

Universitat Politècnica de València  
Facultat de Belles Arts de Sant Carles

# **Via Amoris**

## **Una representación pictórica de lo violento y lo erótico**

**Rubén Espada Auriolés**

Trabajo Final de Master tutorizado por  
**Joël Mestre Froissard**

**Tipología 4**  
Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica.

Valencia, Septiembre del 2012



UNIVERSIDAD  
POLITECNICA  
DE VALENCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

**MPA**  
MÁSTER OFICIAL  
EN PRODUCCIÓN  
ARTÍSTICA

Mi mandamiento es éste: Amaos los unos a los otros, como yo os he amado. Nadie tiene amor más grande que quien da la vida por sus amigos.

**Jn 15, 12-13**

Los placeres violentos terminan en la violencia y tienen en su triunfo su propia muerte, del mismo modo que se consumen el fuego y la pólvora en un beso voraz.

**Romeo y Julieta, acto II, escena VI**

# Índice

<b>1. Introducción</b>	1
<b>2. Sentimiento sexual, sentimiento religioso, sentimiento violento</b>	5
2.1. El erotismo y la muerte	6
2.2. La transgresión en el sacrificio y en el erotismo	8
2.3. El erotismo de Bataille en Romeo y Julieta	11
2.4. Lo sagrado y lo profano	13
<b>3. Referentes: La Pasión de Cristo en el arte contemporáneo</b>	15
3.1. Bill Viola (The Passions)	16
3.2. Guillermo Pérez Villalta	20
3.3. Hermann Nitsch y Antonio Saura. (Desacralizando la cruz)	24
3.4. Otros usos de la Pasión	25
<b>4. Nuevas estaciones de Via Amoris</b>	27
4.1. Segunda Estación	29
4.2. Sexta Estación	37
4.3. Decimoquinta Estación	40
<b>5. Producción paralela a Via Amoris</b>	46
5.1. Camiseta Mojada	46
5.2. Lc 4, 1-13	48
5.3. Autorretratos como Lot	49
<b>6. Conclusiones</b>	51
<b>Bibliografía</b>	55

# 1.Introducción

Todos tenemos algún hecho o alguna circunstancia, aun en apariencia banal o trivial, que recordamos de nuestra infancia, que nos ha condicionado de alguna forma en la madurez. Mi historia me familiarizó desde pequeño con conceptos como el tabú, la transgresión, la culpa, y la penitencia dentro de una educación católica. Esta motivación biográfica ha servido como detonante de la investigación tanto plástica como teórica que a continuación se presenta.

El tomar como punto de partida estas situaciones personales para una investigación artística, aunque en principio más tendría que ver con la arteterapia, surgió a partir de la lectura de *Pensamiento Crítico* de Luis Camnitzer<sup>1</sup>.

Aquí, Camnitzer, reflexiona sobre varios conceptos que, de forma natural, se le atribuyen al arte y a su práctica, partiendo de la doble situación catártica y comunicativa de la producción artística. Planteando que en cada pieza existen dos zonas de diálogo, una terapéutica para el propio artista donde crea a partir de sus experiencias y le sirve como catarsis y liberación psicológica; y una segunda zona comunicativa, que es cuando realmente esa pieza se convierte en arte, ya que para que exista el arte debe haber comunicación. No solo con el propio artista, puesto que puede ser una buena terapia sin ser buen arte, sino que tiene que establecerse una relación emisor/receptor (artista/público) para que cobre sentido como arte.

Para que esta comunicación funcione el artista tiene que ser el primer espectador de su obra, para así evaluarla, ver qué y cómo se expresa la pieza para poder retocar o cambiar esos mensajes, tiene que tener una distancia crítica con su propia obra.

Así que para establecer esa comunicación con el espectador en unos códigos familiares se empezó a trabajar sobre la iconografía cristiana, y sobre los conceptos de la sexualidad y la violencia dentro del sentimiento religioso, pues es el prisma que nos interesaba dentro de toda la concepción del cristianismo y de las religiones en general.

---

<sup>1</sup> Texto de la conferencia que impartió Luis Camnitzer en el marco de la segunda edición del curso *Transformaciones. Arte y estética desde 1960*, en el CAAC de Sevilla en 2007.



Siguiendo este camino, se llegó a una reactualización del Via Crucis cristiano<sup>2</sup> ya que en estos pasajes estos conceptos de transgresión y de violencia como catarsis están muy presentes. Además el amor (erotismo) también es fundamental, ya que es la motivación de Jesús para ofrecerse en sacrificio, y en su aspecto más sexual podemos verlo en todas las representaciones artísticas cristianas (e incluso en textos teológicos como los de Santa Teresa de Jesús) a lo largo de la historia.

Teniendo el proyecto en este estado inicial se pensó en darle un giro de interés (concepto del que también habla Camnitzer) relacionando este esquema argumental con la obra clásica de William Shakespeare, *Romeo y Julieta*, cuya trama ayudan a completar y desarrollar, en cierto sentido, el proyecto en estudio.

Ambas historias tienen una estructura mínima similar, donde los protagonistas ejercen el amor y son condenados por ello, todo esto conlleva consecuencias violentas que tienen como fin la muerte y en ella se halla la catarsis y la consecución de ese amor del que se partía.

Esta unión de historias generó la composición de un nuevo Via Crucis, un *Via Amoris* ("camino del deseo", en latín), y en su resolución plástica que, del mismo modo, se centra en el pastiche de imágenes completamente distintas.

- *Primera Estación: Jesús en el huerto de los Olivos* / Romeo y Julieta sin conocerse sufren por amor
- *Segunda Estación: Jesús, traicionado por Judas, es arrestado* / Romeo y Julieta se ven y se besan por primera vez
- *Tercera Estación: Jesús es condenado por el Sanedrín* / Escena del balcón
- *Cuarta Estación: Jesús es negado por Pedro* / Romeo y Julieta se casan
- *Quinta Estación: Jesús es juzgado por Pilato* / Teobaldo furioso reta a Romeo
- *Sexta Estación: Jesús es flagelado y coronado de espinas* / Romeo rechaza el reto de Teobaldo
- *Séptima Estación: Jesús carga la cruz* / **Por decidir**
- *Octava Estación: Jesús es ayudado por Simón el Cirineo a llevar la cruz* / Mercutio intenta ayudar a Romeo y muere
- *Novena Estación: Jesús consuela a las mujeres de Jerusalén* / Romeo y Julieta pasan la noche en secreto y hacen el amor
- *Décima Estación: Jesús es crucificado* / Romeo es expulsado por el asesinato de Teobaldo
- *Undécima Estación: Jesús promete su reino al buen ladrón* / Sermón de Fray Lorenzo a Romeo
- *Duodécima Estación: Jesús en cruz, su madre y el discípulo* / Julieta toma la droga y cae en coma
- *Decimotercera Estación: Jesús muere en la cruz* / Romeo creyendo que Julieta está muerta bebe el veneno
- *Decimocuarta Estación: Jesús es sepultado* / Julieta se clava la daga al ver el cadáver de Romeo
- *Decimoquinta Estación: Jesús resucita* / Se descubre que el plan de Fray Lorenzo para reunir a los dos amantes ha fracasado

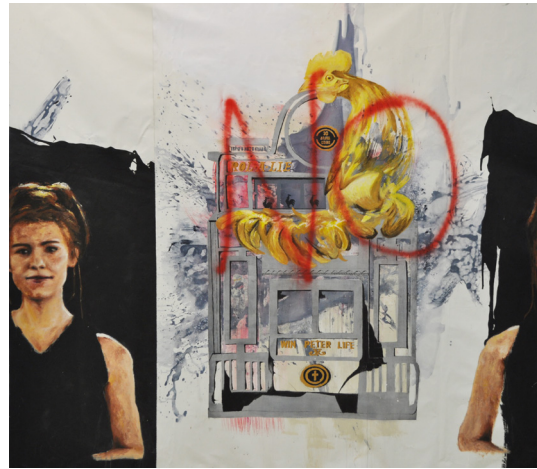
---

<sup>2</sup> Nos referimos a la actualización de Juan Pablo II del Via Crucis, la cual se aproxima más a los textos evangélicos, que a la tradición popular como el anterior de catorce estaciones.

De estas estaciones el año pasado durante el proyecto final de carrera se completaron cuatro ellas.



Rubén Espada. *Novena Estación*. 200 x 256 cm. 2011



Rubén Espada. *Cuarta Estación*. 200 x 230 cm. 2011



Rubén Espada. *Undécima Estación*. 200 x 250 cm. 2011



Rubén Espada. *Decimotercera Estación*. 300 x 200 cm. 2011

Con el proyecto en este nivel de desarrollo, se propone por un lado reforzar y ampliar el apoyo teórico que fundamenta la propuesta conceptual del proyecto; y por otro lado aumentar la producción dentro de esta serie y tras esa investigación teórica, ver otras líneas de producción plásticas, pero con las mismas bases conceptuales.

Así en los siguientes apartados referidos a la investigación teórica, se profundizará en los conceptos que unen esas dos historias que son la relación entre la sexualidad, la violencia y la muerte; la prohibición que siempre rodea a estos actos, y su transgresión

vista como necesaria para el propio ser humano; el sacrificio como gesto erótico y trágico; y, dentro de este mismo prisma, la relación entre lo sagrado y lo profano. Para ello nos basaremos, fundamentalmente, en las teorías de Mircea Eliade, y sobre todo en las de Georges Bataille.

De ahí abordaremos el campo del arte desde este mismo prisma de investigación, y veremos las representaciones de la Pasión de Cristo dentro del arte contemporáneo y como se pueden relacionar con los aspectos conceptuales a investigar.

Finalmente, en los apartados relacionados con la producción plástica, en estas nuevas estaciones nos centraremos en explorar estrategias tanto discursivas como formales con respecto al políptico y a la fragmentación de la imagen pictórica, planteando una mayor variedad de recursos dentro de la serie. Además investigaremos otras resoluciones plásticas a esta investigación teórica.

## **2. Sentimiento sexual, sentimiento religioso, sentimiento violento.**

Cualquier gran reflexión, cualquier gran obra de arte, cualquier tratado filosófico, por muy transcendental, complejo, o abstracto que nos pueda parecer en su estado final, seguramente partió de una experiencia cotidiana, ya que, como más adelante expondremos, todo acto insignificante tiene una carga significativa que la mayoría de las veces se nos escapa de nuestro entendimiento a primera vista.

Así queremos empezar este estudio, invitando a reflexionar sobre nosotros, sobre nuestros sentimientos, y así veremos como todo nuestro ser se basa en la armonía de los contrarios. La razón está ligada al sentimiento, de la misma manera que el sentimiento está ligado a la razón; al igual que la vida no se puede comprender sin la muerte. Todo cobra su significado ante la aparición de su contrario.

Esto puede ser muy elemental pero es necesario para comenzar este hilo de pensamiento, de hecho la concepción de la muerte por el hombre arcaico es lo que lo hace separarse del animal (los lechos funerarios son considerados los primeros indicios de civilización). Así, como nos muestra Bataille en sus textos, el hombre se entiende a sí mismo a partir de su muerte. Y es a partir del horror que le causa esta violencia como surge el sentimiento religioso (un sentimiento interior, de introspección) y, por lo tanto el erotismo como radicalización de la vida.

Esta separación del animal, Bataille la señala también en el surgimiento del trabajo que es lo que le da al hombre arcaico la capacidad de reconocer a la muerte "como horroroso y como admirable"<sup>3</sup>. El trabajo aquí entendido como la capacidad de raciocinio y de control, que como hemos dicho es consecuencia de que el hombre se piense a sí mismo al contraponerse con su cadáver. Y es el horror que antes decíamos, y esta capacidad de control lo que hace el surgimiento de la prohibición y del tabú con respecto a todo tipo de violencia.

Ahora para profundizar y entender mejor estas analogías entraremos más a fondo en la concepción de Bataille sobre el erotismo.

---

3 Georges Bataille. *El Erotismo*. Tusquets. Barcelona. 2000. Pág. 47

## 2.1. El erotismo y la muerte

La contemplación de la muerte es la que nos hace percibirnos como seres vivos, como seres finitos, como seres discontinuos. Y es la asimilación del horror de esa discontinuidad la que nos hace obsesionarnos con una existencia continua, o al menos hacer eterna esta existencia discontinua (concepto acuñado por el cristianismo).

Esta completa afirmación de la vida frente a la muerte, Bataille la encuentra en el erotismo y en el acto sexual (como consecuencia directa del erotismo).

Podemos decir del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte<sup>4</sup>.

De hecho es el acto de vida máximo puesto que es en la embriaguez del deseo cuando uno es más consciente de su propio cuerpo, y de las sensaciones que de él emanan. Y como siempre, si tenemos esta sensación es porque justo después de este gesto pletórico de vida, se acaba radicalmente en el orgasmo (curiosamente en francés *petite mort*) produciéndonos una sensación de tristeza, de confusión y angustia que nuestra limitada mente sólo compararía con la muerte.

De un lado, la convulsión de la carne (violencia sexual) es tanto más precipitada cuanto más próxima está del desfallecimiento: y de otro lado, el desfallecimiento, con la condición de que deje tiempo para ello, favorece la voluptuosidad<sup>5</sup>.

También el gesto erótico es un hecho vital, puesto que es a través de la reproducción como se logra la continuación de la vida. Pero es aquí donde de nuevo se relaciona con la muerte puesto que cualquier organismo vivo fallece, pero esta muerte, a su vez, es generadora de vida. Así a través del goce del acto sexual, y de la reproducción "se engaña" a la muerte, y se "vuelve" a la continuidad del ser a la que, como dijimos, la humanidad siempre ha aspirado.

Esta concepción del erotismo está íntimamente relacionada con una sensibilidad del tipo religioso, ya que si la muerte despertaba en él un abismo que lo relacionaba con la continuidad y por lo tanto con lo sagrado, su contrario, es decir, el erotismo (como culmen máximo de la vida) despertaba en él, el mismo sentimiento. Además aún nos es cercano pensar en el erotismo como algo cercano a una experiencia religiosa, no hay nada más intenso, más real (concepto que se relaciona siempre con lo sagrado) que el amor por otra persona, casi pudiendo afirmar que "El ser amado equivale para el

---

4 Georges Bataille. *El Erotismo*. Tusquets. Barcelona. 2000. Pág. 15

5 *Ibidem*. Pág. 111

amante a la verdad del ser"<sup>6</sup> (la continuidad del ser), viendo así claramente un aspecto sacralizado y divinificado del erotismo (sobre esto volveremos más adelante cuando analicemos la historia de Romeo y Julieta).

La experiencia interior del erotismo requiere de quien la realiza una sensibilidad no menor a la angustia que funda lo prohibido que al deseo que lleva a infringir la prohibición<sup>7</sup>.

Esta cita, nos permite enlazar con otro concepto que apuntamos anteriormente y que terminaremos desarrollando totalmente en el apartado siguiente, y es el de la prohibición ligada tanto al erotismo como a la muerte.

Recordamos que la prohibición aparece, por el surgimiento del trabajo (entendido como control y como capacidad de razonar), por lo tanto hay un rechazo del hombre por su parte violenta por su parte animal. Es decir, un rechazo de su parte desinhibida ya que ante el cadáver de un congénere el hombre arcaico entiende que esa violencia primigenia es la causante de ese espanto, y se aleja de su violencia, se somete a una obediencia y a un control.

Pero, una vez más, todo surge por la creación de su contrario. En el momento que hacemos la prohibición creamos la atracción por la transgresión, esta hace que el hombre siga cayendo en la violencia aunque su razón lo haga horrorizarse y haga que vuelva a rechazarla y perjurar por enésima vez que no volverá a caer en sus redes.

Aquí encontramos, un nuevo vínculo con el erotismo, ya que como otro impulso innato a nuestra naturaleza animal, si la violencia sexual nos asalta interrumpe el curso de la razón, del trabajo.

Se trata siempre esencialmente de una incompatibilidad entre la esfera donde domina la acción tranquila y razonable, y la violencia del impulso sexual<sup>8</sup>.

Estos dos actos violentos (el sexual y el de dar muerte) se relacionan entre sí al ser algo incontrolable, algo animal, un impulso tan profundo y tan arraigado en nuestro ser que cuando emerge nos taponan los sentidos y entramos en un estado de embriaguez. Ante esto, el hombre se siente tan consternado, tan desconcertado, tan sobrecogido, tan frágil en su discontinuidad que lo rechaza. Pero esta actitud de rechazo, es radical, tanto que estos tipos de violencia los relacionamos con lo repugnante, con lo abyecto, con el asco y la náusea.

---

6 Georges Bataille. *El Erotismo*. Tusquets. Barcelona. 2000. Pág. 26

7 *Ibidem*. Pág. 43

8 *Ibidem*. Pág. 58



Puedo acercar mi horror a la podredumbre, al sentimiento que tengo de obscenidad. Puedo decirme que la repugnancia, que el horror, es el principio de mi deseo; puedo decirme que si perturba mi deseo es en la medida en que su objeto no abre en mí un vacío menos profundo que la muerte<sup>9</sup>.

Aquí volvemos a ver lo que antes aludimos, cuánto de profunda es esta analogía entre erotismo y muerte, encerrándose en los anales de la creación del propio ser humano. Ya que en la plétora sexual el espíritu y la razón (lo que entendemos por humano) se silencian a favor del impulso de la violencia sexual y es gracias a esa liberación de la norma, a esa catarsis lo que nos permite llegar al placer, a la plétora. Esto, como hemos dicho, produce aversión y rechazo, incluso repulsión debido a la sensación de falta de control, de abismo que se relaciona con la muerte.

Ya teniendo clara esta analogía entre erotismo y muerte, entendidas ambas como violencias, vamos a profundizar en este aspecto de transgresión de la norma, de la prohibición, y como este completa su sentido y su relación entre sí.

## 2.2. La transgresión en el sacrificio y en el erotismo

El establecimiento de la prohibición en el mundo arcaico se hace con la misma imposición con la que se fomenta su transgresión. Una vez más vemos como en los hombres arcaicos, la armonía de los contrarios estaba muy presente. Hay una toma de conciencia sobre la transgresión y sobre la prohibición de un hecho violento, por lo tanto este hecho queda sacralizado y a su vez su transgresión y su prohibición.

La sociedad la componen simultáneamente – o sucesivamente- el mundo *profano* y el mundo *sagrado*, que son sus dos formas complementarias. El mundo *profano* es el de las prohibiciones. El mundo *sagrado* se abre a unas transgresiones limitadas. Es el mundo de la fiesta, de los recuerdos y de los dioses. (...) *Sagrado* designa a la vez ambos contrarios. Fundamentalmente es *sagrado* lo que es objeto de una prohibición. La prohibición (...) en el límite, ese sentimiento se transforma en devoción; se convierte en adoración<sup>10</sup>.

Este fragmento nos relaciona directamente con la historia de las religiones, y en concreto con los escritos de Mircea Eliade. Él establece que a través de ese desfogamiento que sucede en el tiempo sagrado, el tiempo de la fiesta, el hombre religioso al haber

<sup>9</sup> Georges Bataille. *El Erotismo*. Tusquets. Barcelona. 2000. Pág. 63

<sup>10</sup> Ibídem. Pág. 63

rememorado el tiempo mítico y al estar de nuevo en comunión con los dioses se siente purificado y equilibrado para volver al transcurso normal, profano, de sus vidas.

René Girard también hace referencia a esta necesidad del hombre arcaico por "desahogarse" en las fiestas. Pero se refiere a los periodos de represión como "anti-fiesta", y señala de ellos, que en contraste con el frenesí desmedido de la fiesta, en estos periodos que las preceden se caracterizan por una austeridad extrema.

Todo esto se hace mucho más simple si lo pasamos a nuestra experiencia cotidiana, tanto Bataille, Girard, como Eliade establecen que el trabajo, el tiempo profano, es un tiempo de control y de obediencia, y que para alcanzar el éxtasis espiritual, y una existencia equilibrada con nosotros mismos y en consecuencia con la deidad, debemos transgredir la norma, hacer en el transcurso del tiempo sagrado todo lo que no es lícito en el tiempo normal, para así volver al caos primordial, a la discontinuidad, y tras el transcurso de la fiesta, y habiendo conmemorado así la cosmogonía realizada por los dioses, el hombre ya santificado, habiendo alcanzado por un momento la continuidad del ser, puede volver a su vida normal. Esto es simplemente que para una existencia equilibrada espiritual y sentimentalmente, tan importante son los tiempos de control y de raciocinio, como los de catarsis y embriaguez. Esta concepción de la vida interior del hombre, la hemos ido perdiendo con el paso de los siglos favorecido por el concepto de culpa y de castigo judeocristiano.

Como decimos, nosotros no podemos alcanzar este sentimiento arcaico de transgresión debido sobre todo a "la repugnancia que el cristianismo muestra generalmente con la transgresión de la ley"<sup>11</sup>, de hecho aunque "el sacrificio de la misa es una reminiscencia de esa práctica, pero muy pocas veces puede herir la sensibilidad de una manera lo bastante vívida"<sup>12</sup>.

Por lo tanto en el sacrificio en la cruz y su representación en la misa, el hombre actual, no se hace consciente de la transgresión, creándose una incoherencia con respecto de la esencia de la humanidad primigenia de la que proviene esa tradición y no pudiendo captar el sentido completo ni llegar a la catarsis pretendida con todo sacrificio.

Este acto sacrificial (uno de los actos festivos a los que antes nos referíamos) era fundamental en la manera que el hombre arcaico se concebía a sí mismo y a su mundo. Ya que a través del conocimiento de la transgresión que se llevaba a cabo en el sacrificio es como el hombre se volvía a relacionar con lo animal, con lo continuo, con lo sagrado.

---

11 Georges Bataille. *El Erotismo*. Tusquets. Barcelona. 2000. Pág. 94

12 *Ibidem*. Pág. 94



Una violencia tan divinamente violenta eleva a la víctima por encima de un mundo aplanado, chato, en el que los hombres llevan una vida calculada<sup>13</sup>.

Esta violencia en el acto sacrificial tiene como características un uso pletórico del cuerpo, de la carne, y un estado extático violento tal que nos induce a un estado de ebriedad que desemboca de nuevo en la continuidad del ser. Como vimos, y vamos a comprobar a continuación, estos rasgos son muy similares a los descritos anteriormente como característicos del erotismo.

Lo que el acto de amor y el sacrificio revelan es *la carne*. El sacrificio sustituye la vida ordenada del animal por la convulsión ciega de los órganos. Lo mismo sucede con la convulsión erótica: libera unos órganos pletóricos cuyos juegos se realizan a ciegas, más allá de la voluntad reflexiva de los amantes<sup>14</sup>.

Vemos como en el caso del erotismo y la muerte como la violencia sacrificial y la violencia sexual tienen esos mismos nexos en común, además en ambos la plétora, el éxtasis se relaciona directamente con la muerte, ya sea en el cadáver del animal sacrificado, o en el orgasmo entendido como pequeña muerte (*petite mort*). Esta ceguera de la que habla la cita anterior, es el estado de embriaguez al que nos referíamos antes, y el cual se relaciona perfectamente con el estado de locura que sufrían las bacantes dionisiacas, en cuyos ritos era muy clara esta analogía entre erotismo y sacrificio ritual.

El culto a Dionisos fue erótico, fue también trágico... Ante todo, era trágico, pero el componente erótico acabó convirtiéndolo en un horror trágico<sup>15</sup>.

Como referencia también a estos ritos, Dionisos representaba justamente (como nos señala René Girard en *La violencia y lo sagrado*) la dualidad de la que antes hablábamos, ya que al mismo modo era el dios subversivo y transgresor (violencia), que el dios controlador y guardián de las leyes (razón/trabajo en Bataille).

La diferencia con Lucifer (aunque curiosamente ritos dionisiacos permanecieron bajo el manto de ritos satánicos) se ve reveladora de ciertos cambios de concepción que antes mencionamos. Lucifer, Satanás, es la figura sagrada en el cristianismo relacionada con la transgresión, pero esta "ya no era el fundamento de su divinidad sino el de su caída"<sup>16</sup>.

---

13 Georges Bataille. *El Erotismo*. Tusquets. Barcelona. 2000. Pág. 87

14 *Ibidem*. Pág. 97

15 Georges Bataille. *Las Lágrimas de Eros*. Tusquets. Barcelona. 2007. Pág. 86

16 Georges Bataille. *Op. cit.* Pág. 127

La transgresión había revelado lo que el cristianismo tenía velado: que lo sagrado y lo prohibido se confunden, que el acceso a lo sagrado se da en la violencia de una infracción. Como dije, el cristianismo propuso, en el plano de lo religioso, esta paradoja: *el acceso a lo sagrado es el Mal y, al mismo tiempo, el Mal es profano*<sup>17</sup>.

Con esta cita pretendemos, generar una nueva reflexión. Si el cristianismo actual que es heredero de toda la violencia sacrificial, y por lo tanto de toda la violencia sexual, pero está en sus fundamentos rechazarlas y más aun, despreciarlas. ¿Habría alguna manera de volver a esa aceptación "total" del hombre para consigo mismo? En responder a esta pregunta dedicaremos los dos apartados siguientes.

### **2.3. El erotismo de Bataille en Romeo y Julieta**

Ya hemos visto la necesidad de completar la concepción cristiana de la vida interior del hombre y rellenar esas ausencias que tras el paso del tiempo se han ido configurando en represión y culpa. Teniendo como culmen de toda esta tradición el pasaje referido a la Pasión de Cristo. De ahí que se pensase en otra historia paradigmática del erotismo en la que estuvieran igual de presentes la violencia sacrificial, la violencia sexual, y la concepción antagónica pero de culminación entre erotismo y muerte. Sin embargo en esta historia el aspecto de represión del cristianismo debía ser superado, y por ello se pensó en la historia de Romeo y Julieta.

Primeramente, esta historia es un claro ejemplo como erotismo y muerte se van buscando, como se necesitan el uno a la otra y viceversa, solapándose continuamente (odio entre las familias, surge el amor entre Romeo y Julieta, muerte de Mercutio y Teobaldo, Romeo y Julieta hacen el acto sexual por primera vez, muerte de Paris, último beso de Romeo y Julieta, muerte de los dos).

Ahora veremos como Bataille define a los amantes y veremos casi un retrato de los personajes de Shakespeare.

Las posibilidades de sufrir son tanto mayores cuanto que sólo el sufrimiento revela la entera significación del ser amado. La posesión del ser amado no significa la muerte, antes al contrario; pero la muerte se encuentra en la búsqueda de esa posesión. Si el amante no puede poseer al ser amado, a veces piensa matarlo con frecuencia preferiría matarlo a perderlo. En otros casos desea su propia muerte<sup>18</sup>.

---

17 Georges Bataille. *El Erotismo*. Tusquets. Barcelona. 2000. Pág. 132

18 *Ibidem*. Pág. 25

¡Una copa sujeta entre las manos de mi amado! Ahora lo entiendo... El veneno fue su muerte prematura... ¿Todo lo bebiste, oh cruel, sin dejar una gota amiga para mí? He de besar tus labios. Acaso quede algo de veneno en ellos que me dé una muerte reparadora<sup>19</sup>.

En Bataille, como en la historia de Romeo y Julieta, vemos como la pasión y el sufrimiento van ligados, ya que, como antes apuntamos, el acto violento de un ser discontinuo siempre aspira a la continuidad, pero es una búsqueda infructuosa ya que sólo se consigue la continuidad del ser en la muerte. Y es sólo ahí donde los amantes de Bataille (en este caso, también Romeo y Julieta) podrían encontrar el uno en el otro la verdad del ser saliendo de la individualidad discontinua, y entrando en el aspecto sacralizado y espiritual del erotismo (al que nos referíamos al principio), pero que sólo se consigue a través de su contrario: la muerte como final de un acto violento de los dos amantes.

Para concluir esta comparativa hablaremos del aspecto de transgresión, que es tan importante en Bataille, y que es lo que completaría (junto con el aspecto sexual) la historia de la Pasión de Cristo. De hecho si hay algo que caracteriza la historia de amor adolescente de Romeo y Julieta es ese carácter rebelde con respecto a la autoridad. Pero más allá de quedarnos en esa lectura banal, proponemos una verdadera consideración de esa transgresión con respecto a la razón y la norma que se ve en esta historia. Si tanto Romeo como Julieta no hubiesen estado bajo el embrujo embriagador del erotismo, habrían escuchado a su raciocinio aconsejarles que siguiesen sin tener contacto con las personas de las casas rivales, o habrían seguido los consejos de sus familiares y amigos, pero ambos cegaron y ensordecieron su razón y su instinto de supervivencia. De hecho transgredieron el control y la obediencia personal (ya que, curiosamente se señala que antes de conocerse, ambos eran personas muy pacíficas), familiar, y social de su supuesto contexto, con actos violentos (los asesinatos de Teobaldo y Paris a manos de Romeo, la consumación sexual del amor entre ellos, y la ficción de su propia muerte por parte de Julieta) con el único fin de unirse con su amante, de hallar la continuidad.

Todas estas similitudes no son fruto de la casualidad, como hemos visto el concepto de erotismo de Bataille está basado en la concepción del mundo que tenían los antiguos. Ahora veremos como estas concepciones arcaicas han perdurado hasta la actualidad y porque nos podemos reconocer en ellas.

---

19 William Shakespeare. *Romeo y Julieta*. Acto V, escena III, líneas de la 161 a la 166.

## 2.4. Lo sagrado y lo profano

Antes, casi sin querer, por cuestiones de lenguaje hacíamos una analogía entre lo real y lo sagrado. Esto podría parecer un hecho insignificante y gratuito, pero todo lo contrario. Una vez hecha una lectura sobre la historia de las religiones y más en concreto sobre los textos de Mircea Eliade, se puede afirmar que en nuestra vida cotidiana multitud de actitudes, celebraciones, y acciones tradicionales aunque asumidas y realizadas de la forma más profana posible, tienen su raíz en sentimientos, festividades, y actitudes puramente sagradas. Esta degradación y desacralización de valores y comportamientos religiosos, Mircea Eliade lo denomina comportamiento “cripto-religioso” del hombre profano moderno.

Esto también compete al erotismo ya que, en la antigüedad, estaban sacralizadas cualquier actividad que tuviese su reflejo en los dioses, que a través de los mitos instruían la manera correcta de cultivar, de sexualidad, de amar, de comportarse, ... Todas estas actividades y actitudes eran sacralizadas y el creyente que las realizaba, lo hacía con una actitud casi de oración o de alabanza al dios, puesto que, como hemos dicho, frente al resto de sucesos en su vida, esos eran los plenamente “reales” puesto que eran los más próximos a los modelos divinos.

Por ello había multitud de deidades dedicadas en torno al sexo y a la fecundidad, y más tarde al amor, pero siempre conservando un punto de vista sexual. De ahí que ahora cuestiones relativas a la sexualidad y al amor tengan tanta importancia sentimental y moral para nosotros, aunque las consideremos actitudes profanas, de nuestro día a día, vienen dadas de siglos de culto a este tipo de deidades ya que “incluso la existencia más desacralizada sigue conservando vestigios de una valoración religiosa del mundo”<sup>20</sup>.

Recuperamos el ejemplo con el que comenzamos este apartado, y que reside en la base de la concepción de la realidad del hombre arcaico, y que ya hemos bosquejado. Al igual que Bataille proponía que las dos maneras de enfrentarse sentimentalmente a la realidad era pensarla de forma continua o discontinua, Mircea Eliade nos presenta el espacio sagrado como lo *real*, lo que tiene significado, lo que realmente existe y por lo tanto es objetivo (la continuidad); el espacio profano como algo amorfo, susceptible a cambios, y provoca en el sujeto ansiedad ante lo relativo, ante la desorientación (la discontinuidad).

---

20 Mircea Eliade. *Lo sagrado y lo profano*. Labor. Barcelona. 1985. Pág. 27

Esto quiere decir que para el hombre religioso (*homo religiosus*, como lo denomina Mircea Eliade) vivía en un estado de completo recogimiento, de completo control (como el hombre trabajador de Bataille), puesto que para él, todo era susceptible de ser una representación divina, en su experiencia cotidiana “por todas partes descubre un <<mensaje cifrado>>. Incluso el gesto más habitual puede significar un acto espiritual”.<sup>21</sup> Y queda en el hombre profano moderno una reminiscencia de esa experiencia religiosa degradada

Esto proviene de siglos y siglos de repeticiones de costumbres y de actos, que ya de tanta repetición se ha difuminado su sentido original, pero que en la base se puede seguir observando una concepción arcaica del mundo, y por lo tanto sacralizada. Este tipo de reminiscencias se quedan grabadas en el inconsciente, por eso decíamos que las coincidencias entre la concepción de Bataille sobre el erotismo basado en el pensamiento arcaico, y la concepción del amor y de los amantes en Romeo y Julieta; y a su vez entre los planteamientos de las historias de Romeo y Julieta, y la Pasión de Cristo u otras historias míticas, como ya hemos dicho, no se deben a casualidades. Ya que:

El hombre arreligioso de las sociedades modernas recibe el aliento y ayuda de la actividad de su inconsciente, sin llegar, empero, a acceder a una experiencia y a una visión del mundo propiamente religiosas. El inconsciente le ofrece soluciones a las dificultades de su propia existencia, y en este sentido desempeña el papel de la religión, pues, antes de nacer a la existencia creadora de valores, la religión le asegura la integridad<sup>22</sup>.

Tomando esta última frase como respaldo podemos seguir avanzando en esta investigación, que ya claramente, gracias a las analogías entre Romeo y Julieta y la Pasión de Cristo concluídas en el apartado anterior, se dirige a proponer una resolución plástica a esta crisis “religiosa” del hombre moderno, para proporcionar una visión de una supuesta verdad del ser que diría Bataille.

---

<sup>21</sup>Mircea Eliade. *Lo sagrado y lo profano*. Labor. Barcelona. 1985. Pág. 129

<sup>22</sup> Ibídem. Pág. 178/179

### **3.Referentes: La Pasión de Cristo en el arte contemporáneo**

Lo que vamos a exponer en el siguiente apartado son los resultados de una investigación sobre los usos de la Pasión en el arte contemporáneo, ya que tras haber estudiado los aspectos sacro y profano de eros, y la relación entre el erotismo y la violencia, el estudio de la Pasión de Cristo, y su repercusión en el arte contemporáneo (puesto que es nuestro ámbito de acción) se nos presenta como consecuencia lógica.

Para ello, nos centramos en artistas contemporáneos que hayan tratado en su trabajo con una relevancia considerable la Pasión. Extrayendo imágenes y conceptos de forma exhaustiva, más allá de aludir a referencias concretas y/o en trabajos específicos.

Además hemos hecho un segundo filtro en el que hemos separado el uso que se hace de la Pasión. Obviamente, en un artista y en una obra, no hay un solo uso, y además en un tema tan sensible como ese, si se alude visualmente a esas referencias se va a generar unas reacciones sociales y políticas de las que el artista es, o se presupone que es, consciente. Pero más allá de eso, tratando de flexibilizar los criterios de análisis para hacer una mejor síntesis, se han visto dos usos de la Pasión y de las referencias a la imaginería cristiana, por un lado un uso más relacionado con la catarsis y con temas espirituales y estéticos; y por otro lado un uso más reivindicativo, más social/político.

Por el uso que le damos a la representación de la Pasión en nuestro trabajo, le otorgamos mayor importancia y mayor detenimiento a los que, por su similitud en el trato de la Pasión, consideramos más próximos a nosotros y a nuestra obra. Con esto nos referimos a los artistas que trabajan cuestiones más cercanas a lo espiritual. Pero, en cuanto a esos otros artistas, no podemos decir que no nos afecten y que, por lo tanto, no los usemos de referentes visuales, ya que son usos muy coherentes y que nos ha interesado lo suficiente como para dedicarles un espacio.

Como acabamos de decir, empezaremos el análisis de nuestros referentes deteniéndonos con la obra de Bill Viola centrándonos en su serie *The Passions*; continuando con un estudio de la simbología y la representación en la obra de Guillermo Pérez Villata; para continuar con una referencia sobre la producción de Hermann Nitsch y la serie *Crucifixiones* de Antonio Saura.

### 3.1. Bill Viola (*The Passions*)

En el trabajo de Viola desde un comienzo es imprescindible el concepto de la espiritualidad. Aunque sea en piezas tempranas como *Chott El-Djerid (A portrait in Light and Heat)* (1979), o *Hatsu Yume* (1981), se ven referencias a lo místico y a lo religioso (en estos casos en concreto alude a conceptos budistas).

Las primeras referencias a la imaginería cristiana en la obra de Viola son a modo de revisiones de la pintura antigua como alusiones a los trípticos medievales cristianos como en *The City of Man* (1989), o en *Nantes Triptych* (1992); o alusiones a obras renacentistas como en *The Greeting* (1995) (basado en la Visitación de Jacopo Carrucci).

Justo a partir de estas obras, Viola, se sume en una investigación sobre la representación de las pasiones en sus facetas más extremas, uniendo estas dos vías de investigación abiertas, por un lado la imaginería cristiana de los grandes maestros como El Bosco o Andrea Mantegna, e incluso tratados de visión medievales; y por el otro lado el estudio de la espiritualidad tanto oriental como occidental (textos de San Juan de la Cruz, el maestro Eckhardt y de escritores hindúes, budistas, y sufíes).

Por lo tanto Viola se centró en la representación mediante gestos de sentimientos en un grado extremo, ante los cuales nos quedamos fascinados y perdemos nuestra capacidad crítica. Este sentimiento extremo que nos cautiva nos hace pensar directamente en el aspecto sacralizado del erotismo (que igualmente nos supera y extasía) al que antes nos referíamos con Bataille y del que vemos impregnada la obra de Viola.

Una vez tomado esto como punto de atención, vio que con su cámara hiperlenta podía captar el paso gradual de unos sentimientos a otros con diferentes grados de intensidad muy diferenciados, creando un aura mística y espiritual como las piezas en las que se inspira.

Todas estas múltiples referencias se concentran, por primera vez, en *The Quintet of the Antonished* (2000). Con una velocidad de reproducción muy lenta, como ya hemos mencionado, vemos como el rostro de cinco actores van cambiando paulatinamente de expresiones, dándonos la sensación que nos estamos perdiendo un hecho que no podemos ver y que está generando toda esta situación. Esta pieza, basada en el *Cuarteto de los ejecutores* de El Bosco, más tarde dio lugar al surgimiento de su serie que capta nuestro interés, *The Passions*.



Esta gran serie se compone a su vez de otras más pequeñas que fue creando a lo largo del tiempo, condicionado por las exposiciones que iban surgiendo. En la primera de ellas se encuentra la pieza *Dolorosa*, en ella se ve a un hombre y a una mujer jóvenes con estética y atuendos actuales pero con sutiles referencias, en cuanto a apariencia y a composición, a las imágenes a modo



Bill Viola. *Dolorosa*

de los pequeños iconos medievales de la Virgen dolorosa, y del Cristo sufriente, pero de igual modo esta disposición recuerda a la imagen, totalmente profana, de los retratos de esposos enmarcados en marcos parejos al modo de estas mini-pantallas planas.

Son imágenes muy intensas en primer plano, donde ambos rostros son presa de un dolor y un llanto real, buscando consuelo en la presencia del otro. Casi recuperando la necesidad vital del amante y del amado que veíamos en Bataille y a su vez en Romeo y Julieta. Esta conexión de gestos, en la pieza, no estaba planeada, y se encontró la comparativa repasando las tomas de uno y otro actor.

Poco a poco fue siendo más consciente de que y porque estaba usando unos recursos y no otros. De hecho, ahora en perspectiva, es fácil observar que la cámara lenta y el primer plano tienen, respectivamente, dos referentes muy marcados en la historia de Occidente. En el primer caso podemos ver claramente la relación con el cine mudo y la vuelta a la importancia de la gestualidad. En el segundo caso vemos esta referencia en las obras pictóricas renacentistas de finales del siglo XV, sobre todo de temática bíblica, las que como ya dijimos habían sido el objeto de estudio de Viola con anterioridad<sup>23</sup>.

En estas piezas existía un aislamiento de los personajes, con una clara intención de cargar a la obra de un aura de solemnidad y misticismo que engrandecía al personaje. Y es el mismo aura que Viola es capaz de transmitir en sus obras, y aunque podamos ver claras alusiones al Nuevo Testamento, no hay historia solo sumirnos en un deleite estético en la contemplación de unos intensos sentimientos y vernos abrumados por la empatía que se genera.

---

23 VV.AA. *Bill Viola LAS PASIONES*. Fundación "La Caixa". Madrid. 2004



Siendo más consciente, y profundizando en todos estos factores, recursos, intereses e influencias de su obra, produjo lo que podemos llamar la segunda serie de *The Passions*.

En ella aparecía *Man of Sorrows*, en la que protagonizaba una figura con claras alusiones cristianas. Viola había podido ver la devoción y las múltiples representaciones de Cristos sufrientes en escritos y pinturas medievales, y fascinado por este icono se dejó claramente influir en esta pieza. Aunque, el hombre de Viola, llora sin herida, su expresión de dolor se vuelve más intensa y dura con cada gesto que realiza, hasta que parece relajarse un poco para volver a empezar. Al igual que en las imágenes cristianas de los Cristos de los dolores, el personaje de *Man of Sorrows*, a pesar de su inmenso dolor, se mantiene sereno para ser contemplado.



Bill Viola. *Man of Sorrows*

En esta segunda serie también es bastante patente y habitual las referencias a la tradición visual cristiana como a los santos de José Ribera en *Six Heads*; a las representaciones renacentistas de San Sebastián en *Silent Mountain*; o a una predela sobre la vida de Santa Catalina de Siena en *Catherine's Room*. En esta obra también asistimos a ese afán ecléctico de Viola, ya que aun teniendo las obvias referencias a la imaginería cristiana, vemos como emana de la obra una espiritualidad más cercana al zen y al budismo.

Tras la ejecución de otro tipo de obra (que también se vio influida por los logros y estéticas de *The Passions*), volvió a centrarse en la serie que nos ocupa. Creando piezas donde vuelve a mantener el primer plano, el movimiento a cámara lenta, la ausencia de narración, y el tomar como punto de partida imaginería cristiana (como la alusión a Los Cuatro Apóstoles de Durero en la pieza *Observance*). De este conjunto de piezas la que capta nuestra atención es *Emergence* en la que hace una clara revisión, más literal que en otras ocasiones, de la *Pietà* de Masolino.

Como en otras ocasiones a lo largo de su producción, en esta obra usa el agua como significante dual de muerte y nacimiento con claras alusiones a la simbología religiosa. Aquí, también como en otras ocasiones, Viola, hace un uso consciente del modo y la escala de la presentación de su pieza, ya que en este caso en concreto la proyección es aproximadamente del tamaño de un retablo de un altar, reforzando esta alusión por su apariencia estética, por ejemplo la cruz situada en el pozo, o las vestiduras que nos

recuerdan al arte renacentista. Una vez más, también se ve el juego entre sacro y profano que usa Viola, aunque los personajes podrían ser contemporáneos por su apariencia, la actitud de las dos mujeres y el hombre nos remiten directamente a la imaginería cristiana, más que a la experiencia cotidiana. Ello se puede observar en la apariencia del hombre similar a las esculturas en mármol de Donatello; también podemos ver la obra de Rafael o Tiziano en la composición que crean las mujeres sosteniendo al hombre; o, incluso,



Bill Viola. *Emergence*

la progresión de la acción remite a episodios de la pasión como las Lamentaciones, el Descendimiento, el Entierro o la Resurrección. De hecho la inclusión del elemento acuático y la alusión a estos pasajes de forma desordenada, nos introduce en el terreno de lo ambiguo donde no sabemos si las mujeres se alegran de la vuelta a la vida de su ser querido o si esa emoción alude al sufrimiento causado por su muerte. Así esta obra se carga de una fuerza espiritual sobrecogedora, en la que el agua (elemento sagrado en muchos momentos de la historia) contiene la dualidad muerte/vida, ahogamiento/parto, inmersión/remergencia.

Podríamos relacionar esta obra con la obra *Pietà* (2001) de Sam Taylor Wood en cuanto a una similitud en estética y en recursos escogidos. Pero curiosamente partiendo de una imagen similar, y teniendo las dos la cámara lenta como recurso, la sensación que se transmite es particularmente distinta, ya que, aunque en ambas hay un gran dramatismo, en Taylor Wood hay una expectativa frustrada (llevando implícito cierto aire crítico), la tensión del momento no concluye en



Sam Taylor Wood. *Pietà*

nada, sin embargo el trabajo de Viola es radicalmente distinto, está cargado de fuerza y de emociones intensas. Se hace esta pequeña comparativa para remarcar que aunque con los mismos recursos y un resultado, en apariencia, similar la intención y el mensaje extraídos son radicalmente distintos, de ahí que el nexo conductor de este estudio sea el punto de vista del que se mira la Pasión y no los recursos usados para representarla.

En definitiva podemos decir que el gran atractivo de esta serie de Viola (en general y en concreto en lo que respecta a nuestro proyecto) recae en este uso tan original de la cámara lenta y lo que ello implica. Puesto que estamos acostumbrados a ver la cámara lenta en acontecimientos deportivos o en secuencias del cine<sup>24</sup> (profano), no para observar los sutiles movimientos en las expresiones de los rostros de la gente y deleitarnos en la exposición de sus más intensos sentimientos (sacro). Esta dualidad y, por lo tanto esta ambigüedad, tan interesantes de Viola, también se puede observar en la elección de las imágenes, ya que podemos ver su origen cristiano en el Nuevo Testamento, pero no son imágenes para la oración ni para la veneración, son imágenes para la sublimación estética. Esta sublimación ante sentimientos extremos nos resulta extremadamente similar a lo que planteaba Bataille del sentimiento de éxtasis y admiración a la vez que de vértigo y desasosiego que nos produce la muerte y el deseo sexual. Por ello, esa fascinación/repulsión ante esos sentimientos que nos llevan a ese abismo tras el que encontramos la continuidad del ser (de ahí esa fascinación), nos resultan tan similares a las sensaciones que provoca Viola.

Pero somos conscientes de la falsedad de ellas, sabemos que son actores, sin embargo su atracción nos resulta casi hipnótica, y el sobrecogimiento que nos genera es tal que nos resulta desconcertante. Estas obras de Viola, en resumen, están cargadas con la peculiar energía, y el peculiar impacto emocional que les otorga la fuerte contradicción de elementos significantes, y del cual nos queremos hacer eco en nuestra producción.

### **3.2. Guillermo Pérez Villalta**

Paradójicamente esta conclusión del trabajo de Viola puede servirnos para introducir el de Villalta, ya que en toda su producción vemos un carácter de lucha de elementos sacro y profanos, pero proporcionando a su vez, a esas piezas y aura mística y un ambiente más propio de la pintura del renacimiento.

Villalta comenzó su producción con una clara influencia de los artistas *pop*, que al principio era más literal pero con el paso de los años se ha quedado en un claro interés por

---

<sup>24</sup> VV.AA. *Bill Viola LAS PASIONES*. Fundación "La Caixa". Madrid. 2004

lo cotidiano y por lo biográfico, que en combinación con otros elementos dan un giro de interés en su obra. Esa influencia *pop* también derivó en un apropiacionismo de la historia del arte, y que eso dotase progresivamente a su producción de un carácter genuinamente pictórico, al modo de los grandes maestros. Pintura hablando de pintura. Revisiones de artistas clásicos del renacimiento o del barroco (con un claro estudio de los ornamentos pictóricos de esta época), pero también de los periodos de la vanguardia cuando la pintura se gira hacia si misma, cubismo, constructivismo, surrealismo,...

Esto hace que a lo largo de su carrera sea normal obras dedicadas a la reflexión sobre el arte o sobre la misma pintura. Esta corriente existencialista ante el propio quehacer artístico, y el apropiacionismo de la historia del arte le llevarán poco a poco a la inclusión en su obra de referencias a la mitología y la imaginería cristiana, tanto así, que se convertirán en una marca propia de la creación de Villalta.

Y como ya se ha dicho aportará mucha más consistencia, espiritualidad, y sobrecogimiento a su producción, posterior pero eso sin implicar que desaparezcan guiños a su día a día, a su propio mundo interior, a su entorno cotidiano y popular, incluso un resurgimiento de una afilada ironía y sutil crítica.

Centrándonos en sus alusiones a la mitología clásica y a la tradición cristiana, nos resultó bastante interesante la comparativa y la analogía que hace de forma continuada en su obra con las figuras de Dionisos y Jesucristo. Nos resulta especialmente interesante, entre sus primeras referencias a estas temáticas, puesto que los principios de los que se sirve para combinar estas dos historias son muy similares a los que se usan para combinar las historias de Cristo y Romeo y Julieta en nuestro proyecto. Puesto que en las historias de Jesús y Dionisos los nexos en común son la relación que ambos tienen con el amor (Jesús de forma más pura, y Dionisos de manera más sexual, aunque ambos dentro de la sacralización del amor); y las continuas alusiones a la violencia en sus respectivas historias (es de todo conocidos los mitos y ritos relacionados con Dionisos en los que se aludía a la antropofagia) en ambas con un sentido catártico y de transgresión. Como se decía, bastante similar a las estructuras que se analizaron con anterioridad.

Aparte de las alusiones individuales a una u otra mitología, también se ven algunos de ejemplos de otras comparativas entre los pasajes bíblicos y los mitos clásicos. Pero estas referencias serán el centro de su temática en la década que abre el milenio, siendo en esta ocasión un acercamiento mucho más complejo, sensible y eficiente en cuanto a las capacidades narrativas y simbólicas de esta temática. Ya que vuelve a ella con un uso mucho más consciente de sus otros recursos usados hasta ese momento por Villalta.



Se hace un mejor uso estético/simbólico de la ornamentación, acentúa el manierismo y fantasía de sus figuras (viendo un estudio en profundidad de artistas como Cambiaso, Braccelli, o Arcimboldo, y de las propuestas radicales de la corporalidad establecidas por las vanguardias), y, en consecuencia de estas dos, la incorporación de la sintaxis simbólica ornamental en la representación del cuerpo, es decir la creación de *cuerpos-símbolos*<sup>25</sup>.

Con respecto a esta etapa y en relación con la Pasión de Cristo, debemos mencionar la reinterpretaciones de la piedad y el descendimiento que hace, respectivamente, en *Dios padre y Dios hijo* (2006), y en *Vida (Descendimiento)* (2004-2005).

Por un lado en *Dios Padre y Dios hijo* nos presenta al Dios padre en un estado gaseiforme coronado con el ojo que todo lo ve y recogiendo en un cáliz la sangre de su hijo muerto. El cadáver de este se recuesta sobre su padre a modo de cascarón vacío. En esta pieza, y en toda la serie *Sobre el patriarcado* a la que pertenece, se ve la ironía de la que antes hablábamos de Villalta, puesto que plantea ese dogma incomprensible del cristianismo en el que el Padre manda a morir a su hijo por unos pecados que el mismo creó.

Sin embargo es *Vida (Descendimiento)* la que nos interesa especialmente, puesto que partiendo de un tema y una composición completamente sacros, trata un tema personal, con una simbología completamente profana.



Guillermo Pérez Villalta. *Dios Padre y Dios hijo*



Guillermo Pérez Villalta. *Vida (Descendimiento)*

<sup>25</sup> Fernando Huici March. *Guillermo Pérez Villalta. Las metamorfosis y otras mitologías*. cacmálaga (Centro de Arte Contemporáneo de Málaga). Málaga. 2011. Pág 14

A veces, los acontecimientos de la vida te ponen delante del trágico momento en el que ésta desaparece del cuerpo. Es difícil asimilar ese paso entre la vida y la materia inanimada. En estos pasados años este acontecimiento me ha afectado personalmente. El Descendimiento es el tema clásico que mejor ha representado tal momento<sup>26</sup>.

Esta dualidad sacro/profano que se percibe en las palabras del artista, también se puede ver en el título, y, como hemos dicho, en la representación simbólica de las figuras. Puesto que a Cristo se le asocia con el sol y con el agua de la vida, a la Magdalena con el girasol que solo puede postrarse ante su astro rey, y a la Virgen con la noche en contraposición a la figura central de Jesús.

Esta clara alusión a la representación terrenal de las cosas dentro de un marco profano encaja con otras producciones anteriores como *Ecce Homo*, donde vemos a un Cristo donde sus estigmas son sus propios tatuajes<sup>27</sup>, donde su calvario es su propia vida.

Como conclusión podemos decir que, en Villalta, las representaciones de Cristo o de divinidades siempre son muy humanas. Son composiciones o representaciones realmente sacras que te inducen a un estado de recogimiento y de espiritualidad bastante profundos. Esto debido al uso tan puro/clásico que hace de la pintura, respirándose en sus cuadros el mismo aura que en obras de Piero de la Francesca, Giotto, o Van Eyck.



Guillermo Pérez Villalta. *Ecce Homo*

Pero al mismo tiempo son radicalmente profanos, ya que en esos marcos introduce temas cotidianos, como ya hemos dicho, y además hace de esas figuras representadas, personajes muy cercanos, viéndose claramente el carácter biográfico de su producción. Pero este aspecto, no le quita ni un ápice de profundidad ni de carga espiritual a sus piezas, de hecho diríamos que al contrario. Pareciera que este aspecto más profano, más empático, lo refuerza ya que la mayor identificación con los elementos simbólicos o los personajes representados se hacen en otro estado al que no estamos acostumbrados.

<sup>26</sup> Guillermo Pérez Villalta, *Guillermo Pérez Villalta. Las metamorfosis y otras mitologías*, cacmálaga (Centro de Arte Contemporáneo de Málaga). Málaga. 2011.

<sup>27</sup> Imágen que curiosamente recuerda al aspecto físico de Ron Athey, él cual trabaja también usando su cuerpo a modo del cuerpo martirizado del propio Cristo.

### 3.3. Hermann Nitsch y Antonio Saura. (Desacralizando la Cruz)

Para concluir esta sección donde se trata a los artistas más cercanos a nuestra producción, nos corresponde hablar, de forma más general y más breve, de los trabajos de Hermann Nitsch y de la serie de *Crucifixiones* de Antonio Saura.

En ambos casos la alusión a la pasión se hace de forma más conceptual. Un acercamiento más por el sufrimiento brutal y violento del cuerpo, para hallar una catarsis y una posterior liberación, todo ello siempre enmarcado de una fuerte carga espiritual y ritual. El caso de Nitsch, nos interesa porque, además de tratar estos temas ya mencionados, en su trabajo hay una fuerte carga sexual, relacionando directamente la agresión al cuerpo, con las vísceras, y el sexo.

Nitsch, utiliza la relación entre la violencia y la sexualidad para agredir visualmente al espectador, y *transgredir* las fuertes normas morales de la sociedad austriaca de la época, enlazando perfectamente con las teorías de Bataille expuestas anteriormente. Ya que en Nitsch los conceptos de la transgresión del control racional a través de la agresión violenta y sexual al cuerpo para conseguir un éxtasis y una catarsis, son fundamentales. Hasta el punto que llegó a afirmar en su tratado sobre su *Teatro de Orgías y Misterios (Orgen Mysterien Theater)* que sus performances servían, no sólo para purificarse a si mismo y a los participantes de la misma, sino para purificar también a los espectadores de la pieza, casi a modo de las fiestas de las civilizaciones antiguas, a las que antes aludimos.



Hermann Nitsch. *Acción 31, La Inmaculada Concepción*.

Por otro lado lo que nos interesa de la serie de Antonio Saura es la relación entre lo sacro y lo profano, que aunque también está presente en la obra de Nitsch es más patente en la producción de Saura, ya que él entendía sus crucifixiones como alusión a una temática existencialista, una relación del hombre con su mundo interior y con el universo. Siempre rechazó que estas pinturas fueran consideradas arte religioso, así es que se puede entender estas piezas de Saura como una representación de la agonía del hombre al pensarse a si mismo. "Está interesado en la tragedia de un hombre y no de un dios"<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> José María Blázquez Martínez, *NORBA-ARTE*, vol. XXVI (2006), página 203.



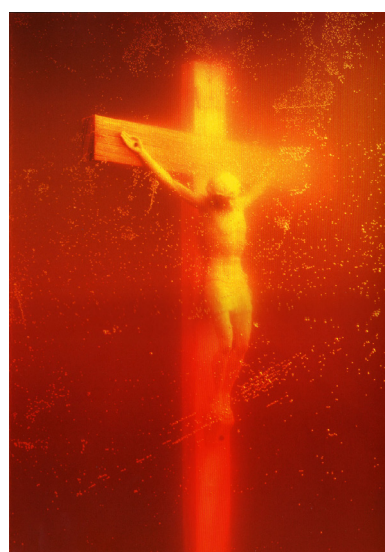
### 3.4. Otros usos de la Pasión

En otra sección, y concluyendo esta investigación, nos vamos a referir, también de forma más breve, a la obra de cuatro artistas, que aunque hacen un estudio exhaustivo y recurrente en su producción de la imaginería cristiana, lo hacen desde un punto de vista que nos interesa menos, pero que de igual forma nos parece muy coherente, y de ahí que los mencionemos, ya que podemos usarlos de referentes en cuestiones metodológicas e incluso técnicas.

Estos cuatro artistas a los que nos vamos a referir son Elisabeth Ohlson, Andrés Serrano, Manuel Ocampo, y Martin Kippenberger. Aunque los cuatro se acercan a la Pasión con unas intenciones en su obra más críticas, más social-políticas, y usando la polémica como recurso, podemos hacer una subdivisión entre ellos por su modo de hacer y sus resultados plásticos.

Por un lado tendríamos a Andrés Serrano y Elisabeth Ohlson, ya que podemos observar un gran número de similitudes en sus respectivas producciones. Ambos parten de la fotografía como disciplina, entendiéndola desde un punto de vista muy pictórico, y entendiéndose a si mismos como artistas barrocos o renacentistas, por el uso de la composición, del color, y de la luz que hacen en sus piezas. Tienen referentes comunes desde Caravaggio, a Velázquez. Y en ambos trabajos nos presentan figuras religiosas en contextos polémicos y visualmente muy agresivos (ya sea el famosísimo Cristo introducido en orina de Serrano, o las representaciones de la vida de Jesús en contextos LGTB de Ohlson), para generar el impacto, y la posterior reflexión sobre la actitud de la iglesia en cuestiones sociales y/o políticas.

Por otro lado, y por razones de similitud comunes, tendríamos a Manuel Ocampo y Martin Kippenberger-



Andrés Serrano. *Piss Christ*



Elisabeth Ohlson. *Pietà*



ger. En estos casos el acercamiento a la figura de Cristo siempre es a través de la ironía, pero con juegos igualmente agresivos y polémicos que los anteriores con similares aspiraciones. Cuando tratan la pintura lo hacen de manera similar, partiendo del expresionismo abstracto, y de los informalistas pero con obvias cargas de la cultura pop, influencias de las que se ha hecho eco este proyecto. En ambos casos es normal ver la sustitución de la figura de Cristo por dibujos animados, ya se la rana Gustavo (la serie *Fred the Frog*, de Martin Kippenberger), o gusanos, conejos y demás personajes al estilo de dibujo animado (*Cristo gusano con su nariz dentro de una salchicha* o *Guided by Sausage*, de Manuel Ocampo).



Martin Kippenberger.  
*Serie Fred the Frog*

Para concluir, de manera definitiva este apartado, remarcar que con este estudio sobre los referentes, no se pretende afirmar que estos sean los únicos ni mejores trabajos sobre la Pasión de Cristo y sobre la imaginería cristiana, obviamente hay más ejemplos como Adi Nes, Mark Wallinger, Sam Taylor Wood, Ron Athey o Marina Abramovich, entre muchísimos otros, por eso aclarar que las asociaciones y explicaciones de estos trabajos no eran crear un marco cerrado de relaciones y referencias, ni esa era la intención de esta investigación. Simplemente se pretende señalar los casos en los que se ha visto más analogía con la producción realizada, centrándonos en los autores que el uso de la Pasión no sea paradigmático ni puntual en su obra, y que realmente haya una importancia de este tema, o de esta imaginería, en una parte sustancial de su trabajo.



Manuel Ocampo.  
*Guided by Sausage*

## 4. Nuevas estaciones de *Via Amoris*

Después de profundizar teóricamente en las hipótesis planteadas al comienzo de esta investigación, se plantea unas resoluciones plásticas a esta misma propuesta.

A parte de los referentes conceptuales y metodológicos que acabamos de presentar, nos corresponde ahora hablar del estilo pictórico usado, y de hecho por qué acercarnos a este tema a través de la pintura. Responder a esta última cuestión nos resulta sencillo, a parte de por un obvio interés por el medio pictórico, nos acercamos a este tema en esta disciplina porque usamos el mismo medio que siempre se ha usado para representar el Via Crucis, el pictórico.

En cuanto al estilo usado, mencionamos anteriormente, en la introducción, que nos interesa el pastiche de recursos y elementos pictóricos completamente diferentes para seguir con la armonía de contrarios que impregna todo este proyecto. Este tipo de pintura comenzó por un profundo interés en la pintura de Basquiat, Schnabel y Twombly, y su modo de hacer catártico y expresionista, de ahí que empezásemos a trabajar en grandes formatos.

Luego se fue ampliando esta investigación de referentes con el paso del tiempo, interesándonos, como ya hemos dicho, en la combinación de recursos antagónicos, de ahí que se observasen a aristas relacionados con el pop, o con el pos-pop.

Por ejemplo, Sigmar Polke, David Hockney, David Salle, Richard Hamilton, Wolf Vostell, Martial Raysse o Uwe Lausen. En definitiva de todos estos referentes interesó el gran número de recursos superponiéndose, creando así un constante diálogo entre las distintas partes de la composición. Aunque en los dos referentes que se ven más claros estos puntos de interés son en Neo Rauch que llega a combinar manchas y restregones salvajes con zonas de un virtuosismo impecable; y Peter Doig que en general crea texturas, manchas y composiciones abstractas pero siempre atendiendo a una figuración.

Pero el collage en el que intervienen una amplia variedad de recursos suele conllevar que se establezca una simbología compleja dentro de la obra. En este sentido conviene citar al antes mencionado Manuel Ocampo:

En algunas de mis obras pinto ciertos símbolos o palabras que parecen sencillos [...]. Pero me gustaría destacar que para mí los símbolos en mis pinturas flotan dentro de una base ambigua, [...] no sólo tienen multiplicidad de significados, sino que cuando empiezas a precisarlos, contradicen esta misma lectura<sup>29</sup>.

Este proyecto también se contagia de esta manera que tiene Ocampo de ver la pintura, un gusto por la simbología y, hasta casi se podría decir, por el aspecto críptico de la propia creación artística, otorgando a la pintura un cierto misticismo que entra en sintonía con la temática propuesta.

En cuanto a la investigación de este año en lo que a referentes plásticos se refiere, se pretendió resolver la cuestión planteada en la introducción sobre la seriación y el políptico. Siguiendo la línea estética de pintores antes planteada, se busco entre estas líneas de creación, artistas que usasen este tipo de estrategias metodológicas. Ya sea usando la desfragmentación de una imagen, como Matthias Weischer, David Hockney, o Arnulf Rainer; o creando composiciones a modo de serie de cuadros independientes pero con un sentido de unidad, como Michael Dumontier, Marcel Dzama, y Neil Farber (los tres tanto por separado como en el colectivo The Royal Art Lodge).



David Hockney. *A closer winter tunnel*



Neil Farber. *Pink on red*

Mencionar que en cuanto a la investigación previa de los referentes conceptuales, a este respecto, adoptamos el aspecto de narración de Viola, que tanto en el video incluido en el apartado siguiente como en el hecho de haber escogido la seriación y el políptico (ya que los fotogramas de Viola se mueven tan lento que parecen casi como una secuencia de imágenes fijas) como recurso pictórico, lo vemos presente.

Fruto de toda esta investigación son estas tres nuevas estaciones desarrolladas a lo largo de este año.

<sup>29</sup> Manuel Ocampo. *Manuel Ocampo. La naturaleza de la cultura*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Sevilla. 1999. Pág 27

#### 4.1. Segunda Estación

**Jesús, traicionado por Judas, es arrestado** / Romeo y Julieta se ven y se besan por primera vez

Este conjunto de piezas corresponde a la segunda estación del Via Crucis en la que Jesús es traicionado por Judas y es arrestado. Esta estación se relaciona con el primer beso de Romeo y Julieta en la fiesta de Capuleto.

El nexo de unión entre estos dos pasajes es el encuentro y el hecho, en concreto del beso como desencadenante de todos los acontecimientos violentos posteriores. El beso como generador de deseo y de muerte, enlazando perfectamente con las teorías de Bataille, en las que se establece que la pulsión de muerte y la pulsión sexual están íntimamente ligadas, y una es consecuencia de la otra recíprocamente.

Todas las piezas que componen esta estación son carteles de fiestas intervenidos, aludiendo a la fiesta de Capuleto en la que Romeo se cuele, de ahí esa estética precaria, y de algún modo visceral, que conecta con las ideas antes planteadas, y reforzada con el entelamiento en la tarlatana. Todos estos carteles tienen, de por sí, una carga sexual muy potente (ya sea por los eslóganes o por las imágenes) que es reforzada por el modo de empleo de la pintura, y por las imágenes del beso de Judas. En todas estas imágenes, recopiladas de la historia del arte, la carga sexual y la carga violenta de la que antes hablábamos esta completamente presente, y que de igual modo están en la frase sacada de este pasaje de Romeo y Julieta "Thus from my lips, by thine, my sin is purged" ("Y que vuestros labios limpien los míos de pecado"), que como vemos podría definir perfectamente el pasaje de la Pasión que aquí es representado.

Estas imágenes que realmente están pintadas a mano, están transferidas por medio de un proceso industrial como es la transferencia con plancha de calor, de ahí que la alusión a Romeo y Julieta se haga de la forma contraria, haciendo a mano unas letras que aluden completamente a una estética industrial. Todo esto sigue al hilo de la combinación de contrarios a la que antes nos referíamos con Bataille.





Composición simulada en una pared de 230 x 520 cm aprox.



Montaje en la galería L'Arteria (Valencia) en la exposición colectiva Selecta 2012.

Rubén Espada Aurióles  
**Segunda Estación**  
Técnica Mixta sobre cartel entelado  
2012





50 x 70 cm



50 x 35 cm



50 x 35 cm





50 x 35 cm



50 x 35 cm



50 x 35 cm



50 x 35 cm





50 x 70 cm



50 x 35 cm





50 x 70 cm



75 x 50 cm

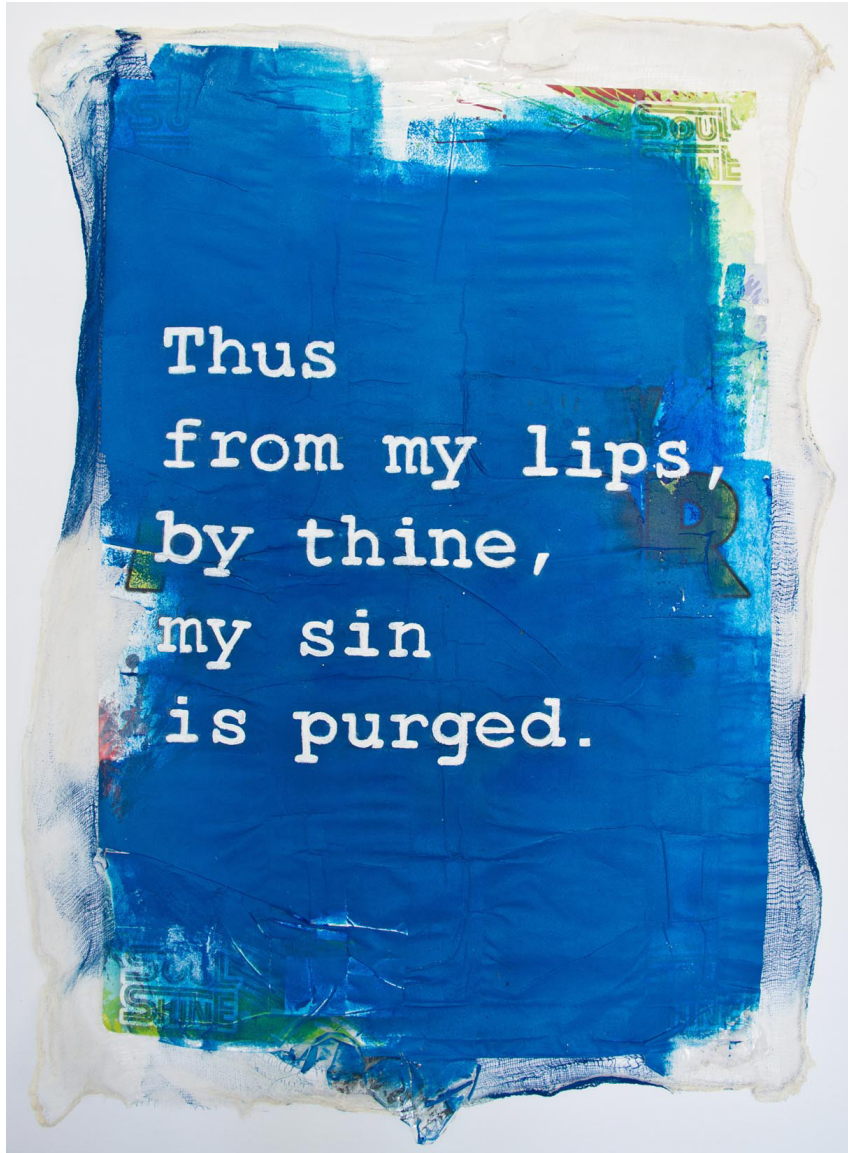


50 x 90 cm



75 x 50 cm





75 x 50 cm

## 4.2. Sexta Estación

**Jesús es flagelado y coronado de espinas / Romeo rechaza el reto de Teobaldo**

En esta estación las historias vuelven a parecer paralelas, ya que ambos protagonistas sufren un castigo y una humillación pública. Por un lado Jesús es coronado de espinas recibiendo las burlas de los soldados romanos, y es azotado 39 veces. Y por el otro Romeo rechaza públicamente el reto de Teobaldo, asumiendo el deshonor que eso conlleva, además de los golpes que recibe del propio Teobaldo para increparlo a la lucha.

Como eje central se usa una frase de ese pasaje de la obra de Shakespeare "Which name I tender. As dearly as mine own" ("Vuestro nombre, el que quiero tanto como el mio propio"), se nos hace presente una cierta carga homoerótica en esa frase, y más teniendo en cuenta la situación violenta y de contacto entre esos dos personajes masculinos. Reinterpretamos este hecho con una imagen descontextualizada de pornografía homosexual, en la que nos centramos en el gesto ambiguo del personaje principal, haciendo presente, una vez más, la íntima relación entre los sentimientos relacionados con la violencia, el dolor, el goce, el deseo,...

Que un personaje se sitúe detrás del otro y le haga sufrir/gozar desde la espalda, también está reinterpretando el pasaje de Jesús siendo flagelado, el cual también tiene una gran carga erótica (nada más que hay que ver las representaciones de este pasaje a lo largo de la historia del arte).

Por otro lado, si en la estación anterior podíamos ver un uso del políptico más cercano a la seriación puesto que son obras que podrían ser independientes unas de otras (generado por las propias características del cartel), en esta estación nos acercamos más al uso que hacen David Hockney o Wathias Weischer que consiste en la desfragmentación de una imagen. En este caso, como en el otro, no es gratuito, que se halla escogido este recurso viene dado por la violencia de toda esta estación que hace que se "viole" la imagen, ya que una vez pintada en un mismo lienzo, es fragmentada.

Está cortada en 39 piezas idénticas siendo casi una abstracción de la propia espalda de Jesús después de la flagelación. Con estas piezas se hizo una composición regular de 40 y aprovechando la "misericordia" romana (ya que por compasión, cuando condenaban a 40 latigazos solo daban 39), se retiró la sección que corresponde a la cara del chico que ejerce la penetración, para así centrar toda la atención en el potente gesto del otro chico, identificándose tanto con Romeo como con Jesús.





Rubén Espada Auriolos

***Sexta Estación***

234 x 183 cm (39 fragmentos de 27 x 35 cm con separación de 2 cm)

Acrílico sobre lienzo

2012





Montaje en la galería L'Arteria (Valencia) en la exposición colectiva Selecta 2012.

### 4.3. *Decimoquinta Estación*

**Jesús resucita** / Fray Lorenzo descubre que su plan ha fracasado

La última estación realizada durante este proyecto es justamente la que cierra la serie. En esta última estación vemos a Jesús resucitado, representado como un Cristo Pantocrator, ya que después de vencer a la muerte accede a su completa divinidad, omnisciente, omnipresente y omnipotente.

En la otra historia Fray Lorenzo al ver los cadáveres de Romeo y Julieta, comprende que Romeo no llegó a leer su carta en el que lo avisaba de su plan para reunirlos. En ambos casos la muerte es portadora de una sabiduría que no es accesible en vida. Lo supremo, lo omnisapiente, lo sagrado es realmente imposible de comprender sin la experiencia de la realidad profana.

Pero por otro lado este conocimiento es de difícil acceso ya que el abismo de la muerte nos causa pavor, por imponente, por insalvable, por incompresible. Pero sabemos que tras ella se llega a la verdad, a la continuidad del ser, ya sea con la resurrección de Jesús como con la unión de Romeo y Julieta en la muerte. Por todo esto, la representación de Jesús omnipotente y omnisapiente está fragmentada, al igual que todo el cuadro. Esta estrategia compositiva, tiene, de nuevo, una justificación conceptual, ya que se le oculta al espectador información, la composición total del cuadro se le es vetada. Además el libro del conocimiento que porta Jesús está vacío, en contraposición vemos por todo el cuadro transferencias del mismo aviso de correos, pero que al estar invertido es de difícil lectura. Aviso de una carta que al igual que la carta de Fray Lorenzo nunca llegó a ser recogida (ya que pertenecía al antiguo inquilino y la encontré en mi buzón).





Rubén Espada Auriol  
***Decimoquinta Estación***  
250 cm x 200 cm  
Técnica mixta sobre tabla  
2012





66 x 23 cm



76 x 40 cm



78 x 25 cm





60 x 50 cm



70 x 66 cm



45 x 115 cm





80 x 95 cm

## 5. Producción paralela a *Via Amoris*

Simultáneamente a la producción de estas estaciones de la serie de *Via Amoris*, se ha ido trabajando en otras propuestas, pero con las mismas bases teóricas y referenciales. Por lo que se ha considerado oportuno incluirlas dentro de este proyecto aunque aborden otras disciplinas, puesto que otorgan un marco contextual a la propuesta plástica que centra este proyecto.

### 5.1. *Camiseta Mojada*

La acción comienza con los dos participantes (un colaborador y el artista) sentados a dos mesas colocadas en una posición simétrica. El colaborador, al modo de la ceremonia del té japonesa, prepara esta bebida pausadamente, repitiendo el proceso de oxigenar el té durante 8 veces, número de la perfección en la tradición oriental. Tras esto el artista, que ha permanecido quieto durante todo este proceso, se levanta se coloca sobre un recipiente, situado en el centro de la disposición, y espera al colaborador que también de manera pausada se coloca a un lado del artista y le vierte el contenido, aun hirviendo, de la tetera sobre el pecho. El colaborador se sienta, luego el artista, y tras ponerse de nuevo los zapatos salen de la escena.

Toda esta pieza está cargada de un aire sacro pero lo que vemos representado es el mismo esquema de los concursos de miss camiseta mojada, de un carácter completamente banal. Aquí se reflexiona sobre el objeto de deseo, sobre la liberación sexual del hombre, que para ello necesita de una catarsis al más puro estilo de ritual religioso. Por ello, se mantienen la espiritualidad y los objetivos de la ceremonia del té (ceremonia de ofrecimiento y catarsis personal), y es este líquido sacralizado, el que se usa para *purificar*, pero a la vez *ofrecer* como objeto de deseo, el cuerpo de un hombre, ocupando el rol pasivo que normalmente ejerce una mujer. Así se cuestiona el heteropatriarcado dominante pues deseante y deseado están en la misma, supuesta, categoría de poder, a parte de la obvia carga homoerótica proveniente de un "ritual", también supuestamente, heterosexual.

Como podemos ver esta pieza esta basada en las teorías *queer* y transgénero, pero también hay una clara referencia a una tradición cristiana, como son las penitencias habituales en Semana Santa donde el penitente cumple, frente al público, una promesa o

exime unos pecados a través del sufrimiento para hallar la catarsis y la purificación. Así vemos la conexión con el concurso de camiseta mojada, ya que en ambos casos, ya sea través de la violencia o del erotismo, provocan el éxtasis y la mirada voyeur del público.

Esta acción tiene esta misma finalidad, es decir, gracias a la combinación de estas pulsiones (eros y thanatos) se pretende contagiar al público de este éxtasis místico y plenamente carnal.



Rubén Espada Auriolos

**Camiseta Mojada**

07' 00" aprox.

Performance realizada en la *Tetería Ararat*, Málaga.

29-12-2011



## 5.2. Lc 4, 1-13

Esta pieza se centra en la reivindicación de esa transgresión de la pulsión erótica frente a la represión y al control a la que la intentamos someter. Así se reinterpreto, en formato audiovisual, el pasaje de las tentaciones en el desierto de Jesús, en el cual se ve esta concepción de la moralidad cristiana basada en la culpa y en la prohibición reprimiendo sus instintos naturales básicos, donde el ayuno representa la castidad.

Durante 40 minutos (en alusión a los 40 días de retiro y de ayuno de Jesús) vemos como una boca anhelante se mueve lentamente, pero sin embargo oímos su normal respiración. Poco a poco percibimos como otros suspiros y otra boca se superponen a la primera, casi como de un juego erótico se tratase. Ya que gracias a la cámara lenta, al igual que hace Viola, nos permite deleitarnos hasta con el más mínimo gesto de ambas bocas entrelazándose.

Vemos, al igual que en el fragmento del Testamento de Lucas (el cual ambas bocas recitan), una metáfora sobre la espera y sobre la represión de las pulsiones violentas. Siempre tras un proceso de espera, sobre todo el referido al ansia sobre un objeto de deseo (aquí la relación con el impulso sexual y las tentaciones del diablo), uno se convierte en parte de la otra persona, ya sea por un contacto y una interinfluencia, o por ese mismo anhelo que genera que el deseante sólo sea un reflejo de la persona deseada.



Rubén Espada Auriolos

**Lc 4, 1-13**

40' 17"

Video (monocanal, sonido, color)

2012



### 5.3. Autorretrato como Lot

Con este tríptico se pretende, siguiendo la línea de la pieza anterior, hacer una reflexión sobre los tabúes asociados a la total libertad de los impulsos eróticos, por ello se partió de una lectura del pasaje más paradigmático de la Biblia en cuanto a la censura de prácticas sexuales, la destrucción de Sodoma y Gomorra.

Para reflejar esta carga erótica, se trabajó con materiales y técnicas que aportasen esta inmediatez, y con un claro carácter orgánico y sensual (el tratamiento de la figuración, la tipografía a mano, y el uso del café).

Se plantea esta relación con la religión puesto que, siguiendo las teorías de los grandes historiadores de las religiones como Mircea Eliade, se ha concluido que la mayoría de comportamientos, actitudes, y costumbres de nuestro día a día responden a "una reminiscencia de una experiencia religiosa degradada"<sup>30</sup>.

Por todo ello, se crea un vínculo con el protagonista de ese capítulo del Génesis, Lot, y reinterpretando diferentes momentos del pasaje se crean una serie de autoretratos partiendo de fotos tomadas de una web cam en posturas claramente sexuales, todo con una finalidad entre crítica y catártica (casi a modo de auto-penitencia).



<sup>30</sup> Mircea Eliade. *Lo sagrado y lo profano*. Editorial Labor. Barcelona. 1967. Pág 130.



PERO YO NO PUEDO REFUGIARME EN LA  
MONTAÑA, PORQUE ME ALCANZARÍA  
LA DESGRACIA Y MORIRÍA



VAMOS A EMBORRACHARLO TAMBIÉN ESTA NOCHE Y TE ACUESTAS TÚ CON ÉL

Rubén Espada Auriolos  
**Autorretrato como Lot (serie)**  
18 x 25 cm  
Técnica mixta sobre papel  
2012



## 6. Conclusiones

Para finalizar este trabajo de master nos gustaría recuperar la hipótesis inicial que planteaba la coherencia o no de vincular la historia de Romeo y Julieta con la Pasión de Cristo, partiendo de una, en principio intuitiva, coincidencia en sus historias. De ahí comenzamos a explicar las teorías de Bataille sobre la relación entre erotismo y muerte partiendo de un pensamiento elemental como es que todo cobra su sentido ante la aparición de su contrario. Ya que es en el momento en que el ser humano contempla el cadáver de su semejante cuando se piensa a si mismo como un ser vivo, un ser finito. Y es este horror ante la muerte lo que le hace al hombre buscar un hecho radical que afirme la vida, y esto Bataille lo encuentra en el acto sexual (erotismo).

Que se considere una radicalización de la vida tiene sentido pues es en la embriaguez del acto sexual donde las sensaciones y los sentimientos llegan a desbordarnos. Esta sensación sólo es comparable, plantea Bataille, al acto violento, y en ambos casos ese éxtasis sensorial finaliza con la exaltación de la carne y con la muerte (ya sea del objetivo de la violencia o en el orgasmo, *petite mort* en francés). Y es esa sensación de vacío, de vértigo, de pavor, que nos provoca el final de ambos impulsos lo que nos lleva a un sentimiento interior, un sentimiento religioso.

Así descubrimos en Bataille un amplio respaldo para nuestro proyecto porque no sólo justifica como acabamos de recordar, la relación entre lo violento y lo sexual, si no que a través de sus lecturas también nos introdujo en los aspectos de autorepresión y de transgresión que tenían a su vez las religiones antiguas. Y como esto se fue deformando con el paso de los siglos en la culpa y el castigo judeocristiano, y la necesidad de superar esa frontera y volver a ese equilibrio que se quedó en el albor de los tiempos.

De ahí que nos pareciese lógica nuestra hipótesis que para trascender de la visión represiva cristiana era necesario unir la historia de la Pasión con otra en la que el aspecto de transgresión fuese fundamental. Pero a su vez, esta historia debía de ser igual de paradigmática y debían de estar presentes estos aspectos claves: la violencia sacrificial, violencia sexual (erotismo/amor), y la concepción antagónica pero de culminación entre erotismo y muerte. En este sentido encontramos una interesante referencia en la obra de William Shakespeare, *Romeo y Julieta*. Pues en ella erotismo, violencia, muerte se van buscando entre sí (odio entre familias, surge el amor entre Romeo y Julieta,

muerte de Mercutio y Teobaldo, Romeo y Julieta hacen el acto sexual por primera vez, muerte de Paris, último beso de Romeo y Julieta, muerte de los dos).

Pero lo más fascinante fue que profundizando en las teorías de Bataille encontrásemos una verdadera similitud con la historia de Romeo y Julieta. Por ejemplo, Bataille afirma que el sufrimiento es lo que revela el verdadero sentimiento de amor, pues la soledad es comparable a ese pavor ante la muerte, una sensación de desconcierto y de no estar completo. Pues Bataille plantea que la posesión sobre el ser amado, es una búsqueda de esa plenitud pero que la muerte siempre se suele encontrar en esta búsqueda aunque el propio amor (erotismo) sea un hecho de radicalización de la vida, pues si el amante no puede unirse con el amado, prefiere matarlo a perderlo o desea su propia muerte. Y es sólo en la muerte donde los antiguos planteaban que se puede hallar esa plenitud del ser, y por lo tanto es en la muerte donde se halla la consecución del amor entre los amantes. Como podemos ver, estamos subrayando ciertos aspectos de las teorías de Bataille pero bien podríamos estar hablando de los personajes de la novela de Shakespeare. Pero estas analogías no se quedan sólo aquí, pues el aspecto de transgresión tan importante para Bataille, es fundamental en esta historia pues es en el momento en que Romeo y Julieta se enamoran pasan de ser unas personas muy tranquilas y dóciles, a ser unas personas impulsivas y violentas. Haciéndoles transgredir el control y la obediencia personal, familiar y social de su supuesto contexto con actos violentos con el único fin de unirse con su amante, de alcanzar la plenitud.

Para afianzar estos conceptos fue necesaria la lectura en profundidad de varias obras de Mircea Eliade porque gracias a ello pudimos reconocer más fácilmente las actitudes religiosas de las sociedades arcaicas de las que parte Bataille. Y además también pudimos comprender el hecho de que estas concepciones arcaicas de las que hablan ambos, estén presentes en la actualidad y es debido a lo que Eliade define como comportamiento "cripto-religioso" del hombre profano actual, ya que plantea que multitud de comportamientos, celebraciones y actitudes de nuestra vida cotidiana provienen de sentimientos, festividades y acciones puramente religiosas de la antigüedad.

Una vez teniendo claro el punto de vista conceptual revisamos nuestro campo de acción, el arte contemporáneo, para ver los referentes que podíamos encontrar que usen la iconografía cristiana desde un prisma similar al planteado. En cuanto a esta investigación, como ya dijimos en su apartado, aclarar que se trata de una aproximación, pues hay multitud de artistas contemporáneos que trabajan a partir de la iconografía cristiana. Pero a pesar de las limitaciones de tiempo y de espacio dentro del texto para

un Trabajo Fin de Master, ha sido una búsqueda fructífera en la que he podido encontrar artistas que se acercan a una temática similar a la planteada pero desde disciplinas y primas diferentes. Esto junto con otros factores ha hecho que se vaya abriendo un campo de creación plástica dentro de mi producción paralela a *Via Amoris*, al que ahora nos referiremos con más detalle.

Una vez realizada nuestra investigación conceptual, que acabamos de repasar, obtuvimos el apoyo teórico necesario que respaldase nuestra hipótesis de unir estas dos historias y que nos diese apoyos artísticos necesarios para enmarcar nuestra producción en la práctica artística, y que no se quedase, como mencionamos en la introducción, en un trabajo de arteterapia.

Ahora nos centraremos en analizar nuestra producción artística en cuanto a la consecución de nuestros objetivos se refiere. Lo primero que quisiéramos señalar es que al tener una mejor base teórica que cuando realicé las otras etapas, estas han sido más complejas iconográficamente, siendo satisfactorio en un punto, pero observando también el riesgo de que sean demasiado crípticas y algo incomprensibles para el público. Lo que también se ha apreciado con satisfacción es que estas etapas son más impactantes e inquietantes que las anteriores, debido de igual modo al mejor respaldo teórico se han podido crear imágenes con composiciones más desequilibradas, con más tensiones no sólo a nivel compositivo sino también a nivel iconográfico, debido a las relaciones que se hacen entre los diferentes elementos.

En cuanto al objetivo específico de los usos del políptico aunque el resultado también nos ha parecido correcto y, una vez más, satisfactorio, si pensamos que en alguna estación en concreto se podía haber sacado más partido, o que incluso da para una mayor profundización en otras estaciones futuras, como una investigación más centrada en los usos de la serie entendida como pieza única, y dentro de la fragmentación de imágenes más juegos plásticos y de representaciones con las diferentes piezas como cambiar el orden, o cambiar parte de la imagen con otra u otros puntos de vista.

Finalmente nos gustaría referirnos a la producción realizada no enmarcada en *Via Amoris*, y lo que queremos destacar es que ha permitido que *Via Amoris* no sea una raya en el agua sino que le ha otorgado un marco contextual dentro de mi producción, y que sobre todo ha abierto una línea de investigación temática en diferentes disciplinas de mi interés, generando una línea de trabajo a continuar a partir de ahora con bastantes posibilidades productivas. No sólo como ya hemos dicho por la visualización en los

referentes de diferentes posibilidades de este tema en otras disciplinas como la performance, el video, etc... Sino que gracias a la investigación conceptual, dentro de este mismo tema se han abierto muchos más prismas a los que abordar desde diferentes estrategias metodológicas y diferentes resoluciones plásticas, que aún dentro de la pintura pueden estar algo alejadas del estilo que ahora se está siguiendo.

Para concluir, decir que este proyecto, aún con sus luces y sombras, me ha servido para crecer no sólo plásticamente, sino que gracias sobre todo a la investigación teórica, crecer a nivel personal. Ya que me han generado una serie de preguntas, pensamientos y conclusiones que acabamos de repasar y espero haya podido despertar, aunque sea sólo en parte, en el lector de este proyecto.



## Bibliografía

- VV.AA. *La Biblia*. Salvat. Estella. 1982
- SHAKESPEARE, William. *Romeo y Julieta*. Cátedra. Madrid. 2010
- CAMNITZER, Luis. *Pensamiento Crítico*. Conferencia en el marco de la segunda edición del curso *Transformaciones. Arte y estética desde 1960*. CAAC, Sevilla. 2007
- BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Tusquets. Barcelona. 2000
- BATAILLE, Georges. *Las lágrimas de Eros*. Tusquets. Barcelona. 2007
- ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Labor. Barcelona. 1985
- ELIADE, Mircea. *Imágenes y símbolos*. Taurus. Madrid. 1999
- ELIADE, Mircea. *El vuelo mágico*. Siruela. Madrid. 1995
- GIRARD, René. *La violencia y lo sagrado*. Anagrama. Barcelona. 1983
- VV.AA. *Bill Viola LAS PASIONES*. Fundación "La Caixa". Madrid. 2004
- VV.AA. *Guillermo Pérez Villalta. Las metamorfosis y otras mitologías*. cacmálaga (Centro de Arte Contemporáneo de Málaga). Málaga. 2011
- VV.AA. *Guillermo Pérez Villalta*, Junta de Andalucía, Cádiz, 1995
- VV.AA. *Accionismo Vienés*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Sevilla. 2008.
- SOLÁNS, Piedad. *Accionismo Vienés*. Madrid. Nerea. 2000
- VV.AA. *NORBA-ARTE*, vol. XXVI. 2006.
- VV.AA. *Andrés Serrano. El dedo en la llaga*. La fábrica. Madrid. 2006
- VV.AA. *Kippenberger*. Benedikt Taschen. Klön. 1997
- VV.AA. *Manuel Ocampo. La naturaleza de la cultura*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Sevilla. 1999
- BEZZOLA, Tobia; *Europop*. Kunsthaus Zürich. 2008.
- DOMINO, Xavier; *Le photographique chez Sigmar Polke*. Le point du jour. 2007
- RAUCH, Neo; *Neo Rauch : Schilfland : works on paper*. Prestel. 2009
- RAUCH, Neo; *Neo Rauch*. Thames & Hudson. 2008

-DOIG, Peter; *Peter Doig*. Tate Pub. 2008

-SEARLE, Adrian; *Peter Doig*. Phaidon. 2007

## **Ref. WEB**

- <http://www.hockneypictures.com/> [citado en 16 de diciembre del 2011]

- <http://ohlson.se/> *Elisabeth Ohlson Wallin* [citado en 26 de enero del 2012]

- <http://www.ohlson.se/i-2.htm/> *Elisabeth Ohlson Wallin* [citado en 26 de enero del 2012]

- <http://www.artespain.com/30-12-2009/pintura/matthias-weischer-pinturas> [citado en 5 de abril del 2012]

- [http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/matthias\\_weischer.htm](http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/matthias_weischer.htm) [citado en 5 de abril del 2012]

- <http://www.arnulf-rainer-museum.at/> [citado en 5 de abril del 2012]

- <http://www.royalartlodge.com/> [citado en 5 de abril del 2012]