanas” en el que apunta en primera persona: «Tengo ganas de pintar, de desarrollar todas las imágenes y formas que están en mi interior y luchan por salir, tanto que, a veces, salgo herida por su extremada fuerza»⁷²³.

Salva Torres, en la entrevista a Rebeca Plana recogida en el catálogo de la exposición le pregunta a la artista: «¿Qué encuentras en la naturaleza, que es para ti?», a lo que la artista le contesta: «Sobre todo esos estados de soledad, que no de silencio, porque nunca estamos en silencio, en los que estas contigo misma meditando. Está el viento del río, el color verde y ese paseo que te permite reflexionar, porque apenas hay gente»⁷²⁴.

Como conclusión vemos que, esta naturaleza a la que nos referimos, la naturaleza de la que viene el ser humano, es la misma en la que este fija su atención para configurar a medida su propia realidad. Todo ser humano ha buscado en ella beneficio, y esta ha proporcionado, en cuanto a su garantía de vida se refiere, materiales y frutos para su refugio y supervivencia. Pero también ha permitido unos espacios y momentos de soledad como los que han propiciado la energía necesaria para artistas como Cebrián, quien la ha buscado como retiro y meditación, Zaera, quien acude a ella en zonas tranquilas arboladas como las del Rebollar, o Plana, en quien la naturaleza de lo vegetal está presente en sus paseos junto al río Júcar.

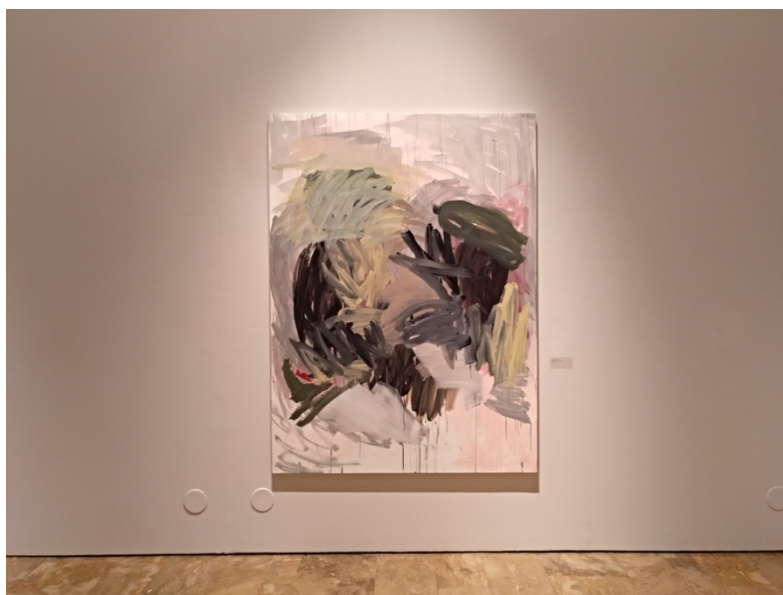


Fig. 286. Rebeca Plana. “Tempesta”. 2019. Técnica mixta sobre lienzo.

⁷²² TORRES, S. (2019). “La fuerza de la naturaleza en Rebeca Plana” en *art.cit.* [Consulta: 13 de enero de 2020].

⁷²³ ZAERA, R. (2013). *Humanas, demasiado Humanas: [Las heridas del Alfabeto Natural]* [cat. expo]. Palma de Mallorca: Lluç Fluxà Projectes d’art. Espai H.C, p. 8.

⁷²⁴ TORRES, S. (2021) “Entrevista de Salva Torres” en *Rebeca Plana_Riu. Trobades amb la col·lecció Martínez Guerricabeitia* [cat. expo], *op. cit.*, p. 41.

A primera vista estas naturalezas pueden presentarse como el lugar en el que la tranquilidad y el silencio anidan, aunque en palabras de Leccia «en la naturaleza, hasta las cosas más inertes emiten un sonido, un ruido. Siempre hay una cristalización. Hasta las cosas más inertes tienen un aliento»⁷²⁵. Pero esta naturaleza de la estabilidad, de lo próspero y que nos da la vida, es la misma que, en su cara más destructora se puede volver en nuestra contra, ya bien sea con las tormentas más destructoras o como la naturaleza que carcome al ser por dentro y que nos puede hablar sumamente de padecimiento y de muerte.

Es una naturaleza de contrastes, y así se puede ver en los artistas mencionados en quienes su particular naturaleza del silencio ligado a la tranquilidad y la soledad también les ha permitido hablar de dolor y sufrimiento, como también a Gersht o Mañas. Al israelí permitiéndole relacionar los naturales bosques capturados con la historia sobre el Holocausto que contiene el libro de Martin Gilbert y al castellanense relacionándolo con la dolorosa Guerra Civil Española a la que pone cara con la imagen fija de un bosque sobre el que, palabras como “Muerte”, “Dolor” y “Sufrimiento”, van acompañadas por un disparo.

Finalmente, la naturaleza puede ser un lugar que permita la serenidad y la meditación, pero todo dependerá de quien la viva y cómo la viva, porque como se ha podido observar, la misma naturaleza puede albergar tanto paz y tranquilidad, como tormento y dolor. Todo y cuanto nos hace vivir, morir y provoca los cambios oportunos en el ser humano, es a lo que Plana titula esta última obra que presentamos, y que no es otra cosa que “La fuerza de la naturaleza”.



Fig. 287. Rebeca Plana. “La fuerza de la naturaleza”, 2019. Técnica mixta sobre lienzo. 200 x 450 cm

⁷²⁵ LECCIA, A. (1995). “Ange Leccia” en *Cimal Arte Internacional. Especial FRANCIA PERIFÉRICA*, op. cit., p. 54.



PARTE 5. DOLOR Y EXPERIENCIA PERSONAL. UNA PROPUESTA ARTÍSTICA DESDE LA ADVERSIDAD Y LA RESILIENCIA

Todos y cada uno de nosotros habitamos una misma realidad, y ello hace que seamos en conjunto partícipes de una serie de acontecimientos y características que nos hacen vulnerables, pero sobre todo mortales. Independientemente de la raza, condición humana, el estatus social, el lugar de procedencia, el pensamiento o la religión a la que se pertenezca, a todas las personas es transversal la vivencia del dolor, el sufrimiento, la enfermedad y la muerte.

Esta universalidad del sello de vulnerabilidad y caducidad, hace que todos hayan experimentado a lo largo de su vida, por mínima que sea, una situación sentida como amenazante para su integridad y supervivencia. Amenaza entendida como una adversidad frente a la que el cuerpo reacciona para salvaguardarse, y lo hace tanto desde lo que pueda suponer el más mínimo dolor fisiológico del pinchazo de esa aguja de la que nos habla Zaera en sus “No-nociceptores” u Orlan en relación a los pinchazos de la anestesia de sus performances, como ante la más traumática y agónica situación relacionada con el sufrimiento. Indistintamente de que hecho sea del que provenga la amenaza, en todos ellos podrá surgir un dolor relacionado con lo fisiológico (comúnmente llamado “físico”) y un dolor relacionado con lo íntimo y moral.

Al plano fisiológico suelen asociarse esos factores lesivos como el del pinchazo o una quemadura, y por lo que al sufrimiento se refiere, estos pueden presentarse ligados a la enfermedad, la muerte u otros traumas del pasado.

En paralelo a la enfermedad y la muerte, a esos otros traumas del pasado pertenecen, entre otros, el abuso sexual del que habla Holzer como víctima, la violencia de género que plantea Cebrián y Lita en sus obras, el horror Nazi del que hablan artistas como Sojka, Olère, Music, Kien, Boltanski y Landau o la Guerra Civil Española que plantean los artistas del informalismo español mencionados. Por lo que a la salud y la enfermedad se refiere, por ejemplo, además de su amenaza fisiológica o potencial de incapacidad de movimiento que ha afectado a artistas como Saura, de La Cruz o Close, el sufrimiento asociado también puede verse en relación al estigma, la vergüenza y la ocultación de la que nos hablan, políticamente, socialmente y desde su propia experiencia, artistas como Spence, Wilke, Espaliú o Plana. De igual modo, en el caso de la muerte, esta podrá vivirse desde su agónica experiencia final para la persona que se marcha, pero también podrá vivirse desde el otro lado, desde quienes observan esa pérdida y en quienes su reacción, tanto instantánea como a largo plazo, variará en función de su relación afectivo-personal con el difunto. En este sentido, por lo que al periodo posterior del fallecimiento se refiere, se destaca el duelo, un tema vivido y/o tratado por artistas como Kollwitz, Cebrián, Salcedo, Kusama o Boltanski, entre otros.

Todos y cada uno de los hechos amenazantes podrán golpear por igual a cualquier persona independientemente de su condición, aunque su afrontamiento será diferente; dependerá generalmente del contexto, de sus vivencias pasadas y de sus fuerzas innatas y adquiridas, aunque en ello también influirá si lo acontecido es en la propia piel del doliente o en la de los demás. Cabe destacar que el ser no reacciona de igual modo si la desgracia le afecta a sí mismo, a alguien cercano o a otra persona más distante, como pudiera ser el caso de un médico forense como el que plantea Simonet en su pintura “Una autopsia”.

En relación al otro, el Dr. Antonio Castillo menciona que «Leriche, el cirujano francés pionero de la cirugía del dolor escribió una frase más bien cínica: «No hay más que un dolor que sea fácil de soportar y es el dolor de los demás»⁷²⁶. De esta frase pareciera desprenderse que todo y cuanto no le sucede a la propia persona no llega a afectarle con intensidad, pero esto puede ser relativo al vínculo de cada cual con el afectado. Por ejemplo, no sería lo mismo el dolor que proviene de tu propio hijo al que amas, como el caso de Kollwitz en relación a la muerte de su hijo en la guerra, que el de alguien desconocido a quien solo has visto su noticia en la televisión. Por ello cabe destacar que, dependiendo a quien se refiera “los demás”, el nivel de intensidad de la amenaza variará.

Ante lo ajeno, nunca se podrá apreciar con total integridad la intensidad de su desgracia, porque el dolor es relativo a cada persona e intransferible, y tratar de habitar la piel del otro para ponernos en su lugar, tan solo nos llevará a una aproximación de lo que pudiera sucederle. El dolor no se llega a sentir jamás al nivel de quien lo padece, pero si algo facilita su entendimiento, podría deberse a la experiencia personal previa de algún daño, dolor o sufrimiento que permita frente al afectado relacionar experiencia física con concepto.

Por contra, hay veces que el afectado no es consciente de la gravedad del problema y quizás su dolencia suponga un golpe más duro para los familiares que para la persona. Como ejemplo, el cáncer en un niño. Quizás su inocencia e ignorancia amortigüe todo lo que arrastra consigo esta palabra tan temida, pero, aun así, se verá afectado por un dolor fisiológico posiblemente propio de la enfermedad y de las pruebas médicas. Un padecimiento que podrá ser imaginado y sufrido por los más cercanos como si fuera propio.

La vinculación afectiva de la persona con el doliente es clave en la relación entre ambos, así pues, mientras que algunos no desearían vivir el dolor del otro, hay otras voces que nos sugieren lo contrario. Como ejemplo encontramos testimonios que han compartido con nosotros que «si pudiera elegir, preferiría padecer yo el cáncer antes que lo sufriera mi hija. No soportaba verle sufrir»⁷²⁷. Con ello se observa que la amenaza, independientemente de su procedencia y ubicación, no solo afecta a quien la experimenta. El cáncer o el angustioso camino hacia la muerte, por ejemplo, no solo afectan a quien lo padece, sino, aunque de otro modo, a todo su círculo más cercano.

En el ser humano, la sensación de dolor está llena de paradojas. No reaccionaría igual un padre ante los pinchazos clínicos que tratan de curar la enfermedad de su hijo, que los pinchazos dolorosos que le pudieran hacer un tatuaje como los que plantea Alix. En este sentido, aunque

⁷²⁶ CASTILLO, A. (1999). *El dolor a través de la historia y del arte*, op. cit., p. 21.

⁷²⁷ Palabras mencionadas por familiares que han perdido a un hijo por cáncer infantil.

en ambos casos hay una aguja traspasando la piel, lo que determina la gravedad de la amenaza es el contexto en el que acontece el dolor.

La misma paradoja podría presentarse ante la muerte de un cuerpo. El fallecimiento puede ser común en dos acontecimientos diferentes, pero mientras que en uno de los posibles casos la pérdida repentina de una persona pueda suponer un doloroso golpe, en otro caso distinto como el de una larga y angustiosa enfermedad, puede que su fallecimiento sea el mejor alivio tanto para la persona como para los más cercanos al fallecido.

Ante el dolor de los demás, nuestra cercanía con el afectado será determinante. A veces, la complicidad y cercanía con el doliente puede afectar de manera negativa cuando con la persona existe un vínculo cercano, como pueda así mostrarnos la escena de Edvard Munch en su “Muerte en la habitación de la enferma”, pero cuando no lo hay, puede haber una sensación de indiferencia o incluso morbosa como la que así había en los asistentes a la morgue de París o el caso que pudiera derivar de la tragedia griega y romana en la que el dolor del héroe gladiador solo formaba parte de un mero espectáculo en el que la mayoría de asistentes no lo compartían, sino que, con indiferencia solo lo presenciaban, y con él se deleitaban. Javier Moscoso hace apuntes sobre la visión del dolor del otro y menciona que «nuestra relación interpuesta con el sufrimiento ajeno no difiere mucho de la relación intensa que mantenemos con nuestro propio dolor. En ambos casos, sabemos hasta tal extremo de lo que estamos hablando que encontramos un cierto deleite en la recreación imaginaria de tormentos que, afortunadamente para nosotros, tienen a otros por protagonistas»⁷²⁸.

Pero, si pensamos en la figura del médico que presencia el dolor y desgracia ajena diariamente, ¿Qué tipo de relación puede tener con ello para no quedar angustiado por la suma de sufrimientos? Desde la mirada médica al respecto nos habla durante nuestras conversaciones el Dr. Rafael Fernández-Delgado Cerdá, que como oncólogo pediatra ha presenciado durante toda su carrera grandes historias de sufrimiento, dolor y de muerte. Todos y cada uno de los sanitarios, con diferencia de sentimientos hacia los pacientes, deberán estar, de un modo u otro, preparados para afrontar el dolor del otro y lo que el dictamen de la enfermedad pueda sentenciar.

Se plantee el ejemplo que se plantee en relación a la muerte, a la enfermedad o al dolor y el sufrimiento, toda la intensidad de la desgracia dependerá, como se ha mencionado anteriormente, del contexto, de los infortunios pasados con los que podamos comparar el nuevo, de las herramientas de adaptación y supervivencia tanto innatas como aprendidas de las que se disponga, y de si se es el afligido o el espectador.

Quizá en nuestro caso, el haber vivido el límite de la vida, a un soplo de la muerte, ha favorecido en cierto modo a la empatía, entendimiento y comprensión del dolor y sufrimiento ajeno, y por consiguiente a la necesidad de investigación de su representación a través del arte.

Desde aquí, nos abrimos paso a la presentación de un proyecto personal en el que sentimos un cierto reflejo con las palabras de María Montes Payá sobre la obra de Lita y que contrasta con la personalidad de la artista. Como apunta su amiga Montes «ella es vital, alegre, apasionada,

⁷²⁸ MOSCOSO, J. (2004). “Una historia del dolor” en *Claves de Razón Práctica*, art. cit., p. 36.

mientras que su obra refleja los aspectos dolorosos de la existencia, tanto en la formalización de los elementos representados en sus cuadros, como en sus temas»⁷²⁹. Este posicionamiento de la persona respecto su trabajo creativo estaría en relación al de Oursler, quien en primera persona menciona: «Yo toco asuntos muy oscuros en mi obra, pero no soy una persona oscura. La gente que va a ver películas de terror y no son asesinos de masa en potencia»⁷³⁰.

En nuestro caso, el tema desarrollado se plantea desde la vivencia de un gran infortunio en edad infantil que puso en jaque nuestra supervivencia, y que desde los inicios del Grado en Bellas Artes se ha hilvanado y ha tomado forma con la creación artística. Un proyecto derivado de toda esta continua investigación con la que se han obtenido una serie de resultados que dan forma, desde la propia óptica, a los temas planteados en torno a la realidad humana. Y todo ello a partir de una metodología basada en la retroalimentación que ha dado paso a un proceso creativo en el que la propia obra se ha nutrido de los distintos referentes y referencias trabajados y consultados.

En nuestra obra personal quedan hilvanados los temas tomados como referentes. Temas como puedan ser el ciclo natural de la vida en el que hay dolor, muerte, enfermedad, silencio, duelo, etc., pero, mientras que una parte de ellas nacen como respuesta a necesidades relacionadas con los encargos y los concursos, otras son fruto de la misma necesidad personal y vital de crearla. Esa forma de crear que nos recuerda a lo que suponen las flores para Confucio, o el arte (que no el diseño) para Zaera.

Por lo que a lo personal se refiere, el origen general del tema de investigación parte de la íntima afinidad y contacto con la naturaleza que nos enseñó a conocer nuestro abuelo, un lugar entendido como el campo familiar en el que se observa como sus productos han sido y son especialmente importantes en el crecimiento y mantenimiento de las personas. En este sentido se observa como el ser necesita de sus alimentos para su supervivencia y esto hace ver la estrecha relación entre el cuerpo y la naturaleza que le rodea.

En estas reflexiones sobre el cuerpo y la naturaleza está presente la consciencia sobre el ciclo natural de la vida, un ciclo gradual en el que se nace, crece y muere, pero no siempre se muere de viejo sino también por otras causas que aceleran rápidamente la muerte. En este sentido, se entiende que la evolución del ser humano no está exenta de infortunios que implican dolor y sufrimiento.

Golpes como la enfermedad y la muerte son los que igualan al conjunto de toda la humanidad, sin distinción de razas ni estatus sociales. Del mismo modo esta igualdad también se evidencia en la íntima relación del ser humano con su entorno, tanto animal, vegetal como de otra índole. Aquí se resalta la interconexión que existe entre todo y cuanto compone la vida, porque, al fin y al cabo, la mayoría de organismos y cuerpos, comparten los mismos ingredientes por los que están formados.

Con todo ello, se ha llegado personalmente al resultado de la obra por experimentación, intuición e investigación, pero sobre todo por intención y necesidad, y este abanico de obras se

⁷²⁹ MONTES, M. (2018). "Francisca Lita: La pasión de existir" en *Sentimientos Dibujados. Enfermedades Pintadas*, op. cit., p. 29.

⁷³⁰ JARQUE, F. (2015). *Cómo piensan los artistas: Entrevistas*, op. cit., p. 223.

ha clasificado en diferentes series y/o bloques temáticos como es la “Naturaleza”, temática a la que pertenecen las obras sobre la composición y conexión del ser humano con el mundo natural y vegetal, un espacio de recursos materiales en el que algunas de sus formas nos han permitido hablar de un dolor más arraigadamente definido en relación a la enfermedad en la serie “Desde mi enfermedad”. Esta óptica subjetiva del padecimiento es la que, por consiguiente, ha motivado a trabajar los infortunios y lo adverso desde lo objetivo, punto de vista al que pertenece la serie “Golpes” y que finalmente ha dado paso a hablar de la muerte en la serie “Vida-muerte”.

Por orden, la temática de la “Naturaleza”, la primera que aparece por el propio contacto directo con ella, alberga la íntima necesidad de explorar sus materiales, sus límites y la posibilidad de construir una obra en base a una simbología y metáforas asociadas que giran principalmente en torno a las raíces de la generación de la vida y mis raíces familiares, unas raíces a las que se hace especialmente un guiño con las mismas raíces de los árboles, concretamente los naranjos, y que han dado forma a un conjunto de nidos entre los que también se encuentran aquellos realizados con cañas silvestres como metáfora de las agujas, y que junto a los demás, nos hablan de cobijo y protección.

En esta naturaleza planteada está presente la vida agrícola y el campo, pero también es entendida como el bosque en la montaña como por el que pasea Zaera, la vegetación que ve Plana al pasear junto al Júcar, o esa naturaleza de los alimentos de la que se compone orgánicamente la persona. El mismo cuerpo se compone de lo que se alimenta, y todo y cuanto le rodea, forma parte del cosmos al que pertenece.

En esta naturaleza hay crecimiento y evolución, pero también tiene indiscutiblemente cabida el deterioro y la descomposición. Una descomposición orgánica que, ligada a la muerte, no está firmemente anclada a la idea de detenimiento ni final absoluto. También puede servir como inicio, y con ello, hablar de una nueva vida o de la regeneración. Obras como “Still life” de la artista contemporánea Sam Taylor-Wood (Croydon, Inglaterra, 1967) nos hablan de ese proceso de descomposición a través de un bodegón a modo de naturaleza muerta. La obra «shows a Caravaggesque display of fruit, which soon transforms before our eyes into a collapsed mass of rotting matter, the food of flies»⁷³¹.

Como resultado, el final del video nos muestra unos desechos alimentarios putrefactos y llenos de moscas. Desechos naturales como estos son los que también pueden servir como alimento para otros seres vivos, y en esta cadena alimentaria, queda patente la interconexión entre cuerpo y su entorno. Así la muerte puede ser tanto el final de un ciclo como el inicio de otro en otra vida.

⁷³¹ DEMOS, T. J. (2007). “A matter of time” en *art. cit.* [Traducción: muestra una exhibición caravaggesca de frutas, que pronto se transforma ante nuestros ojos en una masa colapsada de materia podrida, el alimento de las moscas. Presentado en bucle, el pasaje proyecta una repetición interminable, donde la muerte y la resurrección adquieren un atractivo infinito].



Fig. 288. Sam Taylor-Wood. "Still Life", 2001. Imagen de un fotograma del video. Totalidad del vídeo 3' 44". *Museum of Fine Arts Boston*

En este ciclo natural de la vida, en el que el ser no muere simplemente por la vejez sino por otras calamidades, se reflexiona sobre los diferentes infortunios que golpean su realidad y entre ellos se encuentra la enfermedad. Concretamente desde la autobiografía, reflexiono desde la experiencia de la propia enfermedad a los 4 años de un Tumor de Wilms (riñón) y metástasis pulmonares y hepáticas múltiples que, al igual que la gran mayoría de enfermedades o problemas de salud, contiene implícitamente dolor fisiológico, como el que pueda sentir Lita en relación a su migraña y así representado en "Mi más fiel enemigo", alberga consciencia sobre la posibilidad de la muerte, algo de lo que también fueron conscientes los artistas diagnosticados con alguna enfermedad grave que parece presentarse en nuestro imaginario como sinónimo de muerte, o también tener presente un silencio asociado tanto a la imposibilidad de la palabra por intenso dolor, como por el tabú de lo que supone una temática en la que también tiene cabida el estigma, la ocultación y el retraimiento. Así pues, hablar abiertamente de la enfermedad a través de la creación ya es un paso hacia esa rotura de tabúes, miedos y barreras.

Con estas reflexiones más íntimas y personales se desarrolla "Desde mi enfermedad", serie en la que, a partir de ese contacto primero con la naturaleza que hace entender el cuerpo como algo caduco, y que tras morir se desvanece y vuelve a la tierra de la que venía, se pasa a hablar abierta y confesionalmente de la enfermedad del cáncer en la propia piel, una enfermedad en la que el dolor es profundamente odiado, aunque ciertos de ellos los vemos con buenos ojos como los que a la sub-serie "Agujas" pertenecen.

Desde esta vivencia y conocimiento al respecto, posteriormente se habla de cómo el dolor y el sufrimiento son transversales a todas las personas, y en todas las vidas hay infortunios y calamidades que las golpean. Así pues, la siguiente serie se abre con el nombre de "Golpes", serie que contiene toda una obra en referencia a los golpes de la vida que marcan y abaten al ser humano y tras los que trata de erguirse otra vez. Pero no sin olvidar la historia pasada,

porque esta posiblemente haya quedado registrada en nosotros, visible u oculta, bajo nuestros ropajes, cuerpo, miedos y preocupaciones.

“Golpes” forma parte de la resiliencia humana, resaltando la capacidad del ser humano para volverse a erguir tras los zarandeos de la vida, pero “Golpes” también nos muestra cómo tras todos los golpes no existe una segura continuidad de la vida, hay obras de la serie que nos hablan del cuerpo abatido, de la muerte. La posición de las piezas, vertical, horizontal, ladeada, etc., determina la consecuencia de ese golpe, el cual puede conducir directamente a la muerte.

En este último lugar en relación directa a la muerte se presenta la serie “Vida-Muerte”. Serie a la que pertenecen, a día de hoy, obras creadas *post mortem* desde el duelo y que incluyen tanto la fotografiada muerte de mi abuelo como la escultura “Día a Día”, un proyecto escultórico de encargo por la asociación ASPANION (Asociación de Padres de Niños con Cáncer) que tiene como objetivo rendir homenaje, con la colaboración del Ayuntamiento de Valencia, a los fallecidos por cáncer infantil tanto de la Comunidad Valenciana como del mundo en general.

5.1 Cuerpo y naturaleza. Vida, muerte y regeneración

Cada ser nace en su entorno particular, rural o más urbanita, y en él es testigo de una realidad que contempla y con la que constantemente interactúa. En el caso del entorno rural más vinculado a la naturaleza vegetal, hemos visto a artistas cuya relación con la misma puede ser próxima y necesaria, aunque, por el contrario, también hay quienes sobre ella se mantienen distantes, como sería el caso de Boltanski. Artista que no encuentra su sitio en el silencio del campo, algo que pudiera propiciar una soledad sobre la que se refería como no deseada en la entrevista de Álex Vicente para *EL PAÍS* y que justamente se contrapone a las preferencias de José Noguero, estas recogidas por Fernando Huici en su texto *Moradas del agua*.

En cuanto al distanciamiento, hay para quienes ver la naturaleza es el resultado de un acto pasivo, sin embargo, hay quienes más que ver, se detienen a observar, analizar, reflexionar y hacen de su contemplación su modo de goce y satisfacción. Sea cual sea la relación del ser con su entorno, este enigmático mundo con el que interactúa necesita ser conocido y entendido. En este conocimiento la escritura ha servido para dar nombre y significado a lo que se observa, pero más allá, el arte ha permitido escenificar lo que queda oculto tras la naturaleza y/o tras el propio sujeto en relación con ella.

Esta naturaleza puede verse desde muchos puntos de vista, y así, ejemplos como del bosque, se nos pueden presentar desde su lado más romántico en el que se imagina el canto de los pájaros en un día soleado de otoño, pero también en este mismo bosque puede caber el dolor, como del que nos hablaba Zaera en sus heridas del alfabeto natural, Gersht con su obra “*Withe Noise*” sobre los espacios del Holocausto o Mañas con el bosque a través del que nos habla de la Guerra Civil; son espacios de naturaleza en los que también tiene cabida la oscuridad y el peligro. En este sentido el poeta y ensayista Joseph Brodsky menciona en su análisis sobre los versos de Frost que «cuando un poeta del siglo XX empieza un poema situándose en el extremo del bosque, existe un razonable motivo de peligro, o por lo menos una velada sugerencia de peligro. Ese «extremo» resulta en sí mismo suficientemente ominoso»⁷³². Brodsky en su reflexión sobre Frost, señala que «para este autor, la naturaleza no constituye ni un amigo ni un enemigo, ni el telón de fondo para un drama humano»⁷³³.

Cada cual vivirá su naturaleza circundante de un modo y no habrá naturalezas buenas ni malas, solo dependerá de cómo se relacione el individuo con ella, que recuerdos sobre la misma almacene en la memoria y también a que tiempo histórico pertenezca.

En cuanto al miedo, el temor hacia la naturaleza ha existido desde el comienzo de los tiempos de la humanidad y por ello los seres más primitivos pudieron creer que desde los volcanes, hasta otros animales y objetos de la naturaleza, se presentaban como una fuerza intangible que reaccionaba en función del comportamiento humano.

Se pudiera pensar, por ejemplo, que las malas conductas eran motivo suficiente de castigo con enfermedades u otras situaciones relacionadas con la adversidad. De lo contrario, si se hacía el

⁷³² BRODSKY, J. (2000). *Del dolor y la razón, op. cit.*, p. 226.

⁷³³ *Ibid.*, p. 223.

bien e incluso se veneraba a esa fuerza externa intangible mediante ofrendas y sacrificios, podrían estar más cerca de una recompensa y protección.

A lo largo de la historia, esta relación con lo espiritual y esa fuerza externa, también se han visto en las creencias religiosas. Tanto en las politeístas, en las que hay un dios para cada elemento de la naturaleza y de la vida, como en las monoteístas, tales como el cristianismo o el islam que perduran en nuestros días.

Lo curioso es que ya han pasado miles de años desde aquellos seres más primitivos y, sin embargo, hoy en día, en algunas religiones y pensamientos, aún persiste ese miedo a ser sancionado de algún modo desconocido por no obrar con el bien y pensar que el sufrimiento que les ha tocado vivir ha sido una respuesta de castigo. También es verdad que «hay religiones que valoran positivamente tales sufrimientos, entendiendo que son méritos que allanan el camino hacia la felicidad en la vida eterna, tras la muerte»⁷³⁴.

Luis Rojas menciona que «la espiritualidad también puede consistir en un sentimiento de sincronización sosegada y profunda con la naturaleza o con algún aspecto del universo, pues la idea de que existe un orden que trasciende o va más allá de nosotros suaviza la sensación de caos, desorden y confusión ante las fuerzas caprichosas del azar»⁷³⁵. De esta cita se desprenden dos ideas relacionadas con la espiritualidad y el azar.

Esa espiritualidad nos recuerda al retiro e íntima relación de Cebrián con la naturaleza y su obra. Esta sincronización entre cuerpo y espacio la expresa en la exposición *El largo viaje* y se reafirma al respecto durante el taller “Creer desde la Resiliencia” remarcando a los asistentes que: «la obra de la exposición termina en el sudario porque siento que me iré en invierno»⁷³⁶. En la exposición, el uso de la creación de espacios de meditación ha sido recurrente, al igual que lo ha sido su preocupación en «vincular la espiritualidad de la naturaleza profunda de los tiempos arcaicos y la visión de un tiempo presente con una interioridad poco profunda»⁷³⁷.

En relación a esto su obra “Silencio-equilibrio” (1995) recuerda a sus sesiones de meditación en los lugares envueltos de naturaleza donde la artista disfrutaba del retiro y del equilibrio que ello le proporcionaba. Eran sesiones de pausa, tranquilidad, donde para la artista no había pensamientos ni obras, solo ausencia de palabras.

Por otro lado, en la cita se menciona la idea del azar, un azar sobre el que José Enrique Campillo se pronuncia desde las evidencias de la ciencia mencionando que la evolución no es fruto de esto, y que el azar «solo representa una falta de conocimientos respecto a las fuerzas que determinan un determinado suceso, un acontecimiento imprevisto cuya causa se desconoce»⁷³⁸.

En la actualidad hay múltiples modos de creer y relacionarse con la vida, y aun habiendo sujetos que puedan estar al margen de todas estas creencias, en algún momento de sus vidas seguro

⁷³⁴ CAMPILLO, J. E. (2021). *La consciencia humana, op. cit.*, p. 215.

⁷³⁵ ROJAS, L. (2011). *Superar la adversidad*, Barcelona: Espasa Libros, p. 133.

⁷³⁶ Palabras mencionadas durante el taller de Teresa Cebrián.

⁷³⁷ SALANONA, M. (com.). (2018). *Teresa Cebrián: El largo viaje, op. cit.*, p. 46.

⁷³⁸ CAMPILLO, J. E. (2021). *La consciencia humana, op. cit.*, pp. 233-234.

que han sentido temor a ciertos espacios, como por ejemplo un bosque oscuro u otro lugar en el que pudieran aparecerse seres extraños.

El caso es que, la misma naturaleza que se observa y a la que se puede temer, es de la que indiscutiblemente formamos parte y gracias a la que a lo largo de millones de años hemos evolucionado hasta el ser que hoy en día se conoce. La composición de esta naturaleza tiene que ver con el contenido de las estrellas y de esta crecen los frutos que nos alimentan.

Con la ingesta de alimentos el ser crece, y este es uno de los modos con los que el sujeto y su entorno están íntimamente conectados. Pero, además, también quedan interconectados por lo que a nivel cuántico se refiere. Como menciona Campillo «lo interesante de esta visión cuántica es que cada partícula que forma nuestro cuerpo está conectada con las mismas partículas que forman el resto de las personas y de los seres vivos y con las del resto de astros y galaxias del universo. Las matemáticas demuestran que todo está interconectado mediante esta red infinita de campos cuánticos, de partículas y de energía»⁷³⁹.

Sobre esta red infinita que para el cuerpo se convierte finalmente en conocimiento, reflexionamos a través de obras como “Cau de coneixement”

⁷³⁹ CAMPILLO, J. E. (2021). La consciencia humana, op. cit., p. 198.

Cau de Coneixement



Fig. 289. Cristian Gil Gil. "Cau de coneixement", 2017. Raíces de naranjo. 320 ø x 85 cm.
Patrimonio artístico de la Universitat de València

Escultura en la que las raíces de naranjo como metáfora de las redes neuronales y seña de identidad valenciana, crean en su conjunto un nido que por su ubicación en el campus universitario hace un guiño a la Universitat de València. El nido se convierte en metáfora de un lugar acogedor donde se incuban y se enraízan las ideas y crece el conocimiento.

Aunando naturaleza, ciencia y arte, en esta escultura se hace uso de una raíz que recuerda a la estructura de la neurona, y su entrelazamiento a modo de redes neuronales se plantea como representación de los estímulos del cuerpo entendidos desde este punto de vista científico.

Según nos comentó durante nuestra conversación⁷⁴⁰ la Dra. Isabel Fariñas, divulgadora científica y catedrática de la Universitat de València en el departamento de Biología Cel-lular, Biología Funcional i Antropología Física, este conjunto de neuronas son «unas redes interconectadas entre sí que dan paso a circuitos complejos por los que se transmiten impulsos nerviosos y

⁷⁴⁰ Conversación por correo electrónico el 13 diciembre 2017.

señales de excitabilidad electroquímica»⁷⁴¹. Al mismo tiempo, estas neuronas, como nos indicó durante nuestro encuentro el Dr. Enrique Lanuza, catedrático en el mismo departamento,

«reciben información tanto del mundo externo como interno, es decir, de los sentidos, de la propia memoria y experiencia. El cerebro, con la información del procesamiento de las neuronas de la señal recibida, elabora una respuesta. Esta puede ser de comportamiento motor, una respuesta hormonal o también reflejos, como por ejemplo cuando nos pinchamos el dedo involuntariamente con una aguja, y tendemos rápidamente a retirar la mano del foco que ha provocado el dolor»⁷⁴².

Sobre Fariñas también se destacan los conocimientos transmitidos durante su charla *TEDx UPV Valencia* en la que, sobre las interconexiones existentes, menciona que «el número de neuronas que tenéis en vuestro cerebro es del mismo orden de magnitud que el número de estrellas en nuestra galaxia de la vía láctea. Además, están todas interconectadas entre sí dando lugar a circuitos complejos que nos dan esas capacidades.

Pero es que además las neuronas no son las únicas células de nuestro cerebro, hay otras células que denominamos células gliales que se encargan de mantener al cerebro en buenas condiciones para que las neuronas puedan funcionar correctamente, y de ellas las más numerosas se llaman astrocitos, porque tienen forma de estrella»⁷⁴³. No se mueren en enfermedades neurodegenerativas, resisten.

Las conclusiones derivadas de todo ello muestran como todo y cuanto rodea y compone al ser humano proviene de la misma fuente y hace que sujeto y entorno estén de algún modo interconectados. Redes y uniones plásticamente definidas como expresión de lo que acontece, visible o invisiblemente en torno al ser humano.

En este sentido, tal y como recordamos de las conversaciones con Enric Marco, físico y doctor por la Universitat de València y actualmente técnico superior de astronomía a cargo de *l'Aula d'Astronomia de la Universitat de València* (laboratorio dedicado a la docencia y divulgación de esta ciencia) sobre el proyecto escultórico personal titulado "Connexions"⁷⁴⁴.

⁷⁴¹ Cita extraída de nuestra conversación con Isabel Fariñas por correo electrónico.

⁷⁴² Cita anotada durante nuestro encuentro presencial en el despacho de Enrique Lanuza.

⁷⁴³ FARIÑAS, I. (2017). "El futuro de la neuroreparación | Isabel Fariñas | TEDxUPValència" en *Youtube*. <<https://www.youtube.com/watch?v=Sz1BR64rabU>> [Consulta: 2 de enero de 2018].

⁷⁴⁴ La obra "Connexions" surge como proyecto escultórico ganador en el concurso *OliverArt2019* y con ubicación permanente en el mirador del pueblo *La Granadella*, en Lleida (Cataluña, España). La escultura es el resultado de la repetición, en forma de red, de palos de madera de pino que conectan entre sí rodajas de tronco del olivo, elemento clave en la identidad las tierras para donde ha sido realizada la escultura. La temática de esta obra forma parte de la investigación sobre temáticas relacionadas con el arte, la salud y la naturaleza, temas que hacen pensar en el ciclo natural de la vida y aceptar que somos naturaleza. En este ciclo está presente el nacimiento, un crecimiento no exento de adversidades y finalmente la muerte. La duración de cada etapa, si es que pasamos por todas ellas, es impredecible.

Connexions

La obra “Connexions” para el espacio público y natural del pueblo *La Granadella* (Lleida, España), nos remite a Enric Marco cuando planteaba que todos y cada uno de nosotros venimos de la explosión de una gran estrella, llamada *Super Nova*, por ello podemos decir que estamos compuestos por componentes que hay en las estrellas y que forman parte del universo, y, por consiguiente, de la naturaleza. Tal y como mencionaba «somos polvo de estrellas» una cuestión que ya planteó en su día el astrónomo y divulgador Carl Sagan.



Fig. 290. Cristian Gil. “Connexions”, 2019. Madera de pino y olivo. 127 x 136 x 186 cm.
Centre de la Cultura de l’Oli de Catalunya - Ayuntamiento de La Granadella

Sobre esto coincide Campillo, y al respecto, en la entrevista realizada para el periódico *EL MUNDO* menciona que «nosotros estamos conectados con todo. Los átomos son inmortales, los átomos sólo mueren en las explosiones nucleares. Y todos los átomos que nosotros tenemos, que forman nuestro cuerpo, son de segunda mano. Y todos los átomos que tenemos, todos, proceden de alguna estrella que explotó en su día. Por lo tanto, estamos todos conectados a nivel cuántico, por así decirlo. Esa conexión existe. Los propios físicos hablan de campos cuánticos y de que eso existe. Es como si estuviéramos conectados por hilos»⁷⁴⁵.

Todo ello indica a que el ser humano y la naturaleza que le rodea están conectados de forma indiscutible y en relación a todo ello, hubo en la historia un posicionamiento relacionado con naturalizar el conocimiento de la vida humana. Entralgo comenta al respecto que «lo que en el siglo XVIII fue mero ideal, parece haberse hecho logro incontestable en la segunda mitad del siglo XIX: la realidad humana, se piensa, es pura naturaleza, cognoscible y dominable por completo mediante su sistemática reducción a hechos y leyes»⁷⁴⁶.

⁷⁴⁵ HERNÁNDEZ, I. (2021). “José Enrique Campillo: Los seres humanos son los animales más crueles que existen” en *art. cit.* [Consultado: 16 de septiembre de 2021].

⁷⁴⁶ LAÍN, P. (1954). *Historia de la medicina: Medicina moderna y contemporánea*, *op. cit.*, p. 487.

Debates en torno a la evolución humana, su origen, y a que fuerzas intangibles está sometida la persona, no faltan. En torno a conceptos de evolución, transformación, y cambios en la naturaleza, entendiendo la especie humana como tal, el profesor Pedro Lain Entralgo también apunta que, Georges-Louis Leclerc, Conde de Buffon, quien entre otros fue naturalista, biólogo y cosmólogo

«no cree que en la naturaleza haya especies bien definidas: habría solo individuos de forma insensiblemente variable, compuestos por la aglomeración de un inmenso número de partículas elementales vivientes. Un hipotético e inmaterial “molde interior” (moule intérieur) daría forma específica e individual al acopio de esas partículas elementales. Estas, piensa Buffon, se hallan dispersas por todo el universo, y llegan al germen y al individuo en crecimiento con los alimentos de que uno y otro se nutren»⁷⁴⁷.

En este sentido se entiende que, todo y cuanto pueda existir en la naturaleza, tanto lo visible y palpable como lo no palpable y lo que no es percibido por el ojo humano, no refiriéndonos en este sentido a ovnis, sino a los rayos X o ciertos tipos de energías y ondas que el ojo humano no puede percibir, pero sí en él influyen, forman parte de un todo en el que su composición está interconectada con lo demás. Algo que se debe tanto sus partículas sólidas más microscópicas existentes en los cuerpos, como por todo aquello que es determinante desde la lejanía y que tiene que ver, por ejemplo, con el sol.

En este caso se ponen como ejemplo los rayos del sol, con tanta lejana procedencia, sin poderse estos agarrar con la mano, y sin embargo son la base de nuestra supervivencia. Estos llegan desde bien lejos a una tierra en la que el mundo vegetal crece con la fotosíntesis y su masa sirve de alimento tanto para el sujeto como para unos animales de los que, una vez más, se hará raciones comestibles para la supervivencia de quienes la necesiten.

En este proceso coincide que todos los seres vivos prosperan gracias a la alimentación y la reproducción, pero también son sometidos a adversidades biológicas y otras fuerzas físicas que pueden condicionar su crecimiento y terminar por aniquilarlos. Frente a esos contratiempos cada ser vivo está dotado con unos mecanismos de defensa que hasta cierto punto servirán como protección ante la amenaza de la desaparición. Aunque, a pesar de la muerte del organismo, sus componentes más minúsculos no desaparecerán, sino que se transformarán y pasarán a formar parte de la vida de otros cuerpos, organismos y lugares.

Desde esta visión atómica se observa la inmortalidad de la inmensa mayoría de los átomos y su continua vida en cuerpos y lugares diferentes. Por ello, un mismo átomo puede, con el tiempo, estar en diferentes cuerpos y organismos. Como ejemplo puede ser que un mismo átomo formara parte del cuerpo de un animal de la prehistoria, esté falleciera y de su podredumbre nacieran unos gusanos que, uno de ellos llevando en su interior ese átomo, fuera engullido por un pájaro que con hambre pasara justamente por allí y que con los años falleciera junto a un nogal en el que con su descomposición y a través de las raíces del árbol, este átomo llegara a formar parte de una nuez, terminando ser engullida por un ser humano el cual pudiera largar este átomo de nuevo por sus diferentes vías de escape. Y así sucesivamente este átomo podría ser usado tantas veces como en lugares haya estado.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 264.

En este sentido vida y muerte se dan a mano y si hablamos de perduración en el tiempo, se puede afirmar que «esta muerte terrible fertiliza la tierra, y sirve por lo tanto para iniciar un ciclo nuevo. Es la propia muerte la que conduce a la inmortalidad puesto que nunca acabamos de desaparecer, siempre regresamos»⁷⁴⁸. Se podría decir que estamos compuestos de eternidad.

Sobre este regreso, se piensa en esa vuelta a la tierra, una tierra que, a primer golpe de pensamiento, puede estar relacionada con el marrón y los ocre; unos colores utilizados como fundamentales por artistas de esta investigación como Saura y Tàpies pero que no se correspondían con los más usados por las vanguardias, ya que en el arte de las vanguardias del siglo XX, tanto en la publicidad como en multitud de artistas, se hizo un uso abusivo de colores simples como el rojo, amarillo y azul, algo que nos recuerda a las obras coloridas de Warhol en las que, a pesar de su colorido, algunas de ellas también nos hablan de muerte. Por lo que a Saura y Tàpies se refiere, se observa una reconfiguración en esta variada paleta de colores de corrientes anteriores.

En Tàpies, por ejemplo, el uso del pigmento marrón mezclado con cola, son muestra de esa simpleza cromática como reflejo de su estado personal. En su “Grand triangle marron”, «la austera monocromía inspira recogimiento: se trata de un «color interior» que, de acuerdo con las palabras empleadas por el pintor procede de un «sentimiento místico, casi indefinible, fundamental para un artista»⁷⁴⁹.



Fig. 291. Antoni Tàpies. “Grand triangle marron”, 1963.
Óleo y arena sobre parqué contrachapado. 195 x 170 cm.
Centre Pompidou

Cuando hay recogimiento hay un viaje al mundo interior, un retraimiento confesional hacia las entrañas en las que se desnuda el propio ser.

Con sus propias palabras, y para diferenciarse de los demás planteamientos respecto a lo pictórico, Tàpies desde su avanzada edad y pensando la vida pasada que ha vivido, desataca que, esta diferencia fue «tal vez también por la necesidad de buscar colores más profundos, más serios. En estas cosas hay una mezcla de todo. Como el sentirme cerca de la tierra. Siempre he

⁷⁴⁸ CIRLOT, L. (2015). “La presencia de la muerte en el arte contemporáneo” en *Muerte y transfiguración en el mundo artístico contemporáneo*, op. cit., p. 19.

⁷⁴⁹ CHALUMEAU, J. L. (2004). “La obra de Tàpies en el siglo XX” en *Antoni Tàpies*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.

querido acercarme a las formaciones del cosmos. En el fondo estamos hechos de tierra y volvemos a ella»⁷⁵⁰.

Este sentimiento de necesidad de cercanía con la naturaleza queda latente en nuestra obra “Amb la natura”.

Amb la natura

Esta necesidad de aproximación a la naturaleza, como hemos podido observar a lo largo de esta tesis doctoral, está también presente en la artista Rossana Zaera. Nos es especialmente próximo uno de sus textos en el que nos dice:

¡Vámonos al campo! A la montaña, ¡a vivir la montaña!
Vámonos a vivir donde la naturaleza, o parte de ella, nos reconozca.
¿Te gustaría?
¿Verdad que es un pensamiento hermoso?
Volver a la naturaleza, a lo que yo era, o aún soy,
antes de ser esta, antes de ser yo; la que soy.

¡Querida naturaleza! Te abrazo como me gustaría abrazar a mi madre,
en busca del más tierno beso que calme mi dolor.



(Septiembre, 1997)⁷⁵¹

Fig. 292. Cristian Gil. “Amb la natura”, 2012. Acción en la huerta de Albuixech registrada fotográficamente. Imagen impresa sobre papel fotográfico de 100 x 70 cm

⁷⁵⁰ ALAMEDA, S. (2004). “La vida, por Tàpies” en *art. cit.* [Consulta: 9 de mayo de 2020].

⁷⁵¹ ZAERA, R. (2013). *Humanas, demasiado Humanas: [Las heridas del Alfabeto Natural]* [cat. expo]. Palma de Mallorca: Lluç Fluxà Projectes d’art. Espai H.C, p. 6.

Con este texto de la artista sobran palabras para describir la propia obra “Amb la natura” que abarca tanto el sentimiento de necesidad y cercanía con la naturaleza, como la reflexión sobre la relación que existe entre esta y el cuerpo. Una relación que trasciende lo físico y puramente formal para establecer conexiones desde lo espiritual. Además “Amb la natura” queda indiscutiblemente relacionada con la creación “Dona arbre” de la artista Fina Miralles (Sabadell, 1950). Acción en la que la artista, enterrada de pie hasta la cintura, plantea la idea del ciclo de la vida equiparando su cuerpo con el de un árbol que nace, crece y muere y vuelve a la tierra de donde ha nacido. Vuelve a convertirse en algo inanimado, como la muerte de nuestro abuelo, cuya horizontalidad del cuerpo fallecido muestra un descanso eterno que anula la consciencia y movimiento impidiendo un abrazo mutuo.



Fig. 293. Fina Miralles. “Translacions. Dona arbre”, 1973. Imagen de la acción realizada en *Sant Llorenç de Munt*

Rescatando a Tàpies, cabe destacar que su sentimiento espiritual profundo con la naturaleza también pasa en su trayectoria por una aproximación al pensamiento filosófico oriental en el que está presente el zen, el yoga, el taoísmo y el budismo. Algo que está relacionado en parte con el título y el espacio interior de la obra personal “Concentració”.

Concentració

La obra “Concentració” se nos presenta a modo de nido, en la que dentro de la cual la calma y la soledad favorecen la introspección, se asocian reflexiones relacionadas con lo que conecta al ser en su interior y que al mismo tiempo nos habla de lo que este está compuesto.



Fig. 294. Cristian Gil. “Concentració”, 2012. Raíces de naranjo. 200 x 250 ø cm.
Finalista internacional categoría *Land Art* en el *Arte Laguna Prize*, Venecia

En este sentido y como complemento a lo espiritual, la atracción de Tàpies hacia la tierra, lo matérico y volumétrico, también ha tenido relación con los procesos de experimentación artística que lo mueven. Experimentaciones terrosas que en 1981 son reconducidas hacia el uso de la cerámica. Aun siendo conocido por su faceta pictórica, la escultura también formó parte de su expresión plástica.

Cuando el artista habla de materia también habla de la tierra que utiliza en sus creaciones. Así pues, la materia con la que le da forma a sus creaciones forma parte de los ingredientes del mismo universo del que el cuerpo es partícipe. Son cuerpos heridos no solo por la agresión física, sino por la represión de sus derechos y libertades. Tàpies menciona al respecto que «me obsesionaba la materialidad, la pastosidad de los fenómenos, que yo interpretaba usando un material espeso, mezcla de pintura al óleo con blanco de España, como una especie de materia

prima interior que ponía de manifiesto la verdadera naturaleza, la realidad «nouménica», que yo no veía como un mundo aparte, ideal o sobrenatural, sino como la única, total y verdadera realidad de la cual todo se compone»⁷⁵².

La práctica de este salto hacia la nueva técnica, se ve reforzada al conocer al ceramista alemán Hans Spinner y el eco de estos inicios cerámicos han podido verse en exposiciones como “Tàpies. Tierras”, organizada por el *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* en 2005. Tàpies utiliza la pintura, pero también siente la necesidad de utilizar lo matérico y volumétrico para expresarse. Desde una visión general de su trayectoria, «en la obra del pintor catalán existe una preocupación por trascender la pintura, una intencionalidad metafísica y un deseo de descubrir la naturaleza de los materiales, transformar las sustancias y dar sentido a la vida»⁷⁵³.

Tàpies no se quedó en la simple pincelada, sino que, asombrado por la carga pastosa en las obras de Jean Dubuffet y Jean Fautier observada durante su beca en París, el artista se lanzó a sus experimentos y mezclas en los que había cal, cemento, polvo de mármol y diferentes objetos encontrados. Mediante esta experimentación de materiales se acercó a un relieve superior en el tratamiento de las obras.

En cuanto a lo que esta materia se refiere, se habla tanto del volumen de la carga con que ejecuta las obras como también la misma arena que utiliza sobre ellas y que tan cercana está a sus planteamientos sobre la materia cósmica en la que todo y cuanto está presente en el espacio tiene relación. Una tierra como lugar de donde nace la vida, de la que todo organismo forma parte transformado en carne, y de la que también forma parte una descomposición que nos permite hablar de regeneración y esperanza en la obra “Arrels de pedra” a través de esos brotes verdes también existentes en algunas obras de Rossana Zaera como “El sueño”.

⁷⁵² ANTONI, T. (1983). *Memoria personal: fragmento para una autobiografía*, op. cit., p. 184.

⁷⁵³ BORJA, V. (com.). (2000). “Tàpies” en *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*.
<<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/tapiés>> [Consulta 11 de mayo de 2020].

Arrels de pedra



Fig. 295. Cristian Gil. "Arrels de pedra", 2013. Talla en pedra de Pulpis. 61 x 26 x 26 cm

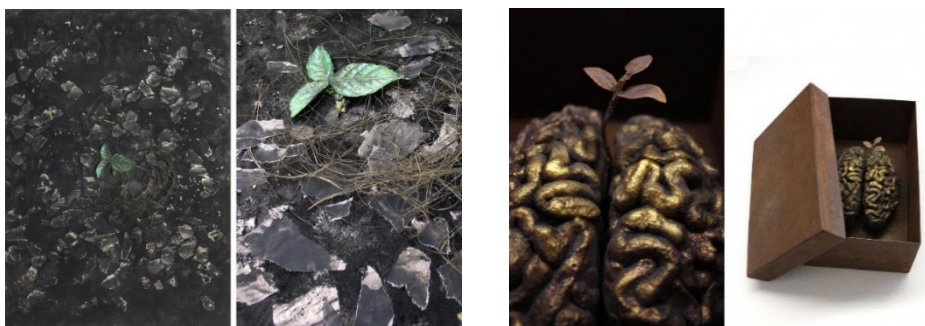


Fig. 296. Rosana Zaera. "El sueño" y detalle, 2006. Serie Resiliencias. Técnica mixta sobre papel de algodón. 65 x 50 cm

Fig. 297. Rosana Zaera. "Renacimiento", 2010. Serie Cajas de memoria. Caja de hierro, papel, escayola y pintura. 18,5 x 31 x 11,5 cm

Con ella la artista hace un guiño a la luz al final del túnel, presentando una escena en la que entre tanta oscuridad se debate la muerte y renace la esperanza a través de un brote verde. La imagen recoge pues un paisaje destrozado y quemado del que emana el renacimiento y

reflexiona sobre el nacer y el morir como ciclo natural de la vida, un planteamiento que está presente en obras como “Renacimiento”, una de sus “Cajas de memoria” que contiene un cerebro de apariencia metálica y color dorado del que brota un pequeño tallo con tres hojas o “Germinación de dura madre” (2006), “La caverna” (2009), “El brote” (2006) o “Resiliencia de corazón” (2010), entre otras.

En esta línea de investigación sobre la muerte de un cuerpo y su posterior desintegración y consumición, se piensa en la obra “Vanitas. Flesh Dress for an Albino Anorectic” (1987) de Jana Sterbak (Praga, Checoslovaquia, 1955). Un vestido hecho de carne fresca que con el paso del tiempo experimenta la descomposición y nos acerca a la idea del cuerpo como portador de la obra.



Fig. 298. Jana Sterbak. “Vanitas. Flesh Dress for an Albino Anorectic”, 1987. Maniquí, arrachera, sal, hilo, fotografía en color sobre papel. 157,48 x 40,64 x 27,94 cm. Walker Art Center

En el vestido de Sterbak, la descomposición es símbolo de muerte, pero al mismo tiempo de vida y renacimiento. Juan Antonio Ramírez al respecto de dicha obra menciona que: «la podredumbre de esa carne foránea es como la vieja piel que abandonan las serpientes, el símbolo de una existencia anterior que se renueva al llegar al final de un ciclo vital. Desvestirse equivale a una resurrección o, más exactamente, a esa maravillosa metamorfosis que se opera en los insectos con el paso de crisálida a mariposa»⁷⁵⁴.

Es una obra que nos recuerda a esas pieles colgantes y caducas de la que nos habla Cebrián en su instalación “Seres inertiae” presentada en *Sala Parpalló Centre Cultural la Beneficència* o su obra “Supervivencia” para la *Sala Rekalde-Area 2*, una forma de desprenderse de la piel que sugiere cambio que también está en relación al momento de la metamorfosis natural. Hay

⁷⁵⁴ RAMÍREZ, J. A. (2003). *Corpus Solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, op. cit., p. 154.

ocasiones en las que este ciclo de renovación personal también puede verse forzado en la persona debido a la fuerza del dolor, un dolor fruto de la rabia, del trauma silencioso, de la pérdida de un ser querido o de un dolor que un día explota debido a lo perturbador que puede suponer la noticia de un diagnóstico que amenaza con la muerte. Un dolor al que empezamos a darle forma en piezas como “25-08-1996” y que representa el día en que el dolor llamo a mi puerta y, además, nos recuerda continuamente la vulnerable y caduca naturaleza de la que estamos compuestos y formamos parte.



Fig. 299. Cristian Gil. “25-08-1996”(detalle), 2015. Broce, hierro pintura dorada y madera. Medidas variables. Instalada en la puerta del estudio de Cristian Gil Gil

5.2 El día en que el dolor llamó a mi puerta. 25-08-1996

Uno de los recursos fundamentales en la propia obra es la acción de apretar con la mano materiales maleables como el barro, gres etc., materiales que actúan como soporte de registro de la propia huella. Al resultado formal de esta acción se le atribuye el nombre de *apretón* y este responde al gesto de respuesta frente al dolor físico, un apretón de mano que está en relación formal a ese capullo de donde nace y renace la historia autobiográfica.

El gesto de apretar fuertemente con la mano proviene del recuerdo de los momentos en los que se siente dolor físico, un gesto al que le acompaña un cuerpo en tensión. Este apretar es muestra de resistencia frente al dolor y, el gres o el barro, materiales que tenemos entre las manos y apretamos, amortiguan esa auto-destrucción. Apretar el gres y la arcilla es una forma de fosilizar el dolor.



Fig. 300. Cristian Gil. "25-08-1996", 2015.
Broce, hierro, pintura dorada y madera.
Medidas variables. Instalada en la puerta del estudio de Cristian Gil Gil

En nuestra pieza, la obra que abre el discurso narrativo en torno al dolor lleva por título “25-08-1996”⁷⁵⁵. El título responde al día del diagnóstico de nuestra enfermedad e ingreso en el hospital, el primer día en que el dolor llamó a la puerta con el diagnóstico de un cáncer mortal, pero del que finalmente renacimos.

Esta idea de renacimiento es la que, como comentábamos, está presente en Zaera. Artista que presenta una serie de obras en las que a través del brote verde habla de esperanza y del nacer y el morir como ciclo natural de la vida. Este planteamiento une al ser vegetal y al ser humano como entes naturales regidos por un mismo final y principio. Son planteamientos de la artista en los que aúna, entre otros, dolor y naturaleza, algo que nos permite determinar ideas anteriores sobre esa doble cara de la naturaleza. Una naturaleza que puede albergar paz y tranquilidad, pero también ser caldo del cultivo del dolor y la muerte. Dos temas que no están exentos de belleza y así lo vemos en obras de la artista castellanense como “El vaso de barro”⁷⁵⁶, obras que se presentan a modo de radiografías del subsuelo revelando unos cuerpos enterrados que hablan, a través del arte, de la muerte y de la belleza de la descomposición. Para Ángel Cagigas estas reflexiones le recuerdan a «los planteamientos del movimiento romántico, tan aferrado a la representación de los pares de conceptos creación-destrucción o desintegración-reintegración y a la recreación de la belleza de la descomposición»⁷⁵⁷.



Fig. 301. Rossana Zaera. “El vaso de barro”, 2010. Técnica mixta sobre papel de algodón. 100 x 197 cm

⁷⁵⁵ Aunque primeramente esta pieza estuvo sobre un tablón de madera, después pasó a su ubicación final con la construcción del taller-estudio de creación, lugar en el que actualmente está ubicada en la puerta de acceso al estudio.

⁷⁵⁶ A principios del 2011, Ángel Cagigas presentaba la exposición *Memoria de la vida* de Rossana Zaera, en la *Galería Orfila*. Una exposición en la que pone en diálogo la serie “Cajas de memoria”, está compuesta por micro-instalaciones dentro de pequeñas cajas contenedoras de vivencias y reflexiones de la artista, con la serie “Resiliencias”, en la que podemos ver obras como “El vaso de barro”.

⁷⁵⁷ CAGIGAS, A. (2011). “Memoria de la vida” en *Memoria de la vida: Rossana Zaera*. Madrid: Ediciones Tengo que irme, p. 11.

Con este tipo de obras y derivado de las palabras de Cagigas, parece que la artista Rossana nos invita a través de la naturaleza a acercarnos hacia el lado bello de lo que la mayoría de los seres humanos considera distante y escabroso, algo como pueda ser la muerte y la descomposición. Del mismo modo, en esta belleza de lo escabroso, nos invita a través de ella a revertir toda idea de fealdad asociada al dolor, planteando como bello en otras de sus obras las marcas y heridas del ser humano tan similares y en diálogo con las de los árboles que observa durante sus paseos por el Rebollar. Un lugar donde vive desde dentro la naturaleza vegetal que le rodea.

Vivir la naturaleza es característico de esta artista, y ello se puede observar tanto en sus versos y obras como en algunas de las líneas de email durante nuestras conversaciones. En ellas nos hace saber: «Estamos en el pueblo, disfrutando como cada verano de la vida tranquila cerca de la naturaleza»⁷⁵⁸.

En esta naturaleza,

«ese mundo vegetal que vemos tan tranquilo, tan resignado, en que todo parece aceptación, silencio, obediencia, recogimiento, es por el contrario aquel en que la rebelión contra el destino es la más vehemente y la más obstinada. [...]

Si hubiésemos desplegado en levantar diversas necesidades que nos abrumen, por ejemplo las del dolor, de la vejez y de la muerte, la mitad de la energía que ha desplegado tal o cual pequeña flor de nuestros jardines, es de creer que nuestra suerte sería muy diferente de lo que es»⁷⁵⁹.

En esta naturaleza tranquila y del silencio, que pareciera ser el lugar idóneo para la paz, también cabe el dolor y lo abrumador, y esta es una idea que está íntimamente relacionada con nuestra serie de nidos de cañas en los que se fusiona naturaleza y un dolor más bien relacionado con lo fisiológico.

Los nidos ya mencionados anteriormente están hechos con raíces de naranjo, aunque otros son los realizados con punzantes cañas silvestres. Estos se agrupan bajo el nombre de “Agujas”, sub-serie que queda incluida dentro de la serie “Desde mi enfermedad”. En ella la caña se utiliza como metáfora de una aguja clínica que, paradójicamente, inflige un dolor no deseado, pero a la vez, de ella emana protección y posibilidad de pervivencia.

Es característico de nuestros nidos las formas circulares que le pertenecen y en las que intrínsecamente queda recogida la idea de protección, arropamiento y/o recogimiento. Una idea que para campillo también está en el amor y que nos hace pensar en la obra “El amor y la muerte” de Zaera. En palabras de Campillo: «En el amor juegan un papel muy importante los sentimientos que promueven la intimidad, el acercamiento, la conexión y la construcción de un vínculo estrecho: el nido. Es la aceptación del otro y el sentimiento de confianza y de cariño que establecemos con esa persona. Es el apego como aspiración para obtener calma y seguridad, para alcanzar estabilidad y seguridad»⁷⁶⁰.

⁷⁵⁸ Correo electrónico recibido el 29 julio de 2019.

⁷⁵⁹ MAETERLINCK, M., ENSEÑAT, J. B. (Trad.). (1987). *La inteligencia de las flores*. Barcelona: Hypamérica Orbis, pp. 12-13.

⁷⁶⁰ CAMPILLO, J. E. (2021). *La consciencia humana, op. cit.*, p. 49.

Agulles



Fig. 302. Cristian Gil. "Agulles", 2013. Caña silvestre. 60 x 280 ø cm.
Instalación creada en la huerta de Albuixech

Agulles II

En esta línea de posibilidades creativas del círculo, encontramos su uso y metáfora en algunas artistas de nuestra investigación. Por ejemplo, Cebrián, hace uso de la forma circular en sus creaciones desde sus inicios. Entre las obras de esta primera etapa creativa se destacan algunas como “Dark Water”, escultura de piedra, pigmento y agua oscura, instalada en el suelo como la gran mayoría de sus piezas, y realizada a partir de la lectura e interpretación de un haiku.



Fig. 303. Cristian Gil. “Agulles II”, 2021. Caña silvestre. 60 x 520 cm ø. Instalación en el Espai d’Art Contemporani de Castelló (EACC) con motivo de la exposición *Bio Lectures. Reflexions de l’Entorn Natural i Rural Contemporani*. Comisaria Irene Gras Cruz

En esta obra utiliza formas circulares, tanto para dar forma a las tres piedras de cantera sobre las que deposita el agua oscura, como para dibujar sobre el suelo el círculo exterior de pigmento que las rodea. Un círculo que, como la piel, protege y actúa como límite separador de dos espacios. El recurso de la forma circular también será utilizado en el inicio creativo de su obra marcada por los “Haikus”.

La idea del círculo también está presente en la obra de Pepe Espaliú, una forma «que en la obra del artista era un elemento presente con el renacer, el continuo volver, la vida y la muerte como conceptos de un todo»⁷⁶¹. Concretamente en Espaliú, esta forma está presente en obras como

⁷⁶¹ REINA, C. (2017). “El círculo que abraza a Pepe Espaliú” en *Cordópolis*.
<https://cordopolis.eldiario.es/cultura/circulo-abraza-pepe-espaliu_1_7093306.html>
[Consulta: 15 de enero de 2022].

a la que le da esta forma con la concreta disposición de las muletas, o su obra de la performance que realiza en lo alto de un árbol y en la que el artista se desviste mientras anda pausadamente en círculo sobre una plataforma de madera colocada alrededor de un tronco. Un nido en lo alto de un árbol en el que hay y nos habla de padecimiento.



Fig. 304. Durante la instalación de "Agulles II" en el campo

Como se recuerda, esta idea del círculo está en relación a los movimientos circulares de la danza de los derviches, quienes pertenecen a la orden espiritual fundada por Yalal al-Din Muhammad Rumi, poeta del que se nutre nuestro artista. Simbólicamente este andar en círculo es símbolo de regeneración y vuelta al inicio. Este desnudamiento de ropajes, tanto visible como psicológico, favorece la metamorfosis del artista y con ello la construcción de un nuevo nido a modo de refugio que le permita a través del dolor ampararse bajo una renovada identidad.

Esta idea de la forma circular vinculada a la idea de refugio y nido y relacionada con aspectos físicos y psicológicos de la persona, también está presente en una serie de obras a modo de iglú de Mario Merz (Milán, 1925 – Turín, 2003), artista quien inició el proceso constructivo de los mismos hacia finales de 1960 y entre los elementos constructivos que utilizó en pleno *arte povera* se encuentra el cristal, un material que, al mismo tiempo que recubre las paredes del iglú aludiendo al hielo, le permite al espectador visualizar el interior del mismo habitáculo.

Entre las obras a la que nos referimos se encuentra la realizada expresamente para la muestra *Correspondencias: 5 arquitectos, 5 escultores* y titulada "Igloo del Palacio de las Alhajas" (1982),

pero también la personalmente visitada de la exposición *¿Cuál es nuestro hogar?*⁷⁶², celebrada en el IVAM, lugar en el que pudimos presenciar “Senza Titolo (Triplo igloo)” que concretamente alberga un total de tres iglúes.

Fig. 305. Mario Merz. “Sin título (Triplo igloo)”, 1984. Vidrio, hierro, abrazaderas, arcilla, neón. 1r elemento: 300 x 600 cm, 2º elemento 200 x 400, 3r elemento 100 x 200 cm. MAXXI-(Museo Nazionale delle arti del XXI), Roma



Protecció d'Agulles I y II

Sobre su obra cabe destacar que «las formas arquitectónicas ya no son tan solo un lugar o un hogar en el que refugiarse físicamente, sino también un espacio mental que sirve como elemento metafórico para muchas preocupaciones del artista»⁷⁶³.

Si el nido y la casa pueden estar relacionadas con la idea de amparo e intimidad, en este tipo de instalaciones la transparencia del cristal rompe con esa idea de recogimiento absoluto e intimidad para la persona, y deja paso a reflexiones relacionadas entre lo interno y externo. En este tipo de obras «la forma circular incide en la idea del deambular, del pasear, por una conjunción de opuestos dialécticos (físico o mental, orgánico o inorgánico...) que vienen a conformar, según el artista, la existencia humana»⁷⁶⁴.

Este interés sobre el ser vivo y sus diferentes modos de relacionarse con el espacio habitado y social, lo físico y psicológico, también se plantea asociado a lo circular en la misma exposición a la obra de Bruce Nauman “Model for tunnels”, obra que «en vez de generar tranquilidad, abrigo y confort, hace referencia a los túneles subterráneos de las ciudades, a lugares escondidos y desconocidos que se nos aparecen como símbolos de las profundidades psicológicas de la mente humana»⁷⁶⁵.

⁷⁶² Exposición celebrada del 16 de Julio de 2020 al 31 de enero de 2021.

⁷⁶³ Texto adjunto a la obra del artista en la pared de la misma sala expositiva.

⁷⁶⁴ *Ibid.*

⁷⁶⁵ *Ibid.*



Fig. 306. Cristian Gil. Detalle de "Protecció d'Agulles", 2013. Caña silvestre. 130 x 280 ø cm. Instalación creada en la huerta de Albuixech



Fig. 307. Bruce Nauman. "Model for tunnels", 1981. Escayola. 80 x 475 x 447 cm. Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat Valenciana

En el caso de Merz, recuperando elementos de deshecho industrial y un arte vinculado a la naturaleza, trabaja con los Iglúes desde las formas orgánicas primitivas de protección que le han servido al ser como hogar. Estos espacios para habitar «son metáfora de lo transitorio y cambiante, de la unión entre naturaleza y cultura, así como de la propia actitud nómada del artista»⁷⁶⁶.

La conexión entre habitáculo, hogar y naturaleza de Merz recuerda a los planteamientos del arquitecto y artista René Heyvaert que fue también testigo y partícipe del *arte povera*.

⁷⁶⁶ DE BLAS, J. (com.). (2007). "Espacios para habitar. Fondos de la colección permanente" en *MNCARS*. <<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/espacios-habitar-fondos-coleccion-permanente>> [Consulta: 5 de mayo de 2020].

Sus obras y construcciones simples están marcadas por un arte *mínimal* y arquitecturas de bajo coste que podrían definirse bajo este término de lo pobre, singular y sencillo. Son arquitecturas «en la que las necesidades concretas (y temporales) definen los materiales, y los materiales definen la forma y la estética general, sin artificios. La belleza ya no depende de los prejuicios relacionados con el estilo, el equilibrio o la armonía, sino de la lógica de la forma o, dicho de otra manera, de la exactitud de las soluciones»⁷⁶⁷.



Fig. 308. Cristian Gil. "Protecció d'Agulles II", 2021. Caña silvestre y tierra. 800 ø x 175 cm. Medidas instalada en el campo. Instalación en la huerta de Albuixech

En su faceta de arquitecto encontramos una serie de casas en las que la naturaleza es determinante. Entre las soluciones arquitectónicas de este artista que conectan habitáculo y naturaleza se encuentran aquellas en las que hay una prolongación del espacio habitable con un espacio ajardinado al mismo nivel del suelo, o una conexión con la naturaleza en altura a través del cristal, ofreciendo estas vistas a los campos de cultivo. Al igual que Merz, este arquitecto y artista toma el cristal como elemento estratégico en sus construcciones relacionadas con el hogar, el refugio y las relaciones entre interior y exterior. En este caso el cristal ubicado en zonas

⁷⁶⁷ HEYVAERT, A. (2019). "René Heyvaert" [Dossier de prensa] en *Centro Galego de Arte Contemporánea*, art. cit., p. 7. [Consulta 20 de octubre de 2020].

altas de la casa le permite una mayor entrada de luz natural que favorece la sensación amplia en el interior del habitáculo. Han estado presentes en él aspectos relacionados con el cuerpo, naturaleza, espacio y vivencia.

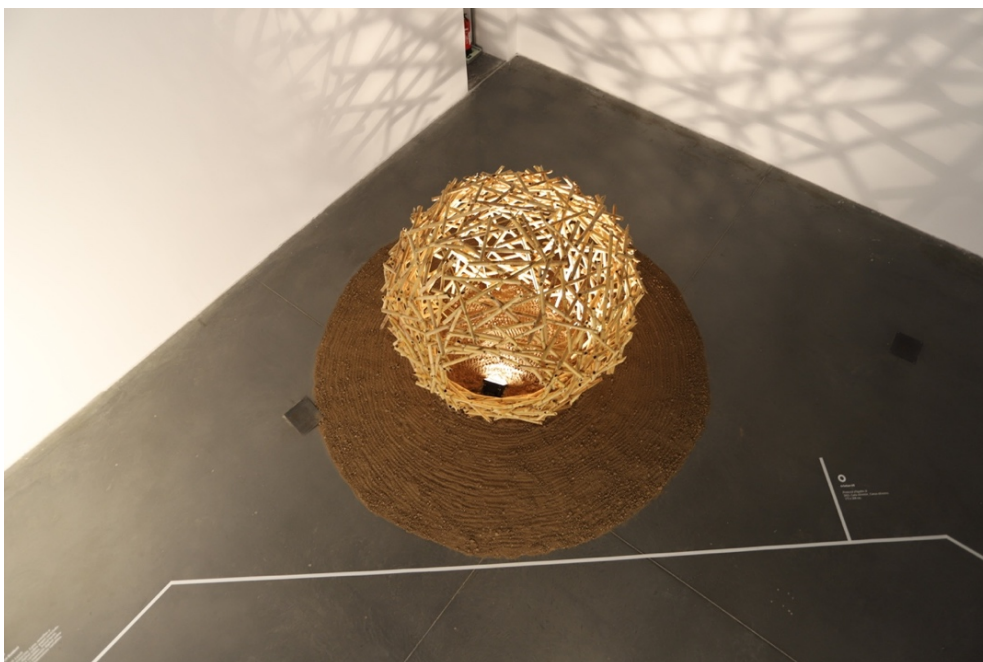


Fig. 309. Cristian Gil. "Protecció d'Agulles II", 2021. Caña silvestre y tierra. Medidas adaptadas al espacio del *Espai d'Art Contemporani de Castelló* con motivo de la exposición *Bio Lectures. Reflexions de l'Entorn Natural i Rural Contemporani*. Comisaria Irene Gras Cruz

Partiendo de las ideas de Merz y sus iglúes de cristal, nos vienen a la mente como las construcciones de iglúes que se crean con hielo, están pensados para proteger y dar cobijo a la persona, pero están paradójicamente creadas con una materia que puede ser tanto mortal como salvavidas. El hielo al mismo tiempo que puede matar, también puede proteger si este se ordena de una forma concreta, a modo de refugio que resguarde.

De paradojas como esta surge “Agujas”, sub-serie en la que la caña sirve como metáfora de una aguja clínica que, en nuestro día a día, al mismo tiempo que infunde miedo y duele, puede salvarte la vida. La multitud de cañas simbolizan la multitud de pinchazos que vertebran la recuperación del individuo, por ejemplo, cuando está en la cama del hospital. Aquí la forma de nido, con la que se refuerza la idea de protección y amparo, simboliza una cama de agujas curativas donde el mismo dolor que hace pensar en huir es el mismo que nos puede hacer reaccionar y perdurar. “Agulles”, “Agulles II”, “Protecció d’agulles” y “Protecció d’agulles II” son espacios de dolor, aunque recogen la idea de cómo no siempre el dolor que es transversal al ser humano es negativo para la persona⁷⁶⁸.



Fig. 310. Durante el montaje de
“Protecció d’Agulles II”
en el EACC

Todo este imaginario creativo y reflexiones en torno al dolor, el sufrimiento, la muerte, la soledad, el recogimiento, etc., están presentes en el quehacer artístico “Desde mi enfermedad”.

⁷⁶⁸ Estas instalaciones son creadas principalmente en nuestra naturaleza más próxima que vivimos, pero después, también han formado parte de espacios culturales e institucionales.

5.2.1 Desde mi enfermedad (serie). La propia vivencia

En esta serie se aborda más detalladamente la vivencia personal sobre el cáncer vivido y al que se da nombre en la obra “Tumor de Wilms y metástasis pulmonares y hepáticas múltiples”.

Tumor de Wilms y Metástasis Pulmonares y Hepáticas Múltiples



Fig. 311. Cristian Gil. “Tumor de Wilms y metástasis pulmonares hepáticas múltiples”, 2015. Técnica mixta sobre pan de oro. Políptico, 28,5 x 114 cm. Colección particular Rafel Fernández Delgado-Cerdá



Fig. 312. Cristian Gil. “Expansión”, 2016. Técnica mixta sobre pan de oro. 60 x 60 cm. Colección *Facultat de Medicina y Odontología* de la Universitat de València. Imagen tomada en 2016 siendo Guillermo Sáez (izquierda) Coordinador de Relaciones Internacionales y Programas de Movilidad y Federico Pallardó (Derecha) Decano de la Facultat

“Tumor de Wilms y metástasis pulmonares y hepáticas múltiples” consiste en un políptico de cuatro cuadros que a su vez cada uno de ellos se subdividen en cuatro partes más como símbolo de la radiografía de un cuerpo en el que en la parte superior están los pulmones y en la inferior los riñones. La apariencia de esta obra es de pan de oro, el oro como «metal asociado al sol, a la inmortalidad, y al logro supremo de la mente»⁷⁶⁹ y las demás piezas como esta se agrupan dentro de “Desde mi enfermedad” en un subgrupo al que llamamos “En expansión”.

Concretamente en esta obra, una pequeña mancha (tumor) ligeramente visible que nace en la ubicación del riñón derecho, se va expandiendo de forma gradual y narrativa a lo largo del políptico. Esta primera mancha hace referencia al primer diagnóstico que aconteció en forma de “Tumor de Wilms” (tumor en el riñón) y el conjunto de la mancha⁷⁷⁰ hace referencia al total del alcance de la problemática. Un diagnóstico al que se le sumó el informe de metástasis adheridas tanto al pulmón derecho como al izquierdo. Con esta noticia, la carga dolorosa propiciaba alimentar la desesperanza y reforzaba la idea de la irreversibilidad ante la vida.



Fig. 313. Imágenes de la presentación de parte de la investigación en la *Fakultas Ekonomi dan Bisnis. Universitas Brawijaya* (Indonesia), 2018

⁷⁶⁹ RAMÍREZ, J. A. (2003). *Corpus Solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, op. cit., p. 97.

⁷⁷⁰ Esta técnica mixta experimenta un cambio de color y forma con el paso de los días, algo que se asemeja a la de un tumor que se expande durante su etapa viva y de transformación.



Fig. 314. Tras la presentación. En la imagen, Emilio Revert Calatayud, Presidente de Sky Line Design (izquierda), Cristian Gil, Investigador (centro) y a la derecha personal de relaciones de la *Fakultas Ekonomi dan Bisnis. Universitas Brawijaya* (Indonesia), 2018

Sense alè

Este tipo de noticias impactantes que llegan por sorpresa suelen llevar, por mínimo que sea, una gran carga de silencio que deja “Sense alè” (sin aliento) a quienes reciben noticias no deseadas como la del diagnóstico de un cáncer o un fallecimiento. Son noticias que, en la línea del dolor, sufrimiento, del miedo y/o lo tabú también pueden llegar a enmudecer a la persona, como esos traumas ligados al pasado que hacen que la persona quede reducida en silencio a la nada.

Como comenta Rojas «en el fondo, cualquier calamidad se hace más llevadera si contamos con el aliento, el alivio y la ilusión que nos proporciona la esperanza»⁷⁷¹. Además, en relación a la creación y al padecimiento de cada cual también cabe destacar que «evocar, ordenar y relatar los recuerdos, las sensaciones corporales y los sentimientos abrumadores de terror, dolor, confusión, vulnerabilidad o indefensión nos permite transformarlos poco a poco en pensamientos coherentes de intensidad emocional más manejable, lo que minimiza la posibilidad de que se hundan en el inconsciente o en la memoria emocional y provoquen ansiedad crónica, disociación de nuestra personalidad o depresión»⁷⁷². Como mencionan M^a Teófila Vicente, Francisca Lita y María Montes, autoras del libro *La Migraña: Ciencia, Arte y Literatura*, el arte se presenta «como lugar privilegiado en el que el ser vuelca por entero, se confiesa, se discute, se conoce»⁷⁷³.

⁷⁷¹ ROJAS, L. (2011). *Superar la adversidad*, Barcelona: Espasa Libros, p. 88.

⁷⁷² *Ibíd.*, p. 138.

⁷⁷³ VICENTE, M. T., LITA, F. y MONTES, M. (2009). *La Migraña: Ciencia, Arte y Literatura*. Bilbao: Lettera Publicaciones, p. 135.

La resolución formal de esta pieza está en línea con el testimonio de Mar, madre de Jonathan fallecido por cáncer infantil quien durante nuestra conversación junto con Javier Zamora (Psicólogo de duelo de ASPANION) nos comentaba:

«Mira, el dolor que peor he pasado es cuando murió Jonathan. Creo que eso es el dolor del alma de verdad, porque nunca he sentido ese dolor, solo entonces. Recuerdas Javi, que te decía “Se me ha quedado como alguien que me está apretando el corazón”. Ese dolor me duró meses y sé que no era el dolor de la ansiedad porque la he tenido otras veces como el de la tristeza. Sin embargo este era algo permanente. Como tener el corazón estrujado. Luego se me fue pasando poco a poco, pero para mí eso era el dolor del alma»⁷⁷⁴.

“Sense alè” recoge exactamente ese tipo de instantes en los que el dolor de la noticia encoge el corazón, lo constriñen y anulan por completo a la persona a pesar de estar esta presente para los demás. Es una obra en la que, una pieza de barro apretada con la mano y posteriormente cocida, está colgada de un hilo transparente a la altura de mi corazón, y en el suelo está dibujada la silueta de unos pies que sustentan un cuerpo ausente, pero que está metafóricamente presente con las medidas de la escultura.

La obra está en relación al “Péndulo de oro”⁷⁷⁵ de la artista Ángeles Marco. El péndulo era un espejo de la artista, marcaba su tiempo mientras oscilaba. Era «la fragilidad hecha material y escena»⁷⁷⁶.



Fig. 315. Ángeles Marco. “Péndulo de oro”, 2006.
Metal patinado y cable de acero. 59,5 x 22 cm

⁷⁷⁴ Véase respuesta en el anexo “V.I.IV.II Conversación con Mar”.

⁷⁷⁵ Esta obra formó parte de su exposición retrospectiva *Vértigo* en el IVAM. Anteriormente fue instalada, poco antes de fallecer en 2006, en el *Castillo de Santa Bárbara* de Alicante

⁷⁷⁶ MASDEARTE. (2017). “Ángeles Marco o el abismo cotidiano” en *Masdearte.com*.
<<https://masdearte.com/angeles-marco-vertigo-ivam/>> [Consulta: 15 de junio de 2019].

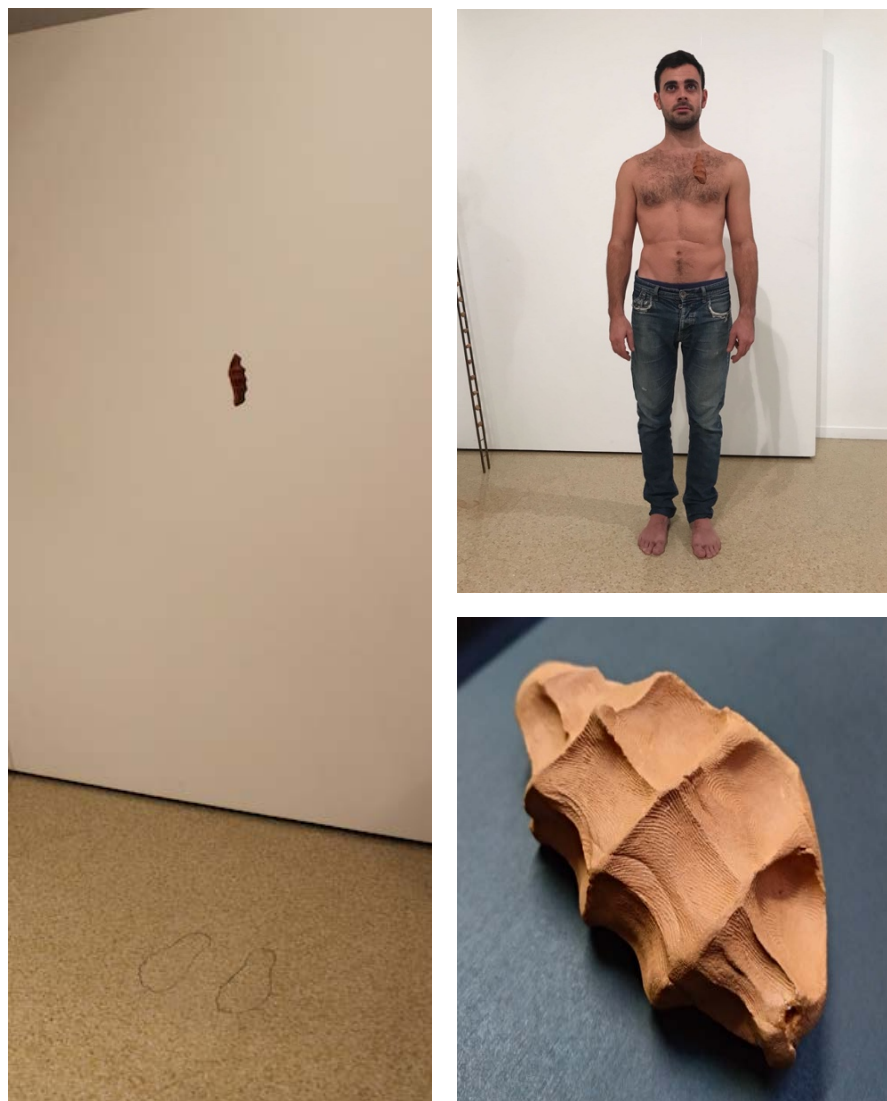


Fig. 316. Cristian Gil. "Sense alé", 2017. Gres y tinta, 164 x 80 x 25 cm.
Y a la derecha imagen del montaje y detalle de la pieza que pende en el aire

Nuestro péndulo marca el tiempo, y su forma orgánica responde a un apretón de mano con el que se registra la huella dactilar sobre la superficie del material y con la que se detiene un espacio y tiempo ya pasados.

Estas formas son de gran recurso en la obra personal, y con ellas se da forma al dolor; un dolor que por lo que a su corporeidad en el organismo se refiere, se presenta de manera invisible a los ojos, pero no a los ojos de nuestra piel. En este sentido la esencia de la huella no está tanto en lo visible de su marca sino en el contenido de su ausencia.

UCI

Sobre la mesa

El uso metafórico en nuestra obra de la piel como límite, donde se congela el gesto de la cicatriz, es utilizado en piezas como UCI. Esta pieza se compone por uno de los apretones pequeños y una línea brillante de cola enmarcados detrás de un cristal cuyo efecto hermetiza la obra y hace un guiño a la UCI (Unidad de Cuidados Intensivos), lugar donde la gravedad del problema aísla al individuo del exterior físico y social. Esta *Unidad de Cuidados Intensivos* es un espacio de aislamiento total con restricciones de paso y esto recuerda a la habitación del propio Nebreda en la que voluntariamente quiso encerrarse, pero también nos recuerda al espacio de reposo en el que quedan forzosamente recluidas otras personas por problemas de salud, como así pudiera ser el caso de Spence, Wilke y Motichka en relación a su cáncer, de La Cruz y Close en relación a su hemorragia cerebral y aneurisma, o Tàpies y Saura en relación a su problema pulmonar, entre otros. Una serie de espacios de dolor en los que pueden permanecer otras personas como estos artistas y en el que el aislamiento y el tiempo favorecen la introspección, y además permiten al doliente sincerarse con el mundo y consigo mismo. Es un modo de desnudamiento, aceptación de la existencia y consciencia sobre la vulnerabilidad del cuerpo.

Obras como “UCI”, “Al seu pas” (a su paso) y “Sobre la mesa” también tienen como protagonistas este elemento en torno al que gira la poética de la obra. En “Sobre la mesa” se trabaja desde la horizontalidad como posición de reposo o inhabilitación del cuerpo, bien yacido en la cama o en la mesa de un quirófano, y todo él es muestra de la cartografía del dolor. En esta obra, la silueta humana que se consigue está construida con la repetición de la unidad cerámica a la que nos referimos y que también forma parte de la obra “Al seu pas”; obras de dolor en las que están presentes metáforas relacionadas con el mundo animal, más concretamente a través de reflexiones sobre el lento andar del caracol o el de la tortuga. Este último animal tan presente en la obra de Espaliú y del que simbólicamente se sirve para hablar del caparazón como refugio, recogimiento y protección.



Fig. 317. Cristian Gil. “UCI”, 2015. Papel, cola gres. 28,5 x 129 cm



Fig. 318. Cristian Gil. "Sobre la mesa", 2014. Gres y terracota. 164 x 80 cm.
Instalación en la Sala de Exposiciones de la Facultat de Medicina i Odontologia de la UV



Fig. 319. Cristian Gil. "Al se upas", 2015.
Arcilla y madera. 4,5 x 11 x 4,5 cm



Fig. 320. Pepe Espaliú. "Sin título",
1989. Escayola. 15 x 20 x 20 cm

Mientras que en "Al seu pas" la vinculación con el caracol queda reforzada visualmente por las vulgarmente conocidas como antenas, en "UCI" lo hace la línea brillante que queda como rastro. En esta obra también confluyen una serie de ideas que, desde el dolor, hacen un guiño tanto a la propia cicatriz abdominal que presenta un aspecto brillante diferente al resto de la piel como a la larga estancia en la UCI o a la lentitud del paso del tiempo cuando somos víctimas de la inmovilidad, de la incapacidad o del dolor y del sufrimiento. Del proceso metodológico de creación esta obra ha formado parte la redacción del texto personal que la acompaña:

A kilómetros sobre el nivel del mar, como en lo más alto de la torre de un castillo, con puertas blindadas y de acceso restringido.

Monitores que controlan, como un laboratorio que esconde seres extraños, cada uno en su urna, cada uno en su espacio.

En otra galaxia, y con tal lentitud con que pasa el tiempo que es como si se hubiera parado.

Sujetos contados, sin hablar, solo que con uno mismo, y con el otro con la mirada. Cómplices de un mismo destino.

Acostado sin moverse, se encuentra un cuerpo robotizado, sondado. Un cuerpo que ha perdido la noción del tiempo, y que puede que sea para siempre.

La idea del paso lento del tiempo en relación al dolor y la adversidad es algo que también deja entrever Zaera en uno de sus textos:

Miguel y Manuel se han ido al Rebollar. Me duelen mucho las costillas pero no quiero derrumbarme, aunque me resultaría muy fácil. ¡Cuánto me duele este dolor!

Intento calmarlo mirando el verde, el verde hoja del Este, de arboleda, de luz propia de monte, de aire alto, de cima.

Calmarlo escribiendo, cantando El Latido, si hace falta; haciéndole el “boca a boca” (boca-dolor), el boca amor por ver si encuentra alivio entre dos labios. Al dolor también hay que entenderlo, jamás ha querido perturbar la paz de su hostelero; más bien es huésped a la fuerza y hasta, a veces, prisionero, pero ¡Ay! ¡Cuánto me duele!

El latido es un tango que canta el corazón aunque, a veces, al dolor le da por descartarlo:

¡Ay! Camino estrecho
Qué largo me resulta del día
que oculta su final.

¡Ay! dolor,
oscura llaga
en el brazo vacío.

En unguento de paciencia,
envuelve,
tu espíritu inflamado.

Final: ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!

(Notas para un tango. Mayo, 1997)⁷⁷⁷

⁷⁷⁷ ZAERA, R. (2013). *Humanas, demasiado Humanas: [Las heridas del Alfabeto Natural]*, op. cit., p. 5.

25-11-2014

Zaera en el texto anterior muestra su testimonio sobre la potencia de un dolor que, como todos sabemos, llega a inhabilitar a la persona o hace de su sendero un camino amargo y doloroso que recorrer. En relación a la anterior producción personal, “25-11-2014” también trata de hacer un guiño a ese camino recorrido con dolor y con la dificultad añadida de no hacerlo con la potencia de las piernas sobre un terreno llano, sino de sentir que se avanza cuesta arriba con las manos, sintiendo y arrastrando la pesada carga en la que se ha convertido el cuerpo fruto del dolor. Sobre este recorrido cuesta arriba se trabaja desde la idea de la escalera, forma que está presente en una de las obras de Espaliú y que surge como resultado de la repetición de las muletas en esa concreta disposición.

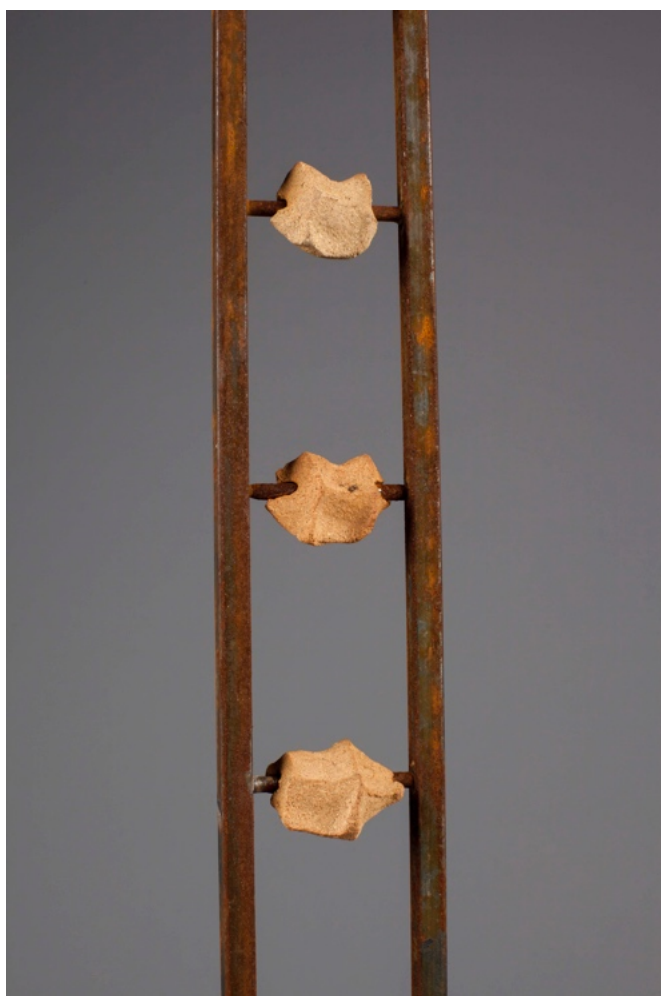


Fig. 321. Cristian Gil. “25-11-2014” y detalle,
2014. Hierro y gres.
5,58 x 2,5 x 164 cm



De la metodología creativa de “25-11-2014” forma parte el siguiente texto personal:

Subir, aumentar, incrementar, ascender, alargar...
en algún contexto palabras bien sonantes,
pero no cuando hablamos de tiempo.

Mientras tanto, solo aguantas el camino, pero no caminas.
Caminar es pasear. Pasear, paseas con la ayuda de los pies,
las piernas, ... pasear es algo tranquilo, sosegado...
Caminar, pasear, es algo calmoso.

Si no caminas, si no andas, y en el sendero no dejas la huella de tus pies,
¿cómo avanzas?⁷⁷⁸

En esta obra, vemos como el apretón está presente para hablarnos de dolor, un dolor que actúa como denominador común en otras obras como “Porth-a-cath”, “Biopsia”, “Análisis 12-01-2015” y “Día a Día”. Esta última con el mismo título que otra pieza que pertenece a la parte relacionada con la vida y la muerte y que sirvió como precedente formal en la posterior pieza escultórica realizada.

Porth-a-cath

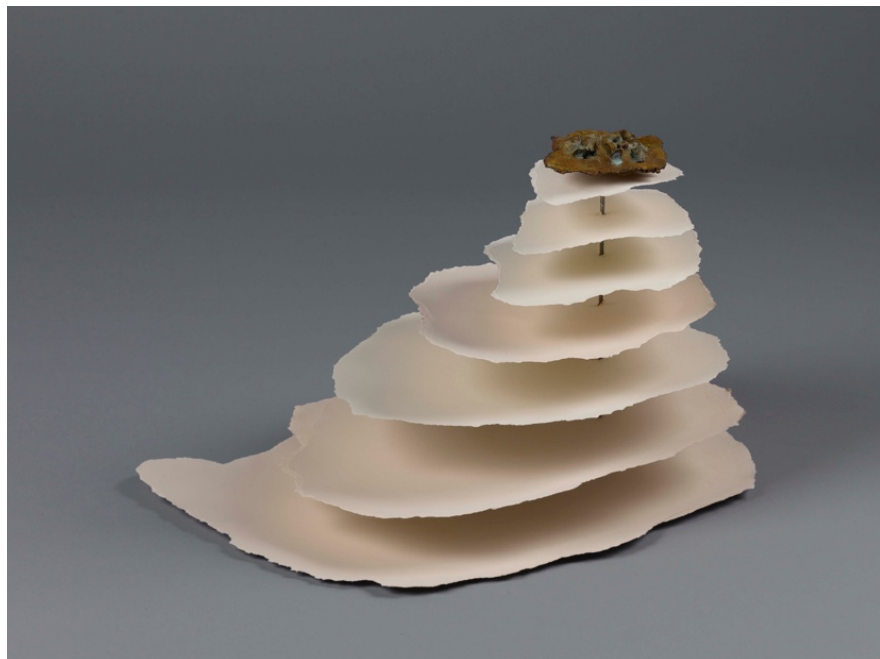


Fig. 322. Cristian Gil. “Poth-a-Cath”, 2015. Papel, bronce y hierro. 38 x 58 x 43 cm

⁷⁷⁸ Textos reflexivos personales que acompañan la metodología creativa de la pieza.

Día a Día



Fig. 323. Cristian Gil. "Día a Día" y detalle, 2015. Hierro y gres. 21 ϕ x 164 cm

En “Día a Día” el dolor está presente, y muestra de ello es tanto el *apretón* convertido en vertebra, como una fina lanza de metal afilada que atraviesa de manera vertical el conjunto de las 33 piezas de la columna. Esta fina barra punzante a modo de aguja, que junto con la base circular de hierro tiene la altura del propio cuerpo el día en que se creó la obra, se suma a los múltiples modos de hablar del dolor más allá del apretón de mano, un modo para hablar de él a través del elemento afilado como ya hizo, entre otros, Nebreda en su acción registrada fotográficamente en “La ceniza de la madre, el agujero de la madre y la cruz del hijo”, “Frida Kahlo en la obra “La columna rota”, Cebrián en su escultura “The invisible Pain”, Zaera en sus agujas hipodérmicas, Ron Athey en la acción en la que se cosía con aguja e hilo la boca o el ternero lleno de flechas de Damien Hirst titulado “Saint Sebastian, Exquisite Pain”.



Fig. 324. Damien Hirst. “Saint Sebastian, Exquisite Pain”, 2007. Cristal, acero inoxidable, silicona, flechas, saetas, cable, abrazaderas y mosquetones de acero, un ternero y solución de formaldehído (formol). 321,6 x 155,8 x 155,8 cm

En nuestra obra, además de las obras creadas con cañas silvestres, la estética del dolor en relación a la aguja también la vemos en “Día a Día”, esta realizada a la par con el texto que la acompaña:

El cuerpo, nuestro cuerpo,
los límites del cuerpo,
donde empieza, donde acaba.
Derecha, izquierda, arriba, abajo,
delante, atrás.

Un solo recorrido por el sendero,
basta para ver donde rompe la monotonía.
Justo en medio, la carga, la molestia, la irregularidad.
Reflexión, fruto de la anomalía.

Análisis 12-01-2015

Una forma de proceder con la simbología y forma punzante que también vemos en obras como “Porth-a-cath”, “Biopsia” y “Análisis 12-01-2015”. En ellas, el elemento punzante nos permite hablar dolor, las dimensiones de la pieza de su intensidad y las diferentes capas de papel de la piel. Intencionadamente sus formas están relacionadas con las curvas de nivel con que se cartografiaban las montañas en el plano y que nos dan pistas sobre su mayor o menor dimensión.

Las dimensiones de “Análisis 12-01-2015” van en paralelo a la intensidad del dolor de esa analítica, algo que resultó ser leve en comparación a los pinchazos relacionados con los del “Porth-a-cath”. Concretamente en esta pieza, que alude al catéter que se implantó en la parte derecha de nuestro cuerpo, la dimensión del dolor del pinchazo es mayor y ello se observa tanto con las dimensiones mayores respecto a la anterior como en el aumento de las curvas de nivel. Cabe destacar en esta obra que la intensidad del dolor que representa no es tanto la de la sensación fisiológica del pinchazo, sino la de un choque emocional intenso que habla de una zona corporal sensible en la que no nos gustaba que incidieran.



Fig. 325. Cristian Gil. “12-01-2015”, 2015. Papel, madera y pasta de modelar.
06 x 18 x 14,5 cm

Biòpsia

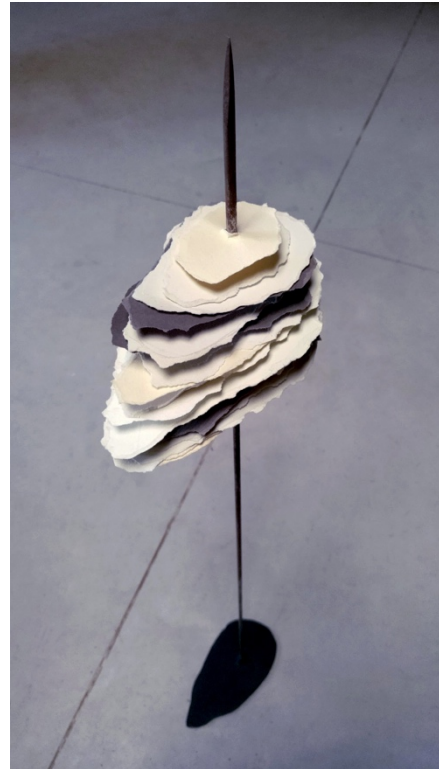


Fig. 326. Cristian Gil. "Biòpsia", 2017.
100 x 20,5 x 10 cm

Este modo de imaginar el dolor también está presente en la "Biòpsia" de hígado, un modo de sumarse a la representación de este tipo de pruebas clínicas que ya hizo Hirst en su "The biopsy paintings"⁷⁷⁹, serie en la que el artista toma como referente imágenes clínicas relacionadas con el diagnóstico de cánceres y otras enfermedades terminales.

En nuestro caso la representación de la biòpsia no proviene a partir de documentación ajena a nosotros, sino de la experiencia personal de una prueba clínic que, a pesar de la anestesia parcial suministrada que eliminaba el dolor real, nos hacia imaginar el dolor de lo que pudiera comportar, sin alivio, la prueba de la gran aguja que traspasaba las diferentes capas de la piel hasta tomar una muestra del òrgano. Pero más allá del dolor fisiológico imaginado, lo realmente amenazante de la prueba, fue la incògnita de lo que pudieran suponer los dos tumores diagnosticados que aun conviven con nosotros. Una noticia que, hasta que su resultado no fue determinado como benigno, supuso un diagnóstico que dejó, de nuevo, sin aliento.

Golpes inesperados como este son los que reviven una y otra vez a la pieza "Sense alè", escultura que da forma a las noticias y/o diagnòsticos que encogen instantáneamente el corazón del ser humano, fruto de su humana vulnerabilidad.

⁷⁷⁹ Serie presentada del 3 de junio al 7 de julio de 2007 en *White Cube Hoxton Square* y *White Cube Mason's Yard* bajo el título de la exposición *Beyond Belief*.

5.2.2 Golpes (Serie). Infortunios transversales que zarandean al ser humano

En este sentido, se entiende que todas las personas son indiscutiblemente víctimas de la adversidad, y a lo largo de su crecimiento viven infortunios que atentan contra su sana integridad. Así pues, si “Desde mi enfermedad” se hace eco de una experiencia particular sobre la adversidad, entendida más concretamente como Cáncer, en la siguiente serie titulada “Golpes”, e iniciada durante nuestra estancia de investigación en el *Institut Seni Indonesia Yogyakarta* (Yogyakarta, Indonesia), el juego de los bolos se convierte en alegoría de los zarandeos de la vida que afectan de manera transversal a todo ser humano, y convierten a la persona en esa “Diana” de golpes.

Los *bolos* se presentan como metáfora del ser humano, y la bola que los golpea son los propios sucesos de la vida que las embisten, y que, en muchas ocasiones, dejan constancia de lo sucedido en el cuerpo a través de las marcas y heridas, visibles o invisibles, e incluso con la muerte.



Fig. 327. Cristian Gil. “Diana” (detalle del movimiento), 2019. Resina de poliéster. 24 ø x 13 cm (pieza)



Fig. 328. Imágenes de la presentación de la investigación en el *Institut Seni Indonesia Yogyakarta* (Indonesia) 2019

El movimiento de nuestros *bolos* tratan de ser un símil con los golpes que zarandean al ser humano. Hay quienes caen, y la horizontalidad del cuerpo puede ser muestra de un cuerpo fallecido, sin embargo, hay quienes tras ser golpeados vuelven, entre zarandeos, a levantarse gracias a esa capacidad y fuerza interna que nos hace reincorporarnos ante la adversidad. Por un lado, en “Golpes”, la resiliencia adquiere gran protagonismo poético, y esta, técnicamente está presente con el mecanismo de cada una de las piezas que las hace erguirse de nuevo tras ser golpeadas. Por otro lado, la memoria, está registrada a través de esas marcas que en el cuerpo configuran y resaltan nuestra historia.

Como menciona Ángel Cagigas, los golpes de la vida «siempre cubren de grietas nuestras pieles y confieren matices a nuestro espíritu, a nuestra mente, suministrándonos una alegría de vivir que en buena parte proviene precisamente de la capacidad de superar nuestro dolor»⁷⁸⁰.

⁷⁸⁰ CAGIGAS, A. (2011). “Memoria de la vida” en *Memoria de la vida: Rossana Zaera, op. cit.*, p. 2.

Muchos de estos golpes aparecen en la piel en forma de cicatrices, aquellas que en un momento dado de la vida del individuo pueden ocultarse por vergüenza y/o por no seguir los prototipos y cánones de belleza establecidos por los demás. En todo golpe hay una huella, visible o invisible, que guarda una historia y que merece ser compartida. Marca, cicatriz, costura, herida... son los lugares donde naturaleza, dolor, conocimiento y belleza se fusionan.

La fragilidad de oro

En parte de las piezas planteadas, estas brechas de identidad están fundamentadas en la técnica *Kintsugi*, la misma que inspira el quehacer artístico de Yeessookyung y le permite realizar una serie de piezas con protuberancias en las que, con la recomposición de multitud de fragmentos cerámicos, se da valor a una rotura que simbólicamente nos habla de la herida.

La diferencia respecto a este artista está en que cada una de nuestras piezas es creada íntegramente a partir de un molde y de una sola vez, y nuestra relación con la técnica consiste en pintar con color oro metalizado los desperfectos de la superficie de la resina en algunas de las piezas más claras; pero también forman parte de estas piezas y de las negras, diferentes motivos similares inventados que se hibridan con formas relacionadas con las redes neuronales planteadas en piezas anteriores. Una serie de motivos que tienen que ver, además, con la prueba médica a la que se sometió nuestro tutor de destino tras sufrir un ictus a los pocos días de establecer contacto con él en Yogyakarta e intercambiar, previamente a lo ocurrido, visiones sobre los golpes de la vida que nos acechan inesperadamente. Nunca nos habiéramos imaginado que el infortunio de largas secuelas cerebrales y de incapacidad física que lo postró en cama y silla de ruedas durante mucho tiempo estaba a la vuelta de la esquina.



Fig. 329. En la imagen, Cristian conversando sobre el proyecto "Golpes" con el docente y artista Timbul en su estudio de Yogyakarta, Indonesia

De los temas de conversación y motivo de investigación previos al infortunio, formaron parte aquellos que plantean la indiscutible vulnerabilidad de la vida, la devastadora potencia del dolor, la muerte, los golpes inesperados que asociamos frecuentemente con la otredad, la aceptación de lo ocurrido y lo bellas que pueden llegar a ser las cicatrices, como las que nos muestra Zaera de los árboles en diálogo con las del cuerpo humano.

Con la idea de esta técnica de origen japonés no solo se da un nuevo valor a la pieza por lo que supone embellecerla, sino que filosóficamente el valor también está en la actitud del ser humano de aceptar y manifestar su vulnerable condición. Con ello se añoran unas cicatrices que, aun proviniendo de experiencias generalmente dolorosas y traumáticas, son bellas y cargadas de significado. Un significado poético sobre la belleza de la imperfección que da sentido a nuestras vidas y es muestra de la vulnerabilidad de la misma. Para René Heyvaert por ejemplo «la belleza es un destello que resplandece de un acto ético»⁷⁸¹ y este destello que resplandece es, para nosotros, el que se vislumbra en las grietas de color oro como muestra de un acto de aceptación pública de las marcas y cicatrices que guardan una historia.

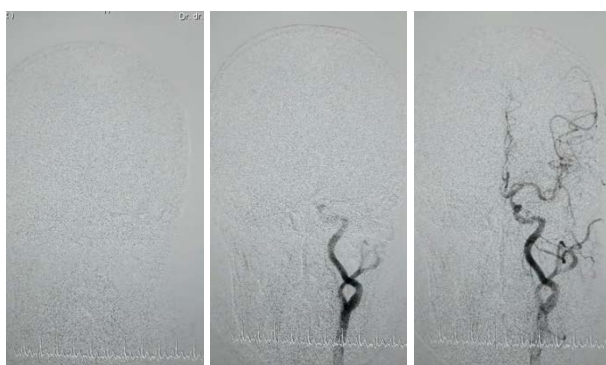


Fig. 330. Imágenes de la limpieza cerebral en quirófano tras el ictus de Timbul.

Cabe recordar que René es testigo y víctima del dolor, concretamente de una tuberculosis renal que forma parte de esos golpes de la vida que fragmentan a la persona, y que en sus manos está, parcialmente, la posibilidad de reconstruirse de nuevo a través de la creación. En este sentido, el arte es el que, entre tanto caos, nos permite recomponernos y ordenar nuestra propia historia. Es nuestro reflejo, y así lo menciona Zaera en uno de sus textos:

Pintar = ordenar el mundo.
 El sueño de la otra noche no resulta sobre el lienzo. El papel es diferente.
 El papel se da, se ofrece; mientras que el lienzo se cierra, es frío y hermético.
 ¿Cómo mantener una relación de igualdad en estas condiciones?
 Darse mutuamente, de igual a igual. Papel y yo.
 Yo y papel, hasta llegar a ser uno, y luego dos, pero yo ya en el papel.
 Es entonces el papel un espejo que me refleja y me impresiona.
 Y yo ya he salido de mí.
 Estoy ahí como reconstruida, construida de nuevo.
 El lienzo, siempre es el lienzo. Como no se da, yo no me abro.
 El resultado es fingido. No hay honestidad.
 De momento, no con lienzo.
 Pero el mundo da muchas vueltas. Igual el o yo, somos como el zorro de Le Petit Prince.

(Diario 2006-2007. R.Z.)⁷⁸²

⁷⁸¹ HEYVAERT, A. (2019). "René Heyvaert" [Dossier de prensa] en *Centro Galego de Arte Contemporánea, op. cit.*, p.8. [Consulta: 22 de octubre de 2020].

⁷⁸² Diarios de la artista. Cortesía de la artista.

Al igual que René, Zaera es testigo del dolor, y como menciona Irene Gras, gran parte de su propósito consiste en «embellecer la pieza y transformar lo cotidiano en sublime o lo feo y doloroso en un algo bello»⁷⁸³. Sobre la temática que se plantea, esta misma comisaria y crítica de arte menciona que la artista «nos recuerda a lo largo de su trayectoria que el ser es movimiento o es nada, que hay quien posee una gran capacidad para avanzar, adaptarse y superar cualquier adversidad y aprender mediante la experiencia. Profundiza en el laberinto de la vida, al tiempo que hace hincapié en el concepto de metamorfosis. Su trabajo trata, entre otras cosas, sobre la facultad de los seres vivos para sobreponerse ante cualquier contratiempo»⁷⁸⁴.



Fig. 331. Cristian Gil. “Sin título” (detalle en movimiento), 2019.
Resina de poliéster. 24 ø x 13 cm

Sobre la idea del movimiento relacionado con la obra rescatamos, por un lado, las palabras de Antonio Saura, quien ve el procedimiento de la pintura como un baile: «El proceso es un encadenamiento de gestos y acciones. El pintor baila. Se acerca, retrocede, siempre de pie. Ese baile del pintor es un baile totalmente grotesco»⁷⁸⁵.

Por otro lado, y sobre la vida misma, en cambio, nos referimos a esos bailes en relación a los zarandeos de los que no siempre puedes mantenerte erguido. Unos golpes que, literalmente, también están presentes en algunos de los títulos de la pintura de Plana como “Colps de riu” (golpes de río) y que hacen referencia a esa doble cara de la naturaleza de la que puede emanar paz y tranquilidad, pero también un dolor y sufrimiento que tarde o temprano se verá proyectado de algún modo hacia ese exterior en el que estamos continuamente en diálogo con nuestro límite.

⁷⁸³ GRAS, I. (2016). “Rossana Zaera. Resiliencia artística” en *Dossiers Feministes*, art. cit., p. 72.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 60.

⁷⁸⁵ JOVER, J.L. (dir.). (1984), “Antonio Saura” en *Autorretratos RTVE*.

<https://www.rtve.es/play/videos/autorretrato/autorretrato-antonio-saura-1984/1938613/> [Consulta: 19 de abril de 2020].



Fig. 332. Cristian Gil. "Sin título", 2019. Resina de poliéster. Medidas variables, 24 ø x 13 cm (pieza)

Los golpes de la vida son parte de los sucesos que permiten conocer los límites de cada cual, y sobre este límite se expresa Espaliú confesionalmente: «mi hacer como artista tiene un sentido pleno, una absoluta unión con un límite existencial que siempre rondé sin conocerlo del todo, bailando con él sin nunca llegar a abrazarlo. Hoy sé cuál es la verdadera dimensión de ese límite. Hoy he dejado de imaginarlo. Hoy yo soy ese límite»⁷⁸⁶.

En estos artistas se observa como el movimiento está presente de dos modos, tanto en su forma de expresarse artísticamente, como en su modo vital de avanzar con la vida junto al límite. Dos movimientos que, fusionados, forman parte de un baile de resiliencia que dota de significado a nuestras piezas. En nuestros *bolos* existe la posibilidad de movimiento, y este está presente tanto desde el sentido de la metáfora, como con la activación física y real de los mismos por las personas; como fue especialmente el caso de Eva Bertomeu, bailarina, coreógrafa y profesora de danza contemporánea que con motivo de la apertura de la exposición personal *COLPS*⁷⁸⁷, realizó una coreografía que dio verdaderamente vida a las esculturas de la serie. Una serie de obras que, como menciona la catedrática de escultura Teresa Cháfer Bixquert en el catálogo de la exposición, muestran «la capacitat de resiliència de l'ésser humà. Trau a escena aquesta força que naix de dins i que ens fa aixecar-nos davant l'adversitat. Una creació artística que transforma

⁷⁸⁶ ESPALIÚ, P. (1992). "Retrato del artista desahuciado" en *art. cit.*

⁷⁸⁷ Exposición personal realizada en el *Institut Municipal de Cultura de Meliana* en 2020.

el dolor en motor, el cos en espai de vivències, la matèria en un llenguatge, i l'espai expositiu a l'escenari per al qüestionament i per a la recerca del nostre ser més primitiu»⁷⁸⁸.

En la instal·lació, organitzada en relació al juego de los bolos, Bertomeu asume el papel de la bola, y durante la coreografía arremete, como la misma vida, contra cada una de las piezas en las que la persona se humaniza. Respecto a esta metáfora del bolo como persona, cabe destacar que la morfología de nuestras piezas son intencionadamente sin género alguno, responden a un cuerpo asexual, como el que, con sus líneas curvas, Munch, pudiera mostrarnos en la figura principal y llena de dolor de "El Grito". Concretamente nuestras piezas se posicionan desde ese cuerpo asexual que representa el conjunto de la humanidad, porque al fin y al cabo la especie humana al completo, es víctima del dolor, la muerte, la enfermedad, el silencio, la soledad...una serie de contratiempos que, desde su lado negativo, amenazan continuamente la estabilidad corporal del ser.



Fig. 333. Eva Bertomeu dinamizando las piezas de la serie y exposición COLPS de Cristian Gil. Institut Municipal de Cultura de Meliana, 2020



⁷⁸⁸ CHÁFER, T. (2019). "Ens tornarem a aixecar". En Catálogo: *Colps de Cristian Gil*. Meliana: Institut Municipal de Cultura de Meliana, p. 9. [Traducción: la capacidad de resiliencia del ser humano. Saca a escena esta fuerza que nace de dentro y que nos hace levantarnos ante la adversidad. Una creación artística que transforma el dolor en motor, el cuerpo en espacio de vivencias, la materia en un lenguaje, y el espacio expositivo al escenario para el cuestionamiento y para la investigación de nuestro ser más primitivo].



Fig. 334. Eva Bertomeu dinamizando las piezas de la serie y exposición COLPS de Cristian Gil. *Institut Municipal de Cultura de Meliana*, 2020

El cáncer. La carcoma humana

Algunos de los contratiempos, como la rotura ósea o un corte profundo en la piel, por ejemplo, pueden ser instantáneos e inesperados, pero el dolor y las consecuencias visibles inmediatas nos permitirán actuar con tiempo sobre el foco de la problemática. Sin embargo, en la piel, existen otros cambios que, junto a determinados síntomas corporales, pueden revelar el duro golpe de noticias como la de un cáncer, también inesperado, pero que poco a poco y silenciosamente, ha estado carcomiendo por dentro.



Fig. 335. Cristian Gil. "Sin título", 2019. Madera Mahoni. Medidas variables

Constantemente la piel, al igual que el dolor, ofrecen información sobre el estado del cuerpo y sus posibles anomalías convertidas en enfermedad. Como comenta el Dr. Rafael Fernández-Delgado Cerdá durante nuestras conversaciones,

«las enfermedades que alteran la oxigenación de la sangre (enfermedades del corazón y pulmones) pueden producir una cianosis, esto es, una coloración azulada de la piel, más evidente en los labios y dedos [...] Todas las enfermedades que afectan al hígado pueden producir ictericia o color amarillento de la piel por aumento de la bilirrubina en sangre [...] La palidez es la expresión de muchas enfermedades en las que existe disminución de los glóbulos rojos (anemia) o mala circulación con hipotensión y shock [...] Otros cánceres de piel son menos agresivos,

como los carcinomas que parecen lesiones sin importancia, duras , que van creciendo y necesitan cirugía»⁷⁸⁹.



Fig. 336. Cristian Gil. “Sin título”, 2019. Madera Jati. Medidas variables

Nuestra propuesta sobre la metáfora genérica del cáncer, se visibiliza concretamente en el aspecto carcomido de las piezas de madera, unos agujeros que, en el sentido de las tablas de madera de la obra “Unland” de Doris Salcedo, evocan a los orificios de la piel de un cuerpo frágil y vulnerable. Concretamente en su obra, estos agujeros permiten unir dos medias mesas mediante la “costura” en la que se enhebran incontables hilos de seda combinadas con cabello humano. Además «deep cuts scored lengthways into the table tops as part of the stitching process evoke controlled wounding, very different from the shallow grooves and notches scratched into the wood during its life as a table in a home»⁷⁹⁰.

En nuestras piezas, la relación poética del cáncer con la carcoma nos habla de lo caduco y de la finitud de la vida. Como menciona José Enrique Campillo, «cada cosa que existe alberga en la intimidad de su estructura el mecanismo que determina cuando cesa su vida útil, activa y productiva y comienza su declive hasta su desaparición o cese de su función»⁷⁹¹. Todas las piezas

⁷⁸⁹ Véase respuesta en el anexo “V.I.III.II Rafael Fernández Delgado-Cerdá”.

⁷⁹⁰ MANCHESTER, E. (2007). “Unland: audible in the mouth” en *art. cit.* [Traducción: los cortes profundos hechos a lo largo de las superficies de las mesas como parte del proceso de costura evocan heridas controladas, muy diferentes de las ranuras y muescas poco profundas que se hacen en la madera durante su vida como mesa en una casa].

⁷⁹¹ CAMPILLO, J. E. (2021). *La consciencia humana*. Barcelona: Arpa Editores, p. 257.

en conjunto están en relación formal y metafórica con los bodegones y “naturalezas muertas” anteriormente mencionados en la investigación.

Este conjunto de piezas son un símil con los bodegones y las naturalezas muertas de las que nos hablaban tanto los artistas relacionados del barroco como otros más contemporáneos que también utilizan los códigos y simbología asociados a la muerte para hablar de vulnerabilidad y finitud. Antonio Pereda, por ejemplo, del periodo barroco, lo hacía con su “Alegoría de la vanidad”, obra de la que formaban parte elementos como el reloj de arena y las calaveras.

Por lo que a lo contemporáneo se refiere, encontrábamos a Lita, quien utiliza la muerte humanizada a través del esqueleto en su pintura “El tiempo”, o Oursler y Ron Mueck, quienes habían redimensionado el elemento de la calavera y con ella la del bodegón expandido por la sala expositiva.

El conjunto de estas piezas está en relación intencionada con la del bodegón, pero estas también pueden funcionar individualmente como es el caso de “Autorretrato”. Esta pieza, que terminó siendo un reflejo autobiográfico, es la unidad modelo que experimentó miles de cambios al inicio de nuestra práctica creativa en el taller del escultor y tutor Timbul, y que nos permitió sacar conclusiones para proceder con las demás.

Más que ser rechazada por servir de prueba en el proceso creativo, en ella aceptamos las marcas como heridas, como las acontecidas durante la vida útil de las mesas de Salcedo, y en ella vimos un fiel reflejo de nuestra identidad fragmentada y al mismo tiempo reconstruida. De nuevo, queda patente en la obra la idea de lo bellas que pueden llegar a ser las marcas, las cicatrices, lo fragmentado, su sentido a través del arte, y la idea de cómo la fragilidad de un cuerpo sustentado por un diagnóstico terminal, acabó por recomponerse y erguirse de nuevo llevando sobre el mapa de su piel los vestigios de una batalla pasada.

Bajo los límites de esta piel, en lo que al conjunto de la humanidad se refiere, se encuentra un cuerpo humano que, entre todas las apariencias que lo significan a lo largo de su existencia, termina por sentenciarlo la fragilidad humana. El aspecto y lo visible, es solo una de las posibles caras del cuerpo. Por ello, puede haber personas aparentemente robustas, vigorosas y resistentes, como el bolo de metal, pero cuya apariencia física o actitud no se corresponde con la intimidad de su ser.

En ocasiones, el propio sujeto de apariencia inquebrantable termina por caer inesperadamente debido a su condición vulnerable, otras veces, por ejemplo, es el propio ser consciente de su interna fragilidad quien no acepta su derrota ni su dolor y su sufrimiento, y por ello muestra al exterior una imagen diferente a la que siente.



Fig. 337. Cristian Gil. "Autorretrato", 2019.
Madera Jati. 24 x 23ø cm

Sea cual sea el tipo de persona, estas piezas, como menciona Teresa Cháfer, «cada dia ens recorden que el futur és incert. Que cada dia nou és un regal. Que la vida és preciosa i que no s'ha de donar res per fet. Que hem d'aprendre, com ens mostra Cristian Gil en les seues obres, que, encara que ens colpegen i ens intenten tombar, nosaltres (com ell) ens tornarem a aixecar»⁷⁹².

⁷⁹² CHÁFER. T (2019). "Ens tornarem a aixecar". En Catálogo: *Colps de Cristian Gil*. Meliana: Institut Municipal de Cultura de Meliana, p. 11. [Traducción: cada día nos recuerdan que el futuro es incierto. Que cada día nuevo es un regalo. Que la vida es preciosa y que no se puede que dar nada por hecho. Que tenemos que aprender, como nos muestra Cristian Gil en sus obras, que, aunque nos golpean y nos intentan tumbar, nosotros (como él) nos volveremos a levantar].



Fig. 338. Cristian Gil. Detalle fotográfico en movimiento de "Sin título", 2019.
Aluminio. Pieza de metal 24 x 13ø cm



Fig. 339. Cristian Gil. "Sin título", 2019. Madera Jati, madera Mahoni y aluminio. Cada pieza 24 x 13 ø cm



Fig. 340. Imágenes de la exposición individual "COLPS" en el *Institut Municipal de Cultura de Meliana*

Jaque

Indiscutiblemente el ser humano lleva en su propia piel un sello de caducidad cuyo final no está previamente determinado por la vejez sino por esas otras causas que aceleran rápidamente la muerte. Una serie de golpes, previstos o imprevistos, que determinan su futuro y que le hacen estar constantemente en “Jaque” por todo y cuanto sucede de manera irrevocable a su alrededor y desequilibra su estabilidad.

Hay ocasiones en las que esta embestida es tan solo un zarandeo que recuerda la innata vulnerabilidad, sin embargo, hay golpes de la propia vida que se convierten en un “Jaque mate” y llevan a reflexionar sobre la muerte, donde el cuerpo pierde su rigidez y su posición vertical se transforma en la horizontalidad que sugieren piezas como “A tu iaio” y “112”.

Generalmente se coincide en que la muerte se contrapone, en términos generales, a la idea de verticalidad y la posibilidad de mantenerse erguido. Pero puede discreparse en cuanto a lo que ella pueda suponer. Hay para quienes la muerte asusta, sin embargo, para otros, esta se convierte en la única salida que permite escapar de lo que realmente les hace sentir incómodos: la propia vida.

En el caso de Van Gogh, por ejemplo, vemos a través del *Van Gogh Museum* esa idea de desequilibrio que le imposibilita mantenerse erguido. Tras la revisión de sus cartas, el museo dedicado al artista determina que estaba mentalmente desequilibrado y esto es algo que pudo sumar en su decisión hacia el suicidio y que le llevó a sentirse lejos de la vida. El artista evidencia en una de estas cartas como los fuertes golpes de la vida no le permitieron estabilizarse: «My life has been damaged at the root, I too can no longer stand on my feet»⁷⁹³.

Sus palabras determinan como los sucesos de la vida no le permiten mantenerse erguido y el resultado de todo ello termina convirtiéndose en horizontalidad. Como él, millones de personas, indistintamente de su procedencia, sienten la inestabilidad y el dolor fruto de los reiterados golpes de la vida. Idea que se refleja en el texto personal que acompaña y da sentido a “Jaque”:

Golpes, golpes y más golpes

amenazan la estabilidad del ser.

El dolor no entiende de reyes, reinas, estatus,

de privilegiados ni libertades.

Sin escapatoria.

Somos peones de la vida,

Esclavos del Jaque.

⁷⁹³ MUSEO VAN GOGH. (s.f.). “La muerte de Vincent” en *VAN GOGH MUSEUM*.
<<https://www.vangoghmuseum.nl/nl/kunst-en-verhalen/verhalen/de-dood-van-vincent>> [Consulta: 23 de noviembre de 2018]. [Traducción: Mi vida ha sido dañada de raíz, yo tampoco puedo estar de pie].

Esta idea del juego del ajedrez como metáfora de un espacio de “Jaques”, golpes, de victorias y derrotas, está en relación con la pieza “White chess set” de Yoko Ono, exhibida una réplica de está en exposiciones como *Yoko Ono: One Woman Show, 1960-1971* en el *MoMA*.

Más concretamente esta obra está vinculada con nuestra pieza en la idea del tablero como espacio de conflictos. Pero entre ellas hay una clara diferencia. En “White chess set”, que forma parte del trabajo creativo de la artista en oposición a la guerra, el conjunto del juego compuesto por piezas de diferente importancia es completamente blanco. Incluso la mesa y las dos sillas que forman parte de la obra llevan ese tinte antibélico.

Con ello la artista nos pone en situación y trata de hacernos reflexionar sobre cómo sería una partida con su juego. Como resultado, la colocación de las piezas mezcladas durante la partida, dificultaría recordar a que jugador pertenece cada una, y así, se llegaría un punto crítico de pérdida de noción en la que ambos jugadores se verían abocados a entablar un diálogo verbal que sugiriera cooperar y detener diplomáticamente la batalla.

En el caso de las piezas de “Jaque” no hay diferencias de estatus, y todas y cada una de ellas se asemejan a la figura del peón que metafóricamente es quien queda subordinado a las leyes inquebrantables de la partida de la vida. Además, cada una de las piezas portan el mecanismo que las hace erguirse de nuevo a pesar de los jaques de la vida, particularidad que no sucede con las piezas del tablero de Ono; nuestras piezas humanizadas, se alzan de nuevo a pesar de las jugadas dominantes que las puedan lanzar fuera del tablero.

Por último, mientras que la monocromía de las piezas de Ono puede terminar en un diálogo que evite un mayor y duro golpe entre oponentes, el color tradicional de nuestras piezas, asociado al color de la muerte humanizada con capucha o como color del luto en ciertas zonas de occidente, nos habla de la clara evidencia de quien es la amenaza, y con ello, de la imposibilidad de negociación ante los golpes de la vida y menos ante la muerte. Todas y cada una de las personas son, indiscutiblemente, esclavas de los contratiempos de una vida en la que se busca para sobrevivir la posición erguida de vencedor.



Fig. 341. Cristian Gil. Secuencias de una partida de “Jaque”, 2019. Madera y material termoplástico. Medidas variables



Fig. 342. Yoko Ono. “White chess set”
(detalle), 1966. Madera. 90 x 40 x 42 cm

Nuestra propuesta “Jaque”, se suma a los múltiples modos de reinterpretar y relacionar este juego de mesa recreativo y competitivo con el arte y la vida. Así pues, vemos algunos ejemplos como los que se engloban en la exposición *Fin de partida: Duchamp, el ajedrez y las vanguardias*, celebrada en Barcelona entre 2016-2017.



Fig. 343. Paul Klee. "Super-Chess", 1937.
110 x 121 cm. Óleo sobre lienzo

Esta exposición toma como eje vertebrador el juego del ajedrez y la figura de Duchamp, artista con gran interés ajedrecista que relacionó este juego con parte de sus obras. Además del propio Duchamp, entre los artistas y obras de la muestra se encuentra: Paul Klee con su "Super-Chess" o Takako Saito desde lo conceptual con su "Weight Chess" en el que todas sus piezas son cúbicas.

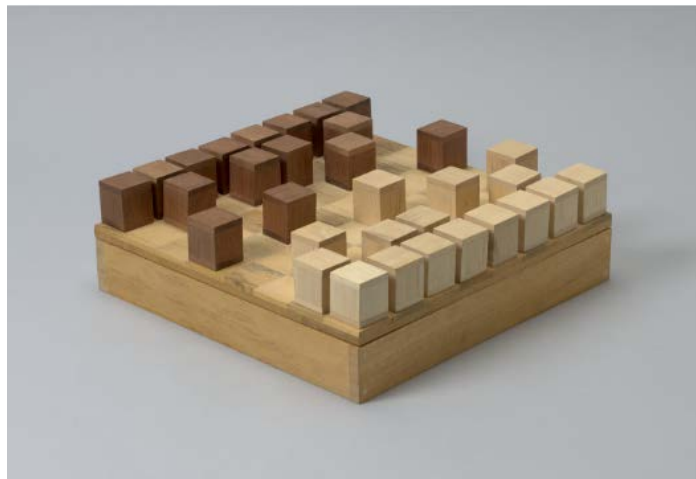


Fig. 344. Takako Saito. "Weight Chess", 1977.
Madera. Tablero: 6,1 x 31,8 x 31,7 cm.
Pieza: 3,7 x 3,1 x 3,2 cm.
MoMA Collection

En esta exposición, el conjunto de obras permiten narrar por ámbitos la historia de las vanguardias. Como ejemplo, la zona de exposición de las obras de Klee y Kandinsky nos muestra «cómo el constructivismo ruso utiliza el ajedrez como elemento de educación y ocio para la clase obrera, mientras con la Bauhaus el juego adquiere un carácter renovado y abstracto»⁷⁹⁴.

⁷⁹⁴ EFE. (2016). "La Fundación Miró revela la íntima relación entre el ajedrez y las vanguardias" en *EFE Noticias*. <<https://www.efe.com/efe/espaa/gente/la-fundacion-miro-revela-intima-relacion-entre-el-ajedrez-y-las-vanguardias/10007-3080285>> [Consulta: 22 de octubre de 2019].

Por lo que a la escena contemporánea se refiere, encontramos piezas como “Jaque a las damas” de la artista Isabel Oliver. Esta pieza forma parte de la serie “El juego” y en ella a través de una imagen de la película *La vida de las marionetas*, la artista «consigue mostrar de una manera distanciada, conceptualmente muy potente, el maltrato femenino, con una obra en la que además las damas del juego se pueden disponer sobre el tablero, de una manera interactiva, como si en realidad tras toda aquella escenografía se escondiese una diversión siniestra»⁷⁹⁵.



Fig. 345. Isabel Oliver. “Jaque a las Damas”, 2020. Imagen digital sobre lienzo magnetizado. 45 x 45 cm

Además de esta obra, destacamos la escultura “LA CASA GRAN” de Zaera. Una arquitectura de madera con techo a dos aguas que se sustenta sobre cuatro largas patas y en su conjunto se presenta a modo de un hospital infantil. Este habitáculo sin puerta contiene 12 camas, y todas ellas reposan sobre un suelo cuadrículado cuya relación con el tablero de ajedrez nos sugiere a primera vista un espacio de batalla en el que está en juego la vida y en el que tiene cabida el fallecimiento. A la muerte se refiere la artista en una de sus anotaciones que acompañan al esbozo de la escultura: «No hay puerta. De la vida solo se puede salir a través de la muerte»⁷⁹⁶.

De nuestras conversaciones personales con la artista sobre lo sugerente del juego del ajedrez en su obra, la artista nos responde: «Querido Cristian, me has hecho pensar. Es verdad que he utilizado el damero en varias de mis obras; si no recuerdo mal en cinco de ellas. Siempre aparece en mi cabeza la palabra “damero” cuando pienso en “hospital”, pero jamás la había asociado con el “juego de ajedrez”, aunque ahora me parece evidente. En los hospitales se libran batallas, pero no es un juego»⁷⁹⁷.

Cabe destacar que la artista ha utilizado en reiteradas ocasiones este “damero” en sus obras, y como nos señala, «Asocio el suelo en damero a la Casa de Beneficencia que había cerca de nuestra casa familiar y al Hospital donde murió mi padre cuando era una niña, espacio, más tarde, de mis propias batallas»⁷⁹⁸.

⁷⁹⁵ DOMÍNGUEZ, M. (2020). “Las metáforas de Isabel Oliver” en *Infinity Art Magazine*. <<https://infinityartmagazine.wordpress.com/2020/11/09/las-metforas-de-isabel-oliver-modular-infinity-art/>> [Consulta: 18 de marzo de 2021].

⁷⁹⁶ ZAERA, R. “La casa gran” en *Rossana Zaera*. <<https://www.rossanazaera.com/escultura/las-casas/>>. Anotaciones de la artista en su libreta de esbozos. [Consulta: 5 de febrero de 2022].

⁷⁹⁷ De nuestra conversación por e-mail el 8 febrero 2022.

⁷⁹⁸ *Ibid.*

El empleo de este mosaico en su obra no es algo casual, ya que está relacionado de manera intrínseca entre su vida personal y artística. Su “damero” no se limita simplemente a sugerirnos el hospital como espacio de batallas, sino que en la línea del suicidio como el de Van Gogh, que es muestra de esas personas que le temen más a la vida que a la muerte, la artista recuerda: «Fue mi tío Pepe, a quien le dediqué mi obra “Bajo un trozo de cielo demasiado pequeño” quien me enseñó a jugar al ajedrez (mas bien a mover las piezas) cuando era niña»⁷⁹⁹.



Fig. 346. Rossana Zaera. “La casa Gran” y detalle, 2011. Roble natural. Iluminación interior Led. 12 camas: alambre, vendas de escayola, cuerda, pintura. 147 x 43 x 70 cm

“Bajo un trozo de cielo demasiado pequeño” nos hace reflexionar sobre esa otra posibilidad de posición del cuerpo tras su fallecimiento. Así pues, mientras que las hormas de zapatos colgadas de una soga de Zaera nos hacen pensar en el suicidio por ahorcamiento como forma de relacionar la muerte con la verticalidad, en nuestras piezas “A tu iaio” y “112” de la serie “Vida-Muerte”, la forma de vincular la muerte con la horizontalidad está en relación a esas causas involuntarias que ponen fin a la vida de la persona y lo mantienen yacido en la cama o en su propia tumba.

⁷⁹⁹ *Ibíd.*

5.3 El fin de una vida. Serie “Vida-muerte”

En este apartado se plantea la práctica artística como rito, duelo y homenaje, y la poética enterrada en dos de las tres piezas de la serie “Vida-muerte”, nace del duelo tras la muerte de nuestro abuelo, y con ellas, se cierra el ciclo iniciado con “Amb la natura”, pieza en la que la verticalidad es muestra de vida y el enterramiento de los pies nos habla de la vuelta a la tierra de la que venimos y de la que forman parte imprescindible los fluidos que nos permiten crecer.

En esta tierra, tan profundamente relacionada con el cuerpo humano, los fluidos son indispensables para la vida. Para M. Teresa Beguiristain Alcorta «los fluidos, en su pronta disolución son la imagen misma de la fragilidad que es la idea subyacente a todo análisis del yo pensante, sintiente y doliente, pues son la pregunta básica sobre el significado de la vida y la muerte»⁸⁰⁰.

A ellos nos referimos tanto desde el semen, la sangre y las lágrimas que han servido de reflexión para Cebrián en obras como “The remains” y que pueden ser sinónimo de vida, muerte, placer y dolor, como desde el fluido del agua, ese ingrediente imprescindible que da la vida tanto al organismo como a los campos familiares que nos enseñó a cultivar y regar nuestro abuelo con el sistema de regadío tradicional.

A tu iaio

En este sistema de riego por inundación que da la vida a lo vegetal, las acequias esperan ser llenadas de agua para que en un momento dado la presión de la misma junto con el levantamiento de los portillos (pequeñas compuertas) permitan verter la misma al campo. Esto nos recuerda a “Desembocadura”, obra de la artista Ángeles Marco sobre la que Joan Ramón Escrivà, comisario de la exposición antológica que dedica el IVAM a la artista en 2008, menciona que «fue concebida como una metáfora de los ciclos de la naturaleza, de la transformación de la materia en su devenir»⁸⁰¹. Un ciclo natural y repetitivo que la artista lo asocia con la evaporación de agua.



Fig. 347. Ángeles Marco. “Desembocadura”, 1987. Madera y sal. Demisiones variables. Vista de la Instalación del IVAM. Obra reconstruida en 2018

⁸⁰⁰ BEGUIRISTAIN, M. T. (1999). “Del silencio de las lágrimas” en *Del silencio de las lágrimas* [cat. expo], op. cit., p. 28.

⁸⁰¹ RAMÓN, J. (com.). (2018). *Ángeles Marco: Vértigo*, op. cit., p. 141.

En "Desembocadura" se observa un símil con las acequias de nuestro entorno. Prolongados contenedores rectangulares que, tras abrir sus pequeñas compuertas, como la que se observa en la obra de la artista, desbordan de manera abrumadora el agua que contienen. Este momento, el de la desembocadura, es el que queda registrado y da forma a la parte más importante de la obra "A tu iaio". Escultura en la que de una blanca y pequeña urna de metacrilato se derraman sobre una caja negra a modo de ataúd centenares de esas piezas símbolo del dolor. El desbordamiento de "A tu iaio" (A ti abuelo) se compara con el desbordamiento de las acequias, pero mientras que las acequias llenan de vida los campos con su agua, nuestra escultura simboliza una derrama que anega, desborda, y ahoga el cuerpo de pena y de dolor.

112

En relación a la muerte, la escena del difunto puede suponer una fuerte conmoción para quienes la presencian, tanto por lo inesperado del suceso, como por la sensibilidad de cada cual y/o poca familiaridad con el acontecimiento. Quizá, la poca costumbre de presenciar ciertas imágenes, es lo que deriva en las personas hacia unos impactos emocionales, de larga o corta duración, que quedan marcados en la memoria. Esta misma memoria es la que «sin llegar a ocupar espacio alguno, los está habitando todos»⁸⁰².



Fig. 348. Cristian Gil. "A tu iaio" (detalle), 2018. Metacrilato, gres y madera. 62 x 48 x 185 cm. Exhibición de la obra en la *Resonance Gallery de Plovdiv* (Bulgaria)

⁸⁰² PÉREZ, D. (1999). "La deriva de los días" en *Teresa Cebrián. Del silencio de las lágrimas: Sala La Gallera 20-XII, 1999 30-I, 2000* [cat. expo], *op. cit.*, p. 56.



Fig. 348. Cristian Gil. “A tu iaio”, 2018. Metacrilato, gres y madera. 62 x 48 x 185 cm. Exhibición de la obra en la *Resonance Gallery de Plovdiv* (Bulgaria)

En ocasiones, la vivencia de sucesos impactantes hacen que la persona imagine y reviva cada día lo acontecido de manera involuntaria, y frecuente es en nuestros días, que quienes han quedado marcados por alguna experiencia traumática, decidan evitar el tema e intenten olvidar lo ocurrido, como si nunca hubiera pasado. Quizá esto no sea la mejor solución, y la clave esté en aceptar lo ocurrido y aprender a convivir en una nueva realidad.

Hay personas que desean borrar ciertos recuerdos de su imaginario, sin embargo, hay otras como la artista René Magritte que decide utilizar este tipo de imágenes impactantes en su creación. Como comenta Lourdes CirLOT, «todas las cabezas cubiertas en los cuadros de Magritte obedecen sin duda a una imagen poderosa que se remonta a sus catorce años cuando sacan a su madre muerta del Sena: se había suicidado, su camisón estaba hacia arriba y le ocultaba completamente el rostro. Es la imagen que queda grabada en el joven cerebro del artista y que pintaría en sus sucesivas obras a lo largo de toda su carrera»⁸⁰³.

Generalmente la muerte pertenece al mundo de lo indecible, de lo tabú, y lo que ha permitido el arte es hablar de ello con múltiples miradas; desde las representaciones más fieles y neutras

⁸⁰³ CIRLOT, L. (2015). “La presencia de la muerte en el arte contemporáneo” en *Muerte y transfiguración en el mundo artístico contemporáneo*, op. cit., pp. 16-17.

de lo contemplado, hasta las representaciones más escandalizadoras, dramáticas y/o también idealizadas.

Cada técnica y recurso ha permitido a su creador una intencionalidad. Así pues, mientras que por ejemplo la pintura o la escultura le han permitido al artista decidir y manipular el resultado final en función de lo que se quiere contar o quieren que se cuente, como en el caso de un encargo, la toma fotográfica sin manipular, puede ofrecer un resultado más fiel y neutro a la hora de recoger la realidad.

En el caso de la escultura realista clásica relacionada con el fallecimiento, por ejemplo, existen muertes idealizadas en obras como la anteriormente mencionada "La piedad del Vaticano" de Miguel Ángel. Al pensar todo y cuanto debería mostrar el rostro de una madre a la que le han arrebatado la vida de su hijo, podría venir a la mente una imagen de lloros y desgarramiento, sin embargo, la imagen de la madre idealizada, muestra su cara más tierna, bella y joven ante el fallecimiento. En el lado contrario, pero manteniéndonos en la representación de la muerte, podemos encontrar los grabados del artista Otto Dix sobre la guerra. Como ejemplo está la obra "Herido", en la que se muestra la figura de un cuerpo asesinado desde la forma más descarnada, horrorosa, y cruda de la muerte o "Centinela muerto" dibujo en el que aparece la imagen cadavérica de este soldado. Esta imagen pudiera formar parte de las representaciones más desgarradoras de la muerte, pero quizá, es la más fiel y neutra a la realidad que se presentaba ante los ojos de este artista que estuvo en el frente. Por lo que al enmascaramiento total de la muerte se refiere tratándola de evitarla encontraríamos el caso de Millet en su pintura "L'Ángelus".

La muerte puede ser el tema común en varias representaciones, pero su imagen resultante siempre estará determinada por la subjetividad del propio artista o de quien hace el encargo, de los modos de pensar de la época y del contexto en el que se desarrolla la creación. Además, también será determinante en ello la intencionalidad con la que se crea la obra, pudiendo ser más fácil de manipular el resultado final con la pintura, dibujo y la escultura que con la toma fotográfica simple y sin artificios. Aun así, la neutralidad de la toma fotográfica sin una previa puesta a punto de la escena, también tendrá una gran carga de subjetividad, ya que en ella también existe, entre otros, el punto de vista relacionado con la perspectiva, el encuadre, y la distancia, física y personal, respecto a lo fotografiado. Dependiendo de la intencionalidad, ciertas técnicas y recursos facilitarán «sortear su referencia directa, en un terreno proclive para ello, como es el de la alusión, la insinuación o la evocación»⁸⁰⁴.

En el caso de la captura asociada a la fotografía de fallecidos, quizá hoy en día venga más al imaginario la propiamente relacionada con lo forense y la policía científica que la realizada a algún familiar fallecido por causas del ciclo natural de la vida. Es más, la toma fotográfica a un difunto familiar en la sociedad actual, puede resultar para la opinión pública algo escabroso, puede aludir a la acción propia de un turista con cierta actitud extrovertida y pasiva ante lo contemplado o incluso resultar provocadora y agresiva al carecer de metáforas o perífrasis que atenúen la gravedad del problema en el que se considera la muerte como un tema tabú. Temas como la muerte o el cáncer son los que ofrecen resistencia y miedo a la hora de hablarlos, y así se lo hicimos saber a Rossana Zaera mediante una carta manuscrita y enviada a la artista desde

⁸⁰⁴ LÓPEZ, D. (2015). "Decir lo indecible. Arte, muerte y comunicación" en *Muerte y transfiguración en el mundo artístico contemporáneo*, op. cit., p. 137.

Indonesia. Carta anexa a la investigación en la que comparábamos este miedo con la circulación vial de Yogyakarta y las zonas de confort de cada persona.

Toda interpretación estará siempre en función del contexto, espacio y tiempo. Y algo que hoy pueda ser impensable, en otros momentos de la historia pudo convertirse en un verdadero acto de amor, como la propiamente relacionada con la fotografía de difuntos que consistía en vestir al cadáver del fallecido para tomarle fotos junto a los más cercanos. En la actualidad, esta práctica parece no ser común, al menos en Europa, pero sí que formó parte del rito funerario desde la aparición de la fotografía hasta el último cuarto del siglo XX. Al considerarse la fotografía como un lujo y privilegio, casi nadie tenía fotos de los familiares en vida, por lo que las fotos *post mortem* eran la última oportunidad para poder tomar la foto del fallecido. A ello destinaban parte de sus ahorros que les permitían tener el recuerdo del difunto en el álbum familiar.

Hoy en día esta práctica de fotografiar a los muertos podría considerarse macabra y tétrica por el tabú de lo que supone, sin embargo, durante la vigencia de estas prácticas, este proceso se veía de una forma natural. Toda una serie de artilugios e inventos permitían manipular la pose del fallecido para conseguir una escena final intencionada. Entre otros, se trataba de que este aparentara estar despierto, erguido, durmiendo, en la cama, etc. Una práctica que trataba de recoger en la escena, la cara más bella y humana de la vida y de la muerte, quedando así atenuada toda idea extravagante y morbosa sobre el final de la vida.

Actualmente, son ciertas las imágenes sobre fallecimientos y otras desgracias las que se censuran públicamente, bien por su extrema crueldad, por respeto a los familiares y al fallecido o también por el nulo consentimiento y la protección de la identidad. Quizá ciertas imágenes deban salvaguardarse de la mirada de los demás, pero también, en ciertas ocasiones, habrá que entender que «el reverso de la censura es la necesidad de comunicar. Especialmente en aquellos casos en los que lo comunicado se considera relevante socialmente»⁸⁰⁵.

En relación al tema, vemos el caso del fotógrafo español Virxilio Viéitez (Soutelo de Montes, Pontevedra, 1930-2008) en quien en su práctica fotográfica estaba presente la imagen *post-mortem*. Su trayectoria se ha visto reconocida en exposiciones como la organizada en el *Museo de Arte Contemporáneo de Vigo* entre octubre de 2010 y abril de 2011, o en su retrospectiva en el espacio *Fundación Telefónica* coproducida con el *MARCO* de Vigo.

Como comenta Enrica Viganò sobre el artista en su texto curatorial de la exposición para el museo, Virxilio «realizó sus fotografías por encargo, recorriendo Terra de Montes a lo largo y ancho para fotografiar a sus clientes a domicilio. Su obra reúne todas las características del fotógrafo rural que documentaba acontecimientos y momentos vitales de la gente y familias de la zona —desde bautizos hasta bodas, primeras comuniones o funerales— pero, a diferencia de otros, tenía un talento especial para conferir solemnidad a cada uno de los retratos que realizaba»⁸⁰⁶.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 144.

⁸⁰⁶ VIGANÒ, E. (com.). (2011). “Virxilio Vieitez” [Nota de Prensa] en *MARCO de Vigo*. <https://www.marcovigo.com/sites/default/files/nota%20prensa_VIEITEZ_CAST.pdf> [Consulta: 19 de octubre de 2019].

En la actualidad, aún se ve el tradicional reportaje de eventos como puedan ser las bodas, comuniones, graduaciones, etc. y en cuyo ambiente ronda la alegría y la felicidad, pero ya no es común la toma fotográfica en funerales como el caso de Viéitez.

Sin embargo, en nuestra práctica artística, específicamente en la obra "112", se ha tomado como recurso la toma fotográfica del fallecido para hablar de la muerte a través de la creación, y en absoluto esta toma es reflejo de una actitud pasiva sin afecto hacia lo presenciado, ni pretende formar parte de la sociedad del espectáculo que pudiera plantear Sontag en sus estudios sobre la actual escena.

En la captura fotográfica a la que nos referimos, está tomada personalmente, queda registrado el abrazo de mi hermano hacia nuestro difunto abuelo, y este mismo abrazo con la muerte, es el que revivió en nuestro imaginario el abrazo con la vida de "Amb la natura". Ambas escenas recogidas en "112" plantean en la obra un diálogo entre abrazos que nos hace reflexionar sobre la verticalidad y la horizontalidad, sobre lo mutuo y lo no recíproco, sobre la vida y la muerte.

La obra se presenta a modo de un libro-objeto en el que su portada nos refresca el ciclo de la vida que planteábamos al inicio, y que ahora, en la siguiente página, se cierra con la imagen de la muerte. Una imagen fotográfica que, por lo general, pudiera considerarse como un acto macabro, pero realmente el trasfondo de la obra, en gran parte, cuestiona la educación a la que estamos acostumbrados. Seguramente la tribu de indonesia que desentierra a los muertos para hacerse fotos con ellos, lo verían como una muestra más de afección hacia el fallecido.

El aspecto de lo tétrico puede ser, en cierta medida, pretencioso para quienes nunca hayan visto un cuerpo muerto, aunque hay también cuerpos que, aun no habiendo fallecido, presentan las características propias de un próximo final, como el de la madre del artista Bill Viola (1951, Nueva York).

Las creaciones de este video-artista están en la línea de todo aquello que afecta a la condición humana y, entre ellas, está la relacionada con la muerte, como la que podemos observar en su "Tríptico de Nantes", obra originariamente encargada por el *Centre National des Arts Plastiques* de Francia.



Fig. 349. Bill Viola. "Tríptico de Nantes", 1992.
Video, 3 proyecciones a color y sonido estéreo.
Duración: 29 min. y 46 segundos.
TATE Collection

El nacimiento de su hijo y la muerte de su madre inspiraron esta obra y, por lo que a la imagen de su madre se refiere, el artista nos muestra un rostro que anuncia el fin del ciclo de la vida. Sobre ello cabe destacar que «Viola filmed his mother as she lay dying in a coma in 1991 as a means of confronting her death artistically»⁸⁰⁷.

En nuestra obra se crean vínculos muy profundos con el “Tríptico de Nantes” de Viola, primero por la relación temática y estética de relacionar la vida y la muerte y, después, por mostrar sin prejuicios el cuerpo de un ser de aspecto moribundo que, con el arte, nos ayuda a entender y sobrellevar la pérdida. En este sentido nos sumamos a la idea que tiene Viola sobre el arte: «Images have transformative powers within the individual self, that art can articulate a kind of healing or growth or completion process, in short that it is a branch of knowledge, epistemology in the deepest sense, and not just an aesthetic practice»⁸⁰⁸.

Por lo que a nuestra pieza se refiere, la imagen del abrazo con nuestro abuelo en el campo es muestra de esa vida que dialoga en un segundo plano con el abrazo de nuestro hermano con la muerte, y esta relación muestra el mismo inicio y fin que plantea Viola en su obra, un tríptico de imágenes que se abre con el nacimiento de un recién nacido y que se cierra en la tercera imagen con la figura mortuoria de su madre. En ambos casos, tanto en la obra personal como en la de Viola la importancia recae en las dos condiciones inapelables del ser humano, la vida y la muerte.

Por lo que a nuestra obra se refiere cabe destacar que, tanto la toma fotográfica como la obra en sí, recogen desde lo subjetivo y personal el momento puente entre el fallecimiento en cama y su traslado desde la habitación al coche fúnebre. Momento de puesta a punto del fallecido para su despedida en el que participé junto con los de la funeraria y sobre el que mi tía Carmen advirtió: «no entres ahí que esa imagen se te quedará grabada para siempre y puede ser incómoda el resto de tu vida». Con ello refería a la escena en la que vi desaparecer por última vez el rostro de mi abuelo tras la cremallera de la funda en la que el cuerpo se encerraba.



Fig. 350. Cristian Gil. “112”, 2019. Tela de saco, papel fotográfico y cremallera plástica.
Libro objeto

⁸⁰⁷ MANCHESTER, E. (2000). “Nantes tryptich” en TATE. <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/viola-nantes-triptych-t06854>> [Consultado: 14 febrero de 2022]. [Traducción: Viola filmó a su madre mientras agonizaba en coma en 1991 como una forma de enfrentar su muerte artísticamente].

⁸⁰⁸ ZUTTER, J. (1995). “In Response to Questions from Jörg Zutter” en *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994*, p. 245. [Traducción: Las imágenes tienen poderes transformadores dentro del yo individual, que el arte puede articular un tipo de sanación o proceso de crecimiento o finalización, en definitiva, que es una rama del conocimiento, la epistemología en el sentido más profundo, y no sólo una práctica estética].

Concretamente en “112” se recoge la vivencia personal sobre la vida y fallecimiento de nuestro abuelo y la colocación de un pesado cuerpo inanimado de 112 kg dentro de una funda; contenedor al que se alude en la obra con el tejido procedente de una malla de patatas.

Finalmente, el marcapáginas de su interior marca el momento en el que se ha parado la historia de nuestro abuelo, una historia de numerosas asistencias sanitarias sobre las que Pau, nuestro hermano que ha vivido en casa de los abuelos, ha sido testigo del dolor y sufrimiento. Esta historia recuerda a la infancia de Francisca Lita, quien siguió de cerca la enfermedad de su abuela paterna y participó en sus cuidados de mejora hasta aproximadamente sus 9 años de edad. Como comenta María Montes Payá al respecto: «Pensemos lo que puede suponer una experiencia de este tipo para la sensibilidad de una niña: ver padecer a una persona a la que se sentía fuertemente unida y a la que amaba profundamente, seguir el proceso de su enfermedad, incluso curando sus heridas y, finalmente, verla morir. Y, después, sufrir su ausencia»⁸⁰⁹.



Fig. 351. Imágenes de “112” en diálogo con “Amb la natura” (al fondo) en la exposición individual COLPS en el Institut Municipal de Cultura de Meliana, 2020

En nuestro caso, desde lo personal y lejos de estar bloqueados ante el fallecimiento por el dolor y/o sufrimiento que pueden provocar ciertos sucesos o noticias inesperadas, el arte junto con la aceptación de la finitud de la vida como mejor alivio ante el sufrimiento y la imposibilidad de negociación con la muerte, nos permitieron sobrellevar la situación y llevar a cabo una obra en la que han quedado patentes dos escenas del ciclo de la vida.

⁸⁰⁹ MONTES, M. (2018). “Francisca Lita: La pasión de existir” en *Sentimientos Dibujados. Enfermedades Pintadas*, op. cit., p. 32.

Además, la sensación trágica de la escena se vio atenuada por el componente bello que el arte puede ofrecernos a la hora de dar forma, sentido y significado a los indiscutibles sucesos del transcurso de la vida como es la muerte. La misma que, cuando acontece en un ser muy querido, marca la historia de las personas a las que desde el recuerdo acompañan cada día.

En este sentido, en el de la carga de los sucesos dolorosos en el recuerdo y la posibilidad del arte de ofrecerse como mediador entre la vida y la muerte, se concluye esta investigación con un encargo realizado que trata de rendir homenaje a quienes han fallecido por cáncer infantil. Una obra que lleva por título el momento en el que recordamos a nuestros seres más queridos y que no es otro que el "Día a Día".

Día a Día. Homenaje a quienes han fallecido por cáncer infantil

"Día a Día" es el resultado de un proyecto por encargo que surge con motivo del 35 aniversario de ASPANION (Asociación de Padres de Niños con Cáncer de la Comunidad Valenciana) y la necesidad de homenajear a quienes han fallecido por cáncer infantil. Por lo que a las características técnicas de la escultura se refiere, sobre una base circular de plancha de acero inoxidable pulido de 3m de diámetro se elevan en su centro 25 columnas en las que la base de su conjunto es la forma de una espiral y el volumen total responde a una espiral logarítmica cónica compuesta por centenares de piezas cerámicas cocidas a alta temperatura y sostenidas en su verticalidad por una varilla tubular interna de acero pretensado e inoxidable.

Desde la primera columna situada en la parte más alejada al centro de la circunferencia y con una altura de 9 cm aproximadamente, se traza sobre la base y de fuera hacia dentro la espiral. Forma que al mismo tiempo que gira sobre el eje central de la circunferencia, dibuja hacia arriba en el espacio una espiral logarítmica cónica que asciende con una curva y ángulo constante gracias a que la medida de cada columna, desde la inicial, es mayor respecto a la anterior hasta llegar a la última columna, la central, con una altura de 2,5 metros.

El proceso metodológico de creación se abre en torno a la problemática desde mi enfermedad, y junto a ello, la revisión de los diferentes resultados de investigación doctoral. Posteriormente, se continúa con las conversaciones personales con quienes han sido participes directos de este dolor, una realidad que agrupa tanto a los familiares de los fallecidos como el personal profesional y sanitario relacionado.

De las conversaciones personales con familiares encontramos las mantenidas con Mar, madre de Jonathan, y Pili, madre de Mario; voluntarias que, abriéndose desde el recuerdo doloroso a través de entrevistas guiadas por el psicólogo de duelo Javier Zamora de la misma asociación, han permitido hacer visible el golpe de lo que supone, en un hijo, la noticia del diagnóstico del cáncer y posteriormente la del fallecimiento.

Por otro lado, en el conocimiento de la realidad desde lo clínico, han sido clave las conversaciones mantenidas con miembros del equipo médico que trataron, al igual que a otros muchos, el propio cáncer. Entre ellos se encuentra Carmen Benlloch Sánchez y Rafael Fernández-Delgado Cerdá. Profesionales que, desde la primera línea ante el dolor de los demás, han brindado su tiempo y experiencia aportando un conocimiento que ha nutrido tanto el contenido del encargo como la propia investigación doctoral.

Tras el periodo de pensamiento y reflexión sobre cómo podría ser el resultado formal de la escultura, se plantea a ASPANION la posibilidad de crear dicha escultura, pero de forma participativa. Algo que está en la línea metodológica de creación con la que Doris Salcedo llevó a cabo "Quebrantos"; un procedimiento en el que su acción, más que focalizada en una técnica, se fundamenta en un ritual. O también la relación con el modo de proceder con el monumento "Fragmentos" con el que dio la posibilidad a las mismas víctimas de abusos sexuales a ver cómo se fundían las armas entregadas por las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) y con las que posteriormente, convertidas en láminas de metal, les invitó a dejar la huella del golpe sobre su superficie.



Fig. 352. Presentación de la maqueta y del proyecto a ASPANION. En la imagen, de izquierda a derecha: Marián Germes (Relaciones Externas), Sonia Pache (Directora de ASPANION) y Cristian Gil (Artista e investigador)

Del mismo modo, la rabia, el dolor, el sufrimiento, la memoria, el recuerdo, se concentran en la intensidad con la que el cuerpo arremete contra el material. Aunque mencionando la palabra monumento para identificar la obra, la propia artista se refiere a la creación de la obra “Fragmentos” como un “contramonumento” porque «los monumentos, explica, son jerárquicos, verticales, totalitarios. Buscaba lo opuesto, todos parados sobre el piso, en un lugar equitativo que invierte la relación de poder que daban los fusiles»⁸¹⁰.

En “Día a Día” la participación también se llevó a cabo de manera colectiva con las personas íntimamente relacionadas con el problema, y ello significa en nuestra escultura que, los centenares de piezas de gres símbolo del dolor que iban a componer la obra, pudieran ser creadas con nuestra guía por los mismos familiares de quienes se rememora. Quienes han sido verdaderamente testigos del sufrimiento, de la rabia, de la incertidumbre y de un dolor que se traduce con el gesto de apretar fuertemente con la mano.

Este dolor es el que resuena en las palabras de todos aquellos que nos han hablado de la enfermedad y del fallecimiento, y por ello en la escultura este dolor convertido en un apretón de mano es el que ha vertebrado el proceso vital y creativo.

La acción de apretar se entiende como huella del dolor causado por la noticia del diagnóstico, del fallecimiento, de la rabia, de la incredulidad, del dolor físico de los pacientes, y actúa como cicatrización del gesto a través de la materia. Pero además se toma este gesto como muestra de

⁸¹⁰ TORRADO, S. (2018). “Las armas de las FARC se funden en un “contramonumento” de Doris Salcedo” en *EL PAÍS*. <https://elpais.com/cultura/2018/12/11/actualidad/1544492165_142263.html> [Consultado: 1 de junio de 2021].

acompañamiento, de equipo, entre el enfermo y quienes lo acompañan en su lecho. Un gesto que transmite fuerza, energía y unión.



Fig. 353. Presentación de la maqueta y del proyecto al Ayuntamiento de Valencia. En la imagen, de izquierda a derecha: Marián Germes (Relaciones Externas ASPANION), Jesús M^a González (Presidente de ASPANION), Sonia Pache (Directora de ASPANION), Joan Ribó (Alcalde de Valencia), Cristian Gil (Artista e investigador) y Elisa Gimeno (Coordinadora General del Área de Ecología Urbana del Ayuntamiento de Valencia)



Fig. 354. La introducción a los talleres familiares empieza con la contextualización de la simbología de la pieza y la escultura

En el contexto de la escultura, este apretón de mano revive obras como “25-08-1996”, obra que sirvió como previa introducción al taller o “Al seu pas” obra con la que se insinúa la forma de un caracol. Como comentaba durante las conversaciones con Javier Zamora, esta metáfora con el caracol alude al paso lento del tiempo cuando se es víctima del dolor, y al mismo tiempo, recuerda a la huella como memoria fosilizada en el tiempo. Lo fósil puede durar muchos años, incluso llegar a ser inmortal, como lo que nos permite el arte, vivificar el recuerdo de los fallecidos dotándolos metafóricamente de inmortalidad, algo que «ansia en el periodo de la modernidad. La modernidad deconstruye la mortalidad para ensalzar la mortalidad, o lo que es lo mismo, la eternidad»⁸¹¹.



Fig. 355. Algunas de las piezas realizadas durante los talleres

Estos talleres, como mencionábamos sobre la obra de Salcedo, se han centrado más en lo ritual y en la significación de cada pieza que en una clase magistral sobre el material utilizado. Aunque acercar ciertos conocimientos y técnicas de manipulación a los familiares afectados han servido para romper el hielo y hacer fluir una conversación en la que indiscutiblemente se ha hablado de la historia personal de cada uno.

En cada grupo de trabajo, convertido en terapia, se ha acompañado a cada participante en su experiencia personal sobre el fallecimiento, y todo ello a través de un proceso de creación cerámica con el que cada familiar ha dotado de sentido único y originalidad a su propia pieza. Un personal homenaje que, en su conjunto, habla en memoria de todos aquellos fallecidos por cáncer infantil de la Comunitat Valenciana y que a su vez es la primera escultura realizada de forma colaborativa para recordar a los menores fallecidos por cáncer infantil.

⁸¹¹ CIRLOT, L. (2015). “La presencia de la muerte en el arte contemporáneo” en *Muerte y transfiguración en el mundo artístico contemporáneo*, op. cit., p. 14.



Fig. 356. Imágenes de los talleres familiares para la creación de las piezas para la escultura-homenaje. Imágenes sucesivas.









5.3 El fin de una vida. Serie "Vida-muerte"





En esta escultura-homenaje, el gesto de apretar con la mano permite materializar y eternizar mediante el arte el recuerdo de los seres queridos, convirtiendo su conjunto en un bello paisaje de formas y emociones. Bello tanto por las posibilidades del arte de endulzar momentos dolorosos dando cierta belleza a la amargura y de dotar de sentido propio y singularidad a cada historia, como por la ubicación de la pieza situada en Los Jardines de Viveros de Valencia, un espacio ajardinado donde se respira naturaleza y tranquilidad, y que, en relación a lo funesto, se convierte para las familias en un espacio alternativo a lo que hoy conocemos como cementerio, un espacio con tan melancólicas connotaciones.

La escultura "Día a Día" enmarcada dentro del arte contemporáneo, se idea con el recurso de la práctica artística de lo conceptual y todo y cuanto en ella hay, está detalladamente pensado, como por ejemplo la pasta cerámica de color blanco en alusión a la pureza e inocencia infantil que contrasta con la agresividad de la enfermedad o la simbología de la espiral que plantea la continuidad, en este caso asociado a la de la vida de los demás a pesar del fallecimiento, y su ascensión es muestra de la superación personal y del vuelo de la mariposa a la que se vincula su metamorfosis con la trascendencia hacia una nueva realidad.

En nuestra escultura la espiral esta presente de dos modos. Tanto en el bloque total de piezas que dan forma a la escultura, como la línea que surge al enfatizar con color dorado (color del lazo del cáncer infantil) la última pieza que encabeza la parte superior de cada columna. La ascensión progresiva de esta línea dorada direcciona la mirada hacia el cielo, lugar donde generalmente por influencia religiosa se piensa a las personas fallecidas.

Este cielo se refleja en el espejo circular de la base de la escultura, y la profundidad que nos ofrece al mirarse, recuerda al hoyo como precipicio. La acción de asomarse al espejo nos hace pensar en el abismo, la profundidad y un vértigo que a sí mismo se relación con las sensaciones de miedo asociadas a la enfermedad y sus consecuencias.

Esta forma de asomarse al espejo recuerda a la obra "La medición del espejo" del anteriormente mencionado madrileño David Nebreda. En la fotografía se presenta el propio artista de cuclillas y semidesnudo asomándose a un pequeño espejo redondo que ha ubicado sobre el suelo. El espejo es muy recurrente en la obra fotográfica de Nebreda, y especialmente los redondos, son de interés para el historiador y ensayista Juan Antonio Ramírez, quien los compara con los del artista Michelangelo Pistoletto (Biella, Italia, 1933). Estos espejos del artista italiano, como el presente en la obra "Pozo Nero" invitan a pensar en el vacío, en el precipicio oculto bajo nuestros pies.



Fig. 357. Michelangelo Pistoletto. "Pozo Nero", 1966. Fibra de vidrio, pintura y espejo. 103 x 167 x 167 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

El reflejo de quien en el espejo se mira también funciona como evidencia de su existencia, y en este sentido se encuentra la obra "You are still here" de la artista Mona Hatoum, una obra cuyo título en español "Aún estás aquí" e impreso con arenado abrasivo sobre un espejo vertical colocado en la pared, le recuerda a quien en él se refleja y lo lee, que aún está vivo. Pero del mismo modo que le habla sobre la vida, le recuerda y le reafirma su condición de mortal y la finitud de la misma. En este mensaje también puede interpretarse un mensaje de supervivencia si tenemos en cuenta la procedencia de la autora de familia palestina y nacida en Beirut, lugar de conflictos bélicos como la guerra civil del Líbano que estalló en 1975 y duró hasta 1990.



Fig. 358. Mona Hatoum. "You are still here", 2013.
Cristal de espejo tratado con arenado abrasivo y
elementos metálicos. 28 x 29,2 x 0,5 cm.
Copia de exposición.
Mona Hatoum Foundation

El espejo puede hablarnos de múltiples miradas, y entre ellas también la propiamente asociada al sonido y al silencio como sugiere Brunello: «Los espejos no son mágicos solo porque en las fábulas pueden hablar, sino porque, inmersos en su silencio, reflejan los sonidos. También sucede al revés y, a pesar de sentir sus sonidos, lo que vemos nosotros es un silencio. La imagen reflejada en el espejo es una metáfora del silencio: un silencio que existe, pero que no se siente; la imagen, en cambio, se ve, pero no existe»⁸¹².

En esta dimensión del espejo, la escultura y su reflejo forman parte de una escena de silencio de la que renace, fruto del amor hacia el otro, el recuerdo de un sentimiento con nombre y apellidos. Con el espejo se abre una ventana al mundo de los sueños y de la imaginación, algo indisoluble al recuerdo al que también se refirió la artista Bourgeois hablándonos de melancolía.

En el caso del uso del espejo en relación a los aspectos metafísicos del ser humano, encontramos en el espacio de la *Lonja de Mallorca*, el trabajo "Glowing Core" de la artista Rebecca Horn. Una instalación de la que forman parte unas calaveras en diálogo con unos espejos que, entre un juego de luces, reflejan tanto los cráneos de la instalación como los propios visitantes. Estas imágenes nos hacen pensar en lo presente.

⁸¹² BRUNELLO, M. (2016). *Silencio*, Barcelona: Comanegra, p. 97.

En la sala a la que nos referimos, «l'espectador se situa alhora sota un gran pèndul daurat a manera de vèrtex de llum, que simbolitza l'ascensió, i sobre un mirall giratori que, situat als peus, provoca una sensació de caiguda a l'abisme»⁸¹³. La misma sensación que se trata de conseguir con “Día a Día”.

En este sentido, y sobre la existencia humana, el espejo para Horn, al igual que la obra de Hatoum, permite reafirmar la posición del cuerpo presente de quienes están en la sala. Sobre la obra, el artículo del *Diario de Mallorca* recoge las palabras de la artista en las que menciona: «Es el ser humano cautivo entre el cielo y la Tierra»⁸¹⁴.

Sobre la estrecha relación entre el cielo y la tierra y en referencia a su nexo común entendido como la escultura, también se pronuncia Kapoor. Este artista, hablándonos desde la perfección de la naturaleza y del salto de los artistas a trabajar al aire libre, menciona en referencia a ello que, «es un momento muy difícil. Es algo fenomenalmente problemático porque quizá la mejor escultura al aire libre es la propia tierra y la mejor no-escultura es el cielo. ¿Cómo puedes hacer algo mejor? La obra en un espacio abierto tiene que conjugar esos dos elementos. Ignorarlos simplemente no funciona»⁸¹⁵. Artistas como Walter de María con su “Campo de relámpagos” (1974-1977) o Robert Smithson con su “Spiral Jetty” (1970) han conjugado en sus obras el cielo y la tierra, pero nuestra diferencia respecto a ellos es que en “Día a Día” se han relacionado a través del espejo.

En nuestra obra, el espejo es el soporte de diálogo entre el allí y el aquí, y como resultado, nos invita a reflexionar sobre el tiempo, el presente, la memoria, hace alusiones a la ascensión al cielo, al vértigo, al abismo y a la indiscutible caducidad de la vida.

En relación a la instalación del espacio mallorquín *Sa Llotja*, se encuentra su obra “Spirits” 2005, en el *Donnaregina Contemporary Art Museum de Napoli* (Museo Madre) en el que la calavera y el espejo que confronta a cada una de ellas son el eje central de la exposición. En dicha obra «The artist's intention is that of giving the spectator the feeling of being part of a continuous phenomenon, of producing the idea of a life which not even death brings to an end as it makes it part of eternity»⁸¹⁶.

En la visita a la exposición, pudimos ver cómo esta forma de hacer reflexionar al espectador sobre la muerte se vehicula a través de un espejo en el que este se refleja. Recurso que también está presente en la obra anteriormente mencionada de Boltanski “Las tumbas”. En esta instalación, compuesta por tumbas negras y bombillas cálidas colgantes, se da forma a una

⁸¹³ CICERÓ D'ART. (2015). “Rebecca Horn crea per a Sa Llotja de Palma un site específic dedicat a Ramon Llull” en *Ciceró d'Art*. <<http://www.cicerodart.com/ca/rebecca-horn-crea-per-a-sa-llotja-de-palma-un-site-specific-dedicat-a-ramon-llull/>> [Consulta: 25 de marzo de 2020].

⁸¹⁴ MIELNEZUK, M. (2015). “Los espejos de Rebecca Horn, en La Lonja” en *Diario de Mallorca*. <<https://www.diariodemallorca.es/sociedad/2015/03/28/espejos-rebecca-horn-lonja-3753243.html>> [Consulta: 2 de enero de 2018].

⁸¹⁵ JARQUE, F. (2015). *Cómo piensan los artistas: Entrevistas, op. cit.*, 262.

⁸¹⁶ MADRE. (s.f.). “Rebecca Horn – Spirits” en *Museo MADRE*. <<https://www.madrenapoli.it/en/collection/rebecca-horn-spirits/>> [Consulta: 15 de agosto de 2021]. [Traducción: La intención del artista es la de dar al espectador la sensación de ser parte de un fenómeno continuo, de producir la idea de una vida que ni siquiera la muerte pone fin al hacerla parte de la eternidad].

escena fúnebre en la que los espejos ubicados en las paredes, también, le devuelven al espectador su propia imagen, atrapándolo de este modo en la instalación.

En cuanto al sentido de eternidad, de la continuidad de la vida y de la presencia ausente o de la ausencia presente, se levanta en relación a todo lo mencionado en el monumento de *Los Viveros* de Valencia, un recuerdo que, en parte, permite mantenerlos cerca.



Fig. 359. Rebecca Horn. "Spirits", 2005. Espejos, calaveras y material electrónico.
Donnaregina Contemporary Art Museum de Napoli (Museo Madre)

La base de metal pulido con efecto espejo sobre la que se refleja la escultura y el cielo, permite reflexionar poéticamente sobre el lugar hacia donde van quienes fallecen. El cáncer no entiende de razas, de estatus ni de religiones, y no en todas las culturas y pensamientos es protagonista el cielo. Así pues, mientras que para algunos los fallecidos ascienden hacia él, hay para quienes ese cielo esta bajo nuestros pies. En este sentido, mientras que una parte de la espiral va en dirección ascendente, la espiral del reflejo va hacia la tierra, hacia aquel lugar del que formamos parte. Esta idea tiene que ver con el planteamiento de Tàpies en cuanto al significado atribuido a gran parte de las imágenes de su obra. Esa tierra de la que se alimenta el cuerpo y ambos forman parte de un todo, del universo, un espacio en el que sea cual sea el destino final, el arte siempre será nuestro espejo en la tierra.

En nuestro caso ese final estuvo clínicamente sentenciado a muerte por la gravedad y expansión del problema, algo que evidenciaba la puesta en marcha de un duelo anticipado familiar que tan solo hacía que alimentar la incredulidad ante lo sucedido. Sin embargo, el conocimiento acompañado de los propios misterios de la vida, permitieron una paulatina recuperación a la que posteriormente quedó enraizada la voluntad de nuestro abuelo de llevarnos a conocer esa naturaleza del campo de la que, como desde tiempos remotos, el ser ha buscado en ella la fuente de alimento que le permita alimentarse y crecer.

Esta misma naturaleza es la que ha permitido reflexionar sobre como el ser crece y evoluciona pero no solo muere en edades avanzadas, sino por esas otras causas que aceleran rápidamente la muerte como el cáncer, una enfermedad que, entre otros, nos han enseñado desde bien pequeños a: sentir y conocer en la propia piel el dolor fisiológico de las pruebas médicas y el sufrimiento de lo que supone imaginar la llegada de algunas de ellas; llegar a ver las cicatrices de la piel como vestigios de la enfermedad llenos de belleza y sabiduría; ser conscientes de que la muerte puede venir en cualquier momento y esta no pertenece a la vejez, una idea que así queda guardada en el diario manuscrito de mi madre y que recogía las palabras que le hacíamos saber a mi abuelo con cuatro años mencionándole que aun no nos queríamos morir porque éramos "nuevos"; también, entre otros, nos ha permitido conocer lo que supone el aislamiento provocado por la dolencia y que se agrava con una soledad sentida como total durante la estancia en la UCI, un espacio de silencio y retraimiento que permite hablarse a uno mismo sobre los temas que nos afectan y que es fundamental para, como en toda investigación, reflexionar, construir y dar coherencia y sentido a un lenguaje que a veces no es solo el de la palabra o la escritura, sino a ese otro lenguaje que, mediante el arte, nos permite hacer visible lo invisible.

III. CONCLUSIONES

III.I Conclusiones

Para pasar a enumerar las conclusiones a las que hemos llegado tras la realización de la presente tesis doctoral, comenzaremos por recordar la hipótesis de la cual partíamos y que definimos como:

En la creación artística contemporánea podemos encontrar la reverberación del dolor, la enfermedad y la muerte, en producciones plásticas en las que la adversidad deviene en resiliencia, el dolor en motor, la enfermedad en lucha o la muerte en duelo. Soluciones artísticas que trascienden edades, sexo, razas y fronteras y nos muestran la transversalidad de estos temas universales.

Y, efectivamente, a través del desarrollo de cada una de las distintas partes en las que hemos dividido la investigación, hemos ido ejemplificando el qué, el cómo, el cuándo, el dónde y el porqué de la reverberación del dolor, la enfermedad y la muerte en el arte contemporáneo; a través de la producción plástica de distintos artistas nacionales e internacionales y que tiene su constatación en nuestra propia producción como creadores.

A lo largo de la tesis doctoral, hemos podido ver cómo el ser humano, independientemente de su raza, época, religión, orientación sexual, riqueza o estatus social, está sujeto a las mismas leyes inalterables de la vida. Cada cual puede tener su propio estilo de gestión y afrontamiento de la realidad, pero lo que es común e indiscutible para el conjunto de la humanidad es que todas las personas forman parte de un ciclo natural de la vida en el que anida el padecimiento. Este puede estar ligado a las heridas fisiológicas momentáneas como las provenientes de un rasguño, a los traumas del pasado que lo acompañan desde lo psicológico, pero también pueden irrumpir estos padecimientos relacionados con la enfermedad y la muerte. En la enfermedad, desde lo fisiológico, pueden hacerlo desde causas relacionadas con los pinchazos de las agujas clínicas, las incisiones quirúrgicas o los propios cambios orgánicos del cuerpo; desde lo psicológico, puede haber un padecimiento relacionado con lo estigmatizador y la vergüenza; pero también desde lo tabú, algo que también habita en la muerte, hecho en el que el dolor y el sufrimiento pueden acontecer tanto desde la experiencia de una angustiosa muerte, como desde un dolor emocional que pueda afectar a la persona tras el fallecimiento del otro.

Dolor, sufrimiento, enfermedad y muerte son hechos universales que determinan nuestro futuro, y el temor asociado es lo que hace que se busquen todo tipo de remedios para aliviarlos, evitarlos, suprimirlos o canalizarlos.

Sea cual sea el hecho que acontezca en el individuo, lo que verdaderamente al ser le incomoda y le perturba es la sensación de padecimiento a la que genéricamente nos referimos como “Dolor”, aunque como hemos visto sobre su estudio y acotación dando respuesta al objetivo 1 de la investigación, *Estudiar y acotar el término “Dolor” diferenciándolo del daño y el sufrimiento, como antesala al planteamiento de algunas realidades artísticas relacionadas*, a este padecimiento se le puede identificar de varios modos, diferenciando las sensaciones que pueden estar relacionadas con lo fisiológico, de las relacionadas con lo emocional y psicológico a las que llamamos sufrimiento.

En la PARTE 1, hemos indagado sobre la relación entre los términos DOLOR Y SUFRIMIENTO. Comenzando por la definición y acotación de ambos términos, hemos planteado el *doble dolor o la reverberación del dolor*. Dolor y sobrecogimiento a través de una mirada desde el trauma, el horror y la barbarie. Así, hemos podido ver como diferentes artistas, han realizado distintas obras en las que vemos cómo el dolor, el trauma o el padecimiento tiene su reverberación en el arte. Unas veces como purga, otras como peaje, muchas como resiliencia, algunas como sadomasoquismo o demasiadas como denuncia.

Así pues, no sería lo mismo la sensación de dolor por un golpe de martillo en la mano, que el “Dolor” que persiste en la memoria provocado por el abuso sexual del que las obras de Jenny Holzer se hacen eco; el sufrimiento vivido como consecuencia de la infidelidad parental que le afecta a Louise Bourgeois y que su producción artística es testigo de la doble relación afectiva y amorosa de su progenitor; o el sufrimiento relacionado con lo bélico en correlación a la Guerra Civil Española de la que hablan artistas como Antoni Tàpies, Antonio Saura o Carmen Calvo; o el horror del Holocausto que vivieron en su propia piel artistas como Trude Sojka, Zoran Music, Petr Kien, Halina Olomucki o David Olère, por ejemplo.

Todos estos padecimientos son portadores de dolor y/o sufrimiento, y en este sentido, se ha atendido al dualismo erróneo que cometemos en muchas ocasiones al determinar ciertos dolores como físicos y otros como psicológicos, como si el padecimiento emocional no fuera físico. Aunque su forma de afrontarlo sea diferente, todo padecimiento del cuerpo acontece de manera física y así es procesado por el cerebro; desde el dolor de muela que podemos imaginar en la obra de Leonardo Alenza, hasta la pérdida de un ser querido como del que nos habla Doris Salcedo en relación a la pérdida traumática de los huérfanos de algunas zonas rurales de Colombia que visitó.

En esta revisión que hemos llevado a cabo, y que da respuesta al segundo objetivo planteado en el que nos propusimos *analizar específicamente la dimensión artística de dolor y del sufrimiento en relación al trauma, el horror, su búsqueda voluntaria y los vestigios visibles en el cuerpo*; hemos podido constatar que pareciera evidente que nadie quisiera saborear el dolor en sus carnes por todo lo que supone, aunque hay ciertos casos planteados en la investigación en los que este se ha experimentado desde una práctica voluntaria. En este sentido se observa el dolor como peaje, dolor que ha podido acontecer desde lo más superficial (y no por ello menos doloroso) como el caso de los tatuajes que plantea García Alix, los golpes a los que es sometido voluntariamente Bob Flanagan y los cortes e incisiones en la piel de David Nebreda y Gina Pane; hasta acciones relacionadas con la profundidad de la carne, una profundidad que, de igual modo, no es sinónimo de mayor dolor, y así lo veíamos en las operaciones quirúrgicas voluntarias de Orlan en las que el posible dolor de la honda intervención es anulado por la

anestesia, y la presencia del dolor, quizá, resida más en la imaginación de quienes observan el cuerpo abierto.

En relación a ello cabe destacar que la intensidad del dolor no estará en relación a la profundidad de la herida, aunque sí que podrá haber consecuencias comunes como los vestigios visuales que quedan en él tras las incisiones en la piel. Unas marcas que, como las del propio paso del tiempo, son símbolo de la fragilidad y la caducidad humana y llegan a preocupar, tanto por su irreversibilidad como por lo que ello pueda llegar a suponer en relación a los cánones de belleza; algo ante lo que artistas como Teresa Cebrián, Rossana Zaera, o filosofías como las que esconde la técnica japonesa *Kintsugi* o el artista Yeesoonyung, que plantean reflexiones sobre la belleza de la imperfección, una *imperfección* que también, en muchas ocasiones, es fruto de los golpes de la enfermedad.

Dando respuesta al objetivo 3, *abordar el término enfermedad planteándola desde la No Salud y definirla desde diferentes ramas de conocimiento*, hemos podido comprobar que ciertos trastornos aun siendo un problema orgánico para la persona, la clínica no ha sabido si determinarlos como una enfermedad y por ello se ha optado por trabajar la temática desde un campo más genérico.

Por lo que al dolor relacionado con la enfermedad se refiere, recordamos las palabras de nuestro oncólogo Rafael Fernández y nuestra cirujana Carmen Benlloch, ambos coincidiendo en que el dolor no es altamente determinante a la hora de diagnosticar una enfermedad; podría serlo, pero asociado a otros indicios y causas concluyentes. Aun así, quien lo vive, es conocedor del precio de la existencia. Padecimientos que llegan a sentirse tanto desde lo biológico y fisiológico de la patología como desde la dimensión social en la que se padece la enfermedad desde lo estigmatizador, la vergüenza y lo tabú, relacionados con un juicio externo que valora la condición de cada cual sin haber sido encomendado. Temas que hemos abordado y que dan respuesta al objetivo 4 que proponía *identificar el potencial incapacitante de la enfermedad y las consecuencias adversas relacionadas con la No Salud*.

Con el objetivo *de analizar el "dolor" en la enfermedad, trabajándolo desde una proyección artística que nos muestre tanto su padecimiento orgánico y biológico como la amenaza social de lo estigmatizador y la vergüenza* (objetivo 5), vimos los ejemplos del estigma o la vergüenza asociados al SIDA y a la homosexualidad del que nos hablaba Pepe Espaliú, o los vestigios visibles del cáncer sobre los que reflexionaban, entre otros, Hanna Wilke, Matuschka o Jo Spence, o ciertos trastornos que conducen a la persona a sentirse observada, como sería el caso de Plana o los planteamientos que subyacen en la obra "Judy" de Tony Oursler, que, en parte, también nos habla de los trastornos.

En el caso del padecimiento propiamente relacionado con lo fisiológico y la debilidad corporal se encuentra una enfermedad que, tras analizarla, vimos que puede incapacitar a la persona de diferentes modos y en distintos tiempos. Un modo de incapacitación en el que la silla de ruedas o la cama se pueden convertir en un espacio de reposo permanente o temporal. Entre quienes han experimentado un forzado reposo encontramos a Ángela de La Cruz o Chuck Close, artistas en quienes la silla de ruedas se convirtió en una extensión más de su cuerpo, o Tàpies, Saura, Zaera, Cebrián y Heyvaert en quienes la cama se convirtió en el nido de recuperación.

A todos ellos la enfermedad los ha incapacitado de algún modo, aunque la forma más común de hacerlo y quién organiza el calendario de trabajo, es el dolor. El padecimiento llega a incapacitar totalmente a la persona mientras duran sus intensos efectos. Un gran aniquilador que puede incapacitar tanto desde un fuerte dolor de cabeza como el de Francisca Lita que lo describe como su más fiel enemigo cuando nos habla de la migraña; como desde la melancolía que invade en ocasiones a Rebeca Plana. Son una serie de sufrimientos que, además, pueden ser un condicionante en las características y creación de las obras.

Tras los expuestos ejemplos, pensar la enfermedad pudiera derivar a asociarla en relación a un inevitable dolor. Pero hay que destacar que no en todas las enfermedades que incapacitan y atentan contra nuestra sana integridad el dolor está presente, es decir, la ausencia de dolor no sería sinónimo de salud. Hemos mostrado casos como los del Alzheimer padecido por Utermohlen o esas otras enfermedades que pueden ir carcomiendo silenciosamente por dentro y tan solo saber de ellas *post mortem*, tras el diagnóstico de la autopsia que acompaña en ocasiones a la muerte.

Por ello, la muerte se presenta como otro de los hechos que atormentan al ser humano, tanto por la irreversibilidad de lo que supone como por el posible dolor asociado a la idea mental de morirse. Así, tal y como apuntábamos en el objetivo 6, hemos *analizado y definido el “dolor” en relación a la muerte y algunos de los diferentes alcances y dimensiones en el individuo*. Hemos visto como el dolor asociado a la muerte puede aparecer tanto en el agónico final que fisiológicamente y emocionalmente puede padecer quien está a punto de marchar, como ese otro dolor emocional que pertenece a los más cercanos que esperan el final del otro y que posteriormente, durante el duelo, también podrán padecer por la ausencia.

Tema que hemos ampliado, tal y como nos proponíamos en el séptimo objetivo, *estudiando y acotando el “dolor” y la muerte desde la creación en relación al duelo, los códigos y símbolos e imágenes de lo mortuario*. En primer lugar, planteamos el proceso posterior al fallecimiento en el que el duelo adquiere protagonismo como ritual ante el fallecido. Este puede acontecer de manera individual y cada cual gestionar sus propias emociones como sería el caso de Yayoi Kusama en relación a la muerte de su querido o Käthe Kollwitz con la pérdida de su hijo en la Primera Guerra mundial, pero también existe un duelo colectivo, como el que acontece con los rituales que desde la práctica artística plantea Salcedo.

Indistintamente del motivo de la muerte, los fallecimientos son sinónimo del no retorno y por ello hay personas que, aferrándose a quien se va, padecen la incredulidad de la ida; momentos difíciles de interiorizar y aceptar en muchas de las ocasiones. Otros, sin embargo, se adaptan con más facilidad a la nueva realidad y en ellos disminuye la intensidad de sufrimiento por la pérdida. Este tipo de casos se pueden relacionar con lo que nos cuenta “The last light” de Cebrián en la que sus manos no se aferran a quien se va, sino que lo acompañan en su inevitable ida.

En este sentido cabe destacar que el padecimiento por la muerte del otro también puede variar en función de la distancia afectivo-personal respecto a la persona muerta. El cuerpo fallecido puede ser el mismo, pero cada cual vivirá la muerte desde su distancia afectivo-personal. Como ejemplo, generalmente, no reaccionará del mismo modo un forense respecto al cuerpo que tiene presente, escena que nos plantea Lombardo en su pintura, que quienes fueran los familiares del mismo difunto que lo han podido perder repentinamente sin previa consciencia

sobre lo que iba a acontecer. Lo mismo podría suceder en casos como el de Otto Dix a quien no le horrorizaba ver cuerpos muertos en la guerra, o a Merino al verlos en Instituto Forense; aunque en el caso de Merino, como nos comentaba durante nuestras conversaciones, sí que llegó a conectar sentimentalmente con los muertos al imaginar que ellos podrían ser sus familiares.

Esto nos permite entender que generalmente parece que apenas más las muertes cuando tenemos un vínculo estrecho con el fallecido, por el contrario, la muerte de aquellos que se sienten lejanos pueden llegar a convertirse en el espectáculo al que Sontag se refiere y que está relacionado con la mencionada morgue de París, depósito de cadáveres que perdió su sentido original de identificación de personas tras convertirse aquello en un lugar de entretenimiento morboso al que la gente acudía buscando la novedosa y última imagen de la muerte. Esto es algo que no difiere mucho del espectáculo de hoy en día. Hoy, la captura de imagen de lo más trágico se convierte en la noticia sensacionalista que forma parte de la estrategia de captación de masas para los medios.

En este ámbito de la imagen, hay ocasiones en las que la fotografía de lo mortuario está enfocada hacia la repercusión pública; sin embargo, en otras ocasiones, fotografiar a los muertos, por muy macabro que pueda parecer, forma parte de un acto afectivo-personal necesario, como el relacionado por ejemplo con la fotografía de difuntos en España tiempo atrás, o la actual práctica fotográfica de muertos en lugares de Indonesia tras desenterrarlos. Todo dependerá del contexto y de la época. Lo que para algunos pueda ser algo macabro, para otros supone un verdadero acto de amor, igual que ciertas imágenes de la muerte que, aun tratándose del tema que se trata, han permitido universalizar el conocimiento, como puedan ser toda la serie de signos y códigos que dan forma a una realidad en la que hay padecimiento.

Dolor, sufrimiento, enfermedad y muerte parecen presentarse en nuestro día a día como grandes adversidades que ponen en jaque la estabilidad de nuestros cimientos. Son una serie de contratiempos que, tras su estudio y análisis, se ha observado a partir del desarrollo del objetivo 8 en el que *consideramos e indagamos en el silencio y la soledad como refugio y/o lugar de encuentro del dolor, el sufrimiento, la enfermedad, la muerte y la creación artística*. Así, hemos corroborado que estos infortunios tienen en común un retraimiento al que la persona llega de manera voluntaria o forzada y en el que, desde el arte, el silencio y la soledad están presentes como refugio y/o lugar de encuentro del dolor, la enfermedad y la creación artística.

En este retraimiento preponderado por el silencio se ha planteado la idea del aislamiento social y la soledad. Hemos visto como hay ocasiones en las que el artista necesita de la soledad para trabajar, como así la necesitaba Spero por la noche o como también nos lo comentaba Plana durante nuestras conversaciones en relación a su estudio; sin embargo, en otras ocasiones esta soledad ligada al silencio es lo que puede angustiar a artistas como Boltanski. Son casos estudiados a partir de nuestra inquietud marcada en el objetivo 9, en el que nos planteamos *Estudiar la importancia de la soledad y el aislamiento social desde la propia necesidad de retraimiento del individuo*.

En estos casos los artistas tienen elección, es decir, pueden decidir en cierta medida cuando estar solos, pero esto no sucede cuando hablamos de enfermedad, donde la dolencia en muchas de las ocasiones arrastra obligadamente a la persona hacia el aislamiento; bien como medida

preventiva y sanación o bien en relación a lo que nos habla Espaliú sobre la sensación de sentirse marginado por su condena social o por el ostracismo.

Aunque en muchas ocasiones hemos visto que la enfermedad propicia la soledad, también cabe destacar que la soledad ha favorecido al pensamiento creativo, una soledad relacionada con la enfermedad y la convalecencia como oportunidad. La convalecencia ligada a la enfermedad u otro factor de incapacidad corporal, invita al doliente a una soledad reflexiva en la que la mirada hacia el interior se alimenta gracias a la adversidad.

En este sentido el reposo se convierte en un buen momento que propicia la introspección, siempre y cuando la salud mental lo permita. No es lo mismo estar postrado en cama por una rotura en la pierna, que estar convaleciente en cama por una neumonía. En el primer caso, si no hay dolor, o el dolor es puntual, la persona podrá reflexionar sobre todo y cuanto la paz le deje pensar. Por el contrario, los efectos secundarios de la neumonía relacionados con la fiebre, los escalofríos o la dificultad de respiración podrán anular en el sujeto su capacidad de concentración.

En estos dos ejemplos se entiende que, el dolor instantáneo e intenso del primer ejemplo que anula el pensamiento reflexivo, acontece solo en el momento de la rotura y no tanto durante el transcurso de la soldadura natural del hueso. De lo contrario, la neumonía y sus prolongados efectos pueden estar más relacionados con la incapacidad reflexiva persistente. Sea cual sea el motivo del reposo, el afectado dispondrá de un tiempo *extra* para prestarse una atención que quizás no hubiera podido alcanzar durante su vida activa y laboriosa.

Este tiempo le permitirá sacar de la adversidad sus propias conclusiones en relación a su persona y a su entorno. Por lo tanto, en ciertos aspectos, la soledad puede ser beneficiosa. A artistas del informalismo español como Tàpies y Saura el tiempo de reposo ofrecido por sus respectivas enfermedades tempranas les permitió cimentar las bases de lo que sería su posterior carrera artística profesional. Sus viajes imaginarios y sus largas horas de reflexión desde la cama, estimularon su creatividad. Así pues, el tiempo ofrecido por la necesidad de aislamiento social fueron determinantes en su carrera artística y profesional. En el sentido artístico, la soledad ligada a la individualidad temática también puede favorecer la creatividad.

Si concebimos que lo contrario a la soledad es la relación con el grupo, podemos entender que estas relaciones colectivas tienden a que todos los integrantes actúen y se desarrollen siguiendo unos estándares preestablecidos. Esto conlleva a una homogeneidad conjunta. Una constante y prolongada relación con un determinado colectivo o tendencias, podría limitar la evolución y cambios en el sujeto, aunque también favorecer, según el contexto, a una retroalimentación de ideas.

La relación creativa en grupo nos puede llevar a una realidad conjunta, pero en la soledad, puede brotar un momento de relectura personal que permita al ser enfrentarse con su propia verdad y tener la oportunidad de incidir en ese yo oculto y aparente que muchas veces es modificado en conjunto y/o ante los demás. Quizás, el valioso tiempo de reposo y reflexión que les ofreció la enfermedad a los diferentes artistas, les permitió conectar con su yo más íntimo y verdadero y les condujo a hablar de temas tan personales y a la vez universales como son el dolor, el sufrimiento, la muerte y la soledad. En este sentido la soledad no está estrictamente concebida por algunos artistas como un estado de inactividad total, sino que mediante la creatividad y la

plástica llevaron a cabo una producción que sirvió como cimiento de lo que sería su particular necesidad de comunicación.

La soledad insiste socialmente en parecer ser algo negativo, pero, estar solo también puede ser un momento idóneo para que la persona pueda poner en práctica las diferentes técnicas de meditación que le permitan liberarse de las pesadas cargas emocionales y/o alcanzar ciertos niveles de concentración. El lugar que encontramos como común para el doliente, en relación al reposo y la convalecencia es, entre otros, la cama. En parte de la producción literaria y plástica de Zaera, la artista apunta hacia ella como el lugar donde el herido reposa inmovilizado y desde donde se vislumbra a ambos lados el vértigo del precipicio imposible de recorrer. En su serie “ Habitaciones sin número”, la artista toma la cama como motivo principal de sus representaciones y entre otras asociaciones nos habla de ella como lugar del enfermo, del moribundo y del doliente. Su experiencia personal lleva a la artista a tratar de manera universal, en algunas de sus obras, temas relacionados con el dolor, el sufrimiento, la muerte o la soledad. La cama puede pensarse como el lugar de reposo y tranquilidad, una sensación de cobijo que también puede ofrecer la casa, pero todo dependerá de las vivencias particulares de cada cual, ya que la cama no siempre significa tranquilidad y descanso, sino también un lugar para el dolor y las pesadillas. De igual modo la casa, que pareciera pensarse como la cama, no siempre ampara el cobijo y la protección. En la obra “Violencia enjaulada” de Cebrián, se muestra esa otra cara de la moneda donde la casa puede ser un espacio como contenedor de dolor y terror en relación a la violencia de género. Una violencia que podrá hacer sentir a la víctima indefensa, desamparada y acorralada hacia una soledad regida por la inseguridad.

Diferentes son los puntos de vista que pueden concebirse sobre la soledad. Aunque de manera objetiva la soledad puede interpretarse como el sujeto solo, sin nadie más cercano. Desde el sentimiento subjetivo de la soledad esta puede asociarse al sentimiento emocional negativo del propio individuo aun estando en compañía. Por lo tanto, el sentimiento negativo de la soledad y sus posibles y aparentes causas fatídicas serán relativas a la vivencia de cada individuo. En este sentido también cabe destacar que hay veces en las que por mucho que haya alguien con nosotros, se puede sentir la sensación de recorrer el camino en soledad, algo que plantea Natividad Navalón en su más reciente obra del *MuVIM*, la sensación que así sentía Trude Sojka en los campos de concentración, o también la sensación que acompañó a Zaera tras la muerte de su padre.

Todo ello nos llevó a pensar las paradojas existentes y así *planteamos las paradojas que del “dolor”, la muerte y la enfermedad puedan derivar*, algo que enunciamos en el objetivo 10. De entre estas paradojas, cabe destacar que el retraimiento no es ni bueno ni malo, ni positivo ni negativo, depende de cómo se desarrolle en la persona. Una paradoja que también se puede dar con el dolor o la muerte. Sobre el dolor, el mismo que te pueda hacer sentir el abatimiento, es el que te puede servir favorablemente como mecanismo de defensa, peaje hacia la sanación u otros objetivos, y servir como motor de impulso creativo, algo que así encontramos en la enfermedad padecida en nuestro propio cuerpo, la misma que casi nos mata es la que nos está dando creativamente la vida.

En el caso de la muerte, parece ser el fin al que no queremos llegar y por ello tratamos de evitarla; sin embargo, para otros, esta puede significar el alivio más necesario, como el caso que vemos en Zaera en relación a su tío Pepe o el caso de esas enfermedades que, sumiendo a la

persona en un estado de padecimiento irreversible, tan solo hacen que alargar la agonía y justifican la eutanasia.

Todas las realidades aparentemente entendidas como adversas afectan de manera transversal al conjunto de las personas, y en ocasiones parece que lo mismo que te destruye, finalmente te da la vida, pero no sin dejar de pagar su precio. Un modo de perseverar la vida se consigue gracias a la resiliencia humana conjuntamente con las innatas ganas de sobrevivir y el arte como medio de recomposición y procesamiento de la realidad.

Así, hemos mostrado como el arte de aquellos que se han enfrentado a la adversidad, llámese esta adversidad: dolor, sufrimiento, muerte o enfermedad, es la que se ha mantenido como premisa constante durante la investigación. Concretamente y dando respuesta al objetivo 11: *Estudiar el dolor, el sufrimiento, la enfermedad y la muerte como origen de la práctica artística en diferentes artistas, así como la necesidad de su representación artística formal a partir de su representación subjetiva y su representación artística conceptual a partir de su representación objetiva*; y que toma las riendas en buscar las representaciones asociadas y derivadas del procesamiento de la adversidad. Y todo ello cimentado sobre el desarrollo de una metodología propia de la investigación; definida en el objetivo 12: *Desarrollar una metodología propia de la investigación*.

Podemos afirmar que, frente al padecimiento, cabe destacar que el arte va a poder dotar de sentido y significado nuestra propia realidad y nos va permitir contar nuestra propia historia sobre lo que nos envuelve.

Gran parte de esta idea se ha desarrollado en nuestra producción de obra que asienta sus bases en los objetivos 13 y 14. Específicamente, el objetivo 13: *Proponer y contribuir a la relación entre arte, salud, enfermedad y muerte, a través de una propuesta plástica personal como respuesta a la necesidad más vital de crear desde la resiliencia*; y el objetivo 14: *Resolver propuestas artísticas provenientes de encargo y relacionadas con la temática*.

Una propuesta artística personal que, por un lado, nace de la más vital necesidad de crear y toma al dolor como motor de creación. Este dolor, es el que nos lleva, en relación a él, a nuestra realidad más próxima y personal, la enfermedad. Y esta misma es la que nos invita a pensar sobre el ciclo natural de la vida en el que no todas las personas mueren por la vejez, sino por otras causas que aceleran rápidamente la muerte.

En este ciclo natural de la vida, el conocimiento sobre el tema nos acerca a la naturaleza, esa misma naturaleza de la que estamos compuestos y que nos permite el crecimiento y la supervivencia. En este crecimiento natural de la persona se destaca que no todos mueren por la vejez, también lo hacen por otras causas como el cáncer al que nos hemos enfrentado personal y creativamente. Personalmente, afrontando el dolor que todo ello comporta, y creativamente desde las representaciones que pueden dar forma a las propias sensaciones y realidades de la enfermedad.

Si una parte de la obra ha dado forma al propio infortunio, otra parte de la obra se ha ocupado de los golpes que afectan en general a la humanidad, y todo ello a través de unas piezas móviles que nos hablan de resiliencia. En este caso se ha planteado de manera genérica esos golpes que zarandean a todo ser humano y de los que trata de reponerse.

La enfermedad, que en muchas ocasiones es sinónimo de muerte, es la que nos ha llevado a plantear, en parte de nuestra producción, el tema de la muerte. Por un lado, entendiéndola como ese *jaque*, que no siempre *mate*, que se puede presentar en nuestra realidad. Por otro, en relación a la muerte de nuestro abuelo, a quien desde el duelo se le homenajea con dos obras, y en una de ellas concretamente desde la creación contemporánea la fotografía de difuntos que estudiamos en la investigación y por otro lado desde la práctica artística del encargo. En este caso, como respuesta a la necesidad de ASPANION de homenajear a quienes han fallecido por cáncer infantil, se plantea el proyecto "Día a Día", un homenaje a los menores fallecidos por cáncer infantil en el que han participado los familiares que así lo han considerado. En este proyecto, todas las familias, abriéndose desde el dolor y el sufrimiento presentes y pasados, han formado parte activa del proceso de materialización de una escultura en la que han confluído multitud de sensaciones y finalmente se ha llenado de amor y conocimiento.

Finalmente, en este proceso de exteriorizar nuestro más recóndito interior cabe resaltar que el arte juega un papel fundamental a la hora de dar forma y sentido a los padecimientos y preocupaciones. Es un modo de ver la realidad desde fuera de nosotros mismos. Así pues, sea cual sea nuestra posición en el mundo en relación a los hechos que nos atormentan, el arte permitirá ser ese lugar en el que todas las preocupaciones tienen cabida. Es el medio que ayuda a que el silencio no mate por segunda vez a las víctimas de la desdicha y nos permite ponerle voz y forma a las preocupaciones y hechos más transversales del ser humano aun cuando nos falten las palabras.

III.II Conclusions

In order to list the conclusions reached after the completion of this doctoral thesis, we begin by recalling the hypothesis, defined as:

In contemporary artistic creation we can find the reverberation of pain, illness and death in plastic productions in which adversity becomes resilience, pain a driving force, illness a battle or death mourning. Artistic solutions transcend age, sex, race and borders and show us the transversality of these universal themes.

Through the development of each of the distinct parts into which we have divided the research, we illustrated the what, the how, the when, the where and the why of the reverberation of pain, illness and death in contemporary art; through the plastic production of different national and international artists with the evidence being in our own production as creators.

Throughout the doctoral thesis, we have been able to see how human beings, regardless of race, age, religion, sexual orientation, wealth or social status, are subject to the same unalterable laws of life. Each person may have their own style of managing and coping with reality, but what is common and indisputable for the whole of humanity is that all people are part of a natural cycle of life in which suffering resides. This can be linked to momentary physiological wounds such as those resulting from a scratch, to the psychological traumas of the past, to even ailments related to sickness and death. In illness, from the physiological standpoint, causes can be related to the pricks of clinical needles, surgical incisions or the body's own organic changes; from the psychological, there can be suffering related to stigmatization and shame; but also from suffering considered taboo, which can be found in death, we find the fact that pain and suffering can occur both from the experience of an agonizing death, or from the emotional pain that can affect someone after the death of another.

Pain, suffering, illness and death are universal facts that determine our future, and the associated fear is what causes us to seek all kinds of remedies to alleviate, avoid, suppress or channel them.

Whatever it may be that happens to an individual, what really bothers and disturbs the human being is the feeling of suffering, which we generically refer to as "Pain". However as we have seen in the study and delimitation in response to objective 1 of the research, To study and delimit the term "Pain" differentiating it from damage and suffering, as a prelude to the approach of some related artistic realities, this affliction can be identified in several ways, differentiating the sensations that may be related physiologically, from those related emotionally and psychologically, also called suffering.

In PART 1, we explored the relationship between the terms PAIN AND SUFFERING. Beginning with the definition and constraint of both terms, we have proposed the notion of double pain or the reverberation of pain. To understand pain and shock through trauma, horror and barbarism. Thus, we have been able to see how different artists have made distinct pieces in which we can observe how pain, trauma or suffering has its reverberation in art. At times it is

seen as a purge, others as a toll, many as resilience, some as sadomasochism and even more often as denunciation.

Thus, the sensation of pain caused by a hammer blow to the hand would not be the same as the "Pain" that persists in the memory caused by sexual abuse, which echoes in the works of Jenny Holzer; the suffering experienced as a result of parental infidelity that affects Louise Bourgeois and that her artistic production bears witness to through the dual affective and loving relationship of her father; the warlike suffering correlated to the Spanish Civil War that artists such as Antoni Tàpies, Antonio Saura or Carmen Calvo talk about; or the horror of the Holocaust that artists such as Trude Sojka, Zoran Music, Petr Kien, Halina Olomucki or David Olère, experienced firsthand.

All of these afflictions are accompanied by pain and/or suffering, and consequently, attention has been given to the erroneous dualism often committed when we determine certain pains as physical and others as psychological, as if emotional suffering were not physical. Although the way we face pain is different, all bodily suffering happens in a physical way and is thus processed by the brain; from the toothache that we can imagine through the work of Leonardo Alenza, to the loss of a loved one that Doris Salcedo expresses through traumatic loss of orphans in rural areas of Colombia that she visited.

Through carrying out this analysis, which responds to the second objective where we set out to specifically analyze the artistic dimension of pain and suffering in relation to trauma, fear, its voluntary search and the visible traces in the body, we have established the evidence that, for all it entails, nobody would choose to savor pain in the flesh, although there are certain cases brought up in research in which pain has been experienced as a voluntary practice. In this sense, pain is observed as a price to pay, and has been created by superficial causes (and no less painful), as in the case of the tattoos that García Alix presents, the blows in which Bob Flanagan is voluntarily subjected and the cuts and incisions in the skin of David Nebreda and Gina Pane; to actions related to the depth of flesh, a depth not synonymous with greater pain, as we saw in Orlan's voluntary surgical procedure in which the possible pain of the deep incision is annulled by anesthesia, and the presence of pain, perhaps, resides more in the imagination of those who observe the body being opened.

In relation to this it should be noted that the intensity of the pain is not related to the depth of the wound, although there may be universal consequences such as the visual traces that remain after the incisions have been made. They are marks that, like those of the passage of time itself, are a symbol of human fragility and expiration and can come to preoccupy, both for its irreversibility and for what it can mean in relation to the standards of beauty; something that artists such as Teresa Cebrián, Rossana Zaera, Yeesoonyung or philosophies like those hidden in the Japanese technique Kintsugi, face through reflections on the beauty of imperfection, an imperfection that on many occasions, is the result of disease.

In response to objective 3, to address the term illness by approaching it from Non-Health and defining it from different fields of knowledge, illness has been treated from Non-Health. We have been able to verify that certain disorders, even those being an organic problem for the person, in clinical practice haven't been defined or labeled as an illness and have therefore been treated from a more general field.

We can affirm that the pain related to the disease is self referential, remembering the words of our oncologist Rafael Fernandez and surgeon Carmen Benlloch, both agreeing that pain is not highly determinant when diagnosing a disease; it could be, but associated with other evidence and conclusive causes. Even so, those who experience this, are aware of the price of existence. Suffering that comes to be felt both from the biological and physiological aspects of the given pathology, and from the stigmatizing social dimension in which the disease is suffered with shame or as something taboo. All of these being related to external judgment that values the condition of each situation without having been entrusted. Topics that we have addressed and that give answer to objective 4 that proposed to identify the incapacitating potential of the disease and the adverse consequences related to Non Health.

With the aim of analyzing the "pain" in illness, working from an artistic projection that shows us both organic and biological suffering and the social threat of stigmatization and shame (objective 5), we saw the examples of the stigma or shame associated with AIDS and homosexuality that Pepe Espaliú presented. We also saw the visible vestiges of cancer that Hanna Wilke, Matuschka and Jo Spence spoke of, as well as the work presented by Plana, where certain disorders lead the person to feel observed, and lastly the approaches underlying Tony Oursler's work "Judy", which speaks to us about disorders.

In the case of the ailment itself relating to physiological and bodily weakness, a disease is found that, after analysis, can incapacitate the person in different ways and at different times. This is a mode of incapacitation in which the wheelchair or bed can become a space of permanent or temporary rest. Among those who have experienced forced rest we find Ángela de La Cruz or Chuck Close, as well as other artists for whom the wheelchair became another extension of their body or situations such as Tàpies, Saura, Zaera, Cebrián and Heyvaert for whom the bed became a refuge of recovery.

All of these artists have been incapacitated in some way by the disease, although most commonly the incapacitation and ability or inability to work is determined by pain. This illness comes to totally incapacitate the person while its intense effects last. It can be a tremendous annihilator that can disable, both from a strong headache like the one Francisca Lita describes as her most faithful enemy in reference to her migraines; and from the melancholy that sometimes invades Rebeca Plana. They are a series of sufferings that can be a conditioning factor in the characteristics and creation of their pieces.

After having seen these examples, it can be thought that sickness could be derived from or associated with inevitable pain. But it must be noted that not all incapacitating diseases that threaten our healthy integrity are painful, therefore, the absence of pain would not be synonymous with health. We have shown cases such as those of Alzheimer's suffered by Utermohlen, along with other diseases that can silently eat away the insides and are only known about post mortem through the autopsy diagnosis following death.

For this reason, death is presented as one of the many events that torments human beings, both because of the irreversibility of what it implies and because of the possible pain associated with the mental idea of dying. Thus, as we pointed out in objective 6, we have analyzed and defined "pain" in relation to death and some of the different scopes and dimensions of the individual. We have seen how the pain associated with death can appear both in an agonizing end to life

that the dying physiologically and emotionally suffer from, as well as the emotional pain endured by those awaiting the death of their loved one, followed by the grief of their absence.

We have expanded on this theme, as we proposed in the seventh objective, studying and delimiting "pain" and death from the point of creation onwards and how it relates to mourning, codes and symbols, and mortuary images. First, we consider the process after death in which mourning takes prominence as a ritual honoring the deceased. This can happen on an individual level where each person manages their own emotions, as in the case of Yayoi Kusama regarding the death of her loved one or Käthe Kollwitz grieving the loss of her son in the First World War, however there is also collective mourning, such as one that occurs through rituals as we see proposed by Salcedo through an artistic practice.

Regardless of the cause, deaths are synonymous with no return, and for this reason there are people who cling to the one who is leaving, and end up suffering from the inability to accept the departure; on many occasions these are moments that are difficult to internalize and come to terms with. Others, however, adapt more easily to the new reality and consequently the intensity of suffering from the loss diminishes. This type of scenario can be related to Cebrián's "The last light", where it is stated that his hands do not cling to the one who is leaving, but accompany him in his inevitable departure.

In this sense, it must be noted that the suffering caused by the death of another can also vary according to the affective relationship one had with the dead. The deceased body may be the same, but each person will experience the death from his or her own affective relationship, whether it be close or distant. For example, a forensic scientist will generally not react in the same way towards a body that is present, a scene that Lombardo presents in his painting, as the relatives of the deceased who may have suddenly lost their loved one. This type of situation could also occur in cases such as Otto Dix, who was not affected by the horror of seeing dead bodies in war, or Merino who saw bodies in the Forensic Institute; although in the case of Merino, as told during our conversations, he did end up connecting sentimentally with the dead by imagining that they could be his relatives.

This allows us to understand that generally speaking, it seems that deaths are more painful when we have a close bond with the deceased. On the contrary, the death of those more distant can become the spectacle that Sontag refers to, seen in the aforementioned morgue in Paris, where a mortuary lost its original system of identifying people. It became a place of morbid entertainment where people went searching for the novelty of death's last image. However, this is not very different from today's spectacle as we continue to see images captured of the most tragic incidents become breaking news, playing a huge role in the mass media's marketing strategy.

In the field of photography, there are occasions in which mortuary images are focused on public repercussion; however, on other occasions, photographing the dead is part of a necessary affective-personal act no matter how macabre it may seem. For example, we see photos of the deceased from long ago in Spain, or the practice of digging up graves and photographing the remains in Indonesia. It all depends on the context and the time. What for some may be something macabre, for others is a true act of love, just like certain images of death that, even being the subject in question, have made it possible to universalize knowledge, such as the series of signs and codes that give form to the reality of suffering.

Pain, suffering, illness and death seem to present themselves in our daily lives as great adversities that threaten the stability of our life's foundation. They are a series of setbacks that, after their study and analysis, have been observed from the development of objective 8 in which we considered and investigated silence as a refuge and/or meeting place for pain, suffering, illness and artistic creation. Thus, we have corroborated that these misfortunes have in common an isolation which the person reaches voluntarily or forcibly. In art, silence is present as a refuge and/or meeting place for pain, illness and artistic creation.

In this withdrawal dominated by silence, the idea of social isolation and solitude has been raised. We have seen how there are occasions in which the artist needs solitude to work, as Spero needed it at night or as Plana explained to us during our conversations in relation to his studio; however, on other occasions this solitude linked to silence is what can distress artists like Boltanski. These are cases studied from the concern outlined in objective 9, in which we set out to study the importance of loneliness and social isolation stemming from the individual's own need for withdrawal.

In these cases artists have a choice, that is to say, they can decide to a certain extent when to be alone, however this does not happen when we talk about illness. Illness often drags the person towards isolation; either as a preventive and healing measure or in relation to what Espaliú tells us about the sensation of feeling marginalized by social condemnation or ostracism.

Although on many occasions we have seen that illness contributes to loneliness, we have also seen that loneliness has favored creative thought, a solitude connected to illness and convalescence seen as opportunity. A period of recuperation linked to illness or bodily incapacity, invites one to a space of reflective solitude in which adversity nurtures inner growth.

In this sense, rest becomes a good time for introspection, as long as mental health allows it. That being said, it is not the same to be bedridden with a broken leg as it is to be convalescing in bed with pneumonia. On the one hand, if there is no pain, or the pain is isolated, the person having broken a bone will be allowed a period of reflection through the peace and downtime. On the other hand, the side effects of pneumonia related to fever, chills or difficulty in breathing may completely annul the subject's ability to concentrate.

In these two examples it is understood that the instantaneous and intense pain of the first example, which overrides reflective thinking, occurs only at the moment of breakage and not so much during the natural healing process of the bone. On the contrary, pneumonia and its prolonged effects may be more related to a persistent inability to reflect. Whatever the reason for the rest, the affected person will have extra time to pay attention to oneself that otherwise may not have been possible.

This downtime will allow one to use adversity to draw conclusions about oneself and one's surroundings. Therefore, in certain aspects, solitude can be beneficial. For artists of Spanish Informalism such as Tàpies and Saura, the time of rest offered by their respective childhood illnesses allowed them to lay the foundations of what would become their later professional artistic careers. Their imaginary journeys and long hours of reflection in bed stimulated their creativity. Thus, the time offered by the need for social isolation was a determining factor in

their artistic and professional careers. In the artistic sense, solitude linked to monotonous subjects can also favor creativity.

If we are to conceive that the opposite of loneliness is relation to a group, we can understand that these collective relationships tend to rely on the fact that all members act upon and follow pre-established standards. This leads to a joint homogeneity. A constant and prolonged relationship with a certain group or tendencies could limit one's evolution and development, although it could also favor, depending on the context, continual support and feedback.

The creative relationship in a group can lead us to a joint reality, but in solitude, a moment of personal reassessment can emerge that allows the individual to confront his or her own truths which can impact the hidden, yet apparent self that is often modified as a whole and/or in front of others. Perhaps, the valuable time of rest and reflection that the illness offered to the different artists, allowed them to connect with their most intimate and true self and led them to talk about such personal and at the same time universal themes like pain, suffering, death and loneliness. In this sense, solitude is not strictly conceived by some artists as a state of total inactivity, but through creativity and plastic art they were able to produce work that served as a foundation for what would become their personal need for communication.

Socially, loneliness appears to be something negative, but being alone can also be an ideal time for one to put into practice different meditation techniques that allow freedom from heavy emotional burdens and/or reach certain levels of concentration. The place we find most common among the sick, in relation to rest and convalescence is the bed. In part of Zaera's literary and plastic production, the artist highlights the bed as the place where the wounded rest immobilized, and where the vertigo caused by the precipice impossible to cross can be glimpsed from both sides. In her series "Habitaciones sin número" (Rooms without number), the artist uses the bed as the main motif in her representations, and among other associations she speaks of it as the place of the sick, the dying and the suffering. Zaera's personal experience leads her to be able to universally address, in some of her pieces, themes related to pain, suffering, death or loneliness. The bed can be thought of as a place of rest and tranquility, a feeling of refuge which can also be provided by the house. However, everything depends on the particular experiences of each person, the bed does not always mean tranquility and rest, it can also be a place of pain and nightmares. Likewise, the house, which seems to be thought of as a bed, does not always provide shelter and protection. In Cebrián's work "Violencia enjaulada" (Caged Violence), the other side is shown, where the house can become a container filled with pain and terror in relation to gender violence. This is a violence that can make the victim feel defenseless, helpless and cornered into a solitude ruled by insecurity.

There are many different points of view that can be conceived of loneliness. Objectively loneliness can be interpreted as the subject alone, with no one else nearby. Yet, subjectively the feeling of loneliness can be associated with a negative emotional feeling, even when the individual himself is in company. Therefore, the negative feeling of loneliness and its possible and apparent fatal causes are relative to the experience of each individual.

Accordingly, it is also worth noting that there are times when, no matter how much someone is with us, we can still feel the sensation of walking a path in solitude; a theme suggested by Natividad Navalón in her most recent work at MuVIM, the sensation felt by Trude Sojka in the concentration camps, as well as that expressed and felt by Zaera after the death of her father.

All of this has led us to think about the existing paradoxes and so, we have laid out the paradoxes that can be derived from "pain", death and illness, something outlined in objective 10. Among these paradoxes, it is worth highlighting that social withdrawal is neither good nor bad, neither positive nor negative, it depends on how one handles it. A paradox that can also occur with pain or death. When talking about pain, the same sensation that can make you feel despondent, can also positively serve as a defense mechanism, a toll paid towards healing or other objectives, and serve as a driving force towards creative impulse, something that we find in the disease suffered in our own body. What almost killed us is what gives us creative life.

In the case of death, it seems to be the end that we do not want to reach, and therefore we try to avoid it. However, for others, it can signify the most necessary relief, as in the case we see in Zaera in relation to her uncle Pepe or the case of those diseases that, plunging the person into a state of irreversible suffering, only prolong the agony and justify euthanasia.

All realities, seemingly understood as adverse, affect people as a whole in a transversal way, and sometimes it seems that the same thing that destroys you, finally gives you life, but not without paying a price. A way of persevering is achieved thanks to human resilience combined with the innate desire to survive, and art as a means of recomposition and processing of reality.

Thus, we have shown how the art of those who have faced adversity, be it pain, suffering, death or illness, has remained a constant premise throughout the research. Specifically, and in response to objective 11: To study pain, suffering, illness and death as the origin of artistic practice in different artists, as well as the need for its formal artistic representation based on its subjective representation and its conceptual artistic representation based on its objective representation; which takes the reins in searching for the representations associated and derived from the processing of adversity. This being founded on the development of the investigation methodology; defined in objective 12: To develop a methodology of the investigation.

We can affirm that, in the face of suffering, art will be able to give sense and meaning to our own reality and will allow us to tell our own story about what surrounds us.

Much of this idea has been developed through our production of work that is based on objectives 13 and 14. Specifically, objective 13: To propose and contribute to the relationship between art, health, illness and death, through a personal plastic proposal as a response to the most vital need to create from resilience; and objective 14: To clarify artistic proposals from commissions related to the topic.

A personal artistic proposal that, on the one hand, is born from the most vital need to create and use pain as the force towards creation. The pain is what leads us to our closest and most personal reality, the disease. This invites us to think about the natural cycle of life in which not all people die of old age, but by other causes that rapidly accelerate death.

In the natural cycle of life, knowledge on the subject is what brings us closer to nature, this nature being what we are composed of and what allows us to grow and survive. Throughout the natural growth of the person, it is highlighted that not everyone dies of old age, they also die of other causes such as cancer, which we have seen faced personally and creatively.

Personally, confronting the pain and all that this entails, and creatively from the representations that give form to the sensations and realities of the disease.

If a part of the work has given shape to one's misfortune, another part has dealt with the blows that affect humanity in general, this being through moveable pieces that speak to us of resilience. In this case, the blows that shake human beings and from which we must try to recover, have been laid out in a general sense.

Illness, which is often synonymous with death, is what has led us to consider, in part of our production, the issue of death. From one point of view, it can be understood as a type of checkmate, which does not always kill, but is present in our reality. Further, in relation to the death of our grandfather, to whom is mourned through paying tribute with two artistic pieces, one of them specifically from the contemporary creation of photography of the deceased as studied in the research, and the other being from the artistic practice of commissioned art. For instance, in response to the need to pay homage to those who have died of childhood cancer, ASPANION's project "Day by Day" is seen as a tribute to the children who have died, in which families participated that considered it appropriate. All of the families in this project were able to open up about past and present pain and suffering, while playing an active role in the process of the materialization of a sculpture. We saw a multitude of feelings and emotions converge and create love and understanding.

Finally, in this process of externalizing our innermost self, it is worth noting that art plays a fundamental role in giving form and meaning to our sufferings and fears. It is a way of seeing reality from outside ourselves. So, whatever our position in the world, in relation to the events that torment us, art creates a space where all concerns have a place. It is the medium that helps to prevent silence from killing the victims of misfortune a second time, and allows us to give voice and form to the most transversal concerns and facts of the human being, even when we lack words.

IV. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

IV.I Libros

ALCOVER, J. M^a., CEBRIÁN, T. y NAVARRO, E. (1992). *Territorio plural: Esculturas y Proyectos*. Valencia: Obra Social i Cultural Bancaixa.

ANTONI, T. (1983). *Memoria personal: fragmento para una autobiografía*. Barcelona: Seix Barral.

ANZIEU, D. (2007). *El Yo-Piel* (5^a ed.). Madrid: Biblioteca Nueva.

ASOCIACIÓN AMERICANA DE PSIQUIATRÍA. (2014). *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales DSM-5* (5^a ed). Arlington: Asociación Americana de Psiquiatría.

BALLESTER, I. (2012). *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Asturias: Ediciones Trea.

BEGUIRISTAIN, M^a. T. (1999). *Teresa Cebrián. Del silencio de las lágrimas: Sala La Gallera 20-XII, 1999 30-I, 2000*. Valencia: Generalitat Valenciana.

BELLOCH, A., SANDÍN, B. y RAMOS, F. (2009). *Manual de Psicopatología* (Vol. II) Madrid: McGraw-Hill/Interamericana de España S.L.

BOLLNOW, O. F. (1969). *Hombre y espacio*. Barcelona: Labor.

BRODSKY, J. (2000). *Del dolor y la razón*. Barcelona: Destino.

BRUNELLO, M. (2016). *Silencio*. Barcelona: Comanegra.

BUTLER, D. (2013). *Explicando el dolor segunda edición* (2^a ed.). South Australia: Noigroup.

CAGE, J., PEDRAZA, P. (trad.). (2002). *Silencio*. Madrid: Ardora.

CAMPILLO, J. E. (2021). *La consciencia humana*. Barcelona: Arpa Editores.

CARABALLO, A., y PORTERO, M. (2018). *Neurociencia y educación: aportaciones para el aula*. Barcelona: Editorial Graó.

CASTILLO, A. (1999). *El dolor a través de la historia y del arte*. Madrid: Acción médica.

CÁTEDRA EXTRAORDINARIA DEL DOLOR "FUNDACIÓN GRÜNENTHAL". (2002). *Dolor Neuropático: Reunión de Expertos*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

CIRLOT, L. (2001). *Andy Warhol*. Madrid: Nerea.

- CIRLOT, L. y MANONELLES, L. (2015). *Muerte y transfiguración en el mundo artístico contemporáneo*. Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions.
- DE BOTTON, A. y ARMSTRONG, J. (2013). *El arte como terapia*. Londres: Phaidon.
- ELGER, D. (2008). *Arte abstracto*. Colonia: Taschen.
- ESPALIÚA, P. (1993). *En estos cinco años (1987-1992)*. Madrid: Estampa.
- FORÉS, A., GRANÉ, J. (2018). *La resiliencia: Crecer desde la adversidad* (9ª ed.). Barcelona: Plataforma Editorial.
- GIL BUENO, M. *Jo, Cristian* [Diario manuscrito]. Valencia.
- JARQUE, F. (2015). *Cómo piensan los artistas: Entrevistas*. Perú: Supergráfica E.I.R.L.
- LAÍN, P. (1954). *Historia de la medicina: Medicina moderna y contemporánea*. Barcelona: Editorial Científico Médica.
- LE BRETON, D. (1999). *Antropología del dolor*. Barcelona: Seix Barral.
- LE BRETÓN, D. (2015). *Elogio del caminar*. Madrid: Siruela.
- LUCAS, P. (ed.). (1995). *Cimal Arte Internacional. Especial FRANCIA PERIFÉRICA* (Nº 43-44). Valencia: Ediciones Cimal Internacional.
- MAETERLINCK, M., ENSEÑAT, J. B. (Trad.). (1987). *La inteligencia de las flores*. Barcelona: Hyspamérica Orbis.
- OCAÑA, E. (1997). *Sobre el dolor*. Valencia: Pre-Textos.
- ORFILA. (2011). *Memoria de la vida: Rossana Zaera*. Madrid: Ediciones Tengo que irme.
- RADIGALES, J. (2019). *De Plató a Lady Gaga. Estètica i comunicació de mases*. Barcelona: UOC.
- RAMÍREZ, J. A. (2003). *Corpus Solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Ediciones Siruela.
- ROJAS, L. (2011). *Superar la adversidad*. Barcelona: Espasa Libros.
- SACKS, O. (2008). *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Barcelona: Anagrama.
- SCHOPENHAUER, A. (2005). *El mundo como voluntad y representación I*. Madrid: Trotta.
- SONTAG, S. (1996). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- SONTAG, S. y GOLIOROGSKU, E. (Trad.). (1985). *Estilos radicales*. Barcelona: Muchnik Editores.
- SONTAG, S., GOLIGROSKY, E. (Trad.). (2007). *Estilos radicales*. España: Debolsillo.

SONTAG, S. (2010). *Ante el dolor de los demás* (2ª ed.). Barcelona: Random House Mondadori S. A.

SONTAG, S. (2016). *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas* (3ª ed). Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.U.

TÀPIES, A., VALENTE, J. A. (2004). *Comunicación sobre el muro*. Barcelona: Ediciones de la Rosa Cúbica.

VICENTE, M^a. T., LITA, F. y MONTES, M. (2009). *La Migraña: Ciencia, Arte y Literatura*. Bilbao: Lettera Publicaciones.

VILLACÍS MOLINA, R. (1999). *Las dos vidas de Trude Sojka*. Quito: Macshori Ruales.

VISCOTT, D. (1988). *El lenguaje de los sentimientos*. Barcelona: URANO.

WILLIAM, H. Y STEVENSON, R. L. (2004). *El arte de caminar*. México: U.N.A.M.

IV.II Artículos

CRAIG, K.D. *et al.* (1984). "Developmental changes in infant pain expression during immunisation injections" en *Social Science & Medicine*, vol. 19, Issue 12, pp. 1331-1337. <[https://doi.org/10.1016/0277-9536\(84\)90021-2](https://doi.org/10.1016/0277-9536(84)90021-2)>

GARCÍA, G. (2001). "Mirada frontal. Mirada de púgil" en *EXIT*, Nº 2, Sobre la Piel, pp. 60-79 .

GARCÍA, J. M. (2016). "Vivencia y mito: la experiencia de la enfermedad en la construcción de la identidad artística. Tàpies, Saura y Millares" en *De Arte*, 15, pp. 265-279. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5740334>>

GRAS, I. (2016). "Rossana Zaera. Resiliencia artística" en *Dossiers Feministes*. Castellón: Universitat Jaume I. Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere, Nº 21, pp. 59-74. <<http://dx.doi.org/10.6035/Dossiers.2016.21.4>>

MOSCOSO, J. (2004). "Una historia del dolor" en *Claves de Razón Práctica*, Nº 139, pp. 34-40.

PUJANTE, D. y MARTÍNEZ, J. (2014). "Facing the mirror. Jo Spence and Hannah Wilke" en *Mètode Science Studies Journal*. Universitat de València, 77, pp. 85-91. <<https://metode.es/revistas-metode/monograficos/mirando-de-frente-al-espejo.html>>

IV.III Catálogos de exposiciones

ALBORCH, C. (dir.). (1991). *Millares, Saura, Tàpies. El informalismo español. Las colecciones del IVAM*. Valencia: IVAM. Centro Julio González.

ALCAIDE, J. (com.). (2018). *Pepe Espaliú. Tres tiempos. Barcelona-l'Hospitalet. 1975-1988-1993*. L'Hospitalet: Centre d'Art Tecla Sala (Ajuntament de L'Hospitalet).

ALIAGA, J. V. (1994). *Pepe Espaliú, 1986-1993: [Exposición] mayo-junio 1994, Pabellón Mudéjar, Sevilla*. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

ALIAGA, J. V. (ed.). (2016). *Gina Pane. Intersecciones*. Castilla y León: MUSAC.

AUSCHWITZ-BIRKENAU STATE MUSEUM, OLÈRE, D. y KLARSFELD, S. (2018). *David Olère. The One Who Survived Crematorium III*. Auschwitz: Auschwitz-Birkenau State Museum.

AYUNTAMIENTO DE ALMANSA CONCEJALÍA DE CULTURA. (2013). *Imágenes de la memoria: Francisca Lita*. Alicante: Ayuntamiento de Almansa.

AYUNTAMIENTO DE REQUENA CONCEJALÍA DE CULTURA Y TURISMO (ed.). (2017). *El color del dolor*. Requena: Ayuntamiento de Requena.

BASSOLS, M. y MARÍ, B. (2015). *LA DANZA FENICIA DE LA ARENA / PHOENICIAN SAND DANCE. SIGALIT LANDAU*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

BENITO, J. I. (2013). *El Arte-Carnal en Orlan. Hacia una estética del sacrificio*. Madrid: Devenir.

BRAVO, H. (2000). *Las cuentas de Caronte. Hilario Bravo*. Mérida: Junta de Extremadura.

CEBRIÁN, T. y MESTRE, J. (1995). *Becados Alfons Roig: Teresa Cebrián y Joël Mestre*. Valencia: Diputación de Valencia.

COLOM, V. (com.). (2008). *La Cámara anecoica*. Valencia: Palau de la Música de València.

CORTÉS, J. M. G. (dir. y com.). (2016). *Círculo íntimo: el mundo de Pepe Espaliú*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern.

DOMÍNGUEZ, M. (2021). *Rebeca plana. Riu: Trobades amb la col·lecció Martínez Guerricabeitia*. Valencia: Publicacions Universitat de València.

ENGUITA, N. (com.). (2000). *Eulàlia Valldosera: obres 1990-2000*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.

ENGUITA, N. (com.). (2009). *Dependencias*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

VICENTE, J. (com.). (2003). *Pepe Espaliú*. Madrid: Museo Nacional Centro Arte Reina Sofía.

FACULTAT DE MEDICINA DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA y DIPUTACIÓN DE ALMERÍA. (2018). *Sentimientos Dibujados. Enfermedades Pintadas*. Valencia; Almería: Facultat de Medicina y Excma. Diputación de Almería.

FUNDACIÓN ANTONIO PÉREZ. (2016). *Apocalypse and Wallpaper*. Cuenca: Fundación Antonio Pérez y Diputación de Cuenca.

FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES. (2004). *Antoni Tàpies*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.

GARNERÍA, J. (com.). (2014). *Top Control*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

GIL, C. (2019). *COLPS*. Meliana: Institut Municipal de Cultura de Meliana.

GOLDIN, N. et al. (1986). *The Ballad of Sexual Dependency*. Nueva York: Aperture Foundation.

GONZÁLEZ, L. (coord.). (2021). *Art Contemporani de la Generalitat Valenciana IV*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

GOROVOY, J. y TILKIN, D. (com.). (1999). *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura*. Madrid: Aldeasa y Museo Reina Sofía.

GRAS, I. (com.). (2018). *DE FEMÍNEO: Un art sense límits*. Castelló: Servei de Comunicació i Publicacions Universitat Jaume I.

JUNCOSA, H. (com.). (2004). *Vastu*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga.

LLORENS, T. (2009). *Zoran Music. Pinturas y Dibujos*. Barcelona: Oriol Galeria d'Art.

LLOYD, A. (2017). *Aaron. 1987-2016*. Huesca: Diputación de Huesca y Santiago Navarro.

MALUQUER, E. (com.). (1993) *Hernandez Pijuan. Espacios de silencio. 1972-1992*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid: Ministerio de Cultura.

NEBREDA, D. (1998). *David Nebreda. Autorretratos*. Madrid: Doce Notas.

GUARDIOLA, J. y GUINOT, O. (coms.). (2002). *Orlan. 1964-2001*. Vitoria; Salamanca: ARTIUM de Álava y Universidad de Salamanca.

OURSLEER, T. (1997). Tony Oursler : [Exposición] urtarrila 27 enero - martxoa 1 marzo 1998. Bilbao: Sala Rekalde.

OURSLEER, T. y IVAM. (2001). *Tony Oursler*. Generalitat Valenciana. Valencia.

RAMÓN, J. (com.). (2018). *Ángeles Marco: Vértigo*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern.

RAMÓN, J. (com.). (2019). *Susana Solano: Acta*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern.

SALANOVA, M. (com.). (2018). *Teresa Cebrián: El largo viaje*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

SAURA, A. et al. (1989). *Antoni Saura. Pinturas 1956-1985*. Madrid: Ministerio de Cultura. Centro de Arte Reina Sofía; Valencia: IVAM Centre Julio González.

SPENCE, J. (2005). *Jo Spence: más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

STEFFEN, B. (com.). (2009). *NATIVIDAD NAVALÓN. La maleta de mi madre*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern.

Universitat de València, Vicerectorat de Cultura i Esport, Fundació General de la Universitat de València Col·lecció Martínez Guerricabeitia. (2019). *Rebeca Plana_Riu. Trobades amb la Col·lecció Martínez Guerricabeitia* [Hoja de sala]. Valencia: Universitat de València, Fundació General de la Universitat de València Col·lecció Martínez Guerricabeitia.

Vicerectorat de Cultura i Igualtat de la Universitat de València y Institut de Història de la Medicina i de la Ciència López Piñero. (2015). *EN EL JARDÍ DE LA NEUROBIOLOGIA. Rossana Zaera [un tractat d'anatomia humana i una estada a l'habitació 450]*. Valencia: Universitat de València, Institut de Història de la Medicina i de la Ciència López Piñero.

Vicerectorat de Cultura de la Universitat de València. (2006). *Anatomía de les ombres: Rossana Zaera*. Valencia: Universitat de València.

ZAERA, R. (2013). *Humanas, demasiado Humanas: [Las heridas del Alfabeto Natural]*. Palma de Mallorca: Lluç Fluxà Projectes d'art. Espai H.C

IV.IV Tesis Doctorales

CRUZ, V. (2010). *Retratos fotográficos post-mortem en Galicia (siglos XIX y XX)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

LLORET, J. (2021). *Visiones del dolor y rituales del cuerpo, transgresión, enfermedad y muerte en el arte contemporáneo*. Castilla La Mancha: Universidad de Castilla La Mancha.

MAÑAS, A. (2017). *Arte y mística en el siglo XXI. La creación artística como una aproximación a la espiritualidad*. Valencia: Universitat Politècnica de València.

PIQUERAS, G. (2017). *Muerte y expresión artística. La vivencia de la muerte y su repercusión en el arte europeo del siglo XX*. Valencia: Universitat Politècnica de València.

SÁNCHEZ, N. (2013). *Imagen, artista y enfermedad en la creación plástica*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

ZURBANO, A. (2008). *El arte como mediador entre el artista y el trauma. Acercamientos al arte desde el psicoanálisis y la escultura de Louise Bourgeois*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

IV.V TFM

GARCÍA, P. C. (2018). *Memoria: Deconstrucción de archivo personal*. México: Universidad Autónoma de México.

GASCÓ, M. (2013). *El cuerpo oculto. Metamorfosis sobrevenidas*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

GIL, A. J. (2014). *PEPE ESPALIÚ. BARCELONA (1971-1976)*. Córdoba: Universidad de Córdoba.

MEZA, P. (2013). *Una mirada plástica ante el abuso sexual infantil*. México: Universidad Autónoma de México.

ORTEGA, J. A. (2016). *Ingenio mexicano: exploración pragmática del azúcar y sus características semánticas y paratextuales como materia prima en la escultura mexicana contemporánea*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

IV.VI Webgrafía

ABAD, J. C. (2012). “Morning Glory. Una instalación de Rebeca Plana” [Hoja de sala] en *Sala Cambio de Sentido*. Madrid: Fundación ONCE. <https://salacambiodesentido.fundaciononce.es/sites/default/files/exposiciones/folleto_rebeca_plana.pdf>

ABAD, J. C. (2018). “De la muerte, asido a un sueño. Una intervención de Hilario Bravo” en *juliocesarabadvidal*. <https://juliocesarabadvidal.wordpress.com/2018/12/18/de-la-muerte-asido-a-un-sueno-una-intervencion-de-hilario-bravo/#_edn1>

ABC. (2016). “La tribu indonesia que desentierra a sus muertos para cambiarles la ropa y fotografiarse con ellos” en *ABC.es*. <https://www.abc.es/sociedad/abci-tribu-indonesia-desentierra-muertos-para-cambiarles-ropa-y-fotografiarse-ellos-201609091856_noticia.html>

ADAMS, T. (2018). “Yayoi Kusama: the world's favourite artist?” en *The Guardian*. <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/sep/23/yayoi-kusama-infinity-film-victoria-miro-exhibition>>

ADMIN. (2019). “Morgue: un acercamiento al cuerpo, el dolor y el trauma” en *Picnic*. <<https://picnic.media/morgue-placido-merino/>> [Consulta: 24 de mayo de 2021]

- AFP. (2010). "Muere la escultora Louise Bourgeois" en *EL MUNDO*.
<<https://www.elmundo.es/elmundo/2010/05/31/cultura/1275337279.html>>
- ALAMEDA, S. (2004). "La vida, por Tàpies" en *EL PAÍS Semanal*.
<https://elpais.com/diario/2004/10/31/eps/1099204011_850215.html>
- ALBISU, J. (2010). "Boltanski lleva la muerte colectiva al Grand Palais" en *EL MUNDO*.
<<https://www.elmundo.es/elmundo/2010/01/14/cultura/1263472478.html>>
- ALIAGA, J. V. (com.). (2016). "Gina Pane. Intersecciones" en *MUSAC*.
<<https://musac.es/#exposiciones/expo/?id=6283>>
- ALMINE RECH GALLERY. (2011). "Yeesookyung" en *Almine Rech Gallery*.
<<https://www.alminerech.com/exhibitions/2651-yeesookyung>>
- ART INSTITVTE CHICAGO. (s.f.). "Dos mujeres en la orilla" en ART INSTITVTE CHICAGO.
<<https://www.artic.edu/artworks/17257/two-women-on-the-shore>>
- ARTE ESPAÑA. "Alberto Durero. Biografía y Obra" en Arte España.
<<https://www.artespana.com/albertodurero.htm>>
- ATHEY, R. (2021). "QUEER COMMUNICATION: A CONVERSATION WITH RON ATHEY AND FRIENDS" en *Ron Athey*. <<https://www.ronathey.org/calendar/queer-communication-a-conversation-with-ron-athey-and-friends>>
- AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA. (s.f.). "Picasso: "Le Chant des morts" y el género de la vánitas" en *Málaga*. <<https://visita.malaga.eu/es/que-ver-y-hacer/agenda/picasso-le-chant-des-morts-y-el-genero-de-la-vanitas-p102792>>
- BATALLA, J. (2020). "Ernst Barlach, ese escultor expresionista y "degenerado" que mostró como nadie el dolor de la guerra" en *Infobae*.
<<https://www.infobae.com/cultura/2020/01/01/ernst-barlach-ese-escultor-expresionista-y-degenerado-que-mostro-como-nadie-el-dolor-de-la-guerra/>>
- BERGER, M. *et al.* (s.f.). "Christian Boltanski" en *JEWISH MUSEUM*.
<<https://thejewishmuseum.org/collection/28216-monument-odessa>>
- BIENAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO FUNDACIÓN ONCE. "I BIENAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO FUNDACIÓN ONCE OBRAS NACIDAS EN LA CAPACIDAD DE LA EMOCIÓN" en *Fundación Once*.
<<https://www.fundaciononce.es/es/noticia/i-bienal-de-arte-contemporaneo-fundacion-once-obras-nacidas-en-la-capacidad-de-la-emocion>>
- BIENAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO FUNDACIÓN ONCE. "VIII BIENAL" en *Fundación Once*.
<<https://bienal.fundaciononce.es/vii-bienal>>
- BORJA, V. (com.). (2000). "Tàpies" en *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*.
<<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/Tàpies>>

BORJA-VILLEL, M. y PEIRÓ, R. (com.). (2009). "NANCY SPERO. Disidanzas" [Dossier de prensa] en *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*.

<<https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/2008-006-dossier-es.pdf>>

BOUZIGE, E. *et. al.* (s.f.). "Fiches Oeuvres Christian Boltanski" en *CNAP*.

<https://www.cnap.fr/sites/default/files/import_destination/document/123734_fiches_oeuvres_christian_boltanski.pdf>

CABRERA, S. (2021). "Un ginecólogo de Murcia diagnostica como enfermedad la homosexualidad de una paciente que acudió a su consulta" en *elDiario*.

<https://www.eldiario.es/murcia/sociedad/medico-diagnostica-enfermedad-homosexual-paciente-cita-ginecologica-murcia_1_8372717.html>

CALVO, M. (2016). "David Olère" en *Historia Arte*. <<https://historia-arte.com/artistas/david-olere>>

CALVO, M. (2016). "El Holocausto, por David Olère" en *Historia Arte*. <<https://historia-arte.com/obras/el-holocausto-por-david-olere>>

CANO, S. (2020). "Rossana Zaera: Si una obra está llena de clichés también lo estará el artista, a menos que se elijan a propósito" en *Castellón Plaza*.

<<https://castellonplaza.com/RossanaZaeraSiunaobraestllenadeclichstambinloestarelartistaamenosqueseelijanaproposito>>

CARRIÓN, I. (2005). "La estética del dolor" en *EL PAÍS*.

<https://elpais.com/diario/2005/12/18/cvalenciana/1134937100_850215.html>

CASTRO, F. (2016). "El deseo sedimentado en los objetos por Carmen Calvo" en *ABC*.

<https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-deseo-sedimentado-objetos-carmen-calvo-201612090120_noticia.html>

CATALUÑA, D. (2010). "La Soledad: La habilidad de estar sin nadie" en *IEPP*.

<<https://www.iepp.es/soledad/>>

CATALUÑA, D. (2010). "Tipos de soledad" en *IEPP*. <<https://www.iepp.es/tipos-de-soledad/>>

CELDRÁN, H. (2011). "Ariana Page Russell, el arte del dermatografismo" en *20 minutos*.

<<https://www.20minutos.es/noticia/1198700/0/ariana-page-russell/dermatografismo/piel/?autoref=true>>

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA. (s.f.). "RENÉ HEYVAERT" en *CGAC*.

<<https://cgac.xunta.gal/es/exposiciones/rene-heyvaert>>

CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE MÁLAGA. (2004). "Tejiendo el tiempo" en *CAC MÁLAGA*.

<<https://cacmalaga.eu/louise-bourgeois-2/>>

CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE MÁLAGA. (2010). “Apocalipsis en Centro de Arte Contemporáneo de Málaga” en *CAC Málaga*. <<https://cacmalaga.eu/apocalipsis-cac-malaga/>>

CICERÓ D’ART. (2015). “Rebecca Horn crea per a Sa Llotja de Palma un site specific dedicat a Ramon Llull” en *Ciceró d’Art*. <<http://www.cicerodart.com/ca/rebecca-horn-crea-per-a-sa-llotja-de-palma-un-site-specific-dedicat-a-ramon-llull/>>

CORNET, A. (2017). “Los retratos fotográficos «post mortem» en el siglo XIX” en *Blog Museu Nacional d’Art de Catalunya*. <<https://blog.museunacional.cat/es/los-retratos-fotograficos-post-mortem-en-el-siglo-xix/>>

CORTÉS, J. M. G. (2021). *Mona Hatoum*. <<https://www.ivam.es/wp-content/uploads/Dosier-Mona-Hatoum-CAST-V3-13-4-21.pdf>>

CPW. (s.f.). “Artist’s Statement” en *CPW*. <<https://www.cpw.org/artist/matuschka/>> [Consulta: 15 de diciembre de 2020]

CRESPO, G. (2018). “Carmen Calvo: No hay que dar tantas pistas al espectador” en *EL PAÍS*. <https://elpais.com/cultura/2018/06/26/babelia/1530025833_152680.html>

DE BLAS, J. (com.). (2007). “Espacios para habitar. Fondos de la colección permanente” en *MNCARS*. <<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/espacios-habitar-fondos-coleccion-permanente>>

DE DIEGO, E. (2017). “Encuentro con Doris Salcedo” en *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. <<https://www.museoreinasofia.es/actividades/encuentro-doris-salcedo>>

DEMOS, T.J. (2007). “A matter of time” en *TATE*. <<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-9-spring-2007/matter-time>>

D.G.L. (s.f.). “Baldung, Hans. Grien” en *Museo Nacional del Prado*. <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/baldung-hans-grien/f89f4679-d51e-42cd-87ad-027cbe1e67bd>>

DÍEZ, J., MORENOS, M. (2015). “La soledad en España” en *Biblioteca Fundación ONCE*. <<https://biblioteca.fundaciononce.es/publicaciones/colecciones-propias/publicaciones-participadas/la-soledad-en-espana>>

DÍEZ, S. (2015). “Por qué las mentes más brillantes necesitan soledad” en *EL PAÍS*. <https://elpais.com/elpais/2015/01/29/buenavida/1422546931_773159.html>

DOMÍNGUEZ, M. (2020). “Las metáforas de Isabel Oliver” en *Infinity Art Magazine*. <<https://infinityartmagazine.wordpress.com/2020/11/09/las-metaforas-de-isabel-oliver-modular-infinity-art/>>

EFE. (2016). “La Fundación Miró revela la íntima relación entre el ajedrez y las vanguardias” en *EFE Noticias*. <<https://www.efe.com/efe/espana/gente/la-fundacion-miro-revela-intima-relacion-entre-el-ajedrez-y-las-vanguardias/10007-3080285>>

- EL PAÍS. (2003). "San Sebastián rescata la serie 'Multitudes'" en *EL PAÍS*.
<https://elpais.com/diario/2003/07/22/cultura/1058824803_850215.html>
- ESCRIVÁ, J. R. (com.). (2018). "Ángeles Marco. Vértigo" [Dossier de prensa] en *Institut Valencià d'Art Modern*. <<https://www.ivam.es/wp-content/uploads/noticias/dossier-de-prensa/DOSSIER-%C3%81ngeles-Marco-compressed.pdf>>
- ESPALIÚ, P. (1992). "Retrato del artista desahuciado" en *EL PAÍS*.
<https://elpais.com/diario/1992/12/01/opinion/723164411_850215.html>
- ESPINOSA, G. (2009). "El arte de la obstinación" en *EL PAÍS*.
<https://elpais.com/diario/2009/04/12/eps/1239517609_850215.html>
- ESTEBAN, P. (s.f). "Guernica" en *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*.
<<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica>>
- EUROPA PRESS. (2008). "Rebeca Plana reflexiona en una muestra en el Palau sobre el silencio en la exposición 'La cámara anecoica'" en *europa press C. Valenciana*.
<<https://www.europapress.es/comunitat-valenciana/noticia-cultura-rebeca-plana-reflexiona-muestra-palau-silencio-exposicion-camara-anecoica-20081201190232.html>>
- FERNÁNDEZ, C. (s.f). "El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella (maqueta)" en *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*.
<<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/pueblo-espanol-tiene-camino-que-conduce-estrella-maqueta>>
- FRANKO B. (2015). "Mama I Can't Sing" en *Franko-b.com*. <https://www.franko-b.com/Mama_I_Cant_Sing.html> [Consulta: 4 de enero de 2019]
- FRANKO B. (2015). "Monograph with photographs by Nicholas Sinclair and texts by Lois Keidan and Stuart Morgan [Black Dog Publishing](1998)" en *Franko-b.com*. <https://www.franko-b.com/Franko_B_monograph.html>
- FUNDACIÓ GALA - SALVADOR DALÍ. (s.f.). "Dalí" en *Fundació Gala – Salvador Dalí*.
<<https://www.salvador-dali.org/ca/dali/>>
- FUNDACIÓN GOYA EN ARAGÓN. (s.f.). "El amor y la muerte" en *Fundación Goya en Aragón*.
<<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/el-amor-y-la-muerte/878>>
- FUNDACIÓN GOYA EN ARAGÓN. (s.f.). "No se puede mirar" *Fundación Goya en Aragón*.
<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/no-se-puede-mirar/764>
- FUNDACIÓN JUAN MARCH MADRID. (s.f.). "Otto Dix" en *Fundación Juan March Madrid*.
<<https://www.march.es/es/madrid/exposiciones/otto-dix>>
- FUNDACIÓ "LA CAIXA". (s.f.). "JOSEPH BEUYS. INSTAL·LACIÓ PERMANENT" en *Caixa Forum Barcelona*. <https://caixaforum.org/ca/barcelona/p/joseph-beuys-instal-lacio-permanent_a77989178>

- FUNDACIÓN MAPFRE. (s.f.). "El dolor de Elena Mar" en *FUNDACIÓN MAPFRE*.
<<https://www.fundacionmapfre.org/arte-y-cultura/colecciones/alberto-garcia-alix/el-dolor-de-elena-mar/>> [Consulta: 20 de febrero de 2021]
- FUNDACIÓN VINCENT VAN GOGH. (s.f.). "Trigal con cuervos" en *Van Gogh Museum*.
<<https://www.vangoghmuseum.nl/nl/collectie/s0149V1962>>
- GALVIN, N. (2016). "Mike Parr: The extreme performance artist at pains to make his point" en *The Sydney Morning Herald*. <<https://www.smh.com.au/entertainment/art-and-design/mike-parr-foreign-looking-at-the-national-gallery-of-australia-20160822-gqyapr.html>>
- GARCÍA, A. (2007). "Mis retratos son impecables" en *EL PAÍS*.
<https://elpais.com/diario/2007/02/07/cultura/1170802803_850215.html>
- GARCÍA, A. (2013). "Dalí noquea a su personaje" en *EL PAÍS*.
<https://elpais.com/cultura/2013/04/24/actualidad/1366814862_493699.html>
- GARCÍA J. A. (2010). *Intervención psicológica en el dolor crónico* en *PSICOTERAPEUTAS.COM*.
<<https://psicoterapeutas.com/trastornos/dolor-cronico/intervencion-psicologica-en-el-dolor-cronico/>>
- GARCÍA, P. (2016). "Holocausto. George Segal. Entre el estado mental y lo físico" en *Moon Magazine*. <<https://www.moonmagazine.info/holocausto-george-segal-entre-el-estado-mental-y-lo-fisico/>>
- GARCÍA, R. (1998). "Antonio Saura habla desde detrás de su muerte" en *EL PAÍS*.
<https://elpais.com/diario/1998/07/24/radiotv/901231204_850215.html>
- GARGANTILLA, P. (2018). "La tisis, la elegante y melancólica enfermedad de los artistas" en *ABC*. <https://www.abc.es/ciencia/abci-tisis-elegante-y-melancolica-enfermedad-artistas-201805210318_noticia.html>
- GAUSS, D. (2017). "Yayoi Kusama" en *Meer*. <<https://wsimag.com/art/34045-yayoi-kusama>>
- GHEZ COLLECTION. "Colección Ghez - artistas judíos que perecieron en el holocausto" en *Museo de Arte de Haifa*.
<https://mushecht.haifa.ac.il/index.php?option=com_content&view=article&id=610:jewish-artists-who-perished&catid=116&lang=en&Itemid=194>
- GRSHT, O. (s.f.). "White noise (1999-2000)" en *Ori Gersht*. <<https://www.origersht.com/copy-of-between-places-2001-m>>
- GRSHT, O. (s.f.). "Time after time (2007)" en *Ori Gersht*. <<https://www.origersht.com/copy-of-blow-up-2007-m>>
- GÓMEZ, L. (2007). "Calavera con diamantes" en *EL PAÍS*.
<https://elpais.com/diario/2007/06/02/ultima/1180735201_850215.html>

- GONZÁLEZ, W. A. (2021). "Piedad Bonnett: No hay cicatriz, por brutal que parezca, que no encierre belleza" en *EL GENERACIONAL*.
<<https://elgeneracionalpost.com/cultura/2021/0624/28456/piedad-bonnett-no-hay-cicatriz-por-brutal-que-parezca-que-no-encierre-belleza.html>>
- GRADY, D. (2006). "Self-Portraits Chronicle a Descent Into Alzheimer's" en *The New York Times*. <<https://www.nytimes.com/2006/10/24/health/24alz.html>>
- GRAS, I. (s.f.). "Rebeca Plana, abstracció en el segle XXI valencià" en *Irene Gras*.
<<https://irenegrascruz.com/2017/11/26/rebeca-plana-abstraccio-en-el-segle-xxi-valencia/>>
- GRAU, C. (2018). "Ángela de la Cruz. Homeless" en *m-arte y cultura visual*. <<http://www.m-arteyculturavisual.com/2019/01/08/angela-de-la-cruz-homeless/>>
- GUASCH, A. M. (s.f.). "Zoran Music" en *Museo Nacional Thyssen-Bornemisza*.
<<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/music-zoran>>
- GUGGENHEIM BILBAO MUSEOA. (s.f.). "INSTALACIÓN PARA BILBAO (INSTALLATION FOR BILBAO), 1997/2017" en *Museo Guggenheim Bilbao*. <<https://www.guggenheim-bilbao.eus/aprende/mundo-escolar/guias-para-educadores/instalacion-para-bilbao-installation-for-bilbao-1997-2017>>
- GUGGENHEIM BILBAO MUSEOA. (s.f.). "PAREJA ARNO", en *Museo Guggenheim Bilbao*.
<<https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/pareja-arno>>
- GUIMÓN, P. (2007). "Matar al padre con arte" en *EL PAÍS*.
<https://elpais.com/diario/2007/10/10/cultura/1191967206_850215.html>
- HEATHER, L. (dir). (2018). "Kusama-Infinity. About de film" en *Kusama Documentary*.
<<https://www.kusamadocumentary.com/about>>
- HERNÁNDEZ, I. (2021). "José Enrique Campillo: Los seres humanos son los animales más crueles que existen" en *EL PAÍS*.
<<https://www.elmundo.es/papel/cultura/2021/05/29/60b0f137fc6c8326708b4612.html>>
- HEYVAERT, A. (2019). "René Heyvaert" [Dossier de prensa] en *Centro Galego de Arte Contemporánea*.
<<https://cgac.xunta.gal/sites/default/files/old/documentacion/Dossier%20de%20prensa%20Rene%20Heyvaert.pdf>>
- HIGH MUSEUM OF ART. "Monument/Odessa" en *HIGH*.
<<https://high.org/collections/monumentodessa/>>
- HOLDEN, S. (1997). "An Artist Whose Medium Was Pain" en *The New York Times*.
<<https://www.nytimes.com/1997/04/03/movies/an-artist-whose-medium-was-pain.html>>
- HUICI, F. (com.). (2002). "Carmen Calvo" en *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*.
<<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/carmen-calvo>>

HUIDOBRO, C. (com.). (2013). "Durero estaba obsesionado con el amor acechado por la muerte" [Dossier prensa] en *Biblioteca Nacional de España*.

<<http://www.bne.es/es/AreaPrensa/Dossieres/docs/DureroEntrevistaComisaria.pdf>>

IVAM. (2016). "CÍRCULO ÍNTIMO. EL MUNDO DE PEPE ESPALIÚ" en IVAM.

<<https://www.ivam.es/es/noticias/circulo-intimo-el-mundo-de-pepe-espaliu/>>

JIMÉNEZ, J. (2016). "Troche: "El silencio es un idioma universal"" en RTVE.es.

<<https://www.rtve.es/noticias/20160226/troche-silencio-idioma-universal/1307562.shtml>>

J.M.B. (2009). "Art Salamanca premia a Aaron Lloyd" en *EL MUNDO*.

<<https://www.elmundo.es/elmundo/2009/12/04/castillayleon/1259943576.html>>

KÄTHE KOLLWITZ MUSEUM KÖLN. (s.f.). "The »War« Series, 1918-1922/1923" en *KÄTHE KOLLWITZ MUSEUM KÖLN*. <<https://www.kollwitz.de/en/series-war-overview>>

KENT, R. (s.f.). "Mike Parr" en *Museum of Contemporary Art Australia*.

<<https://www.mca.com.au/artists-works/artists/mike-parr/>>

KERTESS, K. (com.). (2007). *Chuck Close. Pinturas 1968-2006* [Hoja de sala]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

<https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/2007002-fol_es-001-Chuck%20Close.pdf>

KRAUS, A. (2020). "Mirar la enfermedad" en *EL UNIVERSAL*.

<<https://www.eluniversal.com.mx/opinion/arnoldo-kraus/mirar-la-enfermedad>>

LOMBAO, M. (2019). "Dolor, enfermedad y silencio en el CGAC" en *ABC*.

<https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-dolor-enfermedad-y-silencio-cgac-201903290115_noticia.html?ref=https://www.google.com>

LUCAS, A. (2013). "Antoni Tàpies: Las claves de su obra" en *LA VERDAD*.

<<https://www.laverdad.es/murcia/20131213/gente/doodle/antoni-tàpies-claves-obra-201312131112.html>>

MADRE. (s.f.). "Rebecca Horn – Spirits" en *Museo MADRE*.

<<https://www.madrenapoli.it/en/collection/rebecca-horn-spirits/>>

MANCHESTER, E. (2000). "Nantes tryptich" en *TATE*.

<<https://www.tate.org.uk/art/artworks/viola-nantes-triptych-t06854>>

MANCHESTER, E. (2007). "Unland: audible in the mouth" en *TATE*.

<<https://www.tate.org.uk/art/artworks/salcedo-unland-audible-in-the-mouth-t07523>>

MARCOS, A. (2013). "Historia(s) de la belleza" en *EL PAÍS*.

<https://elpais.com/cultura/2013/07/23/actualidad/1374612147_742497.html>

- MARTÍNEZ, C. (2019). "30 años sin Salvador Dalí, el genio que se creó para superar a su hermano muerto" en *El Confidencial*. <https://www.elconfidencial.com/cultura/2019-01-23/30-anos-sin-salvador-dali-un-genio-que-hizo-mucho-mas-que-pintar-lienzos_1751194/>
- MASDEARTE. (2017). "Ángeles Marco o el abismo cotidiano" en *Masdearte.com*. <<https://masdearte.com/angeles-marco-vertigo-ivam/>>
- MATUSCHKA THE MODEL OF THE FUTURE. "About Her" en Matuschka The Model Of The Future. <<https://www.matuschkathemodelofthefuture.com/about>>
- MERINO, P. (s.f). "Statement" en *Plácidomerino.com*. <<https://www.placidomerino.com/statement>>
- MIELNEZUK, M. (2015). "Los espejos de Rebecca Horn, en La Lonja" en *Diario de Mallorca*. <<https://www.diariodemallorca.es/sociedad/2015/03/28/espejos-rebecca-horn-lonja-3753243.html>>
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. (2013). "Bebés. Usos y costumbres sobre el nacimiento". España: SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA. Subdirección General de Documentación y Publicaciones.
- MOLINA, A. (2004) "Pinto objetos figurativos a los que les doy un sentido humano". <https://elpais.com/diario/2004/09/25/babelia/1096067168_850215.html>
- MOLINS, J. (2015). "Los pintores del horror nazi" en *ABC*. <<https://www.abc.es/cultura/arte/20150202/abci-pintores-horror-nazi-201501311807.html>>
- MONGE, Y. (2018). "EE UU ejecuta con la silla eléctrica a un preso que rechazó la inyección letal" en *EL PAÍS*. <https://elpais.com/internacional/2018/11/01/estados-unidos/1541092041_085142.html>
- MORRIS, F. (com). (2011). "Yayoi Kusama" en *MNCARS*. <<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/yayoi-kusama>>
- MORRIS, F. (com.). (2011). "Yayoi Kusama" en *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. <<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/yayoi-kusama>>
- MUSÉE ORSAY. (s.f). "L'Enfant malade" en *MO*. <<https://www.musee-orsay.fr/es/obras/lenfant-malade-9452>>
- MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE ALICANTE. (s.f). "La Montserrat de Julio González" en *MACA*. <<https://maca-alicante.es/la-montserrat-de-julio-gonzalez/>>
- MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE BARCELONA. (s.f). "Réserve de Suisses morts" en *MACBAA*. <<https://www.macba.cat/ca/art-artistes/artistes/boltanski-christian/reserve-suisses-morts>>

MUSEOS DE GALICIA. (s.f.). “René Heyvaert” en Museos de Galicia.

<<https://museos.xunta.gal/es/exposicion/ren-heyvaert>>

MUSEO DEL PRADO. (s.f.). “El niño de Vallecas” en *Museo del Prado*.

<<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-nio-de-vallecas/5a304c42-2eee-49da-b34e-3468b8cb7fb0>>

MUSEO DEL PRADO. (2015). “El triunfo de la muerte” en *Museo del Prado*.

<<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-triunfo-de-la-muerte/d3d82b0b-9bf2-4082-ab04-66ed53196ccc>>

MUSEO DEL PRADO. (s.f.). “Las edades y la muerte” en *Museo del Prado*.

<<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-edades-y-la-muerte/d5ef2c3e-48d1-40a8-8bb7-745314a1197c>>

MUSEO DEL PRADO. (s.f.). “Narciso” en *Museo del Prado*.

<<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/narciso/edba34ac-e145-4a3b-a201-c5b3e6a10aae>>

MUSEO GUGGENHEIM BILBAO. (s.f.) “SERIE SUPERVIVENCIA: DEJA QUE TU MANO SE PASEE...”

en *Museo Guggenheim Bilbao*. <<https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/serie-supervivencia-deja-que-tu-mano-se-pasee>> [Consulta: 26-05-2020]

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. “Doris Salcedo. Palimpsesto” en *MNCARS*.

<<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/doris-salcedo>>

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. (s.f.). “Grito Nº 7” en *MNCARS*.

<<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/grito-no-7>>

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. (2005). “Itinerarios de Antonio Saura” [Hoja de sala] en *MNCARS*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

<https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/2005019-fol_es-001-antonio-saura.pdf>

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. “Nous ne sommes pas les derniers (No

somos los últimos)” en *MNCARS*. <<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/nous-ne-sommes-pas-derniers-no-somos-ultimos>>

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. (2011). *Yayoi Kusama* [Hoja de sala].

Madrid: *MNCARS*.

<https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/2011007-fol_es-001-kusama.pdf>

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART CHICAGO. (s.f.). “La Casa viuda” en *Museum of Contemporary Art Chicago*.

<https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/la_casa_viuda/>

- MUSEUM OF MODERN ART. (s.f.). "War (Krieg)" en *MOMA*.
<https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/objbytag/objbytag_tag-vo69682_sov_sort-5_page-8.html>
- MUSEO PICASSO MÁLAGA. (s.f.). "Calavera" en *Museo Picasso Málaga*.
<<https://www.museopicassomalaga.org/calavera-1976>>
- MUSEO PICASSO MÁLAGA. (s.f.). "Silla eléctrica grande" en *Museo Picasso Málaga*.
<<https://www.museopicassomalaga.org/silla-electrica-grande-1967-68>>
- MUSEU VALENCIÀ D'ETNOLOGÍA. "Imágenes de muerte" en *L'ETNO*.
<<https://letno.dival.es/es/exposicion/exposicion-temporal/imagenes-de-muerte>>
- MUSEO VAN GOGH. (s.f.). "La muerte de Vincent" en *VAN GOGH MUSEUM*.
<<https://www.vangoghmuseum.nl/nl/kunst-en-verhalen/verhalen/de-dood-van-vincent>>
- NADALES, J. y ALONSO, J. C. (2020) "La hora de la 1" en *RTVE*.
<<https://www.rtve.es/noticias/20201010/ansioliticos-benzodiacepinas-consumo-adiccion-espana/2044003.shtml>>
- NATIONAL GALLERY OF VICTORIA. (s.f.). "Mass" en *NGV*.
<<https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/126359/>>
- ORTIZ, A. (2019). "Herencia de Edvard Munch" en *FUNDACIÓN IO*. <<https://old.com.fundacionio.es/2019/02/24/herencia-de-edvard-munch/>>
- ORTIZ, B. (2010). "Las heridas de Louise Bourgeois" en *Diario de Sevilla*.
<https://www.diariodesevilla.es/ocio/heridas-Louise-Bourgeois_0_374362722.html>
- OURSLEER, T. (s.f.). "Judy" en *Tony Oursler*. <<https://tonyoursler.com/judy>>
- PAGE, A. (2016). "The Conflict Of Healing" en *Skintome*. <<https://www.skintome.com/the-conflict-of-healing/>>
- PAGE, A. (2016). "Art" en *Skintome*. <<https://www.skintome.com/the-conflict-of-healing/>>
- PANADERO, A. (2007). "Rossana Zaera Clausell: Almagráfias de una vida, de un paseo por las luces y las sombras" en *El Periódico Mediterráneo*.
<<https://www.elperiodicomediterraneo.com/castello/2007/10/14/rossana-zaera-clausell-almagrafias-vida-42737597.html>>
- PAPE, J. (2015). "Sie waren Künstler - nicht nur Opfer" en *NDR*.
<https://www.ndr.de/geschichte/auschwitz_und_ich/Der-Tod-hat-nicht-letzte-Wort,bundestagsausstellung100.html>
- PAPE, J. (2015). "Bilder des Schreckens" en *NDR*.
<https://www.ndr.de/geschichte/auschwitz_und_ich/Bilder-des-Schreckens,bundestagsausstellung132.html>

- PARDO, S. (s.f.). "ATRIBILIARES. Doris Salcedo" en *Susana Pardo Gallery*.
<https://susanapardo.gallery/2019/06/14/critica-de-arte_-atribiliaries-doris-salcedo/>
- PEIRÓ, R. (s.f.). "Unland: The Orphan's Tunic" en Fundació "la Caixa".
<<https://coleccion.caixaforum.org/ca/obra/-/obra/ACF0692/Desterradolatunicadelhuerfano>>
- PEIRÓ, R. (S.F.). "SIN TÍTULO" en Fundació "la Caixa".
<<https://coleccion.caixaforum.org/ca/obra/-/obra/ACF0645/Sintitulo>>
- PICÓN, J. L. (2019). "Picasso, otros maestros y la «vanitas»" en *La Opinión*.
<<https://www.laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2019/07/05/picasso-maestros-vanitas-27761588.html>>
- PLAYÀ, J. (2017). "Pitxot y sus lazos con Dalí" en *La Vanguardia*.
<<https://www.lavanguardia.com/cultura/20170114/413338480048/pitxot-o-la-poetica-del-arte.html>>
- PRATS, R. (2008). "Un cuadro de Rebeca Planas" en *Levante*. <<https://www.levante-emv.com/cultura/2008/12/01/cuadro-rebeca-planas-13360322.html>>
- RABITZ, C. (2008). "Alemania recuerda a uno de los artistas perseguidos por el nazismo" en *DW*. <<https://www.dw.com/es/alemania-recuerda-a-uno-de-los-artistas-perseguidos-por-el-nazismo/a-3324693>>
- REBÓN, M. (2017). "Kintsugi, la belleza de las cicatrices de la vida" en *EL PAÍS*.
<https://elpais.com/elpais/2017/12/01/eps/1512125016_071172.html>
- REINA, C. (2017). "El círculo que abraza a Pepe Espaliú" en *Cordópolis*.
<https://cordopolis.eldiario.es/cultura/circulo-abraza-pepe-espaliu_1_7093306.html>
- RIOS, J. (2017). "Trude Sojka, la pintora que sobrevivió al Holocausto gracias al arte" en *Radio Prague International*. <<https://espanol.radio.cz/trude-sojka-la-pintora-que-sobrevivio-al-holocausto-gracias-al-arte-8187099>>
- RUGOFF, R. (1993). "OPENINGS: BOB FLANAGAN" en *ARTFORUM*.
<<https://www.artforum.com/print/199310/openings-bob-flanagan-33688>>
- SABEL, S. (2012). "EL ANGELUS DE JEAN FRANÇOIS MILLET" en *Temas de Psicoanálisis*.
<<https://www.temasdepsicoanalisis.org/2012/01/01/el-angelus-de-jean-francois-millet/>>
- SANCHIS, D. (s.f.). "Metamedicina" en *Escuela Kintsugi*.
<<https://www.escuelakintsugi.com/metamedicina>>
- SERVEIS DE COMUNICACIÓ I PUBLICACIONS UJI. (2018). "Exposició: «De Femíneo. Un art sense límits»" en *UJI*. <<https://www.uji.es/com/agenda/2018/02/22/femineo/>>

- SHOWALTER, E. (2019). "Lumps, bumps, bulbs, bubbles, bulges, slits, turds, coils, craters, wrinkles and holes" en *TATE*. <<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-11-autumn-2007/lumps-bumps-bulbs-bubbles-bulges-slits-turds-coils-craters-wrinkles>>
- SIERADZKA, a. (com.). (2018). "David Olère, art as an act of Remembrance of the Holocaust" en *Auschwitz-Birkenau Museum*. <<https://auschwitz.net/en/david-olere-art-as-an-act-of-remembrance-of-the-holocaust/>>
- SILVA, P. (2016). "La extracción de la piedra de la locura" en *Museo del Prado*. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-extraccion-de-la-piedra-de-la-locura/313db7a0-f9bf-49ad-a242-67e95b14c5a2>>
- SMITH, R. (1996). "Bob Flanagan, 43, Performer Who Fashioned Art From His Pain" en *The New York Times*. <<https://www.nytimes.com/1996/01/06/arts/bob-flanagan-43-performer-who-fashioned-art-from-his-pain.html>>
- SMITH, R. (2017). "Yayoi Kusama and the Amazing Polka-Dotted, Selfie-Made Journey to Greatness" en *The New York Times*. <<https://www.nytimes.com/2017/11/03/arts/design/yayoi-kusama-david-zwirner-festival-of-life-review.html>>
- THE MET MUSEUM. (s.f.). "Isla de los muertos" en *THE MET*. <<https://www.metmuseum.org/es/art/collection/search/435683>>
- UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM COLLECTION. (2001). "Autobiographical drawing by Halina Olomucki of people waiting in line in the Warsaw ghetto" en *United States Holocaust Memorial Museum*. <<https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn509022>>
- THE MUSEUM OF MODERN ART. (s.f.). "Hannah Wilke. S.O.S. - Starification Object Series. 1974-82" en *MoMA*. <<https://www.moma.org/collection/works/102432>>
- THE MUSEUM OF MODERN ART. (2016). "Nan Goldin. The Ballad of Sexual Dependency" en *MoMA*. <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1651>>
- TORRADO, S. (2018). "Las armas de las FARC se funden en un "contramonumento" de Doris Salcedo" en *EL PAÍS*. <https://elpais.com/cultura/2018/12/11/actualidad/1544492165_142263.html>
- TORRADO, S. (2019). "'Quebrantos', el luto colectivo de Colombia por sus líderes asesinados" en *EL PAÍS*. <https://elpais.com/internacional/2019/06/11/colombia/1560211000_126427.html>
- TORRADO, S. (2021). "'Vidas robadas', el réquiem con el que Doris Salcedo honra a los muertos de las protestas en Colombia" en *EL PAÍS*. <<https://elpais.com/cultura/2021-05-28/vidas-robadas-el-requiem-con-el-que-doris-salcedo-honra-a-los-muertos-de-las-protestas-en-colombia.html>>

TORRES, S. (2018). “Comprender la muerte es comprender la vida” en *EL PAÍS*.
<<https://www.elmundo.es/comunidadvalenciana/2018/06/14/5b216812468aeb41b8b4608.html>>

TORRES, S. (2019). “La fuerza de la naturaleza en Rebeca Plana” en *EL MUNDO*.
<<https://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2019/12/02/5de41d6afdddf8b8b45af.html>>

TTC. (2008). “Painting; handscroll” en *The British Museum*.
<https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_2008-3033-1>

R. B. / Á. M. (2011). “La modelo orgullosa de acabar con tabúes” en *Público*.
<<https://www.publico.es/culturas/modelo-orgullosa-acabar-tabues.html>>

VALTIERRA, A. (2019). “Caspar David Friedrich y la pintura de cementerios” en *Adiós Cultural*.
<<https://www.revistaadios.es/articulo/103/Caspar-David-Friedrich-y-la-pintura-de-cementerios.html>>

VICENTE, A. (2020). “Christian Boltanski: Mi trauma es mi fecha de nacimiento” en *EL PAÍS*.
<<https://elpais.com/especiales-branded/iluminaciones/2020/christian-boltanski-mi-trauma-es-mi-fecha-de-nacimiento/>>

VIGANÒ, E. (com.). (2011). “Virxilio Vieitez” [Nota de Prensa] en MARCO de Vigo.
<https://www.marcoviggo.com/sites/default/files/nota%20prensa_VIEITEZ_CAST.pdf>

VIVANCO, F. (2015). “El humor es un signo de supervivencia” en *Magazine*.
<<http://www.magazinedigital.com/historias/entrevistas/angela-cruz-humor-es-un-signo-supervivencia>>

WAN, K. (2018). “Chandelier of Grief” en *TATE*.
<<https://www.tate.org.uk/art/artworks/kusama-chandelier-of-grief-t15202>>

WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART. (s.f.) “David Wojnarowicz: History Keeps Me Awake at Night” en *Whitney Museum of American Art*. <<https://whitney.org/exhibitions/david-wojnarowicz>>

YANGUAS, J. (2012). “El caso Utermohlen” en *EL PAÍS*.
<https://elpais.com/sociedad/2012/09/19/actualidad/1348071805_613092.html>

ZABALBEASCOA, A. (2019). “Jenny Holzer: El trauma está presente en la vida de los artistas” en *EL PAÍS*.
<https://elpais.com/elpais/2019/03/04/eps/1551702839_309698.html#:~:text=ENTREVISTA,Jenny%20Holzer%3A%20E2%80%9CEI%20trauma%20est%3%A1%20presente%20en,la%20vida%20de%20los%20artistas%20E2%80%9D&text=EL%20ABUSO%20DE%20PODER%20llega,repartiendo%20octavillas%20con%20sus%20m%C3%A1ximas>

ZAERA, R. (s.f). “Heridas, cicatrices y otras condecoraciones” en *Rossana Zaera*.
<<https://www.rossanazaera.com/fotografia/heridas-cicatrices-y-otras-condecoraciones-wounds-scars-and-other-awards/>> [Consulta: 2 de noviembre de 2019].

ZAERA, R. (s.f). *No-nociceptores*. <<https://www.rossanazaera.com/escultura/no-nociceptores/>>

VI.VII Videografía

DE LA TORRE, J. A. (com.). (2015). “Dentro de una entrevista” en *Youtube*. <<https://www.youtube.com/watch?v=2SgAfphKZBM>>

ECUADORIAN TV. (2008). “Trude Sojka Holocaust remembrance video” en *Youtube*. <<https://www.youtube.com/channel/UCq76lqKrp8FucDmdVKCcKYQ>>

EFE. (2019). “Video: esta es la obra de Doris Salcedo que incluye 175 nombres de víctimas del conflicto” en *El PAÍS*. <<https://www.elpais.com.co/multimedia/videos/video-esta-es-la-obra-de-doris-salcedo-que-incluye-175-nombres-de-victimas-del-conflicto.html>>

EUROPEAN LIVE ART ARCHIVE. (2015). “Entrevista a Orlan” en *DUGiMedia*. <<https://diobma.udg.edu//handle/10256.1/4168>>

FARIÑAS, I. (2017). “El futuro de la neuroreparación | Isabel Fariñas | TEDxUPValència” en *Youtube*. <<https://www.youtube.com/watch?v=Sz1BR64rabU>>

GARCÍA, E. (dir.). (2014). “Entrevista a Carmen Calvo: ‘Si pierdes la ilusión estás muerta’” en *Youtube*. <<https://www.youtube.com/watch?v=-t8M9cUhGvM>>

GUGGENHEIM. (s.f.) “Collection Online. Ori Gersht” en *Guggenheim*. <<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/ori-gersht>>

GVA IVAM. (2021). “Exposicions. Mona Hatoum” en *Youtube*. <<https://www.youtube.com/watch?v=R8ViKNcOb4U&t=79s>>

HERMOSO, B. (2019). “Universo Antonio Saura | Reportaje | El País Semanal” en *Youtube*. <<https://www.youtube.com/watch?v=WlztNWfciA>>

JOVER, J.L. (dir.). (1984), “Antonio Saura” en *Autorretratos RTVE*. <<https://www.rtve.es/play/videos/autorretrato/autorretrato-antonio-saura-1984/1938613/>>

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE CASTILLA Y LEÓN. (2016). “Gina Pane Intersecciones” en *Youtube*. <<https://www.youtube.com/watch?v=5wkUuoPoa-A>>

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. (2017). “Doris Salcedo. Palimpsesto” en *MNCARS*. <<https://www.museoreinasofia.es/multimedia/doris-salcedo-palimpsesto>>

MUSEUM OF FINE ARTS BOSTON. (2013). “Ori Gersht's Big Bang” en *Youtube*. <<https://www.youtube.com/watch?v=LBIU2cosqEw>>

NYU LIBRARIES. (s.f). "Bob Flanagan & Rose Sheree [videorecording]: visiting hours interview" en *NYU Libraries*. <<https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/5dv41r2b>>

SOLER, J. J. (2021). "NATIVIDAD NAVALÓN · Este camino lo estamos recorriendo solas" en *Youtube*. <<https://www.youtube.com/watch?v=1akqPLaWpmk&t=3378s>>

V. ANEXOS

V.I Conversaciones e inquietudes

A lo largo de la investigación se han consultado una gran variedad de recursos y referencias, y todas ellas han sido analizadas y comparadas para finalmente obtener información seleccionada.

Las diferentes fuentes de conocimiento mencionadas en la metodología han tenido su presencia en los cimientos de este trabajo, pero si algo creemos que ha nutrido con especial valor esta investigación, han sido todas aquellas aportaciones de profesionales, investigadores y especialistas en la materia que se han dirigido exclusivamente hacia este trabajo; y todo ello a través de encuentros, entrevistas y conversaciones con artistas nacionales e internacionales, familiares de artistas fallecidos, comisarios de arte y profesionales de la sanidad y de la música.

En este caso, el estilo de recopilación de la información ha sido variado, y cada conversación y cuestiones se han desarrollado desde su particular relación con el otro. Para ello se han utilizado tanto grabaciones de voz, anotaciones y apuntes, como el correo electrónico.

Como ejemplo, hay respuestas que se han obtenido a partir de una entrevista basada en una pregunta preparada y en su respuesta, pero también se ha obtenido información de conversaciones libres en las que tan solo se ha contextualizado al principio del encuentro el tema a desarrollar, y después ha fluido todo sin una estructuración previamente planteada. Un modo de proceder en el que el otro, cómodamente, se desenvuelve desde lo que cree relevante contar.

Estas fuentes de conocimiento que destacamos y nos referimos, las hemos dividido en cinco puntos. Al apartado primero, *1. CONVERSACIONES CON ARTISTAS*, pertenecen las conversaciones que hemos mantenido directamente con las artistas Rossana Zaera, Rebeca Plana, Francisca Lita y Teresa Cebrián (valencianas), Plácido Merino (mejicano) y Ariana Page Russell (estadounidense). Al apartado *2. CONVERSACIONES SOBRE ARTISTAS*, pertenecen aquellas que hemos mantenido con comisarios y familiares de artistas. Con las dirigentes de la *Casa Museo Trude Sojka* (hija y nieta) hemos conversado sobre la artista Trude Sojka, al comisario Ramón Esteve le consultamos sobre Ángeles Marco, y con Jesús Alcaide, comisario de Pepe Espaliú, hablamos sobre el legado de este artista. En el apartado *3. CONVERSACIONES CLÍNICO-SANITARIAS* se encuentran las mantenidas con los profesionales de la medicina y la cirugía, Rafael Fernández y Carmen Benlloch. En el apartado *4. APORTACIONES DESDE LA MÚSICA* recogemos las palabras del compositor Pepe Suñer sobre el silencio, y en el último punto, el apartado *5. CONVERSACIONES SOBRE EL DUELO*, agrupamos tanto las entrevistas mantenidas con el psicólogo de duelo de la asociación ASPANION, Javier Zamora, como las conversaciones guiadas por este profesional con dos madres afectadas por el fallecimiento de un hijo por cáncer infantil.

V.I.I Conversaciones y entrevistas con artistas

V.I.I.I Ariana Page

Dado la dificultad en encontrar cierta información sobre Page, se han enviado por correo electrónico preguntas tanto básicas como otras más relacionadas con el tema.

CRISTIAN GIL: ¿When was you born? *¿Cuándo naciste?*

ARIANA PAGE: I was born in 1979. *Nací en 1979*

CG: Is dermatographia painful? *¿La dermatografía es dolorosa?*

AP: Dermatographia is not painful. *La dermatografía no es dolorosa*

CG: I have seen the "Skintome" website. ¿Is it a page to show your art, or also to encourage more people to show their dermatographia? *He visto la página web "Skintome". ¿Es una página para mostrar tu arte, o también para animar a más gente a mostrar su dermatografía?*

AP: Skintome is for me to show my art but also for others to share their experiences and get answers to questions about dermatographia. I share tips for healing the condition as well. I do hope to encourage people to show their own dermatographia because it helps us feel better about our skin. *Skintome me permite mostrar mi arte, pero también sirve para que otros compartan sus experiencias y obtengan respuestas a sus preguntas sobre dermatografía. Comparto consejos para aliviar y curar esta condición dérmica y espero alentar a las personas a mostrar su propia dermatografía porque nos ayuda a sentirnos mejor con nuestra piel.*

CG: ¿Is therapeutic the process of creating and show the art results? *¿Es terapéutico el proceso de creación y mostrar los resultados?*

AP: Art making is definitely therapeutic for me, but I didn't start making this work with the intent of feeling better about my skin, that happened as a side effect of the work. *Crear es terapéutico para mí, pero no comencé a hacer este trabajo con la intención de sentirme mejor con mi piel, eso sucedió como un efecto secundario del trabajo.*

CG: Tell me about your experience with dermatographia. ¿Do you feel watched by others? *Háblame de tu experiencia con al dermatografía. ¿Te sientes observada por los demás?*

AP: I don't necessarily feel watched by others. My dermatographia is something I used to be embarrassed by, but once I started making art with it and putting it out in the open it felt less embarrassing. Now it's just something I have. It's part of me but it doesn't define me. *No me siento necesariamente observada por los demás. Mi dermatografía es algo que me avergonzaba, pero una vez que comencé a hacer arte con ella y la puse al descubierto, sentí menos vergüenza. Ahora es algo que tengo. Es parte de mí pero no me define.*

V.I.I.II Francisca Lita

Respuesta a la entrevista realizada a la artista por correo electrónico. Palabras textuales de la conversación:

CRISTIAN GIL: ¿A nivel personal, cuándo y cómo recibiste el impacto de la enfermedad/adversidad en tu vida?, ¿Es una migraña hereditaria?

FRANCISCA LITA: Aparición de la enfermedad. Es difícil recordar mi infancia tan feliz, truncada por la sensación de vivir con dolor. Probablemente fue la adolescencia el momento de mi toma de conciencia con lo que luego sería mi compañero habitual: el dolor de cabeza. Alrededor de los 12 o 13 años comenzó, aunque discretamente como un fantasma formando parte de mi vida. Al principio el dolor era leve y me dejaba periodos de respiro, pasado el tiempo iban siendo cada vez más intensos y en frecuencias cortas. En mi familia pensábamos que sería algo pasajero y no le prestamos demasiada atención, pero la intensidad y la frecuencia iban en aumento, por lo que mis padres pensaron que aquello ya no era normal y por primera vez acudimos a consulta médica por el dolor de cabeza.

El especialista en neurología de la Seguridad Social, nos dio un primer diagnóstico que nos dejó perplejos. En aquel volante venía escrito lo que yo padecía, con su nombre técnico: *cefalea disrítmica*.

A partir de ahí comenzó mi historial de tratamientos, entraron en mi rutina habitual los analgésicos. Eran los años 1960 y yo tenía 12 años. Aquella visita cambió mi vida, con una sentencia abstracta que acompañaba a aquel diagnóstico: esta niña durante toda su vida va a tener problemas con sus emociones, tanto negativas como positivas.

Sin embargo, esto no solo no mejoró mi situación, sino que el dolor se fue apoderando más y más de mi vida, con una crueldad creciente que me invalidaba en mis actividades personales y profesionales.

Pasado los años cuando profesionalmente, comencé con la docencia, el hecho de no poder acudir a dar clase suponía que 40 personas se quedaban esperando mis clases y yo sintiéndome responsable de esto. ¿Cómo explicar al día siguiente que ayer no podía hacer nada y que hoy, pasada la crisis estaba perfecta?

Mi peregrinaje de médico en médico, buscando una solución no hizo sino crear más confusión y una decepción tras otra. Me acostumbré a oír diagnósticos varios: migraña, cefalea, jaqueca... pero siempre retornando al mismo punto de partida, el dolor intenso y los analgésicos como herramienta de solución, de forma creciente y sin ningún control médico.

Años y años sobreviviendo a duras penas durante las crisis y saboreando los días libre de ellas. Ya en 1991 con 42 años la trayectoria de la enfermedad llegó a un punto clave, haciendo muy difícil mi vida personal y profesional. El uso y abuso continuado de analgésicos me llevó a un nuevo diagnóstico: cefalea crónica diaria, le llamaban las tres CCC. Mi farmacéutica me recomendaba no tomarlos con esa frecuencia y me insistía en no auto-medicarme.

Estos consejos y la preocupación de mi entorno por mi situación me llevó a quien hoy es mi médica. Cuando ya no tenía ninguna ilusión, me hizo ver una esperanza de encontrar un soplo

de vida la Dra. Teófila. Fui a su visita, donde ya no esperaba nada y en ella encontré a una persona con una trayectoria de estudio y conocedora de mi problemática, pero lo que más me llamó la atención era que me miraba a los ojos, que me escuchaba, que mostraba interés por lo que le contaba y vi en ella a un ser humano con gran capacidad de comprensión, cuando le explicaba lo que este dolor de cabeza había supuesto en mi vida y a que extremos me estaba llevando a ella.

Su teléfono móvil se incorporó al mío desde el primer momento y con ello la tranquilidad de saber que allí estaba para atenderme, escucharme y ayudarme a superarlas. Esta vez sí que sentí que tenía control médico para mi enfermedad y que, con ello podría alejar el severo problema de la automedicación y la cronicidad de esta enfermedad por el abuso de analgésicos.

En mi caso, sí, es una enfermedad hereditaria,
Cuadro titulado: *“El sobresaltado camino de los cromosomas”*.

CG: Tras leer el libro *“La Migraña: Ciencia, Arte y Literatura”* he podido observar las distintas clasificaciones y tipos de la migraña. En tu caso, desde una definición propia, ¿Cómo es y qué sientes en el momento previo a los ataques, durante y después de ellos?

FL: Previo.-No hay un patrón fijo. Cuando el dolor aparece por la noche, mientras estoy durmiendo o de madrugada (lo represento en el Cuadro *Autorretrato con Cruz*) me despierta, o mejor dicho me despertaba el propio dolor ya con gran intensidad acompañado de vómitos. En este momento no hay previo, me despierta de forma incontrolable y con el único recurso de la toma de fármacos y esperar que pasen las horas y desaparezca.

Durante.-En ese momento no hay más vida que el dolor, apartada de todo y de todos, sumergida en una profunda resignación, de una larga y dolorosa espera.

Después.-Es como volver a vivir, pero si cabe con mayor plenitud, con un sentimiento maravilloso de haber recuperado mi vida. En mi caso mis crisis de migraña, pese a la intensidad del dolor no me dejan ninguna secuela física ni trauma psicológico, de hecho siempre comento que al día siguiente -debido a mi carácter optimista- me siento, alegre, feliz, etc., de hecho, me siento mejor que las personas que no la sufren, porque comparar ambas situaciones me muestra lo bien que estoy cuando pasan las crisis y me ilusiona a aprovechar esos momentos felices y libres de dolor. Afronto la vida con una normalidad expectante, porque soy consciente de que aunque me haya abandonado puntualmente, el dolor puede volver en cualquier momento y situación emocional. Esto lo reflejo en mi cuadro *“Mi más fiel enemigo”*.

CG: Entendiendo que ya convivías con la patología de la migraña desde hace tiempo, ¿Cuándo decidiste centrarte en este tema a través de la práctica artística para tratar temas relacionados con las patologías? (Formulo esta pregunta en referencia a las conversaciones mantenidas con Leonardo Gómez Haro, artista y profesor del Departament d'Escultura de la UPV quien está teniendo vivencias relacionadas con la enfermedad y el dolor. He tenido la inquietud de preguntarle si a sus vivencias les da una dimensión artística pero menciona que: *“Trato de hacer otras cosas para olvidar el dolor”*).

FL: En mi caso, jamás puedo trabajar, crear, vivir o pintar en pleno dolor, me invalida totalmente. En esos momentos, mi cerebro se bloquea por completo, soy incapaz de pensar y menos de crear. Mi único pensamiento solo es, la esperanza, que con el paso de las horas desaparezca está migraña cruel. Me ayuda el optimismo de mi carácter y al es]mulo de recuperar mi lucha creativa, que me permite olvidar todo y seguir trabajando como si nada hubiera ocurrido hasta la próxima visita de *mi más fiel enemigo*. Lo que sí me ha hecho esta enfermedad, es empatizar con todas las personas que sufren y, especialmente las que sufren de dolor crónico o invalidante por cualquier causa. Quiero manifestar mi comprensión y solidaridad ante este colectivo que nos une ante la adversidad.

Mi más fiel enemigo fue la primera de mis obras dedicada a la migraña, a través del tiempo y mis visitas periódicas, se estrechaba mi relación con la Dra. Teófila y en la que ambas se estableció un vínculo médico-humano, vimos la oportunidad de poder expresar el problema de la migraña desde dos mundos opuestos: la Medicina y el Arte. A través de nuestras conversaciones íbamos creando una dualidad de ciencia y arte que fue creciendo casi sin darnos cuenta hasta formar una serie específica de 12 cuadros expresando vivencias personales que plasmaran el sentimiento del dolor, la vivencia personal y el enmarque social. El primero fue *Mi más fiel enemigo* y a este le siguió *Autorretrato con cruz*.

El hecho de convivir tantos años con la migraña, me ha permitido conocer e introducir en mi mejora de vida, los nuevos fármacos más específicos para la migraña y obtener con ellos una calidad de vida, que era impensable en mi adolescencia y juventud. Con ellos empecé a tener un cierto control del dolor e incluso a poder contar con su duración y la vuelta a la normalidad. Mira en el catálogo de la facultad de medicina la página 40. Dedicado a la experiencia del dolor como inspiración.

CG: ¿En tu evolución artística, que tipo de metodología has utilizado para llegar al resultado obtenido? ¿Ha evolucionado por temas, etapas, intereses, etc.?

FL: Desde mis inicios manifesté mi gran pasión por el ARTE y especialmente por la pintura. Inconscientemente antes de comenzar los estudios, mis dibujos se basaban en composiciones arbitrarias, el Arte te invita a ello. Este planteamiento u objetivo, imperó en mi desde el comienzo de los estudios, quizás descubrir que con un lápiz, podías fantasear y visionar escenarios controlados por ti, entendí que era algo mágico, aunque cada vez veía más, mis carencias del dominio del dibujo, sin ninguna capacidad técnica ni académica para poder expresar las ideas preconcebidas que ofrecida el Arte.

Por esta razón fui matriculada en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos a los 12 años de edad y, casualmente justo al lado estaba la Escuela Superior de BBAA. Sentí desde el principio una atracción y admiración increíble hacia esta Escuela, pero por varios motivos me sentía vetada para poder tener acceso a ella, para su ingreso pedían estudios que yo no tenía, además lo complicado de la situación económica de los años 1960 me bloqueaban poder estudiar en una Escuela Superior, esto estaba reservado a personas con otro nivel cultural y económico que no era el mío, de un estatus social más bien bajo.

Con 16 años y en esa época, iba gestando y luchando sola pero siempre con ese objetivo: poder ingresar en dicha Escuela. Probablemente, esta fue la mayor lucha que jamás haya tenido que hacer y que aún a día de hoy recuerdo con dolor y cierta ansiedad, pero vencí. Pude ingresar en

la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, en 1965. No creo que pueda explicar lo que esto supuso para mí. Me produjo tal emoción que mi vida solo entendía que debía pagarlo con dedicación de 24 horas al Arte para de este modo no defraudar a mi entorno. A partir de ahí hubo un cambio en mi carácter importante y también en mi vida, me sentí premiada e incorporada en actividades que no me correspondían y en las clases sociales de la época a las cuales yo no pertenecía, pero sin ningún tipo de rencor, sino asumiéndolo como una realidad.

A lo largo de mi etapa de estudiante en la Escuela seguí con mi idea de querer transmitir, mediante composiciones creativas, observando a los demás. Durante el periodo de formación académica me adapté a las normas de una formación rigurosa, estricta en su programación y contenido, tal como marcaban los programas de Bellas Artes en los años 1965-70, pero en mi interior buscaba algo más, de ahí la búsqueda de otros centros en los que pudiese utilizar mi libertad. Para mí fue algo muy positivo matricularme paralelamente en los estudios del Círculo de Bellas Artes que, por un precio módico, nos permitía tener un modelo al natural, sin profesor, o bien ejercicios libres de figura, o salir a pintar al natural, un paisaje, apuntes de cualquier índole, etc., Todo ello fomentó que fortaleciera la capacidad creativa.

Después vino un periodo largo de asentamiento, (1970-1990) en el que pude finalizar estudios, y empezar a acercarme al objetivo de esa creatividad buscada, de realidades, y darle un significado en momentos muy precisos realizando y, rebuscando de aquí y de allá, planteándome objetivos, contenidos ambiguos y dispersos. Quizás Cristian, en este momento es cuando pueda contestar a tu pregunta.

Metodología: estudios académicos, compaginados con la libertad de prácticas libres de composiciones, Aprovechando ambas formaciones académicas.

Temas: varios y variopintos, pues la falta de dominio, de la técnica del dibujo, más la inmadurez, hacía que los temas no fueran preconcebidos.

Etapas: Las etapas serían la continuación. Los temas que quería transmitir por medio del arte, comenzaron a tomar sentido posteriormente y, curiosamente cuando se unió mi preocupación por mi problema médico y la reflexión de la energía creciente al combinar ambos mundos. El primer paso fue sin duda plasmar el dolor que me producía la migraña y transportarla al arte.

Intereses: Mis intereses han sido siempre artísticos y muy personales. Nunca me he planteado otros ajenos a ellos ni en el mundo del arte, ni en las composiciones, exposiciones y mucho menos en personas o personalidades que me pudiesen ayudar.

Hacia el 1992 es cuando di un viraje artístico y sentí que había encontrado un camino de expresión artística ajustado plenamente a un objetivo. Comprendí que a través del arte se abriría un gran camino de transmitir esa sensibilidad e interés por el arte a otras personas y en cierto sentido nace con ella la primera gran propuesta de mi vida; mi doctora me propuso que plasmará en una de mis composiciones lo que sentía con la migraña y expresara el dolor y las limitaciones personales, sociales y profesionales que lo acompañan.

Aquello me marcó, pues el concepto que tenía de creatividad lo racionalicé como algo personal y, a partir de ahí, este objetivo comenzó a ser parte integrante de mi vida y de mi obra e hizo que lo utilizase como mensaje.

En esta época; Mi primera época, cuyo objetivo era expresar un sentimiento, fue el cuadro titulado: *Mi más fiel enemigo*. Intuí desde el comienzo que ese lienzo en blanco iba a ser más complicado que cuanto había pintado antes, pero también que con él empezaba algo nuevo cargado de significado, con la ilusión de una lucha vital y de nuevos planteamientos, que iban a ser y de hecho fueron mucho más interesantes para mí como artista y como mujer. A aún a día de hoy trato de seguir adelante sin olvidar aquellas conversaciones médico-pacientes y lo que significaron y aun significan de una búsqueda de elementos seleccionados para poder expresar ciertos mensajes, en un primer momento meramente personales, pero que han ido ampliando su espectro y los he podido adaptar a cualquier tema que me haya hecho sentir empatía, especialmente con los más débiles, desfavorecidos o marginados de la sociedad. Componer me resultaba mucho más difícil pero también mucho más eficaz, fructífero y gratificante. Se trata en todo caso de poder plasmar intelectualmente un tema, partiendo de esa base.

En esta primera propuesta se convirtió específicamente en una serie que trataba sobre la migraña, una serie de 12 cuadros. La editorial Lettera con un gran altruismo y con apoyo de la UPV nos editó el libro LA MIGRAÑA. Ciencia Arte y literatura (autoras: M^a Teófila Vicente, María Montes y Francisca Lita).

CG: En el catálogo “Imágenes de la memoria” se menciona que los textos van unidos a la obra y son inseparables. ¿En tu proceso de creación, nace primero la obra o el texto que la acompaña?

FL: No, primero nace la obra con mi propio pensamiento y descripción de aquello que quiero interpretar a nivel creativo, inducida por algún tema o patología a desarrollar y comentándolo con mi médico hago una descripción de aquello que he querido expresar. Los textos son un acompañamiento que se añade a la pintura con una visión distinta, pero complementaria y que reinterpreta la obra según una percepción diferente a la del artista.

CG: ¿Si el dolor de migraña te incapacita a “seguir viviendo” durante la crisis, como he leído en alguno de tus textos, también te impide crear? ¿Qué te impide el dolor y que te permite la creación?

FL: El dolor en mi tiene un efecto paradójico, durante las crisis me invalida de forma total y, por ello limita cualquier actividad cotidiana y por supuesto la creativa. Sin embargo, posteriormente el contraste entre la incapacidad previa y la lucidez posterior, ya libre de dolor me estimula a seguir creando y quizás haya una reflexión con matices a esa creación artística. Lo considero como un premio después de superar esa fase tan invalidante, aunque solo sea de unas horas. A partir de la desaparición de la migraña, mi cerebro solo tiene pensamientos positivos, de agradecimiento a la vida, al mundo.

La fuerza del dolor y la inexplicable lucidez cuando desaparece me hace volver a vivir, a pensar, a emocionarme, etc.,. Solo pienso y observo con estupor al mundo que me rodea y quiero y siento que empatizo plenamente con aquellas personas que sufren dolor crónico por cualquier causa.

Sentir, vivir, trabajar, crear, disfrutar, todo ese cúmulo de sentimientos dejan huella en la forma de concebir una vida, facilitan una construcción de ella diferente en el organigrama de valores de tus propios sentimientos.

En mi obra creo que el dolor no ha tenido nada que ver en las composiciones artísticas, pero quizás ha tenido más que ver en mi forma de ver las cosas y de afrontar la vida y reinterpretarla y esto también trasciende a los pinceles con distinta sensibilidad y actitud.

La creación, transmitir un mensaje o una interpretación es algo que siempre imperó en mi pasión por la pintura. Ya en los indicios concebí la importancia e interés que podría tener la creación o creatividad como herramienta de comunicación y este fue el único objetivo para desarrollar una obra. Circunstancialmente, a través de la enfermedad y el vínculo establecido con mi médico y su interés y sensibilidad por el Arte, se desarrolló esta segunda faceta aunando la Medicina y el Arte, juntas dialogando, surgía una connivencia entre la Ciencia y el Arte que podía aplicar a mis composiciones personalizándolas en diversas patologías. Es posible que si no hubiera tenido este dolor crónico mi trayectoria artística no hubiese sido la misma, eso siempre será una incógnita.

CG: He leído que la serotonina se relaciona entre otros con el trastorno obsesivo compulsivo, trastorno de conducta alimentaria, depresión, y las MIGRAÑAS. Y el principal fármaco que actúa en la serotonina son los antidepresivos. También he leído que se están buscando beneficios terapéuticos en fármacos para la crisis de la Migraña, para que actúen en los primeros síntomas y la controlen durante el desarrollo. En tu caso, ¿Hasta qué punto el arte sustituye al fármaco o que beneficios te aporta?

FL: El arte no puede sustituir en ningún caso, ni la enfermedad, ni sus tratamientos, esto entra plenamente en el terreno de la medicina y de expertos que sepan manejarla y controlarla. Una enfermedad nunca puede ser un beneficio para nadie, otra cosa es que le ayude a canalizar sus limitaciones, a expresar sus sentimientos, a compartir con otros lo que piensa o siente, pero nunca supone un factor positivo, ni para el Arte ni para ningún aspecto de la vida de las personas que la sufren. No puedo ni plantearme que tuviese que agradecer a la MIGRAÑA el contenido de mis obras, imposible concebir esta idea de compañero de vida, el precio a pagar hubiera sido inaceptable. Si no hubiese padecido la enfermedad mis temas o composiciones quizás, hubieran sido con otras temáticas sociales, de hecho, lo son en el momento actual en que me preocupa y me ocupa la exclusión social, la violencia, las dependencias, etc., La incógnita quedará ahí. Lo que sí está claro y vivo aun hoy es que si ha influenciado mi obra y mi vida.

CG: Me gustaría indagar un poco más en que se esconde detrás del texto en el que mencionas que “no es fácil para nadie huir de las propias perturbaciones” del catálogo “Imágenes de la memoria”. ¿Huir es tratar de olvidar? ¿Es posible huir a través de la creación?

FL: Viviendo tantísimos años esas perturbaciones del dolor, siempre he sido muy consciente que no podía huir de ellas, pero eso no quiere decir que las olvide cuando me encuentro libre de ellas. Para mí han sido un pilar fundamental donde agarrarme como medio de expresión que he ido ampliando a temas médicos con los que me he sentido especialmente sensibilizada y en los que he querido profundizar con mis pinturas: la violencia de género, el Alzheimer, los trastornos psicológicos etc.

CG: ¿Qué caracteriza al proyecto “Vidas Truncadas: del dolor a la felicidad”?
¿Consiste en un acompañamiento como guía, utilizando el medio artístico y creativo? ¿Está vinculado a la arteterapia? ¿Al arte como terapia?

FL: Mi voluntariado se hizo presente en mi vida influenciada por mi abuela Ana, al principio con su compañía y una vez fallecida, seguía visitando el Hospital General (ubicado donde ahora está el MuVIM), San Juan de Dios, Cotolengo, etc., posteriormente iba picoteando en uno u otro sitio como voluntaria con la dificultad que supone combinar estudios y profesión.

Tras la jubilación, tenía que elegir, qué voluntariado quería ejercer. Mi elección fue clara y concisa, me quería enfocar hacia la exclusión social y, para ello elegí la Asociación del Casal De La Pau, cuyo objetivo era la reinserción de presos, y expresidarios y tuve la suerte de que me aceptaran.

Ingresé a formar parte del Equipo Penitenciario y, mi planteamiento inicial era ejercer y conocer aquello que más les pudiese beneficiar. Comencé con una programación de cursos relacionados con el texto y la imagen, adaptando a sus problemáticas. Durante estos cursos iba conociendo al interno, al preso, empatizando con ellos, iba siendo conocedora de otro tipo de dolor-error muy especial, quizás mi utopía quería trasladarla a una realidad, y construir con un diálogo a través de las visitas. Esta reflexión que gestione en mis cursos y, de forma paralela la trasladé a varios módulos.

Del mismo modo empecé a hacer un acompañamiento de visitas individuales, en esas largas charlas intentaba facilitar la posterior reinserción, hacia una vida normalizada ofreciéndole la humanidad y dignidad a la que todo ser humano tiene derecho, y que por circunstancias y sin premisas de ninguna clase no les llegaban.

Paralelamente comencé un trabajo con un interno, su estancia en prisión era más de 20 años, nuestras largas conversaciones, hizo que presentara a la trabajadora social un proyecto que comenzamos en el 2013 y que estaba previsto finalizar en el 2020, pero la pandemia ha hecho que se paralice. El proyecto se titulaba : “Vidas Truncadas: Del Dolor a la Felicidad”.

Mi gran objetivo fue siempre clamar hacia un *mensaje social*. No conocía ni el término Arteterapia, aunque recientemente este trabajo realizado con los presos así ha sido interpretado por mi médico y plasmado en un libro recién publicado por la Universitat Politècnica de València y dirigido por el profesor Román de la Calle (El capítulo Arte y Terapia en el transcurso de la crisis 2008-2019- autora M^a Teófila Vicente-Herrero).

CG: ¿Qué te permite la realización de los proyectos sobre las diversas patologías médicas?

FL: Me ha permitido abrir puertas que ni sabía que existían, explorar mundos desconocidos, al menos en profundidad y conocer al ser humano en sus momentos de máxima debilidad. Toda la obra nacida siguiendo ese objetivo humano-social y con el apoyo de la medicina me ha abierto la mente, el espíritu y me ha hecho mejor persona y dado matices nuevos a mi pintura.

Gracias a esta nueva visión he entrado de lleno en la migraña, la violencia de género, el mundo del Alzheimer, los Trastornos psicológicos, el consumo de drogas, etc., pero tratando estos temas desde un punto de vista creativo-emocional, sin agresividad, sin anécdotas ni evidencias, huyendo de todo tipo de aspecto publicitario. Solos el ser humano, mis pinceles y yo.

El cuadro titulado: *Trafico de Intereses, Laberinto de Emociones* lo compartí con 12 internos del Módulo 1 perteneciente a *Proyecto Hombre* en un calendario en el 2013 para beneficios de esta

fundación. La colaboración de sus dibujos y textos expresando a nivel individual sus emociones, nos desnuda de todo prejuicio para enfrentarnos al mundo de las drogas a través de sus historias y reflexiones. Esta es la mejor lección de vida que podemos tener quienes no nos hemos visto arrastrados en ese torbellino de emociones y laberinto de pasiones y, para mí, el mejor aprendizaje que cada día me ha dado la vida.

CG: ¿Es importante la soledad y/o el silencio en tu proceso creativo?

FL: Es imprescindible. Mi proceso creativo solamente me exige concentración, pues el análisis continuo que me hago de la composición me resulta tan difícil que necesito una concentración máxima para ir resolviendo los problemas continuos que me surgen.

Cada día aprendo, cada día soy más crítica conmigo misma, cada día soy más perfeccionista, pero cada día disfruto más de forma que me permito afirmar que hoy en día vivo para pintar porque pintar me hace vivir.

V.I.I.III Plácido Merino

Conversación en vivo con Plácido Merino a través de la plataforma digital “Hangouts”:

CRISTIAN GIL: Tras revisar su obra he visto que has creado dos series en las que, en ambas, interactúas con el modelo y después viertes toda la experiencia a través del retrato pictórico. Concretamente me ha interesado la serie “Sombras”, los retratos que realizas a partir de los traumas y padecimientos que te cuentan las modelos, y la serie “Morgue”, en la que ese modelo al que te aproximas está muerto. Primero me interesaría profundizar en el nacimiento y desarrollo de la serie “Sombras” y como han sido esas sesiones en las que el modelo te ha transmitido sus traumas, padecimientos y preocupaciones.

PLÁCIDO MERINO: En todas las series trabajo desde el mismo eje, que es la interpretación del discurso. En la serie Sombras la idea era hacer una reinterpretación del retrato, pero no el retrato desde el lugar del parecido físico necesariamente. Todas las modelos con las que trabajé en el proyecto se parecen en el retrato, aunque lo que me interesaba era pintar su parte oscura remitiéndome a Jung, que habla sobre la sombra, ese lugar donde depositamos lo que somos: lo peor, nuestros miedos, nuestras envidias, corajes, los traumas, etc. Necesitaba pintarlo, pero para ello debía aproximarme y conocer al modelo profundamente. Tanto físicamente como emocionalmente.

Primero empecé con los procesos analíticos y la estructuración de cómo iba a ser el trabajo, después fue la interacción con ellas y por último la creación plástica en la que me interesaba el formato grande porque lo que más me importaba era que la persona fuera lo único de la obra y nada más. Solo quería su esencia, sin ningún distractor. Para que el espectador solo se concentrara en la potencia de la persona.

Tras la primera de estructuración del proyecto empiezo a trabajar con las modelos que se prestaron voluntarias para el experimento. En principio yo no quería que fuesen solo mujeres, pero cuando planteé el proyecto, las únicas que se prestaron de voluntarias fueron ellas. Y algo importante es también lo económico. Decidí que la participación fuera voluntaria y que no

hubiese dinero de por medio porque eso podría contaminar el experimento. No quería que me contarán sus miedos y traumas porque les pagaba, sino porque ellas de manera natural y orgánica me contaban lo que pasaba.

A mi me gusta trabajar bajo una premisa, una pregunta, y lo que me ofrece esa pregunta como respuesta es lo que voy a registrar plásticamente. Yo no soy psicólogo ni tengo un trabajo terapéutico con nadie, lo único que quiero es que vengan a mi taller, conocerlas y platicar con ellas. Poco a poco se fueron sumando voluntarias y, todos los días, aunque tenía un horario establecido para conversar y conocerlas, las sesiones se iban alargando, incluso hasta sesiones de 8 horas. Es importante destacar que todas las sesiones las grababa y así podía consultarlas cuando quisiera, ya que en mis anotaciones en papel me anotaba los minutos en los que la modelo me hablaba de algún tema que me interesaba. Al principio podía haber conversaciones banales, pero tal y como íbamos profundizando o íbamos generando mayor confianza me iba llegando mayor información. En ningún momento les decía cuanto tiempo ni cuantas veces íbamos a platicar, porque quería que el proyecto se desarrollara y las cosas sucedieran hasta que yo encontrara realmente lo que para mi era importante de todo esto. Cuando yo ya sentía que tenía la información necesaria para poder pintarla, entonces terminábamos la sesión, aunque luego si lo necesitaba, volvía a escuchar una y otra vez las grabaciones. Fue complicadísimo y terminé yendo yo a terapia al escuchar hablar solo de las peores cosas a quince personas. Fue difícil porque eran golpes emocionales duros, y más porque yo estaba sin entrenamiento de psicólogo y esto me empezó a afectar. Junto a esta serie hago los “Little Shadows”, y concretamente ellos son los retratos que iba haciendo de mis propios demonios para no tronar, porque era demasiada información y carga para mi.

Hubo sesiones que tuve que parar, o porque se salían de control o eran complicadas. Me sobrepasaban. Eran demasiado en cantidad pero a veces también tenían demasiada fuerza ciertas cosas que uno no se imagina que te van a decir o ante ciertas reacciones que pueden pasar ante un momento de crisis de catarsis en plena plática con la modelo. Yo las platicaba como si fuese un amigo, con confianza. Y después interpretaba el discurso.

CG: Entiendo que por privacidad no deba saber que le pasaba exactamente a cada una de las modelos, pero si me interesaría saber generalmente sobre sus preocupaciones y traumas.

PM: Siempre fueron problemas dirigidos hacia lo personal, que tenían afectaciones en su trabajo, afectaciones con su pareja o la familia. Eran temas profundos. Algunas de ellas si que me dejaron exponer los audios de las conversaciones, algo que enriquecía la exposición de estas obras al mostrar en audio los fragmentos que yo consideraba. Para seleccionar los fragmentos de audio los debía escuchar varias veces y esto también se me hacía difícil, por ejemplo el escuchar varias veces el hecho de que la habían violado de pequeña, o la relación que tenía con el padre o con el novio.

CG: Estas son obras que surgen de la conversación con un modelo vivo, pero, ¿Cómo se desarrolla la serie *Morgue*?

PLÁCIDO MERINO: Fíjate. Cuando termino la exposición de la serie *Sombras* pienso en cómo se aproxima el artista al modelo. Llámese el modelo una persona, una taza, un paisaje, lo que fuera. La premisa es que no puedo pintar lo que no conozco, por ello en series como *Sombras* me aproximo a la modelo para conocerlas y como ya sé quién son puedo pintar de manera ms solida.

Entonces me pregunté que pasaría si me aproximaba a un modelo que no me puede contar su vida. Esa era la primera pregunta. Hay modelos que no me pueden contestar, y lo primero que hice fue dividirlos en modelos vivos y modelos inertes. Los vivos los dividí en comunicantes, como puedan ser las personas, y no comunicantes como pueda ser un perro o un árbol. Son seres vivos pero no me comunican una idea o un mensaje. En el caso de los modelos inertes pensé en aquellos que no me pudieran comunicar una idea y pensé en una persona muda, pero esta sí que podría expresarse mediante los gestos corporales. Por lo tanto pensé en trabajar con muertos, porque ellos no van a tener expresión y no me pueden contar nada. Aunque también decidí que fueran muertos que no se supiera quien son para evitar saber sobre él de ningún modo. Tenía que ser alguien de quien yo no supiera exactamente nada, y nadie pudiera decirme nada de él. Por ello trabajé con los muertos de la morgue del Instituto Nacional de Ciencias Forenses de aquí de México. Eran muertos que nadie sabía de ellos. Los que llegan a la morgue suelen llegar por muertes accidentales, por asesinatos, por atropello en la calle, porque es un indigente, etc. Automáticamente tienen que hacerles una autopsia. La única información que tenía era la de los médicos forenses que me decían la edad aproximada del fallecido, o la probable causa de su muerte.

Una vez empecé a trabajar con estos muertos iba muy abierto a captar el mensaje. Necesitaba interiorizar el que no me dijeran nada y en este proceso de ver estos cuerpos empecé a ponerles rostros conocidos. Es decir, llegaba una mujer y yo pensaba que ella podía ser mi madre. Les encontraba parecidos con otras personas que sí que conocía. Entonces me di cuenta que yo les daba una identidad automáticamente y ahí me pregunté: ¿Yo soy lo que soy, o soy lo que los otros me dan ese soy a mí? ¿Hasta que punto soy yo realmente, o soy la creación de los ojos de los demás? Necesitaba de la otredad para que me validaran mi propia identidad. Todos los retratos que hay en Morgue son de mi familia: mi papá, mi mamá, mis primos... solo familia.

En el caso de los formatos, a diferencia de Sombras, son de pequeñas dimensiones. Todos los retratos son de 25 x 30 cm y están hechos con óleo sobre papel. La razón de estas dimensiones está en relación al aproximamiento al que me invitaba el forense a ver de cerca los cuerpos. Por ello, pretendía provocar que el espectador realizara la misma acción de aproximarse que yo. Ellos con la obra y yo con los muertos. En cuanto al papel, decidí utilizarlo porque en algún momento este material orgánico va a desaparecer. Con todo ello me di cuenta que cuando no conocemos al modelo, lo que hacemos es depositar en ellos lo que nosotros somos. Un ejercicio de autorretrato. Eran mis historias, no las del cadáver. El cadáver había sido un pretexto para darme cuenta que yo soy el que le daba la identidad a esos cadáveres. Obviamente me hacían pensar quien me la daba a mí. Igual yo soy a partir de ti. Todas estas construcciones filosóficas me encantan. De hecho lo que más me gusta de la pintura es pensar. Pintar es la consecuencia, es la manera en la que yo encuentro la forma. Pero lo que me apasiona es generar estas preguntas. El fin de todo ello no es pintar a un muerto por pintar, sino que es la construcción de estos imaginarios y de la otredad. Por eso los retratos de morgue son blancos y dejo mucho aire alrededor del retrato. Porque el espectador es el que debe de construir su propio discurso a partir del cadáver que está viendo.

CG: En tu caso, ¿cómo trabajas las series? ¿Vuelves a ellas en cualquier momento?

PM: Cuando termino una serie ya no vuelvo a ella. Termina un proyecto y lo cierro. De hecho yo no quiero que se me reconozca como el pintor de la muerte, ni tampoco soy el pintor de

sombras. Al final soy un artista que me gusta explorar y experimentar las respuestas que me puedan venir. Luego ya veré como las puedo responder. Las respuestas me las da el proyecto.

V.I.I.IV Rebeca Plana

Conversación con la artista en su casa. Febrero de 2020. Respuestas textuales de Plana (transcripción de audio) tras la previa contextualización de la temática en la que se plantea el interés en conocer: su proceso creativo, los factores adversos de la vida, el papel de la creación artística, la presencia de la naturaleza y la música, la importancia de la soledad y el silencio, etc.

Respuestas:

-És important que la persona que t'acompanya, la parella sentimental o els amics siguin capaços d'entendre el que et passa, o perquè reaccions d'eixa manera. Als pares moltes vegades els costa. Els costa entendre que la nostra feina és com una droga que necessitem fer i també necessitem tindre temps de descans. Quant m'apareixen totes les coses tan ràpidament, el sistema de gestionar-ho és completament diferent. Hi ha gent que es més calmada i altres que no. I a vegades intentes *abarcar-ho* tot i tampoc arribes.

-Em van diagnosticar un trastorn bipolar i per això em donaven pastilles de Liti, i com que el Liti és verí, cada mes havia de fer-me anàlisis. Sense prendre Liti em trobava molt millor i és que vaig deixar de prendre'l quan vaig trobar un nou psiquiatre, o el metge de l'ànima que li dic jo, que em va dir que el meu diagnòstic era erroni i el que jo tenia era un trastorn límit de la personalitat. La diferència que hi ha entre el trastorn bipolar i el trastorn límit de la personalitat és que, el trastorn bipolar va avançant amb tu tota la vida i tens altres tipus de sensacions com la de suïcidi, en el meu cas són moments de melancolia i he de saber gestionar les meues pròpies emocions.

-En les malalties es produeix també l'efecte rebot. Per exemple apareix el dubte entre deixar de crear, o deixar de viure. Com li va passar al meu professor de projecte final de carrera Víctor Bastida. Amb trastorn bipolar molt fort, es va llevar la vida.

En el meu cas, no ha sigut així. A mi m'ho van diagnosticar quan tenia 28 anys i normalment apareix perquè hi ha un trencament de l'ànima i el cap et fa "clic". En la meua vida he de saber gestionar bé molts moments i per a això he de conèixer-me.

Durant molt de temps a em van donar pastilles de Liti, una cosa horrorosa. Era el que em donaven perquè es crearen les connexions neuronals necessàries.

Ara, cada vegada que em faig major, em done conte que soc una persona més introvertida i que tinc molta força mental.

-La melancolia es poc productiva. I pense que no es pot treballar quan et trobes trist o malalt. Es crea molt millor quan estàs content, o estant baix pressió que també ho utilitzen moltíssims. Però això també depèn del tipus d'artista. Un artista que crea les seues obres pictòriques d'una manera tan summament racional sí que es capaç d'estar pintant amb dolor, per exemple de queixal. Però els que parlem des de la visceralitat, això es molt més complicat. No pintes de cor,

pintes de estómac, des del sexe i del que tens ahí. En la meua vida han passat certes circumstàncies com per exemple quan em vaig divorciar. Amb el divorci vaig estar de baixó i després açò va ser un esclat. Baix aquest tipus de circumstàncies, a nivell personal no puc treballar. Puc estar seguda a l'estudi però sense fer res. Després d'açò vaig utilitzar i optimitzar eixe *pujó*.

-Tot el món té por al dolor i a la mort. Sabem que en aquesta vida naixem i morim, i el que passa pel mig a saber el que serà. En aquest camí pense que la gent té més por al dolor psicològic que al físic. I és que si a tu et fa ma l'ànima, és impossible fer res.

-La gent a escala personal, té més por al dolor psíquic que al dolor físic. Per què el dolor físic, per exemple la d'un pessic, saps que se n'anirà. Això es veu en les dones maltractades. Al final el dolor físic se'n va, però el psicològic es queda ací marcat. Dura molt més, o per a sempre. T'ho dic per experiència. Són coses que es queden com a ressentiment. La ment és molt traïdora.

-El dolor físic t'afecta molt mentalment i al contrari. ¿Si tu no estàs bé mentalment com podràs fer coses?

-Jo a Ximo li ho dic, ara porte molts canvis i entre ells per la condició de ser dona. Va evolucionant el cos. Vaig de cara a la menopausa, les coses van canviant, has d'acceptar-te. En el meu cas que tinc 44 anys et fas vell biològicament. Però eixa vellesa és símbol de saviesa. Aleshores cal saber gestionar, cal saber portar les coses, de cara a l'estudi i de cara a tot. I després quan tornes a crear et costa molt. No pots arribar un moment i dir, vaig a pintar. També depén del tipus de feina. Si fas una feina d'estómac pots pintar-te una exposició en una nit si vols, o pots. Quan estava en Albalat sí que tenia un horari molt establert. Me n'anava a les 6:30, estava en el gos, me n'anava a l'estudi fins a les 12:00h. Després dinava i descansava un poc.

-Vaig nàixer en Albalat, després he viatjat per molts llocs, dues etapes de la meua vida vivint a Barcelona que crec que és una de les ciutats més cruels que hi ha. El primer dia que vaig posar el peu a Barcelona vaig notar que la ciutat no m'agradava. Quant eres intuïtiu, és molt important treballar amb la intuïció i el fet de treballar en un lloc et condiciona moltíssim. L'estudi d'Albalat és fantàstic, però ja vas evolucionant i necessites mes neteja, altre tipus de vida. També per salut mental.

-Utilitzar el dolor com a fet artístic no ho puc concebre. No podria entendre fer servir el dolor com a excusa o pel fet d'estar en la vereda, el dolor com a moda. Ha de ser un cant a la llibertat. Perquè, ¿tu a casa que vols veure? Jo no tindria a casa un quadre de Picasso de l'època del Guernica. Pel tema i per la pròpia energia que transmet. Per això per a conviure amb les peces, pense que, encara que el *transfons* vinga d'això, es prefereixen peces que parlen sobre la salut, física o mental. Que tinguen força, que tinguen alegria, peces amb les quals pugues conviure.

El que sí que utilitze molt són les biografies de gent que realment ho ha passat malament. De gent que té una càrrega emocional gran i que està malalta també. Per exemple escriptors o músics com Chet Baker, Baudrillard o John Cage. Ho faig perquè m'agrada llegir, però també per a *resarcirme*. La música que em pose per a treballar també sol ser de gent que ha sigut molt decadent, com Chet Baker o Tom Waits qui parla des de la tristesa. En moments de la meua vida he necessitat això. Potser perquè estava contenta.

-Quan a mi em va passar allò del trastorn bipolar vaig publicar al Facebook una llista de famosos amb trastorn bipolar, entre ells Bill Clinton. Sí que utilitzi eixa melancolia d'altres persones.

-Quan va faltar Ramón de Soto a mi em va produir un dolor horrorós. Ell, encara havent patit el càncer de pulmó i que se li va parilitzar la cara, mai va parlar d'això.

-A la nit tinc insomni i no puc dormir, doncs em pose a sentir coses. Últimament,estic somiant que ma casa s'inunda o plou dins de la casa d'Albalat. Són coses que es queden gavades a la ment i després pots utilitzar.

-A l'hora de crear o estar davant de l'ordinador necessite estar sola. La soledat és molt important. Saber respectar els silencis i no sols teus sinó els de l'altra persona, qui t'acompanya, els amics... Hem de saber-ho gestionar. José María Yturralde sempre començava les seues conferències dient que el silenci és més important que la ciència. Per què si tu no tens eixe silenci de trobar-te a tu mateixa, tampoc pots fer res.

-Les persones que es posen música per a estudiar no ho entenc, per què és doble *input*.

-Ximo abans d'eixir a un concert, necessita estar sol amb la guitarra. A l'escenari has de desprendre una energia que nosaltres com artistes visuals no la tenim, per què nosaltres desprem l'energia en l'estudi. L'energia d'ells es en directe. A vegades també em pregunte si hauria de fer un homenatge a eixa sensació de tota la gent que entra ací a casa, que això també és molt important.

V.I.I.V Rossana Zaera

Respuesta a la entrevista realizada a la artista por correo electrónico:

CRISTIAN GIL: ¿En qu momento empezó tu carrera creativa?

ROSSANA ZAERA: Todo empezó cuando me respondí: **“Debo”**. Verás. Después de una búsqueda incesante, de vivir continuamente en las preguntas, leí un libro maravilloso que me ha acompañado desde entonces. Era un libro que había tenido muy cerca desde niña, que me estaba esperando colocado en la librería del despacho de mi padre. Se trata de “Cartas a un joven poeta” de Rainer Maria Rilke (1903-1908. Ediciones siglo XX. Buenos Aires,1973). Desde que lo leí por primera vez, supe que aquellas palabras estaban escritas para mí. En ellas mi soledad encontró sentido, y me proporcionó una vía, el camino que recorrería años más tarde. La primera carta, fechada en París, el 17 de febrero de 1903, fue mi mapa del tesoro. En ella encontré las dos ideas fundamentales sobre las que comencé a construir mi casa, mi lugar en el mundo: la vocación como necesidad y la búsqueda del propio mundo interior. Y yo tenía esa imperiosa necesidad interior. Todas las preguntas y respuestas estaban dentro de mí y yo quería contarlo.

Lo íntimo, lo perteneciente al ámbito privado, siempre ha sido silenciado, y yo lo reivindico como espacio de resistencia.

Te copio los párrafos que dieron sentido a mi vida:

«Esto, ante todo: pregúntese en la hora más serena de su noche: “¿debo escribir?” Ahonde en sí mismo hacia una profunda respuesta; y si resulta afirmativa, si puede afrontar tan seria pregunta con un fuerte y sencillo **“debo”**, construya entonces su vida según esta necesidad». (Rilke, 1903, p. 24)

«Acaso resulte que usted sea llamado a devenir artista. Entonces tome usted sobre sí esa suerte y llévela, con su pesadumbre y su grandeza, sin preguntar jamás por la recompensa que pudiera llegar de fuera. Pues el creador tiene que ser un mundo para sí, y hallar todo en sí y en la naturaleza, a la que se ha incorporado». (Rilke, 1903, pp. 26-27)

«Frente a los motivos generales, el creador ha de buscar en su propio mundo interior, en su infancia, en su propia vida cotidiana y en su experiencia para poder crecer espiritualmente y madurar. Y esto ha de hacerlo con humildad y sinceridad». «Por eso, sálvese de los motivos generales yendo hacia aquellos que su propia vida cotidiana le ofrece; diga sus tristezas y deseos, los pensamientos que pasan y su fe en alguna forma de belleza. Diga todo eso con la más honda, serena y humilde sinceridad, y utilice para expresarse las cosas que le circundan, las imágenes de sus ensueños y los temas de su recuerdo. Si su vida cotidiana le parece pobre, no la culpe, cúlpese usted; dígame que no es lo bastante poeta para suscitar sus riquezas... Y aun cuando usted estuviese en una prisión cuyas paredes no dejasen llegar hasta sus sentidos ninguno de los rumores del mundo, ¿no le quedaría siempre su infancia, esa riqueza preciosa, imperial, esa arca de los recuerdos? Vuelva usted a ella su atención. »(Rilke, 1903, pp. 25-26)

CG: ¿Cómo se estructura y evoluciona tu proceso creativo hasta llegar a la obra final, por etapas, por series, por temas...?

RS: La verdad es que no lo sé. No me lo planteo. Nunca he dicho: “voy a hacer una serie que trate de esto o de aquello, o voy a tratar este tema”. Eso lo hacía en los trabajos de clase. Todo proceso creativo es un deseo de transformación, una metamorfosis. En mi caso surge de una necesidad interior, de una intuición, y tiene como hilo conductor la narración, mi experiencia vital. El discurso teórico siempre es posterior. Primero llegan a mí las imágenes, los recuerdos, los sueños, los objetos familiares, las historias, las palabras... Antes de plasmarlas se quedan dentro de mí un tiempo, esperando el momento, como cuando la tierra se deja en barbecho, y cuando estoy lista las expreso. Entonces pasan de ser algo inmaterial e invisible, a tomar una forma visible fuera de mí. Eso me sigue pareciendo mágico, extraordinario. A veces te das cuenta de que muchas de ellas encajan como en un puzzle, y a eso lo llamamos serie, o colección, o tema. Siempre tengo varias obras abiertas a la vez.

CG: Entre los temas de tu obra se plantea la adversidad. ¿Cómo la recibes en tu vida y como trabajas los sucesos, recuerdos e imágenes en torno a la muerte, el dolor y sufrimiento?, ¿Desde una perspectiva pesimista, optimista, con miedo...?

RZ: Yo no sufro mientras trabajo, todo lo contrario. Si alguna vez he padecido mientras trabajaba ha sido a causa de mi condición física. Siempre es un inconveniente trabajar con dolor, o no poder hacerlo a causa de él, pero este pasa y la creación artística es fuente de bienestar para mí. He sido completamente feliz mientras realizaba “Bajo un trozo de cielo demasiado pequeño”, una escultura que recogía el suicidio de mi tío; o “La gran herida” una pintura sobre mi mastectomía, solo por poner dos ejemplos. Hay que distinguir entre el hecho doloroso y la plasmación de ese hecho. Durante el proceso de ejecución esa experiencia dolorosa desaparece porque se pone en perspectiva. De esta manera dejo de ser “la que la piensa” para ser “la que la observa”. De nuevo, como ya he apuntado antes, al materializarla la estoy construyendo fuera de mí. Eso no quiere decir que el recuerdo de ese hecho no siga entristeciéndonos.

Me gusta esta cita de Walter Benjamin: “El pasado no es algo dado, se construye en el momento de ser narrado”.

Creo que ni con una perspectiva pesimista, ni optimista, ni realista, ni con miedo. Sencillamente trabajo desde mi propia “realidad”. Y si tuviera que ponerle un nombre a mi modo de trabajo, yo diría que más bien es emocional. Pero son los otros quienes se ponen a teorizar sobre estas cosas.

Amplíe la respuesta con esta maravillosa cita del libro *El doctor Zhivago* de Borís Pasternak (Galaxia Gutenberg):

“En respuesta a la desolación que la muerte había causado en aquel grupo de personas que marchaba lentamente a sus espaldas, con la imperiosidad con que el agua, retorciéndose por un embudo, se precipita hacia el fondo, él sentía el deseo de soñar y pensar de trabajar sobre las formas, de producir belleza. Ahora más que nunca veía claro que el arte se ocupa siempre, sin interrupción, de dos cosas. Con insistencia reflexiona sobre la muerte y con insistencia, de ello, crea vida. El arte grande, auténtico, es aquel que se llama revelación de San Juan y aquel que sirve para completarlo. (Pasternak, p. 125)

CG: ¿En qué medida ha limitado el dolor la creación?, ¿Qué te impide el dolor y que te permite la creación?

RZ: Ciertamente, como ya he comentado, el dolor y el sufrimiento son muy limitantes para todo el mundo, sea artista o no. De ahí que haya que practicar mucho la aceptación y la paciencia. Como decía Rilke: “la paciencia lo es todo”. Yo siempre he tenido al “Tiempo” como aliado, el tiempo siempre pasa, y cuando pasa, llevándose el dolor y el sufrimiento, vuelve otra vez esa capacidad creadora, arrolladora y dadora de vida. El arte, la creación artística, me lo ha dado todo.

CG: Desde tu experiencia, ¿Cómo ves la cama y como es vivir la enfermedad en ella?
Tanto la propia como la ajena.

RZ: He pasado mucho tiempo en cama, sobre todo en mi infancia. Recuerdo el hospital donde también habían otros niños operados como yo. Recuerdo la cama desde la que no se podía ver la puerta. Recuerdo sus paredes y como la habitación se deformaba. Recuerdo su ventana inaccesible y el sonido de las risas y los juegos provenientes del patio de una escuela cercana que entraban por ella. También recuerdo buenos momentos, como cuando me traían álbumes para colorear y lápices de colores. ¡Cómo olían de bien las libretas y los colorines nuevos! Recuerdo las pequeñas figuras que hacía con plastilina y los vestidos que les cosía a mis muñecas. Recuerdo la inmensa alegría que sentí cuando llegó mi padre con un rompecabezas de letras. Guardo el recuerdo de muchas camas, y como sabes las he pintado muchas veces. Son camas que representan a los seres humanos que hay en ellas: camas desvencijadas, camas en soledad, camas heridas, camas paupérrimas, camas abandonadas, camas tristes, camas desesperadas, etc., etc.

Cada mañana y cada noche, agradezco tener una cama que sostenga mi cansancio y mi sueño. Y me siento privilegiada por tener ese colchón mullido que me acoge y que, a veces, se convierte en mi oficina, en mi lugar de trabajo. E.T. decía mientras su largo dedo apuntaba a las estrellas: “Mi casa, mi casa”. Por las noches pienso muchas veces: “Mi cama, mi cama”. Jajajaja

CG: A partir de este fragmento de texto de Maria Fluxà del Catálogo *Humanas demasiado Humanas*: «Rossana posee un bálsamo curativo que ha elaborado durante años para suavizar y curar, para que las heridas cicatricen, para aliviar el dolor transformándolo en ARTE», ¿Podemos decir que el dolor sólo es suavizado a través del arte cuando se habla desde la enfermedad, sufrimiento, muerte etc., y el caos o miedo que ello provoca? ¿O suavizar y aliviar el dolor también tiene que ver con que has encontrado la manera de darle forma a lo que quieres representar, independientemente del tema que te plantees?

RZ: El arte siempre ha tenido un poder sanador, es como el elixir de la vida que nos acompaña más allá de lo visible. También acompañó a nuestros antepasados y lo seguirá haciendo a pesar de esta sociedad (o suciedad) neoliberal desprovista de valores. Tal vez volverán los hombres de las cavernas, hombres modernos del siglo 27, que se refugien en cuevas para volver a contar historias junto al fuego.

CG: ¿Cómo es o ha sido la relación entre tus heridas y la mirada del otro?
Hablo de la belleza de la imperfección, de aceptar la herida como parte de nuestra historia.

RZ: En la crudeza de la herida el ser humano se muestra desnudo, sin máscara, sin mentira. Por ello, en ese descenso oscuro también hay un acercamiento al otro al comprender su propio desgarramiento. Como escribió Dante Gabriel Rosseti “...si brota de tus labios el grito al recibir la herida, con ese grito tuyo penetrarás también el pecho de tu hermano”. Esta es mi particular

casa de la vida, donde el encuentro conmigo misma, ha supuesto también el descubrimiento de que el mundo está habitado.

CG: (Hilo de conversación por email: 8 febrero 2022). Me interesa el juego del ajedrez como espacio de batallas, y me ha parecido muy atrayente este tema relacionado con el suelo interior de tu obra "LA CASA GRAN". Por ello, más allá de lo sugerente, me gustaría preguntarte sobre la relación y uso de este tipo de mosaico en tu obra.

RZ: Querido Cristian, me has hecho pensar.

Es verdad que he utilizado el damero en varias de mis obras; si no recuerdo mal en cinco de ellas. Siempre aparece en mi cabeza la palabra "damero" cuando pienso en "hospital", pero jamás la había asociado con el "juego de ajedrez", aunque ahora me parece evidente. En los hospitales se libran batallas, pero no es un juego. Asocio el suelo del damero a la Casa de Beneficencia que había cerca de nuestra casa familiar y al Hospital donde murió mi padre cuando era una niña, espacio, más tarde, de mis propias batallas.

Por cierto, Fue mi tío Pepe, a quien le dediqué mi obra "Bajo un trozo de cielo demasiado pequeño" quien me enseñó a jugar al ajedrez (mas bien a mover las piezas) cuando era niña.

CG: (Hilo de conversación por email: 4 julio 2022). Hola Rossana, a partir de lo que he ido leyendo sobre ti, he podido interpretar y sacar conclusiones sobre la obra "Una silla para la soledad" aunque brevemente me gustaría saber un poco más sobre la obra con tus propias palabras.

RZ: Querido Cristian, creo que te conté una vez que las "Cajas de memoria" son el recuerdo de mi entretenimiento favorito en la trastienda de la zapatería de mis abuelos, donde trabajaba mi padre. El juego consistía en crear pequeñas casas de muñecas dentro de las cajas que la gente desechaba al comprarse los zapatos, y que luego se apilaban en la trastienda. Con pequeños palos de madera que entonces ponían los fabricantes para que los zapatos no se deformaran, las gomas para que las cajas no se abrieran, los papeles de seda y celofán de colores en los que venían envueltos los zapatos de más calidad, tijeras, cola y trozos de cartón, iba construyendo mi arquitectura familiar. Cada caja representaba una estancia de la casa a la que añadía todos los elementos decorativos que podía imaginar. Camitas, mesas, sillas, armarios, búcaros con flores... Las ventanas tenían los cristales de celofán transparente, y las cortinas plisadas de papel de seda se podían abrir y cerrar. Mis juegos transcurrían en silencio mientras iba modelando el mundo que me rodeaba. Así, el recuerdo de aquel juego me llevó a estas "cajas de memoria" para contar y transformar aquel tiempo de mi infancia desde la madurez y la perspectiva que dan los años. Todas y cada una de ellas representa algo muy concreto de mi vida.

En una "Una silla para la soledad" se encuentra el gran abismo, la profunda soledad de una niña tras la muerte de su padre. Mi padre murió a los 42 años, cuando yo tenía 12. Hasta los 9 años caminé con zapatos con alza en el pie derecho. Dos años después de la operación de alargamiento de pierna, mis pares de zapatos ya eran iguales. Si te fijas, delante de la silla hay unos zapatitos dorados. Pero, ¿de qué me servían todos los preciosos zapatos del mundo, si mi padre ya no estaba conmigo? Mientras él estuvo a mi lado, mis dos piernas siempre me parecieron iguales. Su amor era inmenso, tanto como la tristeza y la soledad que me invadió tras su ausencia.

Un abrazo,

Rossana

Ampliación de la Pregunta 9 tras una posterior conversación con la artista:

Ya te envié parte de esta pregunta cuando te hablé de la caja de memoria “Una silla para la soledad”. Todo el dolor del mundo era compensado con el amor de mi padre. Cuando él murió la soledad fue como una escafandra pesada que me llevó al fondo del abismo. Durante muchos años esa soledad se hizo insoportable, pero luego hubo un cambio, un clic dentro de mí. Los primeros años de universidad fueron muy importantes. Tuve unos compañeros de filosofía maravillosos que me permitieron expresarme y con los que sigo en contacto, y luego un impás mientras me perdía en otro abismo, el de la facultad de bellas artes, que no fueron tan bellas. Pronto me di cuenta que no podía llevar el ritmo que el trabajo exigía, todo el tiempo de pie, y tuve que abandonar. Pero esto no me impidió seguir adelante.

Por cierto, además de la caja de memoria “Una silla para la soledad”, hay otra silla. Un libro de poemas del mismo título que estoy terminando de corregir. El libro comienza así:

La soledad busca un espejo:
en un antiguo pupitre de madera,
una adolescente.

Carta a Rossana Zaera:

Manuscrito enviado por correo postal a Rossana Zaera desde Yogyakarta (Indonesia) durante mi estancia de investigación en el Institut Seni Indonesia Yogyakarta.

Abril de 2019

Halo Rossana, selamat pagi. Apa kabar?

Para comunicarme, estoy aprendiendo algo de lengua nacional, el indonesio. Aunque por lo que me ha comentado gente local de Yogyakarta, hay multitud de lenguas locales en Indonesia totalmente diferentes unas de las otras. Creo que de momento con aprender la lengua nacional me podré comunicar y poder empezar esta carta dándote los buenos días y preguntándote cómo estás.

Por aquí va todo genial, ahora, después de 1 mes y 10 días ya siento Yogyakarta como parte de mí y la vivo con fluidez. Al principio el ambiente desconocido se vuelve rígido.

Nada tiene que ver con nuestra tierra. Yo me encuentro en Yogyakarta (Indonesia) en el área de Bantul, concretamente en Kasongan, donde mi ubicación exacta es en Tirto.

Estas zonas están llenas de vegetación frondosa, pero de mediana altura. En otras partes la vegetación es frondosa y de gran altura. Ahí se encuentran los árboles y plantas tratando de llegar lo más alto posible para buscar un rayo de sol que les permita alimentarse.

El mapa de calles de mi zona no responde a ninguna cuadrícula ni forma geométrica común. Las casas están construidas con materiales como cemento, madera y chapas de metal. La inmensa mayoría de los cobertizos delanteros de estas casas están totalmente abiertos al espacio público y sin vallas ni muros robustos que las blinden.

En la ciudad, la presencia del cemento es mayor pero las construcciones son bajas y su apariencia es decadente. A pesar de ello, esta decadencia tiene su encanto, porque el motivo decadente repetido a lo largo de todas las calles unifica su apariencia dotándolo de identidad y carácter. Puntualmente, lo que destaca y no liga demasiado con esta zona, es alguna construcción lujosa.

En general las calles del centro están asfaltadas, pero las del entorno la mayoría están deterioradas, con baches, huecos, sin arcén y no son demasiado anchas. Estos caminos alejados de la ciudad son más tranquilos, pero basta con acercarse a las grandes avenidas que vertebran la periferia, o introducirse en las calles de la misma ciudad, para ver la gran cantidad de ciclomotores que superan con creces a los coches, camiones y autobuses que circulan por estas, y donde aparentemente se vislumbra el caos.

Lanzarse a circular por las calles con vehículo a motor, acostumbrado a la circulación europea, da mucho respeto. Es como quien tiene miedo a enfrentarse a lo desconocido, lo aparentemente indomable y hablar de lo tabú, manteniéndose en su zona de confort. Como bien sabes esta zona de confort es la zona metafórica cómoda en la que se vive, conoces y a la que estás acostumbrado. En este entorno, las cosas te resultan conocidas, pero ello no significa que estas sean totalmente manejables y agradables. Fuera de esta zona de confort es dónde encontraremos la zona de aprendizaje a la que salimos para enriquecer nuestros conocimientos sobre el mundo que nos rodea. Esa zona estimulante en la que el cuerpo experimenta nuevas sensaciones de aprendizaje y conocimiento. Algunas personas no salen de su zona de confort por miedo.

Evitar hablar de temas como la muerte, el dolor, o el cáncer de algún familiar, estaría dentro de nuestra zona de confort porque es lo que conocemos y lo que la sociedad nos ha arrastrado a silenciar.

Pienso que acercarnos a través del arte a tratar estos temas peliagudos y angustiosos, nos puede ayudar a hacerlos próximos, tangibles, conocerlos y poder manejar mejor sus diferentes situaciones. Esta pequeña reflexión ha surgido en las calles de Yogyakarta dónde el hecho de salir a circular en este aparente caos, lo comparo con este miedo a enfrentarnos a los temas mencionados.

El tráfico de estas calles y sus direcciones de circulación están invertidas respecto a España. Entre los ejemplos está: el volante a la derecha, el sentido de la marcha a la izquierda, tomar el sentido de las rotondas diferente al acostumbrado, adelantar por la derecha, etc.

Estas son algunas de las características de la zona y motivos por los que uno tiene respeto a la hora de experimentarlos. Enfrentarse a lo perturbador ofrece resistencia y miedo. La opción más

fácil es no circular con vehículo por sus calles y así mantenerse al margen de la adversidad que pone en tensión al cuerpo.

Para la buena fluidez en sus calles, deben saber convivir y circular choches junto a grandes grupos de motos que circulan en todas direcciones con adelantamientos imprevistos que invaden el sentido contrario. Todo un conjunto de acontecimientos que sorprende por el caos, y como entre tanto caos, se respetan el paso unos a otros sin necesidad de llegar a levantarse la voz, o como mucho, pitos cortos que solo son de aviso y no como muestra de enfado. Todo un entramado de circulación perfectamente interconectada y organizada que permite que la circulación fluya. La circulación en las calles de Yogyakarta son una obra de arte. Es el caos organizado.

Pienso que, si como espectadores nos quedamos en la zona de confort, sin salir a experimentar el caos o aquello que nos atormenta no aprenderemos, es más, remarcaremos aún más que lo que acontece ahí fuera es aparentemente adverso e indomable.

Quizá, la mejor solución para enfrentarnos al caos, al dolor, al tema de la muerte socialmente conocido como tabú al igual que el de algunas enfermedades, sea haciéndolo desde cerca, desde dentro, no huyendo, sino deteniéndonos para buscar las herramientas necesarias que nos permitan manejarlo. Y ello nos lo puede permitir la creación artística.

Como participantes de este caos, experimentaremos zarandeos emocionales, sustos y algún frenazo, pero podremos conseguir entenderlo y adaptarnos a lo que inevitablemente nos acompaña en nuestro día a día.

Ahora, soy partícipe de ese caos organizado.

Estaré hasta mayo aquí en Yogyakarta, así que aún me queda mucho por conocer y sobre todo por compartir. Nos vemos a la vuelta Rossana.

Un fuerte y cálido abrazo,

Cristian.

V.I.I.VI Teresa Cebrián

Respuesta a la entrevista realizada por correo electrónico:

CRISTIAN GIL: ¿A qué edad se te diagnostica la enfermedad degenerativa?

TERESA CEBRIÁN: A los 31 años.

CG: ¿Cómo recibes y percibes el impacto de la enfermedad en tu vida y desde que perspectiva la afrontas? ¿Desde lo pesimista, optimista, etc.?

TC: Al principio no era difícil porque los brotes eran pocos y breves y no me causaban demasiado dolor, así que pude hacer una vida igual que antes, teniendo cuidado, los tratamientos se fueron

sucediendo, hasta hace 8 años, pude viajar ,incluso fuera de Europa, y cumplir mis compromisos. Pero hace 8 años tengo un brote muy agudo que me dejaría con dolor crónico, y duró 3 meses, y ya no veo posible más viajes, aún viajaría a París Berlín y Varsovia. Pero en Varsovia me doy cuenta que ya es imposible, ha sido un viaje hecho para probarme, y ya no me veo capaz, a mi vuelta entro en depresión, dolor y me queda ya sólo mis últimas obras hechas sobre la enfermedad y el dolor, nunca había hecho algo tan autobiográfico para que sirviese de modo universal ,para explicar el dolor físico. Y nunca volveré a hacerlo.

CG: ¿Cómo se estructura y evoluciona tu proceso creativo hasta llegar a la obra final? ¿Por etapas, por series, por temas...? ¿Vuelves a estas series o temas planteados en algún momento o los cierras tras hablar de ellos?

TC: Todas las series contienen preguntas como siempre, pero no haré ninguna relativa a mi enfermedad ni al dolor. Sólo la última obra contiene ambos. Están siempre motivadas por preguntas y sólo una obra es la que origina las demás. Serán siempre temas aunque no me gusta seleccionar mi obra en ese sentido, pongamos que son series, series de preguntas. Las preguntas son las que se hace es ser humano, por ello, nada se cierra hasta el final.

CG: ¿Cuándo introduces el haiku en tu obra y como lo trabajas?

TC: El haiku lo introduzco muy al principio de mi obra, lo trabajo desde un haiku. Los haikus son para mí muy visuales, por ello es bastante bello hacerlos. No haré demasiados, quizás 10, entre grandes y pequeños.

CG: ¿Cómo ha influido la filosofía y los diferentes puntos de vista de la cultura Japonesa en la creación?

TC: Solamente en el sentido de que contenga en una línea un millón de palabras, digamos que es algo que admiro. La capacidad de sintetizar en una forma (aunque esta se repita) muchas otras, en una palabra una conversación.

CG: Háblame sobre el *Wabi-sabi* en tu obra. Me interesa apuntar sobre el arte de lo imperfecto, las cicatrices como belleza, etc.

TC: A diferencia de muchos otros artistas yo no creo que la belleza esté en la perfección, sino en la imperfección, en la huella, en la cicatriz , si quieres, pero básicamente creo que la belleza igual que el ser humano y la misma naturaleza está hecha de imperfecciones. Creo que nada está vivo si es perfecto.

CG: Cuando hablas de los no lugares y del rastro que dejamos en aquellos que nos han conocido, ¿Qué pueden aportar las obras de arte cuando nos marchemos?

TC: Imagino que te refieres a la obra "Nowhere/noplace". Significa literalmente "en ningún lugar /en parte alguna", y si recuerdas habla de caminos, pero cuándo y sólo en ese punto te sitúas frente a cada camino te reflejas tú mismo en el espejo, esa obra no habla del rastro sino de que el camino sólo nos lleva, y así debe ser a nosotros mismos. Al menos es una de las posibilidades. Las obras que sigan vivas, seguirán , en mi caso, preguntando, y eso es lo que para mí significa el arte, hacer preguntas.

CG: ¿Hay alguna forma o material específico a través del que representes el dolor? Por ejemplo en el reloj de arena roto y lleno de sangre, ¿La sangre es el dolor?

TC: Si, el color rojo es el dolor físico, y ése rojo está en todas las obras no sólo en las del reloj de arena. Ahí hay uno que significa el pasado, que está intacto, el tiempo pasado y el roto está en presente y si, se ha roto porque ya no hay futuro.

CG: Según su intensidad, ¿adversidades como el sufrimiento y el dolor pueden ser motivos de incapacitación creativa temporal?

TC: Si, pueden serlo, e incluso de un tiempo relativamente largo. El dolor físico intenso incapacita.

CG: ¿Qué papel juega la creación artística para actuar como paliativo ante adversidades como por ejemplo, las dificultades de la existencia?

TC: No creo que el acto creativo deba ser un paliativo, no debe serlo jamás. Debe ser un acto que nos lleva fuera del espacio y el tiempo, para mi es un tiempo incomparable, no creo que en la vida haya nada igual. Es un tiempo glorioso, increíble. Cuando no se puede crear nada, eso sólo son acercamientos a ese acto, no se crea, se repite algo aprendido.

CG: ¿Cómo fue el proceso de creación del libro objeto que acompaña la pieza “Potenciales evocados” (1996) en el que participaron y fueron testigos más personas?

TC: Creo recordar que fue la primera vez que pedí cierta cooperación necesaria de las que creo que fueron 100 personas, y fue muy interesante la mayor parte de las veces, iba yo para que me hablasen de qué lugar de su cuerpo constituía la memoria de su piel por alguna razón. Algunos escribieron su texto, otros solamente me lo contaron, y yo sacaba un molde de esa zona para después poder reproducir esa piel. Por supuesto crear una forma de cerebro e ir situando en hemisferios cada trozo fue, complicado pero muy interesante.

CG: ¿Qué te impide el dolor y que te permite la creación?

TC: El dolor me impide trabajar, ya es muy difícil pues toda mi columna está comprometida y es difícil trabajar en cualquier posición. La medicación me quita dolor si no hago nada, pero el dolor está siempre ahí. La creación, me permite ese sentimiento de no espacio/no tiempo en el que te sumerges, aunque desgraciadamente, ya no pasa demasiado a menudo, apenas trabajo ya.

CG: ¿Cuándo sientes dolor físico puedes crear y trabajar? O ¿Necesitas momentos de sosiego, calma y tranquilidad?

TC: No no puedo crear ni trabajar, el dolor está demasiado presente, es el tiempo y el espacio, es lo real. Para crear se necesita no sentir dolor físico, lo demás no es absolutamente necesario.

CG: ¿Es importante la soledad y/o el silencio en tu proceso creativo?

TC: Si, son absolutamente necesarios.

V.I.II Conversaciones sobre artistas

V.I.II.I Con familiares de Trude Sojka

Conversación por video-conferencia con Anita Steinitz (Hija de Trude Sojka) y Gabriela Steinitz (nieta de Trude Sojka). Ambas dirigentes de la *Casa Museo Trude Sojka*. Conversación iniciada a partir de una serie de preguntas preparadas y ampliadas según el desarrollo natural de la cuestión.

CRISTIAN GIL: ¿Cuánto tiempo hace que Trude Sojka estuvo en lo campos de concentración?

ANITA STEINITZ: Trude Sojka ingresó en los campos de concentración, según investigaciones de Gabriela, en 1944. Junto a su primer esposo y en total estuvo en 4 campos de concentración.

GABRIELA STEINITZ: Exacto. Ella fue deportada en 1944 pero parece que se estaba escondiendo con su esposo desde 1939. Momento en el que empezó la invasión a las regiones checas de Checoslovaquia. En 1944 los deportaron primero a los campo de trabajos forzados. Como sabes, hay varios tipos de campos: de trabajos forzados, de exterminio, de tránsito, etc. Primero estuvo en el de trabajos forzados y después fue trasladada a Auschwitz, donde perdió a su esposo. Después de Auschwitz la trasladaron al campo de Gross-Rosen donde trabajaban con textiles, era una fábrica de textiles y estaba con prisioneros que no necesariamente eran judíos. Después de este la llevaron al último campo de concentración donde estaban reuniendo mujeres embarazadas. Ella estaba embarazada y la llevaron allí junto a otras mujeres para hacer experimentos, concretamente con el doctor Mengele de Auschwitz. Los nazis terminaron por abandonar este campo, y tras tener a su bebé, a las dos semanas murió. Y esta es parte de la historia.

CGG: ¿Trude Sojka ha dejado algún testimonio escrito sobre aquel horror?

AS: Gabriela es la investigadora, pero creo que mi madre jamás dejó ningún testimonio escrito ni quiso hablar de su experiencia en los campos. Lo que si que nos dejó como testimonio fue su obra.

GS: Lo único que encontramos fue un testimonio que hablaba de la discriminación que sufrió después de la guerra por ser Judía y por ser Alemana. Entonces había mucho antisemitismo y mucha rabia de los checos contra los alemanes porque los invadieron. Mi abuela, nacida en Berlín, hablaba perfecto alemán, tenía rasgos alemanes, era rubia, ojos claros... y ello fue motivo de discriminación. A parte de ello no encontramos nada más sobre el testimonio. Lo que hice es ir a estudiar a Europa y allí estuve paseándome por República Checa, Alemania... y estuve buscando en los archivos. Allí encontré algunas documentos interesantes y también explorando en los cajones de la casa.

AS: En los cajones de la casa yo encontré una especie de certificado de un médico del último campo donde ella estuvo en el que especifica que Gertrude dio a luz a una bebé que murió

semanas después por problemas en la piel, en los pulmones y por estar completamente desnutrida.

CGG: Me imagino que el legado que os ha dejado ella, a parte de esos pequeños testimonios, sobre todo será artístico. En este sentido, los materiales que ella utiliza, como son el cemento y el acrílico, ¿Tienen alguna relación con los campos de concentración? ¿Por qué utiliza esos materiales?

AS: Mucha. Muchísima. Primero pienso en la utilización del cemento. Ella había estado rodeada de cemento. Una cosa tan fea, grosera, tan gris. Y ella pensó la manera de sacarle belleza a un material de esa naturaleza. A darle color a algo tan feo. Por otra parte esta la del reciclaje. Yo creo que eso es más obvio, porque no es la única que como superviviente del Holocausto buscaba en todo utilidad. En los campos, por ejemplo, si no tenía una cuchara, tenía que ingeniárselas para buscar un pedazo de metal y utilizarlo como tal, o un alambre que funcionara como cordones de zapatos. Tal vez ahí aprendió esto del reciclaje, por fuerza mayor. Creo que es la vivencia en los campos lo que le hizo trabajar como ella trabajó.

GS: También el acrílico era bastante novedoso en los años 50. Aunque primero experimentó con óleos y otras técnicas. La mayoría de obras que tenemos son de cemento y acrílicos pero también hay algunos cuadros con pastel seco, grabados, pastel al óleo, cerámica, el yeso... Experimentó mucho. Creo que quería salirse de las normas y eso desde que era joven. Su papá quería que estudiara economía porque era una señorita de buena familia y las personas “de bien” no podían ser artistas. Entonces ella estaba en la facultad de economía, pero a pesar de que su padre se opuso, ella presentó el portafolio en la academia de bellas artes en Berlín y la aceptaron. Era muy buena incluso tenía un espíritu de fortaleza. Recuerdo que cuando alguien le decía de ayudarle a cargar las obras ella misma lo negaba, queriendo cargar ella sus propias obras. De esa etapa tenemos un autorretrato, algo muy academicista que se contrapone con sus obras expresionistas de cemento y acrílico, algo que le ayudaba en las texturas.

AS: El cemento y el acrílico es algo que seca rápido y eso es algo que le gustaba. El echo de que fraguara en minutos le obligaba a trabajar de una manera muy espontánea, sin pensar en nada más que en lo que tenía dentro en ese momento. Y creo que eso le ayudó como una terapia. Le ayudaba en cierta manera a desahogarse, a expresar todo el dolor y lo que sintiera en ese momento. Las obras son sumamente espontáneas.

GS: Sí, aunque tenemos algunos cuadernos de bosquejos.

AS: Sí antes sí, pero en el momento de hacer la obra ella no hacía cambios en la obra. Yo trabajé con ella mucho y vi como hacía las obras. No las hacía con bosquejos.

GS: Sí, también preguntaba a sus hijas sobre el resultado de algunas líneas, colores,...

CG: Sobre lo que ha comentado ahora tu madre, ¿Cómo le permitían estas obras canalizar el dolor y toda esa experiencia? ¿Qué papel pudo jugar el arte en su día a día?

AS: Trude trabajaba todo el tiempo, por eso produjo tantas obras. Y creo que eso le permitía desahogarse muchísimo. Hay algunas obras que reflejan el dolor que seguramente sintió cuando perdió a su bebe, y por ello hay una obra que la llama “Madonna”. Es ella con su hija. O las mujeres que van caminando hacia la cámara de gas. Ella siempre estuvo muy traumatada por el

fuego, por el humo, era algo que le molestaba muchísimo. Seguramente las obras son como una terapia para ella. Como un medio de sanación.

CG: He visto que de algunas obras emana la idea de liberación. En concreto a través de las danzas de unos personajes y de la imagen del Ave Fénix. ¿Cómo transmite ella esa sensación de libertad?

GS: Sí, es otra etapa que tuvo en su obra. Creo que no es cronológico las etapas que ella tiene, sino que, su obra va más por temáticas. Son cuatro etapas: después de la etapa del Holocausto viene la etapa del descubrimiento de Ecuador, país en el que se pasea y queda impresionada por la naturaleza, lo exótico, las culturas indígenas, la arqueología... Se interesa mucho sobre ello y tenemos libros de ella sobre las cerámicas indígenas, el arte precolombino, los petroglifos y eso le produce un cambio, porque el descubrir otra cultura le permite alejarse de las vivencias difíciles. Siempre tuvo fascinación por el mundo indígena. Por otra parte también tiene otros cuadros que tienen que ver con la danza, la alegría de vivir, la música... La música es muy importante para ella. Escuchar música mientras trabaja. Además de pequeña le gustaba mucho la danza.

AS: También es verdad que hace muchos pájaros. Sojka significa "Pájaro" en Checo pero además ella se identifica con el pájaro porque lo ve como un símbolo de libertad. Cuando ella llega a Ecuador empieza a sentir esa libertad. Hay un cuadro que es el de los pájaros mágico, una explosión de pájaros que refleja a Trude liberándose, de su pasado, liberándose de la opresión. Está expresando su libertad. También hay otras esculturas sobre pájaros.

GS: Si, son símbolo de la libertad y de la paz.

V.I.II.II Jesús Alcaide sobre Pepe Espaliú

Respuesta a la entrevista realizada a Jesús Alcaide por correo electrónico:

CRISTIAN GIL: ¿En la obra de pepe Espaliú, la temática relacionada con el dolor, el sufrimiento y la herida, aparece como consecuencia de su condición sexual y de su diagnóstico del SIDA ? o ¿Pudo despertarse ya con la muerte de su madre en 1970?

JESÚS ALCAIDE: En la obra de Espaliú hay una idea del dolor y la pérdida, desde la muerte de su madre. Esta herida que vertebra toda su producción y que aparecerá en numerosas obras, se amplifica con su doble desahucio como homosexual y enfermo de Sida, síntomas de exclusión del mundo, tal y como recoge en Retrato de un artista desahuciado (1992).

CG: ¿Su creación va más allá de las reflexiones entorno al SIDA y la homosexualidad?

JA: Sí, creo que desde el comienzo, temas como el ocultamiento y la idea del otro, así como ciertas problemáticas que tienen que ver con el deseo y la identidad, terminan arribando en los últimos años de su vida en reflexiones sobre su condición homosexual y de persona que vive en y con el Sida.

CG: ¿Qué papel juega el arte en la necesidad de canalizar sus experiencias sobre la muerte, el dolor y el estigma?

JA: Tal y como decía en algunos de sus textos, el arte es una topera en la que esconderse, pero al mismo tiempo es la única manera de decir lo indecible y de servirle para abrir las heridas.

CG: ¿Su obra es totalmente autobiográfica?

JA: Su obra parte de un yo que puede ser otro, no escindido (que también) pero siempre como un verdugo que vigila. El otro como aquel sin el cual no es posible hablar de un yo.

CG: ¿Qué te permite el comisariado y el arte con la obra de Pepe Espaliú en general? Y como comisario, ¿Porque la obra de Pepe Espaliú?

JA: El trabajo con la obra de Espaliú me ha permitido una gran posibilidad de activaciones y lecturas. En el 2009 me acerqué por primera vez a sus dibujos en una exposición, pero ya en 2003 escribí sobre sus Santos para el catálogo de una exposición sobre la idea de máscara y ocultamiento comisariada por Ángel Luis Pérez Villén. Después vinieron *Los nombres del Padre* (Centro de arte Pepe Espaliú, 2013), *Pepe Espaliú. Barcelona-Hospitalet. Tres temps* (Tecla Sala, 2018), *Pepe Espaliú. En estos veinticinco años* (García Galería, 2018), *Pepe Espaliú/Juan Muñoz-Correspondencias* (Sala Verónicas, 2019) o *Pepe Espaliú. Retrato(s) de un artista* (Centro de arte Pepe Espaliú, 2021) así como en la elaboración de jornadas como Pepe Espaliú. Aquí y ahora (2018) y la edición crítica de los textos y escritos de Pepe Espaliú que publicó en la editorial La Bella Varsovia en 2018 con el título de "Pepe Espaliú. La imposible verdad. Textos 1987-1993".

Creo que su trabajo permite una amplitud de lecturas que ocurre con pocos artistas en el contexto nacional, de ahí que siga pensando siempre en modos de leer e interpretar su trabajo desde el momento presente, aquí y ahora como se le escucha decir en la voz en off del Carrying.

CG: ¿En qué aspecto es importante la aportación de Espaliú para la sociedad y el arte Español del periodo histórico y cultural que vivió?

JA: Como se encargaron de plantear críticos y teóricos del momento como José Luis Brea, Manel Clot o Adrian Searle entre otros, su trabajo fue fundamental para plantear un enfriamiento de las prácticas artísticas en el contexto español de los noventa, esa idea de ceremonia vacía que aparece en los textos de Brea y que justo tenía que ver con la propia crisis del SIDA que el artista ponía en escena en un momento clave como fue el de 1992. Una idea de postrimería, fin de paradigma, en un momento de celebraciones y fuegos artificiales como fueron esos años.

CG: Aunque haya fallecido, ¿de que modo se mantiene vivo Espaliú entre nosotros? ¿Qué importancia tiene su legado de obras, escritos, reflexiones, etc., en la contemporaneidad de nuestros días?

JA: No te sabría bien responder sobre esa idea de nosotros, pues justo hay ahí muchos otros. En mi y mi trabajo está muy presente por muchas razones, porque en su trabajo está muy vivo esa idea de solidaridad y amor, de sostenerse unos en otros, que hace posible la vida en comunidad. El carrying era eso, soportarse, soportar un cuerpo, entre todos. Creo que eso tiene una particular vigencia hoy.

CG: ¿Qué puede impedir el dolor y permitir la creación, en general y en la obra de Espaliú?

JA: En los textos de Espaliú hay finalmente una idea de que gracias a la enfermedad y a lo que supone el Sida como una enfermedad de carácter social, eso le permite conocer lo esencial, desviarse de lo superfluo.

Creo que eso, ese dolor último, le permite conocer lo que verdaderamente importa en la vida, y es algo que permanece abierto y disponible en su trabajo, para seguir releýendolo desde nuestro momento actual.

V.I.II.III Ramón Esteve sobre Ángeles Marco

Consulta por correo electrónico al comisario de arte Ramón Esteve.

CRISTIAN GIL: ¿Quina relació ha pogut tindre la malaltia d' Ángeles Marco amb la seua obra?
¿Qué relación ha podido tener la enfermedad de Ángeles Marco con su obra?

RAMÓN ESTEVE: No he pogut esbrinar molt sobre aquesta darrera etapa de l'artista, ja que va fer molta menys obra, però sí que em va contar la seua filla que arran de la malaltia es va accentuar la seua vessant espiritual, i també esotèrica, i era habitual veure-la acudint al tarot, la vidència i els pèndols -com els zahirís- com buscant respostes a fenòmens que la ciència no li havia pogut segurament respondre ... L'obra que tanca l'exposició, *El Péndulo de oro*, seria un exemple d'açò, i probablement l'inici d'una nova sèrie d'obres que mai va poder dur a terme. *No he podido averiguar mucho sobre esta última etapa del artista, ya que hizo mucho menos obra, pero sí me contó su hija que a raíz de la enfermedad se acentuó su vertiente espiritual, y también esotérica, y era habitual verla acudiendo al tarot, la videncia y los péndulos -como los zahirís- como buscando respuestas a fenómenos que la ciencia no le había podido seguramente responder... La obra que cierra la exposición, El Péndulo de oro, sería un ejemplo de esto, y probablemente el inicio de una nueva serie de obras que nunca pudo llevar a cabo.*

V.I.III Conversaciones Clínico-Sanitarias

V.I.III.I Carmen Benlloch Sánchez

Anotación de respuestas sobre el dolor en conversación personal con Carmen Benlloch Sánchez (Cirujana Infantil del Hospital Clínico de Valencia).

CARMEN BENLLOCH :

-El llindar del dolor personalitzat és el nivell de dolor que et limita. Per exemple quan tens un dolor articular que quan meneges et fa mal, tu et limites. Després està l'actitud, mitjançant la que et plantejges el que vols aconseguir, superar el problema. I a pesar de tindre eixe dolor, fas un esforç. Com el que li passa al teu pare, que fa un esforç perquè no es quede el múscle bloquejat, a pesar que fa mal. Hi ha altres persones que amb el mateix dolor decideixen que no poden fer res. El dolor és el mateix, però l'actitud és distinta.

-A veces es necesario infligir para suprimir y tratar otros males mayores, como curar y limpiar una herida infectada o recolocar un hueso en el sitio.

V.I.III.II Rafael Fernández-Delgado Cerdá

Entrevista personal sobre dolor, enfermedad y muerte con el Dr. Rafael Fernández-Delgado Cerdá (Profesor Titular de Pediatría. Universitat de València. Pediatra Oncólogo).

SOBRE DOLOR Y ENFERMEDAD

CRISTIAN GIL: ¿Qué tipo de enfermedades en general o cáncer como el de páncreas, pueden darnos pistas en la piel sobre su existencia, bien sea por el cambio de color u otras razones que desconozco?

RAFAEL FÉRNADEZ: Hay muchas enfermedades que producen cambios en la piel. Todas las enfermedades que alteran la oxigenación de la sangre (enfermedades del corazón y pulmones) pueden producir una cianosis, esto es, una coloración azulada de la piel, más evidente en los labios y dedos.

Todas las enfermedades que afectan al hígado pueden producir ictericia o color amarillento de la piel por aumento de la bilirrubina en sangre.

Este aumento también se produce en enfermedades en las que hay destrucción de los glóbulos rojos (anemias por destrucción de los glóbulos por enfermedad de estos o por existencia de una agresión como anticuerpos).

La piel puede estar más roja de lo normal en personas obesas o bebedoras de alcohol, especialmente la cara y la nariz. Por otro lado, la palidez es la expresión de muchas enfermedades en las que existe disminución de los glóbulos rojos (anemia) o mala circulación con hipotensión y shock.

El color de la piel también puede cambiar sólo en algunas zonas, como ocurre en las personas con dificultades circulatorias que suele presentar varices en las piernas.

Otras enfermedades se diagnostican por cambios en la textura de la piel, como las alteraciones tiroideas que dan una piel seca y acartonada o enfermedades inmunológicas como la dermatitis atópica.

Algunos tipos de linfoma se expresan inicialmente en la piel, apareciendo como lesiones con tejido muerto en su interior, sangrante que van creciendo y necesitan quimioterapia. Los cánceres de piel, especialmente los melanomas son lesiones que, inicialmente, pueden parecer pecas, pero que crecen e infiltran órganos internos como ganglios y otros. Otros cánceres de piel son menos agresivos, como los carcinomas que parecen lesiones sin importancia, duras, que van creciendo y necesitan cirugía.

CG: ¿El dolor aparente de un paciente en la consulta puede revelar alguna determinada enfermedad?

RF: El dolor como síntoma único no revela mucho. Ayuda, pero asociado a otros síntomas. Solo en algunas ocasiones, la localización y características del dolor nos permiten un diagnóstico clínico certero.

CG: He escuchado que hay casos en los que se siente dolor en alguna parte del cuerpo que está amputada. Le llaman el síndrome del Miembro fantasma ¿Cómo puede ser eso?

RF: Es un dolor neuropático. La porción de nervio no amputada, manda a la médula espinal estímulos dolorosos ocasionales que se perciben como si fuera dolor en el miembro fantasma. Ocasionalmente es muy importante y requiere tratamiento con medicamentos específicos. Los analgésicos habituales no son muy eficaces.

SOBRE DOLOR Y MUERTE

CG: Desde tu punto de vista como pediatra oncólogo por el que han pasado miles de casos, ¿Cómo se vive y afrontas el sufrimiento, dolor y o la muerte de los demás?

RF: Aunque no me haya planteado una reflexión ordenada al respecto si que podría desglosarlo en varias partes.

En mi caso, desde la oncología infantil, por una parte piensas en todo lo que supone la pérdida de una vida con nombre y apellidos que tiene una familia y un grupo social que lo acompaña y que va sentir esa pérdida de una forma variable. Hay una noción de empatía con el niño y con su familia que se contempla con dolor. Este dolor es variable y puede depender por ejemplo de la cercanía que tengas con el paciente y con la familia o también del tiempo que lo acompañes según si es una enfermedad de corta o larga duración. Es una situación dolorosa.

Recuerdo una frase del que fue uno de mis jefes, en la que me aconsejaba no ligarse mucho emocionalmente a los pacientes por lo que se puede llegar a sufrir, pero pienso que a los pacientes si hay que ligarse emocionalmente porque vas a vivir con eso, y como les he comentado siempre a mis alumnos, desde la responsabilidad, un buen médico siempre tiene que tratar de ponerse en la piel de la familia.

CG: Por lo tanto, ¿no te centras solo en buscar la solución médica para curar la enfermedad sino que aportas tu lado más humano, verdad?

RF: Claro, a demás de eso tienes que pensar en los aspectos humanos de la medicina relacionados con las diferentes necesidades del paciente y su familia.

Creo que hay un segundo aspecto que tiene que ver con los límites de la medicina. Hay que ser conscientes de cual es la realidad y que es lo que la medicina puede hacer. En principio cuando uno es médico piensa que puede curar a todo el mundo, y tratándose de niños piensa que no hay ningún niño que deba morir. Hay que ser realista y pensar en que para ciertas situaciones la medicina no tiene remedio, y sobre esta imposibilidad te puedes dar cuenta al principio o en fases más avanzadas de la enfermedad. Estas situaciones en las que piensas que se te va a escapar de las manos te someten a sensaciones de inquietud y de estrés pero hay que ser realista y saber que se ha hecho todo lo posible. Esta es una realidad que te golpea cada día.

Aquí entra otro aspecto importante. Tener la seguridad de que, no es que hayas hecho todo lo que estaba en tus manos, sino que al paciente se le ha proporcionado todo lo que la medicina podía ofrecerle, consensuando las opiniones, adaptándose a protocolos internacionales, por ejemplo. La pérdida es inevitable sentirla, pero sientes la noción de que con los recursos de la medicina en otro sitio le hubiera pasado lo mismo. Lo contrario es durísimo, cuando piensas que las cosas podrían haberse hecho de otra forma, que en medicina es perfectamente posible, piensas en la posibilidad de que el paciente no hubiera muerto. Es difícil convivir con estas situaciones y reflexionas sobre si ha sido tu error, el del cirujano, el del anatomopatólogo ... Bueno tampoco se trata de cometer un error o fallar sino de no haber sido lo suficientemente fino. Hay veces que si te quedas con esta idea, hay un sentimiento durísimo.

CG: ¿Entonces puede aparecer un sentimiento de culpa?

RF: Sí, perfectamente. Se hace lo que se puede pero también piensas que podrían haberse hecho las cosas de otro modo. La medicina no son “ dos y dos son cuatro”. En el proceso del paciente influyen muchas cosas y yo personalmente al vivir con intensidad la profesión y la vida de los demás, le he dado muchas vueltas a la posibilidad de que eso podría haber hecho cambiar la situación. Cuando no tienes la seguridad de que las cosas se han hecho de la mejor forma posible te queda siempre una inquietud importante y no te vuelves loco de milagro.

Al respecto, hay un libro del neurocirujano inglés Henry Marsh en el que menciona que en la medicina lo primero es no hacer daño, independientemente de si llegas a curar o no. Recuerdo como comentaba que los domingos por la tarde se iba en bicicleta al hospital a ver que es lo que iba a tener para el día siguiente, es decir, tenía una preocupación por los pacientes extraordinaria.

CG: Me recuerda a ti Rafa. Venir al hospital a visitarnos y preocuparte por el seguimiento aun estando de vacaciones o en tu tiempo libre. Es algo que no solo has hecho conmigo y mis compañeros de planta durante el periodo de nuestra enfermedad, sino que lo has hecho con todos a lo largo de tu carrera.

RF: Bueno yo y mis compañeros, que hemos tratado siempre de crear ese ambiente, en el que sentimos que lo primero son los pacientes.

RF: Respecto al neurocirujano que te comento, comparto su inquietud con la que convivía frente a los procesos de evolución de la enfermedad y el fallecimiento de los pacientes. Cuando se te queda la más mínima duda sobre algo, se vive mucho peor el fallecimiento de un paciente que cuando no. El haberme ido fuera me ha permitido ver y decidir que procedimientos han sido los más idóneos para el paciente y aplicarlos aquí junto a protocolos internacionales. Todo para aportar al paciente lo mejor, y ser consciente de que se ha hecho todo lo que se podía hacer.

CG: Es decir, metafóricamente hablando abres tu maletín de herramientas y utilizas desde la primera hasta la última para afrontar el caso.

RF: Exactamente. Que son las misma herramientas que disponen otros médicos. Lo que es terrible es pensar, si este paciente en vez de estar en mis manos en este hospital, le hubieran tratado en otro sitio, a lo mejor no se hubiera muerto. Cuando se te pasa esto por la cabeza es horrible. Por lo que tienes que tener la seguridad de que has hecho todo lo que se podía hacer

de una manera óptima. En este caso, cuando tienes la noción que lo has hecho todo así, el dolor ante el fallecimiento de un paciente existe, pero te libera un poco al entender que la naturaleza es así, y la muerte forma parte de la vida. Piensas que la capacidad del ser humano de combatir esto es limitada y he llegado al límite, pero al límite de verdad.

RF: La medicina, tiene mucho de ciencia, pero también de artesanía. Uno aprende las cosas con la práctica, a base de repetirlas.

CG: Estoy pensando en como de elevado debe ser el sentimiento y la carga de responsabilidad que tenéis ante una enfermedad como el cáncer. Las familias confían en ti plenamente.

RF: Sí, y esta confianza es necesaria para la familia. Alguna vez le he dicho a alguna familia que lo peor que puede pasar es que no confíen en nosotros. Del mismo modo les hemos invitado a que si no confían que se dirijan a otro sitio. Pienso que debe ser terrible poner la vida de tu hijo en manos de alguien en quien no confías.

RF: Luego está la otra cuestión de hacer entender a la familia que el niño se va a morir y que se tienen que morir en las mejores circunstancias, y eso es durísimo. De verdad. En el momento que vemos que la medicina ya no puede hacer más, se lo comunicamos a la familia y de lo que tratamos es de estar pendientes de que la situación sea lo menos dura posible para el niño, que no tenga dolor, que no tenga angustia y que no lo pase mal. Hay gente que lo comprende y hay muchísima gente que no.

Hay quienes no comprenden que ya no se le puede dar ningún tratamiento curativo más y piensan en llevar al menor a otros sitios. En estos casos les he propuesto que antes de sacar al niño de aquí que consulten con otro médico y si en algún sitio le dan esperanzas y quieren llevarlo que me lo comuniquen para discutirlo y valorarlo. Alguna vez he tenido algún caso así, muy pocas, y en general se los han llevado para someterlos a tratamientos no médicos. Alguna vez también han tratado de hacer medicina alternativa dentro del hospital. Entendía su nivel de desesperación pero he tenido que decir que estas practicas no se podían hacer dentro del hospital.

CG: Entiendo el nivel de desesperación y me imagino que aun estando apunto de ahogarte el ser humano se cogería a un hierro ardiendo.

RF: En efecto, y justamente una de las prácticas que quisieron hacer fue poner unas piedras ardiendo bajo de la cama del niño. Debían de entender que esto no era posible hacerlo en un hospital. Para nosotros el fallecimiento de un niño es duro pero para los padres es lo pero que puede pasar.

CG: En referencia a la escultura que estoy realizando para Aspanion y la ciudad de Valencia en memoria de los fallecidos por cáncer infantil, hablaba el otro día con Javier Zamora, el psicólogo de la asociación Aspanion que trabaja sobre el duelo con las familias, y me comentaba como él, cuando vosotros los médicos les transmitís a las familias este tipo de noticias en las que la medicina ya no puede hacer nada más, inicia con ellas un proceso de acompañamiento y de duelo anticipado. Las prepara para la situación que va a llegar. También hablé con algunas madres y coincidían en la sensación de incredulidad ante la terrible noticia. Recuerdo que una de ellas me dijo “pensaba que los niños no podían tener cáncer”. Quizá por la inocencia que

desprenden los niños y el pensar que el cáncer solo afecta a la gente adulta. Y también el hecho de relacionar el cáncer con al otredad, pensar que les pasa siempre a otros, hasta que te toca.

Con las madres que he hablado, coincidían en que tanto la noticia del diagnóstico como la del fallecimiento les provocaba una presión en el pecho, y una de ellas, concretamente Mar, mencionó que el peor dolor que había pasado es cuando murió su hijo Jonathan que tras el fallecimiento se le quedó como si le apretaran el corazón.

También en referencia a lo que me has comentado antes, algunas de las madres que habían perdido a sus hijos me comentaron su vinculación a lo espiritual pero nunca habían dejado de creer en la medicina.

RF: Cuando ves las cosas en perspectiva, te das cuenta que a pesar de haber hecho las cosas de la mejor forma posible, se te queda la sensación de fracaso profesional, y no en el sentido peyorativo sino como una realidad. Es un fracaso de la profesión médica, no algo personal. Y eso hace que a veces, cuando me han pasado estas cosas me he dicho a mi mismo “Ahora es el momento de acompañar aun más a este paciente y su familia”. Lo natural es que huyas porque te hiere personalmente ver el dolor de las familias, el dolor del niño. Esto es algo que enseño a los médicos más jóvenes, a no huir cuando hay que dar malas noticias o tras el fallecimiento, sino a estar ahí más aun.

V.I.IV Conversaciones sobre el duelo

V.I.IV.I Conversación con Javier Zamora

CRISTIAN GIL: He leído que el hermano de Dalí falleció 9 meses antes del nacimiento del artista. ¿Puede ser más doloroso la muerte de un hermano cuando ambos se conocen en vida o como en casos como el de Dalí?

JAVIER ZAMORA: Estos casos se dan con frecuencia y muchos de los casos de duelo que has conocido tu, Cristian, durante los talleres familiares para la creación de la escultura homenaje a nuestros menores fallecidos por cáncer, quizás pues después han vuelto a ser padres. A sus nuevos hijos les explican a partir de las fotos familiares quien es ese hermanito que hay en la imagen. Personalmente pienso que una de las cosas fundamentales es que hay que integrar la experiencia de la pérdida en la familia, y eso quiere decir que es importante hablar con normalidad de lo que sucedió, siempre adaptándonos al nivel de comprensión del niño. Al principio cuando es un bebé hay que esperar, pero lo que si que va a ayudar en el ambiente familiar es que ese niño que falleció esté presente en las fotos o también nombrándolo, por ejemplo. Esto se debe hacer para que el niño que va creciendo vaya poco a poco integrando ese hermanito, ese tete, que de alguna forma no está con el pero forma parte de la familia. Hay algo fundamental como pasa con el afrontamiento de la enfermedad, es fundamental el estilo de afrontamiento emocional de los padres sobre el niño que debe aprender a vivir en una familia donde hubo una pérdida. Los padres actúan como un modelo para su hijo y si ponen en marcha un estilo de afrontamiento más evitativo, esto va a influir en la educación de los niños y en como se trata la situación. Al principio puede parecer difícil pero luego te das cuenta con la experiencia que las familias tienen la capacidad de poder normalizar esta experiencia, y sobre todo quien

más fácil lo va a poner son los propios niños, en este caso el hermano del fallecido, que normalizan la experiencia de haber crecido siempre dirigiéndose a un niño que había en una foto y que era su tete. Cuando ya tiene una edad avanzada ya se le puede explicar que sucedió.

En el tema del diagnóstico de un cáncer y el fallecimiento vemos en Aspanion que el perfil de los padres suele ser joven. Son familias de entre 30 y 40 años que están todavía construyendo su futuro. Los padres están llevando a cabo un proyecto de vida que cuando el hijo es diagnosticado por cáncer o muere, el proyecto de vida se ve tambaleado. Ese fallecimiento provoca en algunas familias la aparición de la angustia de volver a ser padres y hay algunos de ellos que no quieren tener otro hijo que actúe como sustituto del que ya tenían.

Hay un amplio abanico de tipos de familia y cada cual afrontará de un modo esa realidad común. Para estos padres jóvenes, el fallecimiento de un hijo puede tambalear el proyecto de vida, pero así como hay familias que no quieren tener más hijos, hay otras en las que dudando sobre si ser padres, finalmente sienten la necesidad de intentarlo.

Actualmente, es más común que las familias recurran a un psicólogo ante la pérdida de un hijo, sin embargo hay padres que no demandan esa ayuda psicológica para decirle a su hijo que tuvo un hermano que falleció. En este nuevo gran abanico de tipos de familia hay quienes actúan con normalidad ante la muerte pero también hay quienes sienten la necesidad de ocultar la noticia. Pero las conductas evitativas desgastan.

Hay que entender que los niños desde su proceso evolutivo tienen un alta capacidad de adaptación, de comprender la experiencia e integrarla sin dificultad. En la infancia está la importancia de vivir el presente y si hay algún momento de distracción para los niños, estos tienen la capacidad de conectar con ello plenamente. Eso no quiere decir que los niños olviden la muerte, sino que, experimentando el duelo, son capaces de integrarla de forma natural y sin ningún componente traumático. Estas capacidades de adaptación y de integración son innatas, pero también es fundamental que los padres lo faciliten.

Aunque los niños tengan respuestas adaptativas buenas y su espontaneidad facilite la adaptación, hay que apostar por una comunicación honesta, sincera y adaptada a su capacidad de comprensión. Y para ello hay que hacerlos partícipes de la realidad familiar. Los padres deben saber acompañarlos porque aunque los niños tengan una buena adaptación, son sensibles. En el caso de esta pérdida, es importante visibilizar y normalizar la muerte, incluso cabría la necesidad de crear con el hermano vivo algún tipo de despedida hacia el hijo fallecido, aunque no lo hubiera conocido.

Con este tema de la muerte el verdadero temor, quizá, es el que tienen los niños a la reacción del adulto, no a hablar de la muerte.

V.I.IV.II Conversación con Mar

Mar, madre de Jonathan. Jonathan tras 1 año y pocos meses de enfermedad fallece a los 15 años de cáncer. Mar lleva 10 años de luto el día de la entrevista realizada el 28-04-2020 a través de video-llamada realizada desde la sede de ASPANION.

JAVIER ZAMORA: Hola Mar, estábamos recogiendo ideas de información que pueda resultar interesante para que Cristian tenga una impresión de cual es la realidad, a día de hoy, de tu visión desde hoy hacia atrás. Le comentaba que, hace 10 años que falleció Jonathan, por lo que es ya una percepción extensa del proceso. Tenemos unas cuestiones a preguntarte pero creo que vamos a empezar de una manera más libre.

CRISTIAN GIL : Hola Mar, creo que lo primero que te preguntará es. ¿I que quieres de mi para hacer una escultura?

MAR: Pues sí, la verdad que si! Pero bueno, si te sirve de inspiración...

CG: Bueno, en gran parte me dedico a la creación y soy investigador y miembro Departamento de Escultura de la Facultat de Belles Arts de Sant Carles de la Universitat Politècnica de Valencia. Hay ciertas esculturas que no son fruto de encargos y son obras que están vinculadas de un modo u otro a la enfermedad del cáncer que también tuve de pequeño. Le comentaba a Javi antes, el ejemplo de, si tuviera que hacer una escultura sobre el mar pues iría a preguntarle a un pescador, algún marinero, a alguien que se está bañando en la playa tomando el sol. En este caso me dirijo a vosotras. De aquí recogeré una serie de datos e información para poder luego trabajarlos y darles una forma.

CG: Bien, me gustaría que me comentaras como fue el día del diagnóstico.

M: El diagnóstico es un mazazo. Es algo que no te puedes creer. No sabes si es verdad, y si esta pasando o no está pasando. Es un momento de impotencia porque no puedes hacer absolutamente nada, no sabes que tienes que hacer. Estas en una incertidumbre total. Es todo nuevo. Y encima cuando empiezas, estás aislado totalmente del mundo, porque hasta que no te dan el alta la primera vez después de la quimio, estas aislado esperando a ver que pasa el día de mañana. Incluso piensas si se han podido equivocar... Es una incertidumbre total. Seguro que a tus padres les ha pasado lo mismo.

CG: Desde mi punto de vista cuando estaba enfermo, no entendía prácticamente casi nada de todo lo que conlleva la enfermedad. Lo que si que entendía y sentía era el dolor de las agujas por ejemplo, pero todo lo demás que se escondía detrás de lo que supone una enfermedad lo desconocía.

M: El dolor los padres lo tienen igual. Tienes el dolor de la pena de cómo lo está pasando el niño pero con algo de esperanza de que pueda salir. El dolor puede ser más ligero porque tienes esperanzas de que salga adelante. Ahora, cuando ya no hay ninguna esperanza, se trata de sobrevivencia digamos.

JZ: Vemos como al principio se habla de incredulidad ¿Verdad?, de incertidumbre en lo que va a pasar... También nos preguntábamos Mar, ¿Cuáles son las actitudes iniciales que pusiste en marcha? Es decir, tu estilo de afrontamiento cuando recibes la información.

M: Pues la verdad que fue el momento que peor lo pasé, porque no tenia opciones de información de ninguna clase. Una vez te llega el diagnóstico y estás encerrada... hasta que no te vas a casa, no sabes nada. Fue al llegar a casa cuando empecé a averiguar y pensar: ¿Qué es lo que me están diciendo? ¿Cómo puedo afrontarlo? ¿Qué puedo hacer? La búsqueda de

alternativas también se convierten en una opción cuando los médicos te van diciendo que no hay nada que hacer.

JZ: Le comentaba a Cristian que no siempre se inicia el proceso de duelo en el momento que fallece nuestro ser querido.

M: Ah no, no! El proceso de duelo lo empiezas a hacer antes, cuando sabes que algo puede ocurrir, y los tratamientos no van funcionando. Aunque no lo quieras ver lo estás haciendo ya. Aunque continúes sin creértelo, vas preparándote por si llega el momento. Es una cosa que no se piensa, va sucediendo. Tienes que disfrutar el día a día.

JZ: Habíamos comentado el valor del duelo anticipado y que cuando se produce el fallecimiento las emociones no son iniciales, no son tan intensas como alguien pudiera pensar porque ya hay un trabajo previo realizado.

M: Exactamente lo vas haciendo día a día. Y tienes días malos, otros peores y días mejores. Hay de todo.

JZ: Y de la etapa de la enfermedad, ¿Qué descubres a nivel personal, en relación con la vida, con el mundo? De lo que es la enfermedad. Luego veremos, 10 años después de su muerte, la visión que tienes de la vida. Pero durante la enfermedad, ¿hay algo que te llama la atención en relación contigo misma, con tu entorno, tu visión sobre la vida, los valores...?

M: Aprendes a valorar las pequeñas cosas. Como ahora durante el Coronavirus. Con esto de la cuarentena, estamos en otra etapa en la que también se ve. Las cosas que día a día no le das importancia aprendes a valorarlas. Por ejemplo cuando llevas un mes encerrado en el hospital y te dejan salir, esos pasitos en la calle ya es un mundo. Cualquier cosita. También se valora el cariño de la gente, el compartir cosas con gente que ni conoces y que las conoces a través de la enfermedad. Empiezas a descubrir otro mundo que antes no tenias.

JZ: Tengo una frase que guardo de Jose, su marido. Hubo un momento durante el duelo que me dijo que, cuando hablamos de esto del sentido de la vida, cuando hablamos de un ser querido, el estaba empezando a darse cuenta de que Jonathan había tenido también un sentido de vivir como una misión, un propósito, y era el de poner en contacto a una serie de personas.

M: Una nueva familia. No te das cuenta pero poco a poco vas haciendo otra familia que es afín a ti, desde la limpiadora (o personal de limpieza) que entra por las mañanas en la habitación, las enfermeras, los médicos, cuando vas a comprar comida, ... Haces otro mundo. Es gente que no estaba y que de repente está ahí y te está ayudando. Algunos sin saberlo y cuando ya lo saben, más todavía.

JZ: Esto lo podríamos conectar con lo que hablábamos siempre de que tras el fallecimiento también hay una transformación en la persona, cambio de valores, creencias, cambio en la visión, en la mirada con el mundo.

M: En el duelo anticipado, ya vas teniendo esa visión. Que la vida es algo más que estar en tu casa. En la vida tienes que dar calor de más. Tienes que hacer algo por los demás. Mientras se está afrontando la enfermedad se es un poco egoísta porque es la de tu hijo, pero después te

tienes que abrir al mundo. De hecho, creo que, si no te abres, el duelo tarda más en irse. Con más motivos, viendo el sufrimiento de los demás, no deberíamos cerrarnos en nosotros mismos. El estar agradecido a los demás, a quienes han estado ahí, hace que la queja se reduzca.

JZ: Hoy justamente leía una frase que hablaba sobre el valor de la gratitud.

M: Para mi es fundamental la gratitud. Creo que es la mejor forma de salir de cualquier miedo y de cualquier pesadilla. Porque esto es una pesadilla cuando te pasa.

JZ: El otro día me decía una madre, que quería hacer cosas para devolver todo lo que ella había recibido en forma de cariño y de apoyo durante la enfermedad. Por eso aprovecho para preguntarte, tu que estas ahora en Cruz Roja como voluntaria ¿Qué significa para ti la labor que realizas?

M: Es el poder de ayudar a los demás aportando tu pequeño granito de arena cuando ves el sufrimiento de tanta gente. Y si ese pequeñito grano de arena puede hacer feliz a los demás ¿Por qué no? La vida no es vivir simplemente para uno mismo.

JZ: Entendemos pues, que vivimos en conexión con otros. ¿No?

M: Es que en realidad estamos todos conectados. Todos los hilos que muevas a tu alrededor se van a seguir moviendo. No es una persona individual solo, somos un conjunto y conforme vayas tocando a unos y a otros esos van a continuar la cadena y la tela de araña se va haciendo más grande. Ahora bien si quieres ser individual pues te quedas sola en casa y ya está.

JZ: Si pudieras destacar aquello que te ha dejado Jonathan en ti, en cuanto a ese legado, esa herencia que recoges de él ¿Qué destacarías después de 10 años?

M: El valorar la vida. La vida es un regalo. Y los que se han ido, se han tenido que ir. Pero mientras tu tengas vida, tienes que vivir. “Tienes que dar vida a los días”

JZ: Eso es. Cristian, esto es una expresión que usamos mucho en el contexto de paliativos. No podemos dar días a la vida de alguien, pero vida a los días, sí. Y tu hoy estás dando mucha vida Mar.

M: Lo que vale es la felicidad que hayas hecho tu en estos días. Lo que hagas con los demás. Lo que te vas a llevar es el amor que generes aquí.

JZ: Fíjate Mar, que estamos trabajando aquí con un proyecto que tiene que ver con el duelo, por la muerte de tu hijo, y tu nos hablas de gratitud, de vida, de amor, de felicidad, de vivir la vida. Es decir, estás conectando con aquellas cosas que la gente que está fuera de todo este ámbito que no ha pasado por esto de esta forma, no llega a conectar con esos valores.

M: No llegan a conectar con esto, y es fundamental mientras estás vivo. De zombis, hay mucha gente. Muertos en vida. Espero que a partir de la cuarentena hayan aprendido algo.

JZ: También queríamos comentarte a día de hoy, 10 años después ¿Cómo gestionas, como convives con la ausencia física de tu hijo?

M: Hay momentos que lo extrañas mucho, y más cuando has compartido tantas cosas y que cada vez que vas a un sitio pues piensas que allí estuviste con él. O cuando suena alguna canción piensas que esa es la que le gustaba. Pero cuando sucede, le doy gracias, porque gracias a él, a mi me gusta esto y he venido aquí. Sobre todo le hecho de menos en sitios con los que hemos estado juntos. Puede que con un bebé no se pueda hacer mucho, pero con 15 años, habíamos hecho de todo.

JZ: Escucho que en cada gesto de solidaridad que tu haces estos días, llevando alimentos a personas que lo necesitan, siento que en ese ofrecimiento, en esa mano que se extiende también está tu hijo Jonathan.

M: En esto por supuesto, pero también esta plenamente él cuando hago y comparto cosas con gente que está a final de vida. Porque si no hubiera pasado por esto, no lo hubiera podido hacer. Ni se me hubiera pasado por la cabeza el ayudar a una persona en su fase final.

JZ: Cristian, es que Mar también está como voluntaria en una UCI de adultos, acompañando la situación de otras personas en su momento de sufrimiento.

JZ Fíjate que todo esto va en cierta medida hacia lo mismo. Vienes desde una experiencia de dolor y sufrimiento propia, pero todo lo que brota de ahí, aunque también haya brotes de tristeza, son brotes en forma de acciones benévolas hacia los demás. (tiene que dar el OK Javi)

M: Hay ratos de tristeza, por supuesto, pero no es una tristeza similar al “no puedo aguantar más”. En realidad la tristeza es como de añoranza porque no está, no porque se haya ido. ¿Me entendéis? Porque todos nos tenemos que morir. En realidad es como una especie de apego. Y estoy triste porque quiero hacer algo con él y no lo tengo en ese momento.

JZ: Hay muchas madres que me comentan que no les gusta decir la palabra “Pérdida” o la palabra “ausencia”.

M: Claro, porque no lo has perdido, lo único que no lo tienes físicamente pero si que ha existido y ahora está en otro sitio. Personalmente pienso que, hasta que no vuelva a reencarnarse, su alma está por ahí. Que también creo en eso.

JZ: Decíamos que en tus gestos de solidaridad, también está presente Jonathan y todo lo que estas haciendo tu en este momento, puede que no lo habrías hecho en otra realidad.

M: Hay cosas que pienso que no las habría hecho. Estoy segura que lo del hospital, el estar con personas a punto de fallecer y con niños enfermos no lo habría hecho. Lo de los niños impensable. En ellos podría pensar que pudieran tener algún resfriado, pero no tenía en mi mente que los niños pudieran tener cáncer. (quizá porque se ven tan humanos e indefensos que no penamos que se lo merezcan)

JZ: Tienes otro hijo que se llama David.

M: Si y una nieta de tres años!

JZ: Recogiendo los primeros años de David después de la muerte de Jonathan, ¿Cómo vive un hermano la experiencia de la muerte?

M: David no lo llevó nada bien. De hecho creo que habló solo un día contigo y no quiso ir más.

M: Dejó de estudiar, hizo un año sabático, se fue a Salamanca y tras volver, vino con el chip cambiado. Ves, su vivencia fue diferente a lo nuestro, porque él creía que Jonathan aun iba a salir y no pensaba que estaba tan grave. Como que no se lo quería creer. Creo que le dio un bajón más fuerte porque no hizo el duelo anticipado. Una cosa que pasa también es que a los hermanos, aunque no es real, pero si que los tienes un poco apartados. Además que en el caso de David, al vivir el en una residencia y venir a casa cuando podía, sin querer se convertía en los olvidados y los que están más apartados del tema. Y de todo esto ha podido hablar después porque se encerraba en sí mismo y tampoco hablaba mucho.

JZ: En definitiva Mar, una de las características de duelo, que tu lo sabes muy bien, es que cada persona lo vive a su ritmo, a su tiempo, con su espacio.

M: Así es. Y hay que respetarlo.

JZ: Queríamos hacer un repaso sobre algunos aspectos de la enfermedad, el duelo posterior, este día a día en el que él no está, ese legado en forma de valores, de sentido de vida, ... El artista es el que nos tiene que pedir!

M: El artista que pregunte. Cristian No te cortes!

CG: Bueno más que preguntas numeradas, en este primer acercamiento prefería entablar un diálogo para hablar sobre el tema.

JZ: Se me ocurre una pregunta. ¿No te da miedo a acompañar a otros padres que hayan pasado por esa experiencia o cuando te pedimos el testimonio? ¿Qué es lo que te permite estar ahí en pie?

M: No me da miedo. De hecho si pudiera ayudar a todos lo haría. Hay gente que quiere estar hundida y no la puedes sacar de ahí. Pero si alguien quiere salir, busca algo y confían en lo que yo pueda decirle, si puedo ayudarle pues perfecto. Les digo todo lo que quieran saber.

JZ: Si te preguntáramos sobre la idea esta de que un escultor tiene que darle forma a la experiencia y el dolor por la muerte de un hijo, ¿Qué te fluye en la mente?

M: Mira, el dolor que peor he pasado es cuando murió Jonathan. Creo que eso es el dolor del alma de verdad, porque nunca he sentido ese dolor, solo entonces. Recuerdas Javi, que te decía "Se me ha quedado como alguien que me está apretando el corazón". Ese dolor me duró meses y se que no era el dolor de la ansiedad porque la he tenido otras veces como el de la tristeza. Sin embargo este era algo permanente. Como tener el corazón estrujado. Luego se me fue pasando poco a poco, pero para mi eso era el dolor del alma.

CG: De momento ya me están llegando ideas. Al final de todo, esto se tendrá que resolver en una forma, en un material... Así que durante el proceso os mantendré informadas y compartiré con vosotras los bocetos e ideas que vaya teniendo.

M: Una cosa, todo el mundo ha asociado la muerte como una metamorfosis. Con las mariposas. El gusano, la crisálida y luego la mariposa. Pero yo le doy una vuelta más y la comparo con la libélula, porque la libélula también está en formación pero en más fases todavía. Por si te da alguna idea.

CG: En el caso de la escultura, si el Cristian artista de ahora tuviera el cáncer que tuvo, ahora mis obras no serían así. Pienso que serían más desgarradas, dejando más espacio al azar, a la aleatoriedad incluso habría algunas sin sentido. Con mucho sentido, pero sin buscarlo. En este caso, aun partiendo de un trasfondo doloroso me gustaría que la obra recogiera la libertad.

M: Es que los que se van, son libres. Pero los padres, no todos son libres. Algún papá se queda en crisálida.

JZ: Antes has dicho una cosa muy importante. Mar, tu conoces el video de “como ayudar a un zombi” y hay personas que se quedan estancadas en un estado de ánimo que no quieren salir de ahí. Hay que respetar, hay que permitir. Pero también añadiría, que antes cuando habéis dicho lo del canto a la libertad, sabes que ahora con el aniversario del programa de la Caixa, uno de los actos que hicimos nos pidieron que lleváramos a cabo un texto que era como una oda a la vida. Y lo que veo en ti, en personas como tu justamente es un homenaje a la vida. Estas dando todo lo que tienes dentro de ti y estas recibiendo también mucho.

M: Es un poco egoísta también porque indirectamente siempre recibes. Pero bueno no esta hecho para eso, sino para dar incondicionalmente.

CG: Si me lo permites Mar, me pondré en contacto contigo si en algún momento del desarrollo de la obra lo necesito.

M: Por supuesto, cualquier cosa me escribes.

JZ: Somos conscientes de que las personas que están ahora en el inicio, en los primeros dos años del duelo, la intensidad es ese corazón que sigue apretado muy fuerte. Y bueno, la idea era recoger una visión más amplia de lo que es el proceso y de cómo una persona es capaz de aprender a vivir desde esa transformación, desde ese cambio.

M: Otra metáfora que utilizo es la del niño que está haciendo un castillo de arena y se le cae, o se lo pisotean. Pues tienes que volver a hacer otro. Si quieres vivir observando el castillo roto lo puedes hacer, pero si quieres vivir lo tienes que volver a reconstruir.

JZ: Por eso se habla de aprender a vivir en una nueva realidad. Es un aprendizaje, pero además de algo desconocido. Porque hasta ahora todo lo que aprendemos es sobre algo que alguien ya conoce y a aprendido. Como ir en bici, aprender a escribir donde tenemos un guía. En este caso es aprender a vivir en una nueva realidad. Pero con la curiosidad de que el resultado de esta transformación nos sorprende a todos. Todos te vemos como brillas y sorprende como hay una vida ahí que los demás no somos capaces de valorar.

M: Muchas Gracias.

CG: Gracias a ti, Mar.

JZ: Gracias y cuídate, Mar.

DESPUÉS DE LA ENTREVISTA

JZ: Lo que has visto es un poco la realidad. ¿Qué has visto en ella que te haya llamado la atención?

CG: Pues la sonrisa en la cara que tenía permanentemente. Pienso que en el inicio del duelo esa sonrisa no llegaría a estar, y ahora es lo que me ha llamado la atención. Hablar sonriendo.

JZ: Mar es un testimonio con mucha capacidad de adaptación, pero reconoce que hay momentos de tristeza y de echarlo mucho de menos.

CG: Me sorprende también el hecho de reconocer que siente tristeza. A ver si me explico. Puede que otras personas sientan la misma tristeza y no lo digan, o no asuman la realidad de las situaciones. Por ejemplo, hay veces, que por no preocupar al otro o pensar que no se está tan bajo, decimos que estamos bien.

JZ: Por eso decimos que es importante darle voz al duelo. Y en este caso, darle forma al duelo. Y eso es una forma terapéutica para quien lo lleva a cabo, para quien tiene esa capacidad, o para quien no es capaz de expresarlo con tanta transparencia pero si lo expresa de otro modo, escuchándolo o viéndolo en una forma. Una de las metáforas que utilizamos también es que al principio, las olas del mar te golpean fuerte, repetidamente y te ahogan. Ahora, aunque puntualmente venga alguna ola, el mar ya está más en calma. Mar ha sido capaz de volver a subir. Me acuerdo de un padre que también me lo explicaba y me decía “esto del duelo es como cuando te hundes en una piscina, lloras y lloras, hasta que llega un momento que llegas al fondo de la piscina y de forma automática algo te impulsa hacia arriba y ya dejas de llorar”. Eso si, me dijo “cuando sales del agua y miras a tu alrededor, todo ha cambiado”.

CG: También me ha sorprendido lo del mazazo y el corazón apretado. Me recuerda a una de mis obras titulada “Sense alé” (sin aliento), una obra muy simple en la que una de estas piezas de barro apretadas con la mano y posteriormente cocida, está colgada de un hilo transparente a la altura de mi corazón, y en el suelo está dibujada la silueta de mis pies. En el momento de una noticia mala, no estás, eres todo un corazón apretado.

JZ: El momento ese del impacto, me recuerda a tu pieza del Toc-Toc en la que me comentabas que una de estas formas apretadas la tienes en la puerta de tu estudio a modo de aldaba y su título responde al día del diagnóstico, el día en que el dolor llamó a tu puerta. Esto me recuerda a una madre que me comenta que en la lápida puso una frase del principio que dice algo así como que la vida es un segundo. Como que en un golpe, en un momento el escenario ha cambiado. Ella ha reconocido que el momento más difícil fue cuando murió. Muchos relatan que

durante la fase previa, uno encuentra una motivación a seguir en el día a día luchando desde la compañía junto a su hijo.

La dificultad viene cuando su hijo ya no está y entonces te levantas cada día pensando en cual es mi motivación. Luchar para que. Creo que no es tanto una búsqueda incesante y activa de esa motivación, porque te puedes desesperar, sino el permitirte una actitud de dejar fluir los días y dejar que vayan surgiendo situaciones o motivaciones que te permitan conectarte con la vida. Pero tiene que ser como un fluir, casi te diría hasta sereno, porque podemos decir que el que busca incesantemente se puede angustiar más porque no encuentra. Y al principio en el duelo no encuentras nada.

Al final es un permitirte. Permitirte la tristeza, la rabia, permitir el vacío, permitir el no saber como vivir. Pero si que ante la incertidumbre, y esto es muy importante, tenemos que buscar aquellos anclajes desde la certeza de que no estoy solo en este mundo. Está mi familia, están mis amigos, la oportunidad de conocer a otras familias. Lo que me decía una madre durante un taller: "Me he dado cuenta que no estamos solos". El saber que no se está solo y estar comprendido, permite que el sentimiento de soledad se reduzca, y es de nuevo otro anclaje a la vida. O otros anclajes pueden ser los relacionados con la vida laboral, la vida sentimental...

CG: También me han parecido interesante como la enfermedad ha creado esa gran cantidad de vínculos que nos relacionan.

JZ: Sí, y justamente esos vínculos vienen de la amenaza de un vínculo con tu hijo. Por lo tanto, estos vínculos nuevos no actúan como sustituto del de tu hijo, pero si que son algo que pueden acompañarte. El vínculo con tu hijo se transforma y estos lo acompañan y se empoderan pero no con ánimo de sustituir, porque el vínculo con tu hijo sigue estando. Cuando quieres darte cuenta ese anclaje ya es sólido en forma de gratitud y/o de solidaridad.

Por eso es importante que aparezca esa necesidad de conectar con la vida, con los vivos, el poder permitirte iniciar nuevos proyectos y sentirte libre de depositar tu energía, en forma de espacio, de tiempo y en forma de ilusiones no solo en tu hijo, sino en los demás. A veces puede sucederles que aparezca el sentimiento de falta de lealtad a su hijo cuando se sienten conectados con otras actividades que les crean satisfacción. A la vez, el duelo les permite descubrir otras cosas. Como Mar, que está realizando una acción solidaria y es el aprendizaje de todo lo vivido con su hijo lo que le permite reconectar para dar lo mejor de sí misma. Entonces, quien pueda pensar que a día de hoy Mar es una madre que está rota, se equivoca, ella es capaz de extraer el mejor jugo posible de la situación, incluso más que otras personas que están fuera de este ámbito.

V.I.IV.III Conversación con Pili

Pili, madre de Mario. Mario tras pasar el cáncer tiene una recaída y fallece a los 9 años de edad. 6 años de vida y 4 de enfermedad. En julio de 2020, momento de la entrevista, hace 9 años que Mario murió.

CRISTIAN GIL: Hola Pili, al haber vivo la enfermedad de Cáncer en el propio cuerpo, tengo la experiencia personal de lo que ello supone, pero me gustaría que me hablaras desde tu

experiencia sobre la vivencia del testimonio familiar o aquellos más cercanos. En mi caso el diagnóstico de la enfermedad fue a los 4 años de edad y aunque ya hace tiempo, aun recuerdo ciertos momentos de cómo fue el inicio. En vuestro caso, el de los padres, me gustaría saber como fue ese momento.

JAVIER ZAMORA: Pili, la idea es ver de forma general cuales son las emociones, como recibes el impacto del diagnóstico, el proceso de la enfermedad con las fases más importantes, últimos momentos, la atención domiciliaria en casa...

PILI: Pues después de varias pruebas en el hospital, nos dieron el resultado del diagnóstico y no lo entendí muy bien por las palabras técnicas que lo definían. Cuando me dijeron que era Cáncer no me lo pude creer, pero cuando subes a la planta de oncología y empieza el proceso de todas las pruebas, vas llegando a la realidad y lo comentas con los familiares. Tratas de adaptarte como puedes y lo vives como una película en la que, sin quererlo, eres el protagonista. Y te cuesta aceptarlo porque oyes estos sucesos en otras personas y siempre piensas que eso a ti no te puede pasar. Cuando te sucede es algo nuevo y sientes mucha angustia e incertidumbre al no saber que va a pasar. Tomas consciencia de una nueva vida y con las pautas a seguir marcadas por los médicos, vives la enfermedad día a día. Poco a poco le va saliendo a Mario todo bien, pero al año recae y piensas que una recaída nunca es buena y hay que volver a empezar de nuevo. Tu vida es una montaña rusa y el nuevo procedimiento no hace efecto y sientes impotencia al saber que no puedes hacer nada más. Vas siendo consciente de la realidad que va a venir donde todo se va a acabar y entonces me ponen en contacto con Javi. Egoístamente quieres aferrarte a tu hijo pero aunque es muy duro, sabiendo que el momento va a llegar si o si, pides por favor que termine lo antes posible.

Dentro de mi pena, de mi rabia y de la impotencia de saber que se escapaba mi hijo de la vida me aferré a valorar los años que había podido pasar con él y lo que me enseñó. Por muy mal que estuviera Mario y aun diciéndome “no tengas fe mamá, pero no me voy a curar”, siempre estaba con esa fuerza y con la sonrisa puesta. Con el paso del tiempo me he dado cuenta de que él me estaba dando pequeñas señales de que se acababa. Al final llegó la noche en que se terminó, y aunque me había hecho la idea de que esto iba a llegar, cuando pasó me negué a asumirlo.

Fue pena y dolor pero a la vez alivio. Después de 4 años reiteradamente en el hospital no sabia que hacer con mi tiempo pero sentí que habíamos descansado los dos, porque eso no era vida ni para él ni para nadie.

Durante este tiempo vienen una mezcla de sentimientos de tristeza, dolor, pena, rabia, impotencia, incluso culpabilidad de pensar si hubiera podido hacer algo más. Hay momentos que me recuerdan a él, y todo lo que me ha aportado es una lección de vida que no la voy a aprender con libros.

Creo que fueron 2 o 3 años después del fallecimiento de Mario cuando estuve trabajando en el sector de limpieza del Hospital La Fe durante 3 meses. Para mí fue un reto. Pasaba por sectores en los que había convivido con Mario y aunque me removía mucho fue para bien, porque me sentía más cerca de él al estar en esos espacios y porque también conocí a un padre con quien mantuve una pequeña conversación y supe que le había ayudado. Sentí que mi hijo me había mandando a ayudar a otras personas, y a día de hoy cuando me llaman o ofrezco mi ayuda en

lo que sea, me realizo y me acuerdo mucho de Mario. Me ha enseñado que la vida hay que vivirla y que nada es para siempre.

JZ: Escuchándote, Pili, nos damos cuenta como hay continuos retos en el duelo respecto a retomar aspectos de tu día a día, a retomar tus relaciones sociales, el trabajo, el visitar lugares frecuentados por tu hijo. También rescataría lo que has comentado sobre el alivio. El duelo tiene mucho de dejar ir, de decir adiós. Decimos que la vida es un continuo adiós. En el duelo hay ese dolor y esa pena pero también el es importante permitir, sin juzgar, los sentimientos que puedan haber como el alivio. Y hay muchos padres que aun sintiéndolo no se atreven a mencionarlo en voz alta.

P: Yo no sabia como despedirme de él y nunca pensé que podría hacer lo que hice. Una noche entré a su cuarto, me senté junto a él y mantuvimos una conversación muy fluida. Le pregunté si sabia donde estaba su abuelo, a lo que me respondió “en el cielo”. Cogí aire, le pregunté si quería irse con el yayo y me lo afirmó, “Si”. Entonces, le dije que cuando quisiera se podía ir y me contestó “Bieeen!”. Después le dije que siempre estaría con él y me respondió “Gracias mamá”. Fue lo más difícil pero a la vez lo más bonito de mi vida. Es un momento que revivo cada año y me siento bien al recordar su “Bieeee!” alargado, como diciendo que lo necesitaba.

JZ: Es como un alivio y liberación al recibir tu invitación y permiso.

CG: Hablaba el otro día con Javi sobre el duelo y el duelo anticipado. Como fue para ti?

P: Mientras podía disfrutar de mi hijo no pensaba en lo que tendría que venir. Solo pensaba en que ya tendría tiempo para tener ese duelo cuando no estuviera conmigo. Semanas después de su fallecimiento aun lo sentía cerca de mi pero a menudo que iba pasando el tiempo iba siendo más consciente de que no estaba. Fíjate, ahora después de 9 años, que sería un chaval de 15 años, aun hay momentos que estoy peor que al principio, en el sentido de que pasa el tiempo y no me creo que no lo voy a ver más.

JZ: El proceso del duelo es un proceso de por vida. Hoy hablaba con una mamá, y los amigos de su hijo la siguen reconociendo como la madre de Pau. Le he hablado de ti porque me he acordado de tu experiencia cuando tuviste que ir al colegio y te reconocían como la mamá de Mario. El duelo continua de otra forma, quizás no con tanta intensidad, pero suceden situaciones nuevas que también forman parte del duelo. Por ejemplo el hecho de que hoy te vas a acostar pensando que has hablado con Javi y Cristian de que tu experiencia en el duelo ya va a hacer 9 años. O por ejemplo que has vuelto a conectar con que tu hijo ahora sería un adolescente, y al ver a sus amigos podrías imaginar como sería él en esa edad. Eso es inevitable.

JZ: Una pregunta Pili. ¿Cuál crees que es un adecuado estilo de afrontamiento del proceso de duelo por parte de una madre y que actitudes pueden ser válidas? Por ejemplo hay madres que ponen en marcha actitudes “evitativas”, no quieren hablar, y piensan que si no hablan de ello no les duele. O por ejemplo como afrontas las fechas señaladas, el manejo de la habitación, sus objetos más vinculantes, su ropa, la relación con sus amigos...

P: Pues al poco de fallecer Mario, empecé a plantearme que hacer con sus cosas como los juguetes, los cuentos... A nivel material lo que primero pensé fue en darle algo a cada uno de sus primos y también a los amigos del colegio más cercanos a él que les llevé un juguete. Cuando

hablaba de él no me suponía un esfuerzo con ciertas personas, de hecho me sentía mejor y me desahogaba. Sin embargo en la cuestión de la familia, como por ejemplo con el padre de Mario y Alba, era un tema tabú. En mi día a día me refugié en salir de casa y en dar grandes paseos. Además el trabajo me permitió no estar en casa encerrada.

JZ: Quizá es importante esto, hablar de él, seguir pronunciando su nombre, seguir recordándole. Darle vida a través de los recuerdos y hacerlo visible. Es una manera de darle nombre a las emociones y poder hablar de tu dolor. Porque el duelo requiere darle un espacio al dolor y creo que eso lo has tenido tu siempre muy presente. Hablar de tu dolor sin miedo y permitiendo mencionar tus emociones incluso mostrar la sonrisa cuando llegaba.

P: No se si me habrán juzgado, pero si lo han hecho no me importa. Creo que cuando falleció Mario, me he arreglado más veces que anteriormente. Y por ello la gente se pensaba que llevaba bien el fallecimiento. Era una lucha conmigo misma.

CG: Me recuerda al duelo de mi abuela pero desde otro contexto y las costumbres de la gente más mayor. Desde que falleció mi abuelo va de luto vestida de negro y también en ocasiones ha expresado su desacuerdo en celebrar algún cumpleaños para no cantar y mantener el silencio. Y veo que esto, pues forma parte del contexto y las costumbres de cada uno.

P: En mi casa también pasó con mis abuelos, pero pienso que los tiempos cambian y no porque yo vaya sin peinar, por ejemplo, voy a sentir más el dolor. Mi dolor es mío y lo llevo como quiero, y si tengo que estar con una sonrisa en la cara pues la pongo aunque no tenga ganas. Es una dura lucha constante y lo más fácil sería dejarse caer y hundirte en ese pozo que se dice. Puedes tener tu pena y tu dolor, pero la vida esta ahí y sigue. Y antes que estar en una habitación encerrada a base de pastillas hago por vivir y sonrío aunque a veces no pueda.

JZ: Y Pili, pasados 9 años desde esta visión de transformación y experiencia que tienes de todo el recorrido ¿Cómo te puede transformar la mirada sobre la vida, sobre el mundo, sobre las relaciones personales, los valores...?

P: No solamente desde el fallecimiento de Mario, sino desde la enfermedad, me di cuenta de la cosas tan insignificantes que me quejaba. Ahora no me enfado tan fácilmente, no me sientan las cosas tan mal como antes o no me las tomo como me las tomaba.

JZ: Uno trata de darle el valor a las cosas que lo tienen y apreciar otro tipo de cosas.

P: Por ejemplo el hecho de estar con mi hija cenando y comentar nuestro día es para mi esencial.

JZ: Estos días de cuarentena por ejemplo hay mucha gente que se estresa por el echo de estar encerrado en casa y con los niños. Y muchos de vosotros nos decís que ojalá pudierais disfrutarlos. En cambio cuando no tienes esa dificultad, no le das el valor al estar todos juntos o al estar sanos. Y es que las personas que no están viviendo esta experiencia de la muerte o de la enfermedad están en casa, y de lo que quizás tienen ganas es de que abran los bares, salir y distraerse. Pero cuando a alguien le sucede algo como a ti, sabe lo que tiene realmente valor en la vida.

P: Exactamente, y me acuerdo que te pregunté durante el grupo de duelo al principio que había mucha gente que me preguntaba por la calle, y no porque lo sentían sino por enterarse. Y es lo que tu me comentaste. Yo me puedo poner en lugar de esa persona pero esa persona no en lugar mío porque no lo está pasando ni lo ha pasado. Entonces no lo pueden imaginar. Y cada uno vive lo que le toca vivir y cuando veo en la televisión que los padres están confinados con sus hijos pequeños y están llorando y se ponen como se ponen, pues pienso que ojalá tuviera a mi hijo llorando porque sería señal de que estaría conmigo.

JZ: También lo que habéis hecho a través de la terapia del duelo es desarrollar una mirada más pura, más limpia y sacarle el valor a las cosas. No tanto como sacarle lo positivo de algo, sino el descubrir más cosas a través del duelo.

P: Yo no cuento a todo el mundo mi experiencia, pero cuando la comparto no es para lucrarme dando pena. Quiero que las personas valoren y se den cuenta de lo que tienen y lo afortunados que son y que si algo tiene solución se arregla y sino, debemos asumir que no la tiene.

JZ: Como te digo, es otra realidad, puede que sea un tanto paralela, y como tu sabes las líneas paralelas como las vías del tren nunca se juntan aunque se vea en el horizonte. Cada uno vive en función de su realidad, por eso es importante darle voz a personas como tu que nos podéis ayudar a abrir los ojos y valorar y gestionar la vida de una forma diferente.

CG: Respecto a lo que comentas Pili del no lucrarse de la pena, me acuerdo de los momentos en los que me preguntan sobre mis cicatrices. Menciono que son de la enfermedad del Cáncer y algunos me piden perdón. Yo no quiero que se disculpen porque no quiero dar la sensación del papel de víctima. Al revés, quiero abrirme y comentarlo porque al fin y al cabo forma parte de mi historia.

P: Efectivamente. Cuando hablo de mi hijo y de lo que he vivido es para que valoren lo que tienen y que lo disfruten. Y si mi experiencia sirve de ayuda a los demás, me alegra.

JZ: De alguna forma Pili, cada ejercicio que haces como testimonio, lleva un conectar con lo vivido y un revivir con ciertas cosas. Y nada lo vas a contar como lo has contado otras veces porque el propio paso del tiempo hace que las cosas las vayas relatando desde esa perspectiva temporal. Hay un remover, un reconectar con el dolor, pero fíjate, lo estas haciendo con mucha entereza, puedes tener un discurso fluido y continuado. La otra parte es la de tomar conciencia de decir, mi hijo sigue estando presente a través de este legado, de esta herencia, esta misión que me ha dejado para seguir acompañando a otros niños y familias como por ejemplo la de hablar en los grupos a los que has venido. Fíjate que ASPANION después de 35 años va a hacer una escultura en homenaje a los niños como Mario y a padres como tú, y podemos contar contigo para darle forma al duelo a esa realidad, que no tiene porque ser una realidad oscura y fea, sino que hablando con persona como tú, descubrimos que es una realidad que brilla por sí misma. Hay dolor, hay tristeza pero también hay agradecimiento a lo vivido con Mario y lo que sigues recogiendo con él día a día.

P: Para mi el poder colaborar con vosotros es un orgullo y ojalá lo que te haya contado te inspire para esa escultura Cristian.

CG: Por supuesto Pili, tus palabras son clave en el resultado. Muchísimas gracias.

VI. ÍNDICE DE FIGURAS

- Fig. 1. “Violón de las comadres”. Exposición permanente *Antiguos instrumentos de tortura*. Toledo. Fotografía de Cristian Gil38
- Fig. 2. “Máscaras Infamantes”. Exposición permanente *Antiguos instrumentos de tortura*. Toledo. Fotografía de Cristian Gil38
- Fig. 3. “Pera Oral”. Exposición permanente *Antiguos instrumentos de tortura*. Toledo. Fotografía de Cristian Gil39
- Fig. 4. “Silla de interrogatorio”. Exposición permanente *Antiguos instrumentos de tortura*. Toledo. Fotografía de Cristian Gil39
- Fig. 5. Teresa Cebrián. “Dark Water”, 1987. Piedra, pigmento y agua oscura. 170 x 170 x 45 cm. Imagen de la exposición *El largo viaje* en el *Centre del Carme Cultura Contemporània*. Colección particular, Alboraià, Valencia. Fotografía de Cristian Gil42
- Fig. 6. Rossana Zaera. Parte del instrumental quirúrgico de la serie “No-nociceptores / No-nociceptors”. 2004-2013. Work in progress. Instrumental quirúrgico, acero, plata y semillas. Medidas variables. Recuperado de: <https://www.rossanzaera.com/escultura/no-nociceptores/>51
- Fig. 7. Rossana Zaera. “Primavera silenciosa”, 2014. Campanas de cristal, raíces, agujas hipodérmicas y semillas de arce. Medidas variables. Recuperado de: <https://www.makma.net/rossana-zaera-a-traves-de-la-neurobiologia/>52
- Fig. 8. Teresa Cebrián. “The Invisible Pain” y detalle, 2015. Escultura instalativa. Agujas, madera, cartón, hilo rojo. Medidas variables. Imagen de la exposición *El largo viaje* en el *Centre del Carme Cultura Contemporània*. Fotografía de Cristian Gil53
- Fig. 9. Frida Kahlo. “La Columna Rota”, 1944. Óleo sobre tela. 43 cm x 33 cm. *Museo Dolores Olmedo*. Recuperada de: <https://historia-arte.com/obras/la-columna-rota>54
- Fig. 10. Teresa Cebrián. Detalles de la instalación “El infinito dolor”. 2015-2018. Medidas variables. Técnica mixta. Imagen de la exposición *El largo viaje* en el *Centre del Carme Cultura Contemporània*. Colección particular de la artista. Fotografía de Cristian Gil54
- Fig. 11. Rossana Zaera. “Hospital Infantil”, serie “Cajas de Memoria”, 2009. Caja de hierro, escayola, alambre, y pintura. 21,5 × 31,5 × 10,5 cm. Recuperado de: <https://www.rossanzaera.com/escultura/cajas-de-memoria/>55

- Fig. 12. Rossana Zaera. "Tengo que irme", serie "Cajas de Memoria", 2010. Caja de hierro y pintura. 30,5 x 18x 13,3 cm. Recuperado de: <https://www.rossanazaera.com/escultura/cajas-de-memoria/>55
- Fig. 13. Francisca Lita. "El poder y la impotencia", 1985. Óleo. 200 x 130 cm. Cortesía de la artista58
- Fig. 14. Leonardo Alenza y Nieto. "El sacamuelas", 1844. Óleo sobre lienzo. 38 x 45,5 cm. *Museo del Prado*. Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sacamuelas/3cf7b7f6-c0c4-4fc4-9047-bec8e6557a15>59
- Fig. 15. Jenny Holzer. "Survival Series: Let your hand wander...", 1989. Banco de granito indio rojo. 106 x 47 x 43,4 cm. *Museo Guggenheim de Bilbao*. Recuperado de: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/serie-supervivencia-deja-que-tu-mano-se-pasee>70
- Fig. 16. Eulàlia Valldosera. "El menjador: la figura de la mare", 1992. Cortina, proyectores de luz, silla, medicinas y envases. Medidas variables. Instalación en el *Museo Reina Sofía*. Recuperado de: Recuperado de: <https://eulaliavalldosera.com/agua-luz-y-sombras-proyectos-realizados-desde-1990/instalaciones/apariencias-casa-1992-95/>71
- Fig. 17. Fig. Doris Salcedo. "Unland: The Orphan's Tunic", 1997. Madera, tela y cabellos. 90 x 245 x 80 cm. *Fundació "la Caixa"*, Barcelona. Recuperado de: <https://coleccion.caixaforum.org/ca/obra/-/obra/ACF0692/Desterradolatunicadelhuerfano>73
- Fig. 18. Louise Bourgeois. "Cell (Arch of Hysteria)", 1992-93. Acero, bronce, hierro fundido y tela. 302,2 x 368,3 x 304,8 cm. Instalación en el *Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Junta de Andalucía*. Recuperado de: <http://www.caac.es/coleccion/artistas/img/bogr.htm>74
- Fig. 19. Louise Bourgeois "La destrucción del padre", 1974. Yeso, látex, madera, tela y luz roja. Medidas variables. Instalación en el *Guggenheim de Bilbao*. Recuperado de: <https://www.makma.net/el-inconsciente-carcelario-de-louise-bourgeois/>75
- Fig. 20. Teresa Cebrián. "La violencia-enjaulada", 2002. Hierro y diferentes piezas de resina. Medidas variables. Imagen de la exposición *El largo viaje* en el *Centre del Carme Cultura Contemporània*. Colección *Galería Rosa Santos*. Exposición *El largo viaje* en el *Centre del Carme Cultura Contemporània*. Fotografía de Cristian Gil77
- Fig. 21. Frida Kahlo. "Unos cuantos piquetitos", 1935. Óleo sobre metal. 48 x 38 cm. *Museo Dolores Olmedo*, Ciudad de México. Recuperado de: <https://www.lavanguardia.com/local/valencia/20211126/7888912/violencia-machista-piquetitos-frida-kahlo-villar-arzobispo.html#foto-1>78
- Fig. 22. Francisca Lita. "Violencia de Género I", 2010. Acrílico y pastel. 100 x 70 cm. Cortesía de la artista79

- Fig. 23. Francisca Lita. “Violencia de Género II”, 2010. Acrílico y pastel. 100 x 70 cm. Cortesía de la artista79
- Fig. 24. Mona Hatoum. Detalle de “Bunker”, 2011. Acero dulce. Medidas variables. Instalación en la exposición de la artista en el IVAM. Fotografía de Cristian Gil81
- Fig. 25. Mona Hatoum. Detalle de “Interior Landscape”, 2008. Somier de acero, almohada, cabello humano, mesilla, bandeja de cartón, mapa recortado, perchero de metal, y percha de acero. Dimensiones variables. Instalación en la exposición de la artista en el IVAM. *Mona Hatoum Foundation*. Fotografía de Cristian Gil82
- Fig. 26. Mona Hatoum. Detalle de “Present Tense”, 1996-2011. Jabón y cuentas de vidrio. 4,5 x 299 x 241 cm. Edición 1/2. Obra en la exposición de la artista en el IVAM. Fotografía de Cristian Gil82
- Fig. 27. Mona Hatoum. “Remains (Chair) VI”, 2020. Malla metálica y madera. 84,5 x 41,5 x 41 cm. Obra en la exposición de la artista en el IVAM. Fotografía de Cristian Gil83
- Fig. 28. Marina Abramović. “Balkan Baroque”, 1997. Acción en la 47ª *Bienal de Venecia*. Recuperado de: <https://arthive.net/res/media/img/ox1000/work/11c/7534855.webp>84
- Fig. 29. Pablo Picasso. “Guernica”, 1937. Óleo sobre lienzo. 349,3 x 776,6 cm. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Recuperado de: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica>85
- Fig. 30. Julio González. “La Montserrat”, 1937. Hierro. 163 x 47 x 47 cm. Recuperado de: <https://maca-alicante.es/la-montserrat-de-julio-gonzalez/>86
- Fig. 31. Antoni Tàpies, “El espíritu Catalán”, 1971. Óleo sobre tabla. 200 x 275 cm. *Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Navarra*. Recuperado de: <https://www.unav.edu/web/catedra-patrimonio/aula-abierta/pieza-del-mes/2010/junio>87
- Fig. 32. Antonio Saura. “Crucifixión”, 1959. Óleo sobre lienzo. 131 x 163 cm. Recuperado de: Millares, M. *et al.* (1991). *Millares, Saura, Tàpies. El informalismo Español. Las colecciones del IVAM*. Valencia: IVAM. Centro Julio González, p. 6288
- Fig. 33. Carmen Calvo. “Un lugar llano y desnudo”, 1996. Técnica mixta, collage. 600 x 250 x 200 cm. Instalación en el IVAM. Recuperado de: http://www.carmencalvo.es/archivo/un_lugar_llano_y_desnudo90
- Fig. 34. Carmen Calvo. “Sudoroso y enfermos de contemplar aquello”, 2010. Técnica mixta, collage, fotografía. 45 x 22 cm. Recuperado de: http://www.carmencalvo.es/obra/sudoroso_y_enfermos_de_contemplar_aquello90
- Fig. 35. Carmen Calvo. Sin título, 1969. Técnica mixta, tabla, gouache. 90 x 65 cm. Recuperado de: http://www.carmencalvo.es/obra/sin_titulo_290

- Fig. 36. Carmen Calvo. “No es lo que parece”, 1999. Técnica mixta, collage, fotografía. 190 x 122 cm. Recuperado de: http://www.carmencalvo.es/obra/no_es_lo_que_parece91
- Fig. 37. Sigalit Landau. “Worcester”, 2014. Botas deportivas y sal del Mar Muerto. Recuperado de: BASSOLS, M. y MARÍ, B. (2015). *LA DANZA FENICIA DE LA ARENA / PHOENICIAN SAND DANCE. SIGALIT LANDAU*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, p. 93. https://img.macba.cat/public/uploads/20170526/Landau_HD.compressed.0.pdf92
- Fig. 38. Christian Boltanski. “Réserve de Suisses morts”, 1991. Cajas de lata, fotografías, cartón lámparas eléctricas. 288 x 469 x 238 cm (2380 cajas de metal: 12,1 x 21,8 x 23,3 cm). Colección MACBA. *Fundació MACBA*. Recuperado de: <https://www.macba.cat/ca/art-artistes/artistes/boltanski-christian/reserve-suisses-morts> 94
- Fig. 39. David Olère. “La incapacidad laboral”, 1960-1990. Óleo sobre lienzo. 164 x 133 cm. *Memorial de la Shoah*, París. Recuperado de: AUSCHWITZ-BIRKENAU STATE MUSEUM, OLÈRE, D. y KLARFELD, S. (2018). *David Olère. The One Who Survived Crematorium III*. Auschwitz: Auschwitz-Birkenau State Museum, p. 4196
- Fig. 40. David Olère. “Selection for the gas chambers”, 1947. Tinta y acuarela sobre papel. 51,5 x 41,8 cm. *Getto Fighter’s House*, Israel. Recuperado de: AUSCHWITZ-BIRKENAU STATE MUSEUM, OLÈRE, D. y KLARFELD, S. (2018). *David Olère. The One Who Survived Crematorium III*. Auschwitz: Auschwitz-Birkenau State Museum, p. 6797
- Fig. 41. David Olère. “Selection to the gas chamber”, 1945. Tinta y acuarela sobre papel. 30,8 x 42,2 cm. *Getto Fighter’s House*, Israel. Recuperado de: AUSCHWITZ-BIRKENAU STATE MUSEUM, OLÈRE, D. y KLARFELD, S. (2018). *David Olère. The One Who Survived Crematorium III*. Auschwitz: Auschwitz-Birkenau State Museum, p. 15597
- Fig. 42. David Olère. “Selection”, 1945. Tinta y acuarela sobre papel. 21 x 29,5 cm. *Getto Fighter’s House*, Israel). Recuperado de: AUSCHWITZ-BIRKENAU STATE MUSEUM, OLÈRE, D. y KLARFELD, S. (2018). *David Olère. The One Who Survived Crematorium III*. Auschwitz: Auschwitz-Birkenau State Museum, p. 15598
- Fig. 43. David Olère. “It’s all over now. Is it a dream? 6May”, 1945. Lápiz, tinta y acuarela sobre papel. 29,6 x 21 cm. Colección del *The Yad Vashem Art Museum*, Jerusalem, Israel. Recuperado de: AUSCHWITZ-BIRKENAU STATE MUSEUM, OLÈRE, D. y KLARFELD, S. (2018). *David Olère. The One Who Survived Crematorium III*. Auschwitz: Auschwitz-Birkenau State Museum, p. 16399
- Fig. 44. En la imagen, Cristian Gil en conversación con la hija y nieta de Trude Sojka. Dirigentes de la *Casa Museo Trude Sojka*. Quito, Ecuador101
- Fig. 45. David Olère. “Twins and their father, they will serve as guinea pigs for Dr Mengele”, 1945-1947. Tinta y acuarela sobre papel. 21 x 29,1 cm. Colección del *The Yad Vashem Art Museum*, Jerusalem, Israel. Recuperado de: AUSCHWITZ-BIRKENAU STATE MUSEUM, OLÈRE, D. y KLARFELD, S. (2018). *David Olère. The One Who Survived Crematorium III*. Auschwitz: Auschwitz-Birkenau State Museum, p. 140101

- Fig. 46. David Olère. “Deadly injection”, 1947. Tinta india sobre papel. 21 x 27,1 cm. Colección del The Yad Vashem Art Museum, Jerusalem, Israel. Recuperado de: AUSCHWITZ-BIRKENAU STATE MUSEUM, OLÈRE, D. y KLARFELD, S. (2018). *David Olère. The One Who Survived Crematorium III*. Auschwitz: Auschwitz-Birkenau State Museum, p. 144101
- Fig. 47. Trude Sojka. “Mujeres caminando (hacia las cámaras de gas)”, 1968. Cemento y acrílico sobre madera. 72 cm x 66 cm. *Casa Museo Trude Sojka*. Cortesía *Casa Museo Trude Sojka*102
- Fig. 48. Trude Sojka. “Rostros del Holocausto”, 1961. Cemento y acrílico sobre madera. 59 x 88 cm. *Casa Museo Trude Sojka*. Cortesía *Casa Museo Trude Sojka*102
- Fig. 49. Trude Sojka. “Madona”, 1958. Acrílico y cemento sobre madera. 65 x 44 cm. Colección familiar. *Casa Museo Trude Sojka*. Cortesía *Casa Museo Trude Sojka*102
- Fig. 50. Trude Sojka. “Detrás del alambrado”, 1948. Cemento y acrílico sobre madera. 42,4 x 64 cm. *Casa Museo Trude Sojka*. Cortesía *Casa Museo Trude Sojka*103
- Fig. 51. Trude Sojka. “Liberación”, 1965. Acrílico y cemento sobre madera. 77 x 56 cm. *Casa Museo Trude Sojka*. Cortesía *Casa Museo Trude Sojka*103
- Fig. 52. Trude Sojka. “Ave Fénix” (El nido), 1981. Acrílico y cemento sobre metal. 56 cm ø. *Casa Museo Trude Sojka*. Cortesía *Casa Museo Trude Sojka*105
- Fig. 53. Zoran Music. Sin título, serie “No somos los últimos”, 1988. Gouache sobre papel. 52 x 77,5 cm. Recuperado de: <http://www.galeriamarcdomenech.com/es/exposiciones-pintores-barcelona/zoran-music-pinturas-y-dibujos>106
- Fig. 54. Zoran Music. Sin título, serie “No somos los últimos”, 1973. Acrílico sobre lienzo. 200 x 267 cm. Recuperado de: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/nous-ne-somme-pas-derniers-no-somos-ultimos>107
- Fig. 55. Petr Kien. “Potato Peelers”, 1941-1944. Sin datos de la técnica y medidas. *Centro Mundial de Conmemoración de la Shoá* (Holocausto). Recuperado de: <https://www.yadvashem.org/museum/museum-complex/art/new-on-display/franz-peter-kien.html>109
- Fig. 56. Petr Kien. “Theater”, 1942-1943. Sin datos de la técnica y medidas. *Centro Mundial de Conmemoración de la Shoá* (Holocausto). Recuperado de: <https://www.yadvashem.org/museum/museum-complex/art/new-on-display/franz-peter-kien.html>109
- Fig. 57. Chuck Close. “Fanny/Fingerpainting”, 1985. Óleo sobre lienzo. 259,1 x 213,4 cm. *National Gallery of Art*, Washington. Recuperado de: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69637.html>110
- Fig. 58. Halina Olomucki. “Family in the Ghetto”. Papel y grafito. 22,55 x 13,66 cm. *United States Holocaust Memorial Museum*. Recuperado de: <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn509050>111

- Fig. 59. Halina Olomucki. "The Wait (Ghetto)", 1942. Papel, grafito y lápiz de color. 40,64 x 19,368 cm. *United States Holocaust Memorial Museum*. Recuperado de: <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn509022>111
- Fig. 60. Halina Olomucki. "Retrato de una anciana", 1947. Grafito Sobre papel. 13,97 x 9,525 cm. *United States Holocaust Memorial Museum*. Recuperado de: <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn509074>113
- Fig. 61. Peter Eisenman y Buro Happold. "Denkmal für die ermordeten Juden Europas" (Monumento memorial a los judíos asesinados en Europa), 2003-2005. 2711 bloques de hormigón. Espacio público de Berlín. Fotografía de Cristian Gil115
- Fig. 62. George Segal. "The Holocaust", 1982. Bronce con pátina blanca, madera y alambre. Medidas variables. Fotografía de Pilar García. Recuperado de: <https://infomag.es/2022/01/05/holocausto-una-obra-de-george-segal-que-transmite-desolacion/>116
- Fig. 63. Imagen del documental "Kusama: Infinity". 2019. Directora: Heather Lenz. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=BuKwSAT62JE&t=4s&ab_channel=madebyanonymous117
- Fig. 64. Plácido Merino. "Eugenia", serie "Sombras", 2016. Óleo sobre tela. 100 x 70 cm. Cortesía del artista120
- Fig. 64 bis. Plácido Merino. "Shadow 16", serie "Sombras", 2017. Óleo sobre tela. 60 x 40 cm. Colección Particular Grupo Reforma. Cortesía del artista121
- Fig. 65. Plácido Merino. "Autorretrato", serie "Sombras", 2016. Óleo sobre tela. 80 x 60 cm. Cortesía del artista121
- Fig. 66. Daniele Buetti. "Looking for Love (versace)", 1996. Gelatina de plata impresa en Dibond. 100,3 x 74,9 cm. Recuperado de: <http://www.artnet.com/artists/daniele-buetti/looking-for-love-versace-rmVPoQgNWrb8pC33dX0i7A2>125
- Fig. 67. Alberto García Álix. "El dolor de Elena Mar", 1992. Gelatinobromuro de plata y baño de selenio. 42,8 x 46 cm. *Fundación MAPFRE*. Recuperado de: <https://www.fundacionmapfre.org/arte-y-cultura/colecciones/alberto-garcia-alix/el-dolor-de-elena-mar/>127
- Fig. 68. Alberto García Álix. "Isa es así", 2000. Gelatinobromuro de plata y baño de selenio. 47,3 x 47,3 cm. *Fundación MAPFRE*. Recuperado de: <https://www.fundacionmapfre.org/arte-y-cultura/colecciones/alberto-garcia-alix/isa-es-asi-2/>127
- Fig. 69. Alberto García Álix. "Autorretrato. Mi lado femenino", 2002. Gelatinobromuro de plata sobre papel. 110 x 110 cm. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Recuperado de: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/autorretrato-mi-lado-femenino>128

- Fig. 70. Alberto García Álix. “Autorretrato (Nada)”, 2000. Gelatinobromuro de plata sobre papel. 20 x 20 cm. Recuperado de: <https://www.phillips.com/detail/alberto-garciaalix/NY040109/209>.....128
- Fig. 71. Orlan. “Strip-tease occasionnel à l’aide des draps du trousseau”, 1974-1975. Dieciocho fotografías en blanco y negro. 43,18 x 58,42 cm. Recuperado de: <http://www.orlan.eu/works/photo-2/>130
- Fig. 72. Orlan. Imágenes de la serie “Madone au garage”, 1990. Fotografía a color. 120 x 120 cm. Recuperado de: <https://www.orlan.eu/works/photo-2/>131
- Fig. 73. Orlan. Primera operación quirúrgica en 1990. Recuperado de: <https://www.orlan.eu/works/photo-2/>132
- Fig. 74. Orlan. 4ª Cirugía-Performance titulada “Operación Exitosa”. 8 de diciembre de 1991, París. Recuperado de: <https://www.orlan.eu/works/photo-2/>134
- Fig. 75. Orlan. 9ª Cirugía-Performance. 14 de diciembre de 1993, Nueva York. Recuperado de: <https://www.orlan.eu/works/photo-2/>135
- Fig. 76. Sarah Sitkin. Sin título, serie “Bodysuits”. (s.f.). Material sintético y de costura. Medidas variables. Serie fue expuesta en la *SuperChief Gallery* de Los Ángeles en 2018. Recuperado de: <https://www.superchiefgallery.com/blogs/news/sarah-sitkin-body-suits>137
- Fig. 77. Ron Athey. “St/Sebastian/50”, 2012. Una de las versiones de su performance del 2000 “Sebastian Suspended”. Fotografía de Catherine Opie. Recuperado de: <http://ronatheynews.blogspot.com/>142
- Fig. 78. Ron Athey. Una de las imágenes de su performance “Incorruptible Flesh: Messianic Remains” el 2014 en el *Mana Contemporary* (Chicago). Foto de Rosa Gaia Saunders. Recuperado de: <https://dfbrl8r.org/event/majesty-flesh>142
- Fig. 79. Bob Flanagan. Imágenes de la exposición “Visiting hours: An Installation by Bob Flanagan in collaboration with Sheree Rose”(1994) celebrada en el *Santa Mónica Museum of Modern Art*. Fotografía de Fred Scruton. Recuperado de: <https://archive.newmuseum.org/exhibitions/251>143
- Fig. 80. Bob Flanagan. Imágen de la exposición “Visiting hours: An Installation by Bob Flanagan in collaboration with Sheree Rose” (1994) celebrada en el *Santa Mónica Museum of Modern Art*. Concretamente esta obra es “Alphabet Block Wall”. Fotografía de Fred Scruton. Recuperado de: <https://archive.newmuseum.org/exhibitions/251>144
- Fig. 81. Bob Flanagan. “The Wall of Pain”, 1982. Mural fotográfico. fotografía analógica en b/n. Sin datos sobre las medidas. Recuperado de: <http://www.archivoarteyenfermedades.com/bob-flanagan-wall-of-pain/>145
- Fig. 82. Franko B. Imágenes de la performance “Mamma I can’t sing”, 1990-97. Fotos de Eva Novillo. Recuperado de: https://www.franko-b.com/Mama_I_Cant_Sing.html146

- Fig. 83. David Nebreda. “El gran cabrón parte la manzana y saca las semillas que poblarán la tierra y el cielo e impedirán la degeneración”, 1998. Sangre sobre papel. 32 x 25 cm. Recuperado de: NEBREDÁ, D. (1998). *David Nebreda. Autorretratos*. Madrid: Doce Notas, p. 41147
- Fig. 84. David Nebreda. “El zapato de la madre muerta”. Serie de autorretratos realizados entre mayo y octubre de 1989 y junio y octubre de 1990. Recuperado de: NEBREDÁ, D. (1998). *David Nebreda. Autorretratos*. Madrid: Doce Notas, p. 28148
- Fig. 85. David Nebreda. “El que nace con señales de sangre y fuego”. Serie de autorretratos realizados entre mayo y octubre de 1989 y junio y octubre de 1990. Recuperado de: NEBREDÁ, D. (1998). *David Nebreda. Autorretratos*. Madrid: Doce Notas, p. 30148
- Fig. 86. David Nebreda. Sin título. Serie de autorretratos realizados entre agosto y octubre de 1997. Recuperado de: NEBREDÁ, D. (1998). *David Nebreda. Autorretratos*. Madrid: Doce Notas, p. 38149
- Fig. 87. David Nebreda. “La ceniza de la madre, el agujero de la madre y la cruz del hijo”. Serie de autorretratos realizados entre agosto y octubre de 1997. Recuperado de: NEBREDÁ, D. (1998). *David Nebreda. Autorretratos*. Madrid: Doce Notas, p. 39151
- Fig. 88. Günter Brus. “Prueba de Resistencia”, 1970. Performance realizada en Múnich. Recuperado de: <https://proyectoidis.org/gunter-brus/>153
- Fig. 89. René Heyvaert. Sin Título, 1974. Escoba de coco, clavos y cuerda. 123 x 40 x 11 cm. Colección *Lieve Laporte* (Bélgica). Fotografía de Olivio Aldegunde. Imágenes cortesía de su coleccionista y *Centro Galego de Arte Contemporánea*155
- Fig. 90. Gina Pane. “Escalade non anesthésiée”, 1970-71. Acero y fotografías en blanco y negro sobre panel de madera. 323 x 320 x 23 cm. *Centre Pompidou*. Fotografía de Françoise Masson. Recuperado de: <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cKaGr5K>158
- Fig. 91. Gina Pane. Detalle de “Escalade non anesthésiée”. Recuperado de: <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cKaGr5K>159
- Fig. 92. Nancy Spero. “Fuck”, 1966. Gouache y tinta sobre papel. 60,3 x 90,8 cm. Recuperado de: http://www.artnet.com/artists/nancy-spero/fuck-4bUBAhNogR_xtvRx1KuPw2159
- Fig. 93. Gina Pane. “Action Psyché (essai) 24-1-1974 Triptyque”, 1974. Impresión tipográfica y digital sobre papel. Colección MACBA. Consorci MACBA. Recuperado de: <https://www.macba.cat/ca/art-artistes/artistes/pane-gina/action-psyche-essai-24-1-1974-triptyque>161
- Fig. 94. Mike Parr. “Closet he concentration camps”, 2002. Performance. *Monash University Museum of Art*, Melbourne. Fotografía de Felizitas Parr. Recuperado de: http://www.shermangalleries.com.au/artists/inartists/image_pop.asp%3Fimage=341.html163

- Fig. 95. David Wojnarowicz. Imagen de la portada de la película de Rosa von Praunheim "Silence=Death", 1989. Fotografía de Andreas Sterzing. Recuperado de: <http://lebastart.com/2018/07/peter-hujar-y-david-wojnarowicz-no-time-lower-east-side/david-wojnarowicz-silence/>163
- Fig. 96. Cristian Gil Gil en el estudio de Elisabeth Moreno aprendiendo la técnica *Kintsugi*167
- Fig. 97. Yeesoookyung. "Translated Vase_2012 TVW The Moon 1", 2012. Fragmentos de cerámica, epoxi, pan de oro de 24 quilates. 155 x 155 x 155 cm. Colección de Leeum, *Samsung Museum of Art*, Seoul, Korea. Recuperado de: <https://www.yeesookyung.com/translated-vase->168
- Fig. 98. Yeesoookyug. "Translated Vase_2009 TVW 5", 2009. Fragmentos de cerámica, epoxi, pan de oro de 24 quilates. 170 x 80 x 85 cm. *Museo de Arte Spencer*, Lawrence, EE. UU. Recuperado de: <https://www.yeesookyung.com/translated-vase->169
- Fig. 99. Yeesoookyung. "Translated Vase_2009 TVW 2", 2009. Fragmentos de cerámica, epoxi, pan de oro de 24 quilates. 60 x 1105 x 150 cm. Foto de Keith Park. Recuperado de: <https://www.yeesookyung.com/translated-vase->170
- Fig. 100. Teresa Cebrián. "Supervivencia", 1997. Látex y cenizas. 500 x 200 x 40 cm. Fotografía de Leonor Uriarte. Recuperado de: BEGUIRISTAIN, M^a. T. (1999). *Teresa Cebrian. Del silencio de las lágrimas: Sala La Gallera 20-XII, 1999 30-I, 2000*. Valencia: Generalitat Valenciana, p. 94171
- Fig. 101. Rossana Zaera. "Heridas Cicatrices y otras condecoraciones", 2001-2013. Work In progress. Recuperado de: <https://www.rossanazaera.com/fotografia/heridas-cicatrices-y-otras-condecoraciones-wounds-scars-and-other-awards/>172
- Fig. 102. Rossana Zaera. "Herida nº5 " y "Herida nº 3". Pinturas sobre papel de algodón. Técnica mixta: Gouache, pastel, collage, tinta china, grafito. 67 x 50 cm. Recuperado de: <https://www.rossanazaera.com/pintura/heridas-y-fantasmas/>174
- Fig. 103. Rossana Zaera. Cuaderno de esbozos de la serie "La caja de cristal", 2005. Recuperado de: Vicerectorat de Cultura de la Universitat de València. (2006). *Anatomía de les ombres: Rossana Zaera*. Valencia: Universitat de València, p. 145176
- Fig. 104. Teresa Cebrián. "The hermits", 1991. Hierro, tela metálica, yute, poliéster, arcilla. 430 x 130 x 120 cm la pieza grande. 50 x 11 x 4cm cada una de las piezas pequeñas de la pared. *Museo de Arte Contemporáneo "Vicente Aguilera Cerni"*, Vilafamés. Fotografía de Cristian Gil178
- Fig. 105. Rossana Zaera. "La novia de tiempo", 2014-2015. Vestido de novia de esparto y arpillera con diversos objetos en la cola. 170 x 280 x 150 cm. Recuperado de: <https://www.rossanazaera.com/escultura/la-novia-de-tiempo/>179

- Fig. 106. Teresa Cebrián. “D-Dolor”, 1993. Látex y hilo de alambre. Medidas variables. Recuperado de: BEGUIRISTAIN, M^a. T. (1999). *Teresa Cebrian. Del silencio de las lágrimas: Sala La Gallera 20-XII, 1999 30-I, 2000*. Valencia: Generalitat Valenciana p. 54180
- Fig. 107. Rossana Zaera. “Alta costura, model núm. 1”, 2005. Vendas de crepé, tarlatana y pincel chino. 37 x 50 cm. Recuperado de:
<https://www.rossanazaera.com/escultura/memoria/>.....180
- Fig. 108. Teresa Cebrián. “Seres Inertiae”, 1994/1995. Látex natural, estructura metálica, proyector y diapositivas. Medidas variables. Instalación en la *Sala Parpalló del Centre Cultural la Beneficiència*. Recuperada de: BEGUIRISTAIN, M^a. T. (1999). *Teresa Cebrian. Del silencio de las lágrimas: Sala La Gallera 20-XII, 1999 30-I, 2000*. Valencia: Generalitat Valenciana p. 94181
- Fig. 109. Teresa Cebrián. Detalle de “Potenciales evocados”, 1996. Látex y libro-objeto. Medidas variables. Recuperado de: BEGUIRISTAIN, M^a. T. (1999). *Teresa Cebrian. Del silencio de las lágrimas: Sala La Gallera 20-XII, 1999 30-I, 2000*. Valencia: Generalitat Valenciana p. 97181
- Fig. 110. Nicolas Poussin. “La peste d’Asdod” y detalle de la obra, 1630-1631. Óleo sobre lienzo. 148 x 198 cm. *Museo del Louvre*, París. Recuperado de:
<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010062502>186
- Fig. 111. Marina Abramovich durante la performance “Delusional”, 1994. Impresión de gelatina de plata vintage. 53,5 x 35 cm. Recuperado de: <https://www.artsy.net/artwork/marina-abramovic-delusional-1>187
- Fig. 112. Teresa Cebrián. “Angst”, 1992. Yute, poliéster, polvo de arcilla, polea y cuerda. Medidas variables. *Institut Valencià d’Art Modern*. Fotografía de Cristian Gil189
- Fig. 113. Pepe Miralles. “La impotencia”, 1996. Estructura de metal, plástico, y goteros. 170 x 130 x 210 cm. Fotografía de Cristian Gil193
- Fig. 114. Teresa Cebrián. Obra y detalle de la instalación “L’infinit dolor”, 2015-2018. Técnica mixta. Medidas variables. Instalación en el *Centre del Carme Cultura Contemporània*. Fotografía de Cristian Gil195
- Fig. 115. Francisca Lita. “Avanzando: investigación y docencia”, 2019. Pastel y lápices grasos. 105 x 70 cm. Cortesía de la artista201
- Fig. 116. Francisca Lita. “Tres profesiones”, 2008. Pastel y lápices grasos. 160 x 100 cm. Cortesía de la artista201
- Fig. 117. Diego Velázquez. “El niño de Vallecas”, 1635-1645. Óleo sobre lienzo. 107 x 83 cm. Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-nio-de-vallecas/5a304c42-2eee-49da-b34e-3468b8cb7fb0>203

Fig. 118. Perla Cristina García. “Instante indisoluble”, 2014. Instalación. Bolsas de suero, fotografías y documentos impresos sobre papel de algodón con tinta soluble y agua. Recuperado de: García, P. C. (2018). *Memoria: Deconstrucción de Archivo Personal* [Tesina de máster]. México: Universidad Autónoma de México, pp. 13-14. Fotografía de Perla Cristina García López
Recuperado de:

<https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/L332EI7A341NKT14VDD6Y4PQ57G4U1CYVI76PIS97KA9IJDA48-35384?func=find->

[b&local_base=TES01&request=Perla+Cristina+Garc%C3%ADa&find_code=WAT&adjacent=N&filter_code_2=WYR&filter_request_2=&filter_code_3=WYR&filter_request_3=](https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/L332EI7A341NKT14VDD6Y4PQ57G4U1CYVI76PIS97KA9IJDA48-35384?func=find-b&local_base=TES01&request=Perla+Cristina+Garc%C3%ADa&find_code=WAT&adjacent=N&filter_code_2=WYR&filter_request_2=&filter_code_3=WYR&filter_request_3=)204

Fig. 119. Dorothea Lange. “Sin título” (Lange’s Foot), 1957. Impresión digital. 30 x 40 cm.

Recuperado de: <https://dorothealange.museumca.org/image/untitled-dorothea-langes-foot/A67.137.57016.11/>206

Fig. 120. El Bosco. “La Extracción de la piedra de la locura”, 1501-1505. Óleo sobre tabla de madera de roble. 48,5 x 34,5 cm. Museo del Prado. Recuperado de:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-extraccion-de-la-piedra-de-la-locura/313db7a0-f9bf-49ad-a242-67e95b14c5a2>210

Fig. 121. Natividad Navalón. “Lugares de ausencia. Lugares de incursión”, 1993. Instalación en la *Galería Arteara* de Madrid. Reclinatorios, acero, neopreno, espejo y agua. Medidas variables. Recuperado de:

https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Lugares_de_ausencia,_lugares_de_incursi%C3%B3n,_1993._Galer%C3%ADa_Arteara,_Madrid..jpg211

Fig. 122. Pepe Espaliú. “Four provisional suicides”, 1989. Hierro y algodón. 269 x 101 x 30,5 cm. *Centro Andaluz de Arte Contemporáneo*. Colección *Junta de Andalucía*. Recuperado de:

https://showrooms.itgalleryapp.com/es_ES/16759629066126678028c59/work/ac7ee5e4e59e3a55290122117cf0ffe4212

Fig. 123. Pepe Espaliú. “Santo I”, 1988. Piel. 12 x 27 x 42 cm. “Santo II”, 1988. Piel. 12 x 27 x 42 cm. *Centro de Arte Pepe Espaliú*. Recuperado de:

https://showrooms.itgalleryapp.com/es_ES/6781159945f3e4f2a7ab52/work/cd6f7a10986331370a2ed30c6d929188215

Fig. 124. Joan Brossa. “Pont d’aixetes”, 1988. Metal y corcho sobre madera. 11,5 x 23,8 x 9,9 cm. Col·lecció *MACBA*. Consorci *MACBA*. Recuperado de: <https://www.macba.cat/ca/art-artistes/artistes/brossa-joan/pont-daixetes>216

Fig. 125. Pepe Espaliú. “Sin título”, 1993. Lápiz. 32 x 24,5 cm. *Galería Pepe Cobo*. Recuperado de: *INSTITUT VALENCIÀ D’ART MODERN*. (2016). *Círculo íntimo: el mundo de Pepe Espaliú*. Valencia: IVAM, p. 85216

Fig. 126. Alex Francés. “Hermanos”, 1996. Fotografía a color. 36 x 200 cm. Recuperado de: <http://www.ruralc.com/2014/03/alex-frances.html>216

- Fig. 127. Pepe Espaliú. "Sin título", 1989. Técnica mixta sobre papel. 58 x 73 cm. Recuperado de: https://showrooms.itgalleryapp.com/es_ES/6781159945f3e4f2a7ab52/work/23d48cf9b893b0f98da22f8eb86a0c02217
- Fig. 128. Pepe Espaliú. "El nido", 1993. Imagen de la acción realizada en Holanda y grabada en vídeo. Duración 15' 20". Recuperado de: <https://www.ivam.es/en/exposiciones/intimate-circle-the-world-of-pepe-espaliu/>218
- Fig. 129. Pepe Espaliú. "El nido", 1993. Hierro. 120 x 59 cm. *Fundación Coca-Cola*. Recuperado de: <https://www.ivam.es/en/exposiciones/intimate-circle-the-world-of-pepe-espaliu/>219
- Fig. 130. Pepe Espaliú. "Paseo del amigo II", 1993. Hierro pintado con Spray. 149 x 20,5 x 24 cm. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Recuperado de: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/paseo-amigo-ii-friend-walk-ii>219
- Fig. 131. Jean Pierre Raynaud. "Psycho-objet 4-3", 1965. Plástico, madera y piel pintada. 105,5 x 33,5 x 23,5 cm. *Centre Pompidou*. Recuperado de: <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/c7Gjy9y>220
- Fig. 132. Pepe Espaliú. "Carrying VII", 1992. Hierro pintado. 149 x 51,5 x 140 cm. *Centro Andaluz de Arte Contemporáneo*. Colección *Junta de Andalucía*. Recuperado de: <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/coleccion/artistas/esp.htm>223
- Fig. 133. Pepe Espaliú. "Rumi", 1993. Hierro. Colección particular. 122 x 86 x 38 cm. Recuperado de: https://showrooms.itgalleryapp.com/es_ES/6781159945f3e4f2a7ab52/work/f8cb80cec13626a07c94c292f25e50d9225
- Fig. 134. Pepe Espaliú. "Luisa II", 1993. Hierro. 240 x 96 x 34 cm. Colección "La Caixa" *Arte Contemporáneo*. Recuperado de: <https://www.ivam.es/es/exposiciones/circulo-intimo-el-mundo-de-pepe-espaliu/>225
- Fig. 135. Nan Goldin. "Getting High", 1979. New York City. Recuperado de: GOLDIN, N. *et al.* (1986). *The Ballad of Sexual Dependency*. New York : Aperture Foundation, p. 76230
- Fig. 136. Nan Goldin. "Twisting at my birthday party", 1980. New York City. Recuperado de: GOLDIN, N. *et al.* (1986). *The Ballad of Sexual Dependency*. New York : Aperture Foundation, p. 110231
- Fig. 137. Nan Goldin. "Suzanne crying", 1985. New York City. Recuperado de: GOLDIN, N. *et al.* (1986). *The Ballad of Sexual Dependency*. New York : Aperture Foundation, p. 87231
- Fig. 138. Nan Goldin. "Mark and Mark", 1978. Boston. Recuperado de: GOLDIN, N. *et al.* (1986). *The Ballad of Sexual Dependency*. New York : Aperture Foundation, p. 71232

- Fig. 139. Hanna Wilke. "S.O.S. Starification Object Series (Curlers)", 1974. Gelatina sobre plata. 101,6 × 68,6 cm. *Whitney Museum of American Art*, New York. Recuperado de: <https://whitney.org/collection/works/25093>234
- Fig. 140. Hanna Wilke. "Intra-venus No.4", 1992-93. Díptico. 2 fotografías en cibachrome. 182,88 cm x 121,92 cm. Recuperado de: <http://www.hannahwilke.com/id5.html>235
- Fig. 141. Hanna Wilke. "Intra-venus No. 1", 1992. Díptico. 2 fotografías en cibachrome. 182,88 cm x 121,92 cm. Foto de Donald Goddard. Recuperado de: <https://feldmangallery.com/exhibition/164-intra-venus-wilke-1-8-2-19-1994>235
- Fig. 142. Jo Spence. "Photo Therapy: Infantilization – Mind/Body", 1984. Imágenes de las sesiones de fototerapia de la artista. Recuperado de: SPENCE, J. (2005). *JO SPENCE: Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, p. 329237
- Fig. 143. Jo Spence. "The Picture of Health? (Property of Jo Spence)", 1982. Fotografía analógica b/n gelatina de plata sobre papel. 40,4 x 30,4 cm. Recuperado de: <http://www.archivoarteyenfermedades.com/jo-spence-crisis-project-the-picture-of-health-property-of-jo-spence/>238
- Fig. 144. Joanne Motichka. "Beauty out Damage", 1993. Imagen portada de la sección *Sunday Magazine* en el *The New York Times* el 13 de agosto de 1993. Recuperado de: <https://www.matuschkathemodelofthefuture.com/1990s2000s/1h4ca8mjwzm68oeawkiy0bp3y6nmqy>241
- Fig. 145. Antoni Tàpies. "Materia en forma de axila", 1968. Técnica mixta sobre tela. 65,5 x 100,5 cm. *Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma*. Recuperado de: <https://www.esbaluard.org/ca/obras/materia-forma-daixella/>242
- Fig. 146. Ariane Page Russell. "Star Pine", 2020. Impresión fotográfica. 33 x 48,2cm. Recuperado de: <https://arianapagerussell.com/bloom-back/>244
- Fig. 147. Ariana Page Russell. "Gather Wall", 2011. Tatuajes temporales e impresión enmarcada. Medidas variables. Recuperado de: https://arianapagerussell.com/wp-content/uploads/2015/10/24_gatherwall5586sm.jpg245
- Fig. 148. Ariana Page Russell. "Index", 2005. C-Print. 43 x 58 cm. Recuperado de: https://arianapagerussell.com/wp-content/uploads/2015/10/8_714.jpeg246
- Fig. 149. Ángela de La Cruz. "Larger Than Life", 2004. Óleo y acrílico sobre lienzo. 260 x 40 x 105 cm. Fotografía *Lisson Gallery*. Recuperado de: https://www.lissongallery.com/artists/Angela%20de%20la%20Cruz/artworks/larger-than-life?image_id=32248

- Fig. 150. Ángela De La Cruz. "Flat", 2009. Hierro y plástico. 100 x 50 x 50 cm (aprox.). Fotografía *Lisson Gallery*. Recuperado de: https://www.lisongallery.com/artists/Angela%20de%20la%20Cruz/artworks/flat?image_id=1348249
- Fig. 151. Rebeca Plana. Sin título, 2012. Óleo sobre lienzo. 200 x 150 cm. Recuperado de: <https://salacambiodesentido.fundaciononce.es/artes-platicas/exposicion/exposicion-rebeca-plana>251
- Fig. 152. Rebeca Plana. Sin título, 2012. Óleo sobre lienzo. 200 x 150 cm. Recuperado de: <https://salacambiodesentido.fundaciononce.es/artes-platicas/exposicion/exposicion-rebeca-plana>251
- Fig. 153. En la imagen algunas de las obras de Rebeca Plana confrontadas con los espejos. Imagen recuperada del video de la inauguración de la exposición: <https://www.youtube.com/watch?v=VuFlp6OnrX0>252
- Fig. 154. Imagen general de la Instalación "Judy" y detalle, 1994. Instalación. Cámaras de vídeo, monitores, trapos y muebles. Medidas variables. Exposición en el *Kunstlerhaus de Salzburgo* (Austria). Recuperado de: <https://tonyoursler.com/judy>254
- Fig. 155. Eulàlia Valldosera. "Vendajes", 1992. Performance de la artista empujando una cama de hospital con ruedas por unos railes, y sobre la cama, un proyector en funcionamiento. Performance en la *Fundació "la Caixa"* de Barcelona Recuperado de: <https://eulaliavalldosera.com/agua-luz-y-sombras-proyectos-realizados-desde-1990/cuerpos-fotos-y-acciones/vendajes-1992/>258
- Fig. 156. Antoni Tàpies. "Tierra y pintura", 1956. Técnica mixta sobre tabla. 33,5 x 67,5 cm. *Fundació Antoni Tàpies*. Recuperado de: <https://fundacioTàpies.org/es/la-coleccion/obras/?o=78>262
- Fig. 157. Antoni Tàpies. "Cama Marrón", 1956. Técnica mixta sobre tabla. 195 x 130 cm. *Fundació Antoni Tàpies*. Recuperado de: <https://fundacioTàpies.org/es/la-coleccion/obras/?o=83>263
- Fig. 158. Antoni Saura. "Crucifixión", 1959. Óleo sobre lienzo. 131 x 163 cm. Recuperado de: ALBORCH, C. (dir.). (1991). *Millares, Saura, Tàpies. El informalismo Español. Las colecciones del IVAM*. Valencia: IVAM. Centro Julio González, p. 62264
- Fig. 159. Antonio Saura. "Gran crucifixión", 1984. Óleo sobre lienzo. 195 x 162 cm. Recuperado de: ALBORCH, C. (dir.). (1991). *Millares, Saura, Tàpies. El informalismo Español. Las colecciones del IVAM*. Valencia: IVAM. Centro Julio González, p. 70264
- Fig. 160. Antonio Saura. "El perro de goya", 1984. Óleo sobre lienzo. 162 x 130 cm. Recuperado de: ALBORCH, C. (dir.). (1991). *Millares, Saura, Tàpies. El informalismo Español. Las colecciones del IVAM*. Valencia: IVAM. Centro Julio González, p. 73264

- Fig. 161. Rossana Zaera. “Sobre el vacío”, 2001. Técnica mixta sobre papel de algodón. 100 x 70 cm. Recuperado de: <https://www.rossanazaera.com/pintura/habitaciones-sin-numero/>268
- Fig. 162. Rossana Zaera. “Cayendo hacia el vacío”, 2001. Técnica mixta sobre papel de algodón. 70 x 100 cm. Recuperado de: <https://www.rossanazaera.com/pintura/habitaciones-sin-numero/>269
- Fig. 163. Rebeca Plana. “Matalás” y detalle de la obra, 2019 .Técnica mixta sobre material fungible. 200 x 140 x 30 cm. Fotografía de Cristian Gil270
- Fig. 164. René Heyvaert durante una de sus acciones en la naturaleza. Recuperado de: <https://cgac.xunta.gal/es/exposiciones/rene-heyvaert>272
- Fig. 165. René Heyvaert. Obra *Mail Art* realizada entre 1964 y 1984. Técnica mixta. Recuperado de: <https://cgac.xunta.gal/es/exposiciones/rene-heyvaert>274
- Fig. 166. René Heyvaert. Obra *Mail Art* realizada entre 1964 y 1984. Técnica mixta. Recuperado de: <http://www.trianglebooks.com/books/ren%C3%A9-heyvaert/mail-art-1964%E2%80%941984>274
- Fig. 167. René Heyvaert. Obra *Mail Art* realizada entre 1964 y 1984. Técnica mixta. Recuperado de: <http://www.trianglebooks.com/books/ren%C3%A9-heyvaert/mail-art-1964%E2%80%941984>275
- Fig. 168. En la imagen, Ángela de la Cruz sentada en la silla de rueda junto a uno de sus cuadros. Fotografía de Alexander James. Recuperado de: <https://smoda.elpais.com/placeres/la-epopeya-de-angela-de-la-cruz-la-artista-que-quiso-convertir-el-negro-en-un-color-erotico/>277
- Fig. 169. Ángela De La Cruz. “Drop”, 2014. Óleo y acrílico sobre lienzo. 220,5 x 180 x 8 cm. Recuperado de: <https://helgadealvear.com/exposiciones/traspaso/#gallery-9>278
- Fig. 170. Chuck Close pintando con una férula en la mano. Recuperado de: <https://skythelimit.wordpress.com/2010/08/25/chuck-close/>279
- Fig. 171. Chuck Close en silla de ruedas junto a uno de sus autorretratos. Fotografía de Lawrence Lucier/FilmMagic. Recuperado de: <https://www.infobae.com/cultura/2021/08/20/murio-a-los-81-anos-chuck-close-pionero-del-fotorrealismo/>279
- Fig. 172. Teresa Cebrián. “El dolor aniquilador” y detalle de la obra, 2017. Tela, hilo, pintura y pincel (enmarcado). 114 x 80 x 8 cm. Imagen de la exposición *El largo viaje* en el *Centre del Carme Cultura Contemporània*. Fotografía de Cristian Gil282
- Fig. 173. Teresa Cebrián. “The Fog”, 2017. Técnica mixta. Medidas variables. Imagen de la exposición *El largo viaje* en el *Centre del Carme Cultura Contemporània*. Fotografía de Cristian Gil283

- Fig. 174. Teresa Cebrián. “The Frail Footpath”, 2001. Varias piezas de resina. Medidas variables. Imagen de la exposición *El largo viaje* en el *Centre del Carme Cultura Contemporània*. Colección *Galería Rosa Santos*. Fotografía de Cristian Gil284
- Fig. 175. Francisca Lita. “Mi más fiel enemigo”, 2008. Lápices grasos sobre papel. 100 x 70 cm. Cortesía de la artista285
- Fig. 176. Francisca Lita. “Esta es mi fragilidad”, 2008. Lápices grasos sobre papel. 100 x 70 cm. Cortesía de la artista286
- Fig. 177. Francisca Lita. “El sobresaltado camino de los cromosomas”, 2012. Acrílico y lápices grasos sobre papel. 210 x 100 cm. Cortesía de la artista287
- Fig. 178. Francisca Lita. “Escuchad, mirad mi cuerpo desmembrarse”, 2006. Lápices grasos sobre papel. 100 x 70 cm. Cortesía de la artista289
- Fig. 179. Francisca Lita. “Autorretrato con cruz”, 2008. Lápices grasos sobre papel. 100 x 70 cm. Cortesía de la artista289
- Fig. 180. William Utermohlen. Evolución de sus autorretratos. Recuperado de: https://www.reddit.com/r/ArtHistory/comments/iv63gi/william_uterholmens_self_portraits_drawn_after/291
- Fig. 181. William Utermohlen. “Selfportrait with saw”, 1997. Óleo Sobre lienzo. 35,5 x 45,5 cm. Recuperado de: <http://www.archivoarteyenfermedades.com/4769-2/>293
- Fig. 182. William Utermohlen. “Selfportrait. Head I”, 2000. Lápiz sobre papel. 40,5 x 33 cm. Recuperado de: <http://www.archivoarteyenfermedades.com/william-uterholmens-head-i/>293
- Fig. 183. Yayoi Kusama. “With All My Love for the Tulips, I Pray Forever”, 2011. Plástico y fibra de vidrio. Medidas variables. Instalación en la Fundación Arte Marciano. Imagen de Charles White, [JWPictures.com/Courtesy Marciano Art Foundation](http://JWPictures.com/Courtesy_Marciano_Art_Foundation). Recuperado de: <https://arrestedmotion.com/2018/08/showing-yayoi-kusama-with-all-my-love-for-the-tulips-i-pray-forever-2011-marciano-art-foundation/>298
- Fig. 184. Yayoi Kusama. “Infinity Mirrored Room — Let’s Survive Forever,”, 2017. Espejos y esferas de metal. Medidas Variables. Instalación en la *David Zwirner Gallery*. Imagen de Vincent Tullo para el *The New York Times*. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/2017/11/03/arts/design/yayoi-kusama-david-zwirner-festival-of-life-review.html>299
- Fig. 185. David Escalona. “El carro de apolo”, 2015. Silla de ruedas bañada en oro, cascabel, varilla y pañuelo. Medidas variables. Recuperado de: <https://bienal.fundaciononce.es/obrasVII>303

- Fig. 186. Christian Boltanski. "Personnes", 2010. Ropa y grúa. Instalación. Medidas variables. Fotografía de Didier Plowy. Recuperado de: <https://www.metalocus.es/es/noticias/personnes-en-monumenta-2010>.....312
- Fig. 187. Andy Warhol. "Silla eléctrica grande", 1967-68. Tinta serigráfica y acrílico sobre lienzo. 137 x 188 cm. Colección particular *Museum Dhondt-Dhaenens*, Deurle (Bélgica). Fotografía de Vincent Everarts. Recuperado de: <https://www.museopicassomalaga.org/silla-electrica-grande-1967-68>317
- Fig. 188. Teresa Cebrián. "The Last Light", 2022. Poliéster y tierra. 250 x 80 x 17 cm. *Institut Valencià d'Art Modern*. Fotografía de Cristian Gil320
- Fig. 189. Käthe Kollwitz. "La viuda I", 1921-1922. Xilografía. 37,2 x 23,6 cm. *Museum of Modern Art*. Recuperado de: https://www.moma.org/s/ge/collection/ge/artist/artist_id-3201_role-1_sov_page-16.html324
- Fig. 190. Käthe Kollwitz. "La viuda II", 1922. Xilografía. 47,7 x 65,9 cm. *Museum of Modern Art*. Recuperado de: https://www.moma.org/s/ge/collection/ge/artist/artist_id-3201_role-1_sov_page-21.html324
- Fig. 191. Doris Salcedo. "Quebrantos", 2019. Instalación de cristales rotos. Medidas variables. Fotografía de Camilo Rozo. Recuperado de: https://elpais.com/internacional/2019/06/11/colombia/1560211000_126427.html326
- Fig. 192. Imagen de la exposición *Vidas robadas*, 2021. Fotografía de Agencia EFE. Recuperado de: <https://www.elheraldo.co/colombia/vidas-robadas-el-homenaje-los-fallecidos-durante-las-protestas-822693>327
- Fig. 193. Doris Salcedo. "Palimpsesto", 2013-17. Agua. Medidas variables. Instalación en el *Palacio de Cristal*, Madrid. Fotografía de Juan Fernando Castro. Recuperado de: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/doris-salcedo>328
- Fig. 194. Isabel Oliver. "Secuencias del Mediterráneo", 2020. Lienzo de tela sobre superficie magnetizada. 100 x 230 cm. Obra modular e interactiva. Recuperado de: <https://infinityartmagazine.files.wordpress.com/2020/11/isabel-oliver-secuencias-del-mediterraneo-2020-web.jpg?w=1024>238
- Fig. 195. Christian Boltanski. "Monument (Odessa)", 1989-2003. Estampados plateados de gelatina, cajas de galletas de estaño, luces y alambre. 203,2 x 182,9 cm aprox. *The Jewish Museum*. Recuperado de: <https://thejewishmuseum.org/collection/28216-monument-odessa>330
- Fig. 196. Yayoi Kusama. "Chandelier of Grief", 2016. Acero, aluminio, vidrio espejo, acrílico, motor, plástico y LED. Mostrado: 383,5 x 557,4 x 482,8 cm. *Tate Collection*. Recuperado de: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/kusama-chandelier-of-grief-t15202>332

- Fig. 197. Pepe Miralles. “El sida como excusa para la recaudación de fondos ayuda a la inmovilidad de los gobiernos”, 1993.
Grafito y fotografías sobre pared. Cortesía del artista334
- Fig. 198. Pepe Miralles. “El sida como excusa para la recaudación de fondos ayuda a la inmovilidad de los gobiernos”, 1993. Ófset sobre papel en el catálogo de la exposición. Cortesía del artista334
- Fig. 199. Jenny Holzer. “Instalación para Bilbao”, 1997. Diodos luminosos. Dimensiones de ubicación específica. *Guggenheim Bilbao Museoa*. Recuperado de: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/instalacion-para-bilbao>335
- Fig. 200. Jenny Holzer. “Pareja Arno”, 2010. Pareja de bancos curvos de mármol blanco. 274,3 x 89 x 46 cm cada uno. *Guggenheim Bilbao Museoa*. Recuperado de: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/pareja-arno>335
- Fig. 201. Imagen de uno de los cementerios circundantes a Yogyakarta. Fotografía de Cristian Gil339
- Fig. 202. Ángela de la Cruz. “Homeless”, 1999. Óleo sobre tela. 222 x 181 x 28 cm. Recuperado de: <https://www.arteshot.page/blog/angela-de-la-cruz>342
- Fig. 203. Aaron Lloyd. “Lamento I” y “Lamento II”, 2005. Carbón sobre papel Archês 300 gr. 100 x 100 cm (cada una). Colección *CAC Málaga*. Recuperado de: LLOYD, A. (2017). *AAaron. 1987-2016*. Huesca: Diputación de Huesca y Santiago Navarro, pp. 164-165. https://www.diphuelva.es/export/sites/dph/cultura/.galleries/documentos/LIBRO_AARON_21_5x248-reducido.pdf344
- Fig. 204. En la imagen, dos visitantes del CAC Málaga observan el díptico “Lamento I” y “Lamento II” de Aaron Lloyd. Recuperado de: <https://www.diariosur.es/v/20130102/cultura/malaga-aumenta-numero-visitantes-20130102.html#>344
- Fig. 205. Una de las imágenes que compuso la exposición *La herida de la ausencia en la memoria* de Aaron Lloyd en la *Galería Carles Taché* de Barcelona. Recuperado de: <https://chemaalvargonzalez.com/project/la-herida-de-la-ausencia-en-la-memoria/>345
- Fig. 206. Una de las imágenes que compuso la exposición *La herida de la ausencia en la memoria* de Aaron Lloyd en la *Galería Carles Taché* de Barcelona. Recuperado de: <https://chemaalvargonzalez.com/project/la-herida-de-la-ausencia-en-la-memoria/>346
- Fig. 207. Miguel Ángel. “La piedad”, 1499. Mármol. 174 x 195 x 69 cm. *Ciudad del Vaticano*. Fotografía de Stanislav Traykoz. Recuperado de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo%27s_Pieta_5450.jpg347
- Fig. 208. Enrique Simonet Lombardo. “Una autopsia”, 1890. Óleo sobre lienzo. 177 x 291 cm. *Museo del Prado*. Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/una-autopsia/d2351d88-907d-4525-85fc-aac39e7703d7>350

- Fig. 209. Edvard Munch. “Muerte en la habitación de la enferma”, 1893. Témpera y lápiz graso sobre tela. 169,5 x 152,5 cm. *Museo Nacional de Arte, Arquitectura y Diseño* de Noruega, Oslo. Recuperado de: [https://www.nasjonalmuseet-no.translate.google/en/collection/object/NG.M.00940? x tr sl=en& x tr tl=ca& x tr hl=ca& x tr pto=sc](https://www.nasjonalmuseet.no.translate.google/en/collection/object/NG.M.00940?x_tr_sl=en&x_tr_tl=ca&x_tr_hl=ca&x_tr_pto=sc)351
- Fig. 210. Juan Antonio Benlliure. “Muerte de don Alfonso XII”, 1887. Óleo sobre lienzo, 300 x 400 cm. *Museo del Prado*. Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/muerte-de-don-alfonso-xii-el-ultimo-beso/6cf3b00f-9283-44a0-9870-cfbb74289c7d>352
- Fig. 211. Otto Dix. “Herido (batalla otoñal de 1916, Bapaume)”, 1924. Serie “La guerra”. Grabados y aguafuertes. Sin datos de las medidas. *Institut für Auslandsbeziehungen*. Recuperado de <https://www.ifa.de/en/tour/art-and-politics/#section1>353
- Fig. 212. Otto Dix. “Centinela muerto”, serie “La guerra”, 1924. Grabados y aguafuertes. Sin datos de las medidas. *Institut für Auslandsbeziehungen*. Recuperado de: https://www.ifa.de/fileadmin/Content/images/ausstellungen/art_and_politics/otto_dix/ifa_OttoDix_ToterSappenposten1924.jpg354
- Fig. 213. Ernst Barlach. “Muerte del niño”, 1919. Xilografía. 23,8 x 36 cm. Recuperado de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/369885>355
- Fig. 214. Ernst Barlach. “La muerte errante”, 1923. Litografía. 41.4 x 54.8 cm. *MoMA*. Recuperado de: <https://www.moma.org/collection/works/64354>355
- Fig. 215. Käthe Kollwitz. “Madre con niño muerto”, 1903. Aguafuerte y chine collé. 54,5 x 70,3 cm. *MoMA*. Recuperado de: <https://www.moma.org/collection/works/273959>356
- Fig. 216. Salvador Dalí, 1934. Óleo sobre tabla, 31,75 x 39,4 cm. *The Dalí Museum St. Petersburg*, Florida. Recuperado de: <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/400/reminiscencia-arqueologica-del-angelus-de-millet>358
- Fig. 217. Jean-François Millet. “L’Ángelus”, 1857-59. Óleo sobre tela. 55,5 x 66 cm. *Museo de Orsay*. Recuperado de: <https://www.musee-orsay.fr/es/obras/langelus-345>358
- Fig. 218. Salvador Dalí. “El retrato de mi hermano muerto”, 1963. Óleo sobre tela. 175,3 x 175,3 cm. *The Dalí Museum St. Petersburg*, Florida. Recuperado de: <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/802/retrato-de-mi-hermano-muerto>359
- Fig. 219. Salvador Dalí. “El caballero de la muerte”, 1934. Óleo sobre tela. 65 x 54 cm. Recuperado de: <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/396/el-caballero-de-la-muerte>361
- Fig. 220. Salvador Dalí. “El rostro de la guerra”, 1940. Óleo sobre tela. 64 x 79 cm. *Museum Boijmans van Beuningen*, Rotterdam. Recuperado de: https://www.salvador-dali.org/ca/obra/cataleg-raonat-pintures/resized_imatge.php?obra=499&imatge=0363

- Fig. 221. Jean Henri Marlet. “La Morgue”, 1820-24. Litografía. 32,5 x 50 cm. *Museo Carnavalet - Historia de París*. Recuperado de: <https://www.parismuseescollections.paris.fr/es/node/166395#infos-secondaires-detail>365
- Fig. 222. Imagen de la Morgue de París publicada en la revista *Harper's Weekly, A Journal of Civilization* el 18 de Julio de 1874. Recuperado de: <https://varshavskycollection.com/collection/svvp-0002-morgue-paris/>365
- Fig. 223. Théodore Géricault. “La balsa de la medusa”, 1819. Óleo sobre lienzo. 491 x 717 cm. *Museo del Louvre*, París. Recuperado de: <https://www.louvre.fr/es/explora/el-palacio/cuando-los-pintores-franceses-pensaban-a-lo-grande>366
- Fig. 224. Plácido Merino. “Mi padre 1”, 2018. Óleo sobre papel. 21,5 x 28,5 cm. Cortesía del artista368
- Fig. 225. Plácido Merino. “Mi madre”, 2018. Óleo sobre papel. 23 x 21 cm. Cortesía del artista368
- Fig. 226. Plácido Merino. “Aproximación 26”, 2018. Óleo sobre papel. 25 x 35 cm. Cortesía del artista369
- Fig. 227. Ron Mueck. “Death Dad”, 1996-97. Técnica mixta. 20 x 38 x 102 cm. Recuperado de: <https://www.widewalls.ch/magazine/ron-mueck-thaddaeus-ropac-london>370
- Fig. 228. Cuatro imágenes de la serie “Body of a courtesan in nine stages of decomposition” en la que su autor Kobayashi Eitaku muestra un cuerpo en descomposición a lo largo de nueve pinturas sobre pergamino. Recuperado de: https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_2008-3033-1371
- Fig. 229. Alfred Otto Wolfgang Schulze. “El fantasma azul”, 1951. Óleo sobre lienzo. 73 x 60 cm. Recuperado de: <https://educacion.ufm.edu/alfred-otto-wolfgang-schulze-wols-fantasma-azul-tecnica-mixtasobre-tela-1951/>373
- Fig. 230. Paul Frecker Photographs. “Child with a cross and candles”. R.J. Fittell, Clifton, Kansas, USA. Recuperado de: <http://paulfrecker.com/index.cfm?startrow=17&maxrows=16&curpage=2&page=liblist&itemID=1>373
- Fig. 231. Grupo étnico Indonesio Toraja. En la imagen, Clara con su hermana Arel, que falleció cuando tenía 6 años. Foto de Claudio Sieber. Recuperado de: <https://www.vice.com/es/article/a3b7wa/toraja-ritos-funerarios-fotos>375
- Fig. 232. En la imagen, integrantes grupo étnico Indonesio Toraja. Foto de Claudio Sieber. Recuperado de: <https://www.vice.com/es/article/a3b7wa/toraja-ritos-funerarios-fotos>376

- Fig. 233. Imágenes de la exposición *Imágenes de muerte. Representaciones fotográficas de la muerte ritualizada* en el *Museu Valencià d'Etonología*. Recuperado de: <https://letno.dival.es/es/exposicion/exposicion-temporal/imagenes-de-muerte>377
- Fig. 234. Imágenes de la exposición *Imágenes de muerte. Representaciones fotográficas de la muerte ritualizada* en el *Museu Valencià d'Etonología*. Recuperado de: <https://letno.dival.es/es/exposicion/exposicion-temporal/imagenes-de-muerte>378
- Fig. 235. Antonio Selfa. “Retrato de madre con recién nacido difunto”, ca. 1854-1873. Tarjeta de visita. Colección Javier Sánchez Portas. Recuperado de: <https://www.arteinformato.com/agenda/f/imagenes-de-muerte-representaciones-fotograficas-de-la-muerte-ritualizada-150602>379
- Fig. 236. Edvard Munch. “Two Women on the Shore”, 1898. Xilografía en madera sobre papel japonés color crema. 53,6 x 59,8 cm. *The Metropolitan Museum*. Recuperado de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/369120>382
- Fig. 237. Juan de Espinosa. “Bodegón de uvas, manzanas y ciruelas”, hacia 1630. Óleo sobre lienzo, 76 x 59 cm. *Museo del Prado*. Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/bodegon-de-uvas-manzanas-y-ciruelas/cf3b3737-df34-4c94-b221-146dad27c34e>382
- Fig. 238. Antonio Pereda. “Alegoría de la vanidad”, 1632.63. Óleo sobre lienzo. 139,5 x 174 cm. *Kunsthistorisches Museum Wien*. Recuperado de: [https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Antonio-Pereda-y-Salgado/962055/%22Alegor%C3%ADa-de-la-vanidad%22-Vanitas-y-una-vela-apagada---Pintura-de-Antonio-de-Pereda-y-Salgado-\(1611-1678\)-1634-Dim-139,5x174-cm-Viena,-Kunsthistorisches-Museum.html](https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Antonio-Pereda-y-Salgado/962055/%22Alegor%C3%ADa-de-la-vanidad%22-Vanitas-y-una-vela-apagada---Pintura-de-Antonio-de-Pereda-y-Salgado-(1611-1678)-1634-Dim-139,5x174-cm-Viena,-Kunsthistorisches-Museum.html)384
- Fig. 239. Michael Wolgemut. “Danzas de la muerte”, 1493. Xilografía y texto. *MET Museum*. Recuperado de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/390220>385
- Fig. 240. José Guadalupe Posada. Calaveras Patinando. Impresión de originales en 1930. Grabado en madera. 34,4 x 22,7 cm. Colección Blaisten. Recuperado de: <https://museoblaisten.com/Obra/7686/Calaveras-patinando>385
- Fig. 241. Pieter Bruegel el Viejo. “Triunfo de la muerte”, 1562-63. Óleo sobre tabla. 117 x 162 cm. *Museo del Prado*. Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/triunfo-de-la-muerte-el-pieter-bruegel-el-viejo/5a1ea2bf-a269-44be-8466-95e5ae34396e>386
- Fig. 242. Hans Baldung Grien. “La Muerte y la doncella”, 1515. Pluma en negro, realizada con blanco, sobre papel imprimado marrón. *Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz*. Recuperado de: <https://artsandculture.google.com/asset/death-and-the-maiden/vAEoj7UemlUmzA?hl=en>387

- Fig. 243. Hans Badung Grien. “Las Edades y la Muerte”, 1541-1544. Óleo sobre tabla, 151 x 61 cm. Museo del Prado. Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-edades-y-la-muerte/d5ef2c3e-48d1-40a8-8bb7-745314a1197c>388
- Fig. 244. Francisca Lita. “La muerte”, 2011. Acrílico y pastel. 100 x 70 cm.
Cortesía de la artista389
- Fig. 245. Francisca Lita. “El tiempo”, 2011. Acrílico y pastel. 100 x 70 cm.
Cortesía de la artista389
- Fig. 246. Damien Hirst. “For the Love of God”, 2007. Platino, diamantes, dientes humanos. 17,1 x 12,7 x 19,1 cm. *Science Ltd y Jay Jopling/ White Cube* (Londres). Recuperado de: <http://www.artvehicle.com/events/102>391
- Fig. 247. Caspar David Friedrich. “Entrada del cementerio”, 1825. Óleo sobre lienzo. 171 x 110 cm. *New Masters Gallery, Dresden State Art Collection*. Recuperado de: <https://artsandculture.google.com/asset/the-cemetery/AAEiq0o-GntQFQ?hl=en>393
- Fig. 248. Arnold Böcklin. “La isla de los muertos”, 1880. Óleo sobre tabla. 73,7 x 121,9 cm. *MET Museum*. Recuperado de: <https://www.metmuseum.org/es/art/collection/search/435683>393
- Fig. 249. Paul Cézanne. “Pirámide de cráneos”, 1901. 39 x 45,5 cm. Óleo sobre Lienzo.
Recuperado de: <https://historia-arte.com/obras/cezanne-piramide-de-calaveras>394
- Fig. 250. Van Gogh. “Calavera con cigarrillo”, 1886. Óleo sobre lienzo. 32,3 x 24,8 cm. *Van Gogh Museum*, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation). Recuperado de: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0083V1962>394
- Fig. 251. Pablo Picasso. “Composition avec tête de mort”, 1908. Óleo sobre lienzo. 116 x 89 cm.
Recuperado de: <https://www.pablocicasso.online/composicion-con-calavera-de-pablo-picasso/>395
- Fig. 252. Andy Warhol. “Calavera”, 1976. Serigrafía y acrílico sobre lienzo. 183 x 203 cm.
Museum Moderner Kunst, Viena. En préstamo de la *Ludwig-Stiftung* de Austria desde 1981.
Recuperado de: <https://www.museopicassomalaga.org/calavera-1976>396
- Fig. 253. Hilario Bravo. “Puerta de la escritura”, 2004. Acrílico y carboncillo sobre tela, 162 x 130 cm.
Recuperado de: <https://julioesabadvidal.wordpress.com/2018/12/18/de-la-muerte-asido-a-un-sueno-una-intervencion-de-hilario-bravo/>399
- Fig. 254. Antoni Tàpies. “Cráneo y flechas”, 1986. Pintura sobre madera, 162 x 130,5 cm.
Recuperado de: <https://www.galeriacortina.com/artists/33-antoni-Tàpies/works/9373-antoni-Tàpies-craneo-y-flechas-1986/>399
- Fig. 255. Carmen Calvo. “Sin título”, 1997. Técnica mixta sobre pizarra. Conjunto de 21 piezas de 100 x 130 cm c/u. *Museo Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid. Recuperado de: http://www.carmencalvo.es/archivo/sin_titulo401

- Fig. 256. Carmen Calvo. "Silencio", 1995. Técnica mixta, escayola, piedra, espejo, pelo. 300 x 700 x 200 cm. *Museo Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid. Recuperado de: <http://www.carmencalvo.es/archivo/silencio>402
- Fig. 257. Ron Mueck. "Mass", 2017. Pintura polimérica sintética sobre fibra de vidrio. 550 x 1487 x 5081,8 cm *National Gallery of Victoria*, Melbourne. Fotografía de Sean Fennessey. Recuperado de: <https://fadmagazine.com/2017/12/15/233986/>404
- Fig. 258. Tony Oursler. "Feedback", 1998. Escayola, proyector, vídeo reproductor y cinta de vídeo. Colección *Galerie Biedermann, Munich*. Recuperado de: <https://tonyoursler.com/still-lives-and-skulls-new-york>405
- Fig. 259. Tony Oursler. "Skulls and Still Lives", 1998. Instalación con elementos diversos y proyección de vídeo. Dimensiones variables. Recuperado de: <https://tonyoursler.com/still-lives-and-skulls-new-york>406
- Fig. 260. Varias imágenes de la serie "Time after time" en las que Ori Gersht captura varios momentos de la detonación del bodegón. Recuperado de: <https://www.origersht.com/copy-of-blow-up-slideshow>407
- Fig. 261. Rossana Zaera. "Ausencia se escribe como árbol", 2021. Instalación fotográfica en la fachada del *Mercado Central de Castellón*. Fotografía de Cristian Gil418
- Fig. 262. Imágenes de nuestra visita a la instalación "Ausencia se escribe como árbol" de la artista Rossana Zaera. Fotografía de Sonia Simón419
- Fig. 263. Christian Boltanski. "Las tumbas", 1996. Tumbas de madera y metal, tela negra, cuadros negros con cristal y bombillas. Medidas variables. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Recuperado de: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/tombeaux-tumbas>419
- Fig. 264. Eulàlia Valldosera. "Estantería para un lavabo de hospital", 1992. Proyector de luz, armario, bata, envases diversos, medicinas, orinal y espejo. Medidas variables. Instalación exhibida en el *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Recuperado de: <https://eulaliavalldosera.com/agua-luz-y-sombras-proyectos-realizados-desde-1990/instalaciones/apariencias-casa-1992-95/>421
- Fig. 265. Joseph Beuys. "Hinter dem Knochen wird gezählt. Schmerzraum", 1983. Planchas de plomo, hierro, plata y luz. Colección "*La Caixa*" d'Art Contemporani. Fotografía de: Maria Ciment. Recuperado de: <https://www.catorze.cat/passadis/no-es-pot-fugir-mateix-43713/>422
- Fig. 266. Nancy Spero. "Amantes", 1962. Óleo sobre lienzo. 163,5 x 204 cm. *TATE Modern*. Recuperado de: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/spero-lovers-t07142>427
- Fig. 267. José Noguero. "Vastu I" y "Vastu II", 2004. Fotografía sobre aluminio. 150 x 150 cm cada una. Recuperado de: https://josenoguero.com/ri_gallery/vastu/430

- Fig. 268. Rossana Zaera. “Una silla para la soledad”, serie “Cajas de memoria”, 2010. Caja de hierro, sillita, tela y pintura. 19 x 31,5 x 11,5 cm. Recuperado de: <https://www.rossanazaera.com/escultura/cajas-de-memoria/>433
- Fig. 269. Natividad Navalón. Detalle de “No lo llamaba hogar, pero era todo lo que ella tenía”, 2021. Diferentes muebles domésticos, tela blanca, hormas de madera, pinceles, papeles de dibujo, ovillos de lana, agujas de coser, urnas de cristal, vajilla, imágenes impresas, libros y recipientes diversos. Medidas variables. Instalación en el *MuVIM*.
Fotografía de Cristian Gil434
- Fig. 270. Rebeca Plana. “Tacet”, 2008. Técnica mixta sobre lienzo. 190 x 170 cm.
Recuperado de: COLOM, V. (com.). (2008). *La Cámara anecoica*. Valencia: Palau de la Música de València, p. 40439
- Fig. 271. Rebeca Plana. “Cada amante una herida, cada color un dolor”, 2008. Técnica mixta sobre papel. 100 x 70 cm. Recuperado de: COLOM, V. (com.). (2008). *La Cámara anecoica*. Valencia: Palau de la Música de València, p. 33442
- Fig. 272. Rebeca Plana. “Conócete a ti mismo y verás como sobras”, 2008. Técnica mixta sobre papel. 100 x 70 cm. Recuperado de: COLOM, V. (com.). (2008). *La Cámara anecoica*. Valencia: Palau de la Música de València, p. 53442
- Fig. 273. Rossana Zaera. “Bajo un trozo de cielo demasiado pequeño”, 2014. Hormas de madera, cristal, cuerda de cáñamo, y lavanda preservada. Medidas variables. Cortesía de la artista447
- Fig. 274. Teresa Cebrián. Detalles de la instalación “Del silencio de las lágrimas”, 1999. Técnica mixta. Medidas variables. Instalación en el CCCC. Fotografía de Cristian Gil449
- Fig. 275. Teresa Cebrián. “El fin de las palabras”, 2012. Fotografía en blanco y negro sobre papel litográfico, látex e hilo. Medidas variables. Imagen de la exposición *El largo viaje* en el *Centre del Carme Cultura Contemporània*. *Galería Rosa Santos*. Fotografía de Cristian Gil450
- Fig. 276. Teresa Cebrián. “El bolsón de las palabras”, 2012. Instalación. Látex y blanco titáneo. Medidas variables. Imagen de la exposición *El largo viaje* en el *Centre del Carme Cultura Contemporània*. *Generalitat Valenciana*. Fotografía de Cristian Gil451
- Fig. 277. Doris Salcedo. Sin título, 1995. Madera, cemento, acero, cristal y algodón. 117 x 134,5 x 46 cm. Colección “*La Caixa*” d’*Art Contemporani*. Recuperado de: <https://coleccion.caixaforum.org/obra/-/obra/ACF0645/Sintitulo>453
- Fig. 278. Manuel Vilariño. “Paraíso fragmentado”, 1999-2003. Hahnemühle sobre aluminio. 110 x 110 cm. c/u. Recuperado de: <https://www.marcovigo.com/es/content/manuel-vilari-o-seda-de-caballo>456
- Fig. 279. Teresa Cebrián. “Silencio equilibrio”, 1995. 110 x 50 x 50 cm. Top-coat, fibra de vidrio y látex natural. Recuperada de: BEGUIRISTAIN, M^a. T. (1999). *Teresa Cebrian. Del silencio de las lágrimas: Sala La Gallera 20-XII, 1999 30-I, 2000*. Valencia: Generalitat Valenciana457

- Fig. 280. Imágenes de la serie en proceso “Cicatrices y otras condecoraciones” de Rossana Zaera en torno al dolor de la herida que ve en los árboles y que está en relación a las del ser humano. Recuperado de: <https://www.rossanazaera.com/fotografia/heridas-cicatrices-y-otras-condecoraciones-wounds-scars-and-other-awards/>458
- Fig. 281. Ori Gersht. Dos de las imágenes de la serie “Withe Noise”, 1999-2000. Serie fotográfica digital. Recuperado de: <https://www.origersht.com/copy-of-between-places-2001-m>458
- Fig. 282. Alejandro Mañas. Algunos fotogramas de “Sonidos a la libertad”, 2016. Videoarte. 15’ 33”. Cortesía del Artista460
- Fig. 283. Rebeca Plana. “Canyes”, 2019. Técnica mixta sobre papel. 120 x 90 cm y 100 x 81 cm. Fotografía de Cristian Gil462
- Fig. 284. Rebeca Plana. “Colps de Riu”, 2019. Técnica mixta sobre papel. Medidas variables. Fotografía de Cristian Gil463
- Fig. 285. Rebeca Plana. “Riu Endins”, 2018. Técnica mixta sobre lienzo. 190 x 140 cm. Fotografía de Cristian Gil463
- Fig. 286. Rebeca Plana. “Tempesta”, 2019. Técnica mixta sobre lienzo. 190 x 140 cm. Fotografía de Cristian Gil466
- Fig. 287. Rebeca Plana. “La fuerza de la naturaleza”, 2019. Técnica mixta sobre lienzo. 200 x 450 cm. Fotografía de Cristian Gil467
- Fig. 288. Sam Taylor-wood. “Still Life”, 2001. Fotograma del vídeo. Duración total 3’ 44”. Película/DVD de 35 mm, color y audio silencioso. Colección *Museum of Fine Arts Boston*. Recuperado de: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-9-spring-2007/matter-time>475
- Fig. 289. Cristian Gil. “Cau de Coneixement”, 2017. Raíces de naranjo. 320 ø x 85 cm. Patrimonio Universitat de València. Fotografía de Cristian Gil480
- Fig. 290. Cristian Gil. “Connexions”, 2019. Madera de pino y olivo. 127 x 136 x 186 cm. Colección *Centre de la Cultura de l’Oli de Catalunya - Ajuntament de la Granadella*. Fotografía de Cristian Gil482
- Fig. 291. Antoni Tàpies. “Grand triangle marron”, 1963. Óleo y arena sobre parqueé contrachapado. 195 x 170 cm. *Centre Pompidou*. Recuperado de: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/czzA5g6>484
- Fig. 292. Cristian Gil. “Amb la natura”, 2012. Acción realizada en la huerta de Albuixech y registrada fotográficamente. Imagen impresa 100 x 70 cm. Fotografía de Cristian Gil485

- Fig. 293. Fina Miralles. “Translacions. Dona-arbre”, 1973. Imagen de la acción realizada en Sant Llorenç de Munt. Recuperado de: <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/miralles-fina/translacions-dona-arbre-documentacio-laccio-realitzada>486
- Fig. 294. Cristian Gil. “Concentració”, 2012. Raíces de naranjo. 200 x 250 ø cm. Finalista internacional categoría *Land Art* en el *XI Arte Laguna Prize*, Venecia (Italia). Fotografía de Cristian Gil487
- Fig. 295. Cristian Gil. “Arrels de pedra”, 2013. Talla en piedra de Pulpis. 61 x 26 x 26 cm. Fotografía de Cristian Gil489
- Fig. 296. Rosana Zaera. “El sueño” y detalle, 2006. Técnica mixta sobre papel de algodón. 65 x 50 cm. Recuperado de: <https://www.rossanazaera.com/wp-content/uploads/2014/10/resilencias1-600x423.jpg>489
- Fig. 297. Rosana Zaera. “Renacimiento”, 2010. Serie Cajas de memoria. Caja de hierro, papel, escayola y pintura. 18,5 x 31 x 11,5 cm. Recuperado de: <https://www.rossanazaera.com/escultura/cajas-de-memoria/>489
- Fig. 298. Jana Sterbak. “Vanitas. Flesh Dress for an Albino Anorectic”, 1987. Maniquí, arrachera, sal, hilo, fotografía en color sobre papel. 157,48 x 40,64 x 27,94 cm. *Walker Art Center*. Recuperado de: <https://walkerart.org/collections/artworks/vanitas-flesh-dress-for-an-albino-anorectic>490
- Fig. 299. Cristian Gil. “25-08-1996” (detalle), 2015. Broce, hierro, pintura dorada y madera. Medidas variables. Fotografía de Cristian Gil.
Instalada en la puerta del estudio de Cristian Gil491
- Fig. 300. Cristian Gil. “25-08-1996”, 2015. Broce, hierro, pintura dorada y madera. Medidas variables. Fotografía de Cristian Gil.
Instalada en la puerta del estudio de Cristian Gil492
- Fig. 301. Rossana Zaera. “El vaso de barro”, 2010. Técnica mixta sobre papel de algodón. 100 x 197 cm. Recuperado de: <https://www.rossanazaera.com/pintura/resilencias-resilences/>493
- Fig. 302. Cristian Gil. “Agulles”, 2013. Caña silvestre. 60 x 280 cm ø. Instalación en la huerta de Albuixech. Fotografía de Cristian Gil495
- Fig. 303. Cristian Gil. “Agulles II”, 2021. Caña silvestre. 60 x 520 cm ø. Instalación en el *Espai d’Art Contemporani de Castelló* en la exposición *Bio Lectures. Reflexions de l’Entorn Natural i Rural Contemporani*. Fotografía de Cristian Gil496
- Fig. 304. Cristian Gil durante la instalación “Agulles II” en la huerta de Albuixech. Fotografía de Cristian Gil497

- Fig. 305. Mario Merz. “Sin título (Triplo igloo)”, 1984. Vidrio, hierro, abrazaderas, arcilla, neón. Dimensiones: 1r elemento 300 x 600 cm, 2º elemento 200 x 400, 3r elemento 100 x 200 cm. Instalación en el *Institut Valencià d’Art Modern*. Colección *MAXXI-Museo nazionale delle arti del XXI secolo*, Roma. Fotografía de Cristian Gil498
- Fig. 306. Cristian Gil. “Protecció d’Agulles”, 2013. Caña silvestre. 130 x 280 ø cm. Fotografía de Cristian Gil499
- Fig. 307. Bruce Nauman. “Model for tunnels”, 1981. Escayola. 80 x 475 x 447 cm. *Institut Valencià d’Art Modern, Generalitat Valenciana*. Fotografía de Cristian Gil499
- Fig. 308. Cristian Gil. “Protecció d’Agulles II”, 2021. Caña silvestre y tierra. 800 ø x 175 cm. Medidas instalada en el campo. Instalación en la huerta de Albuixech. Fotografía de Cristian Gil500
- Fig. 309. Cristian Gil. “Protecció d’Agulles II”, 2021. Caña silvestre y tierra. Medidas adaptadas al espacio del *Espai d’Art Contemporani de Castelló* en la exposición *Bio Lectures. Reflexions de l’Entorn Natural i Rural Contemporani*. Fotografía de Cristian Gil501
- Fig. 310. Durante el montaje de “Protecció d’Agulles II” en el *Espai d’Art Contemporani de Castelló* (EACC). Fotografía de Sonia Simón502
- Fig. 311. Cristian Gil. “Tumor de Wilms y metástasis pulmonares hepáticas múltiples”, 2015. Técnica mixta sobre pan de oro. Políptico. 28,5 x 114 cm. Colección particular Rafel Fernández Delgado-Cerdá. Fotografía de Paco Sinisterra y LESTUDIO503
- Fig. 312. Cristian Gil. “En expansión”, 2016. Técnica mixta sobre pan de oro. 60 x 60 cm. Colección *Facultat de Medicina y Odontologia* de la Universitat de València. Imagen tomada en 2016 siendo Guillermo Sáez (izquierda) Coordinador de Relaciones Internacionales y Programas de Movilidad y Decano Federico Pallardó (Derecha).....503
- Fig. 313. Imágenes durante la presentación de la investigación en la Fakultas Ekonomi dan Bisnis. Universitas Brawijaya (Indonesia)504
- Fig. 314. Tras la presentación. En la imagen, Emilio Revert Calatayud, Presidente de Sky Line Design (izquierda), Cristian Gil, Investigador (centro) y a la derecha personal de relaciones de la Universidad505
- Fig. 315. Ángeles Marco. “Péndulo de oro”, 2006. Metal patinado y cable de acero. 59,5 x 22 cm. Recuperado de: <https://exit-express.com/vertigo-angeles-marco/el-pendulo-de-oro-2006-cortesia-familia-de-la-artista-galeria-espai-visor/>506
- Fig. 316. Cristian Gil. “Sense alé”, 2017. Gres y tinta, 164 x 80 x 25 cm. A la derecha imagen del montaje y detalle de la pieza que pende en el aire. Fotografía de Cristian Gil507
- Fig. 317. Cristian Gil. “UCI”, 2015. Papel, cola gres. 28,5 x 129 cm. Fotografía de Paco Sinisterra y LESTUDIO. Colección Particular Luis Juanes508

Fig. 318. Cristian Gil. “Sobre la mesa”, 2014. Gres y terracota. 164 x 80 cm. Fotografía de Cristian Gil	509
Fig. 319. Cristian Gil. “Al se upas”, 2015. Arcilla y madera. 4,5 x 11 x 4,5 cm. Fotografía de Cristian Gil	509
Fig. 320. Pepe Espaliú. Sin título, 1989. Escayola. 15 x 20 x 20 cm. Recuperado de: https://showrooms.itgalleryapp.com/es_ES/16759629066126678028c59/work/df731a92c0675e25cd39d247b1021eef	509
Fig. 321. Cristian Gil. “25-11-2014” y detalle, 2014. Hierro y gres. 5,58 x 2,5 x 164 cm. Fotografía de Paco Sinisterra y LESTUDIO	511
Fig. 322. Cristian Gil. “Poth-a-Cath”, 2015. Papel, bronce y hierro. Fotografía de Paco Sinisterra y LESTUDIO	512
Fig. 323. Cristian Gil. “Día a Día”, 2015. Hierro y gres. 21 ø x 164 cm. Fotografía de Paco Sinisterra y LESTUDIO	513
Fig. 324. Damien Hirst. “Saint Sebastian, Exquisite Pain”, 2007. Cristal, acero inoxidable, silicona, flechas, saetas, cable, abrazaderas y mosquetones de acero, un ternero y solución de formaldehído (formol). 321,6 x 155,8 x 155,8 cm. Recuperado de: https://whitecube.com/exhibitions/exhibition/damien_hirst_masons_yard_hoxton_square_2007	514
Fig. 325. Cristian Gil. “Análisis 12-01-2015”, 2015 Papel, madera y pasta de modelar. 06 x 18 x 14,5 cm. Fotografía de Paco Sinisterra y LESTUDIO	515
Fig. 326. Cristian Gil. “Biopsia”, 2017. 100 x 20,5 x 10 cm. Fotografía de Cristian Gil	516
Fig. 327. Cristian Gil. “Diana” y detalle del movimiento, serie “Colps”, 2019. Resina de poliéster. 24 ø x 13 cm. Fotografía de Cristian Gil	517
Fig. 328. Imágenes de la presentación de la investigación en el <i>Institut Seni Indonesia Yogyakarta</i> (Indonesia), 2019	518
Fig. 329. En la imagen, Cristian conversando sobre el proyecto “Golpes” con el docente y artista Timbul en el estudio de Yogyakarta (Indonesia)	519
Fig. 330. Imágenes clínicas de la limpieza cerebral de Timbul tras el ictus	520
Fig. 331. Cristian Gil. “Sin título”, serie “Colps”, 2019. Resina de poliéster. 24 ø x 13 cm. Una unidad en la colección del <i>Institut Municipal de Cultura de Meliana</i> . Fotografía de Cristian Gil	521
Fig. 332. Cristian Gil. “Sin título”, serie “Colps”, 2019. Resina de poliéster. Medidas variables. Fotografía de Cristian Gil	522

- Fig. 333. Eva Bertomeu dinamizando las piezas de la serie y exposición *COLPS* de Cristian Gil en el *Institut Municipal de Cultura de Meliana*. Fotografía de Cristian Gil523
- Fig. 334. Eva Bertomeu dinamizando las piezas de la serie y exposición *COLPS* de Cristian Gil en el *Institut Municipal de Cultura de Meliana*. Fotografía de Cristian Gil524
- Fig. 335. Cristian Gil. “Sin título”, serie “Colps”, 2019. Madera Mahoni. Medidas variables. Fotografía de Cristian Gil525
- Fig. 336. Cristian Gil. “Sin título”, serie “Colps”, 2019. Madera Jati. Medidas variables. Fotografía de Cristian Gil526
- Fig. 337. Cristian Gil. “Autorretrato”, serie “Colps”, 2019. Madera Jati. 24 x 23 ø cm. Fotografía de Cristian Gil528
- Fig. 338. Cristian Gil. Detalle fotográfico en movimiento de “Sin título”, serie “Colps”, 2019. Aluminio. Pieza de metal 24 x 13 ø cm. Fotografía de Cristian Gil529
- Fig. 339. Cristian Gil. “Sin título”, 2019. Madera Jati, madera Mahoni y aluminio. Cada pieza 24 x 13 ø cm529
- Fig. 340. Imágenes de la exposición individual “COLPS” en el *Institut Municipal de Cultura de Meliana*530
- Fig. 341. Cristian Gil. Secuencias de una partida de “Jaque”, 2019. Madera y material termoplástico. Medidas variables. Fotografía de Cristian Gil533
- Fig. 342. Yoko Ono. Detalle de “White chess set”, 1966. Madera. 90 x 40 x 42 cm. Fotografía de Thomas Griesel. Recuperado de:
https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1494?installation_image_index=67533
- Fig. 343. Paul Klee. “Super-Chess”, 1937. Óleo sobre lienzo. 110 x 121 cm. Recuperado de:
<https://artsandculture.google.com/asset/super-chess-paul-kee/MwHvy-HH4O6BGw>
.....534
- Fig. 344. Takako Saito. “Weight Chess”, 1977. Madera. Tablero: 6,1 x 31,8 x 31,7 cm. Pieza: 3,7 x 3,1 x 3,2 cm. *MoMA Collection*. Recuperado de:
<https://www.moma.org/collection/works/131554>534
- Fig. 345. Isabel Oliver. “Jaque a las Damas”, 2020. Imagen digital sobre lienzo magnetizado. 45 x 45 cm. Recuperado de:
https://infinityartgallery.net/index.php?id_product=108&rewrite=isabel-oliver-jaque-a-las-damas-2020&controller=product&id_lang=1535

- Fig. 346. Rossana Zaera. “La casa Gran” y detalle,, 2011. 147 x 43 x 70 cm. Roble natural. Iluminación interior Led. 12 camas: alambre, vendas de escayola, cuerda, pintura. Recuperado de: <https://www.rossanazaera.com/escultura/las-casas/>536
- Fig. 347. Ángeles Marco. “Desembocadura”, 1987. Vista de la Instalación en el IVAM. Obra reconstruida en 2018. Fotografía de Cristian Gil537
- Fig. 348. Cristian Gil. “A tu iao”, 2018. Metacrilato, gres y madera. 62 x 48 x 185 cm. Fotografía de Cristian Gil538-539
- Fig. 349. Bill Viola. “Tríptico de Nantes”, 1992. Video, 3 proyecciones a color y sonido estéreo. Duración: 29 min., 46 segundos. *TATE Collection*. Foto de : Kira Perov. Recuperado de: <https://artblart.com/tag/bill-viola-nantes-triptych/>542
- Fig. 350. Cristian Gil. “112”, 2019. Tela de saco, papel fotográfico y cremallera plástica. Libro objeto. Fotografía de Cristian Gil543
- Fig. 351. Imágenes de “112” en diálogo con “Amb la natura” (al fondo) en la exposición individual COLPS en el *Institut Municipal de Cultura de Meliana*. Fotografía de Cristian Gil544
- Fig. 352. Presentación de la maqueta y el proyecto a ASPANION547
- Fig. 353. Presentación de la maqueta y del proyecto al Ayuntamiento de Valencia. El la imagen, de izquierda a derecha: Marián Germes (Relaciones Externas ASPANION), Jesús M^a González (Presidente de ASPANION), Sonia Pache (Directora de ASPANION), Joan Ribó (Alcalde de Valencia), Cristian Gil (Artista e investigador) y Elisa Gimeno (Coordinadora General del Área de Ecología Urbana del Ayuntamiento de Valencia). Fotografía de Cristian Gil y ASPANION548
- Fig. 354. Introducción a los talleres familiares. Fotografía de Sonia Simón548
- Fig. 355. Piezas realizadas durante los talleres. Antes de la cocción. Fotografía de Cristian Gil549
- Fig. 356. Imágenes de los talleres familiares para la creación de las piezas de la escultura homenaje. Fotografías de Sonia Simón Fas550-556
- Fig. 357. Michelangelo Pistoletto. “Pozo Nero”, 1966. Fibra de vidrio, pintura y espejo. 103 x 167 x 167 cm. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Recuperado de: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/pozzo-nero-pozo-negro>557
- Fig. 358. Mona Hatoum. “You are still here”, 2013. Cristal de espejo tratado con arenado abrasivo y elementos metálicos. 28 x 29,2 x 0,5 cm. *Mona Hatoum Foundation*. Fotografía de Cristian Gil558
- Fig. 359. Rebecca Horn. “Spirits”, 2005. Espejos, calaveras y material electrónico. *Donnaregina Contemporary Art Museum de Napoli* (Museo Madre). Fotografía de Sonia Simón Fas559



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA