



ESPACIO ONÍRICO Y CORPORAL

El paisaje de los sueños para
una construcción del cuerpo

Valencia, Junio de 2013

Proyecto de Tipología 4

TRABAJO FIN DE MÁSTER PRESENTADO POR:
Salvador Carbonell Bustos

BAJO LA DIRECCIÓN DEL DR.:
Evarist Navarro Segura



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

MPA
MÁSTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA

A los que cada noche aparecen
en mi mente

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
1. EL ESPACIO DE LOS SUEÑOS	
1.1 Lo íntimo en conexión con lo onírico	11
1.2 Diálogos del cuerpo entre sueño y vigilia	18
2. CUERPO COMO LUGAR DE ACONTECIMIENTOS	
2.1 La experiencia de la piel	29
2.2 Relación en el entorno	37
2.3 Cuerpo y esencia	42
3. PRODUCCIÓN PROPIA	
3.1 Dibujo, gesto y azar	53
3.2 Procesos constructivos	58
3.3 Series	62
3.4 Instalación escultórica: Palau Ducal dels Borja, Gandía	76
CONCLUSIONES	81
BIBLIOGRAFÍA	85



INTRODUCCIÓN

Abrigados por la complejidad de lo real es complicado encontrar, en numerosas ocasiones, un espacio de aislamiento íntimo y de solitario encuentro con uno mismo, uno que conduzca a la reflexión y a la autoentrega. Pero es precisamente esa momentánea clausura con lo cotidiano la que induce a un retiro hacia la parte más personal y recóndita de uno mismo, la que, en consecuencia, abre las puertas al conocimiento profundo del sujeto, a su cueva y a su espacio interior. En él se organizan los diferentes aspectos que componen al individuo en su naturaleza más pura. El resultado de ese viaje conduce a un espacio individual en el que de algún modo se nace y desde el cual se forma, y donde el paisaje de los sueños, aquel no controlado y proyectado desde lo consciente hacia lo inconsciente, realiza un importante papel de desarrollo espacial y de encuentro con los impulsos más primitivos.

Como propios de una vida que a todos afecta por igual pero que cada uno entiende de forma diferente, sabemos que soñamos cuando dormimos, en la mayoría de los casos flotando en un sinsentido y, en apariencia, sin un objetivo, tratando de entender lo que no entendemos de un mundo que se presenta ante nosotros con suma frecuencia. Un paisaje interior, tan personal y único como incontrolable, donde accedemos en la privacidad del sueño y donde se da el origen de un “yo” más o menos conocido y originado en lo más hondo, proyectado hacia fuera para conectarse con el “todo”, cubierto por la subjetividad y salpicado de experiencia personal ya que, sin ello, carecería de valor.

Para llegar al entendimiento de ese paisaje, o al menos realizar una aproximación, será imprescindible la intervención del cuerpo, elemento necesario en la construcción de un lugar que nace desde el individuo y que acaba formando parte indispensable de él. Si lo onírico se atribuye a lo interior, la piel se presenta como el otro elemento que, desde el exterior, configura lo más único de cada individuo. Así, nos encontramos ahora ante un elemento que se sitúa como la antítesis del anterior, aunque conectado a él por un fino e íntimo hilo. Y es que, en cierta forma,

ambos se comparten, se modelan y permanecen en constante cambio.

Esa piel que esconde tantas cosas, esa materia inerte que, sin algo que lo habite, se convierte en algo tan cercano a la abstracción, es el ejemplo de otras muchas cosas que pierden su significado, o deja de conocerse gran parte de él, si no se profundiza en su estructura, dejando a la intemperie algunas de sus cualidades, sometiéndolo a desgaste y desequilibrándolo todo él, dando a conocer lo que en realidad lo compone y lo define. Por ello, el discurso presente congrega algunas de esas vivencias de las que toma parte el cuerpo en el interior del paisaje de los sueños, desde el miedo ante las situaciones incontrolables generadas por el carácter azaroso de lo onírico hasta la debilidad de la materia corpórea.

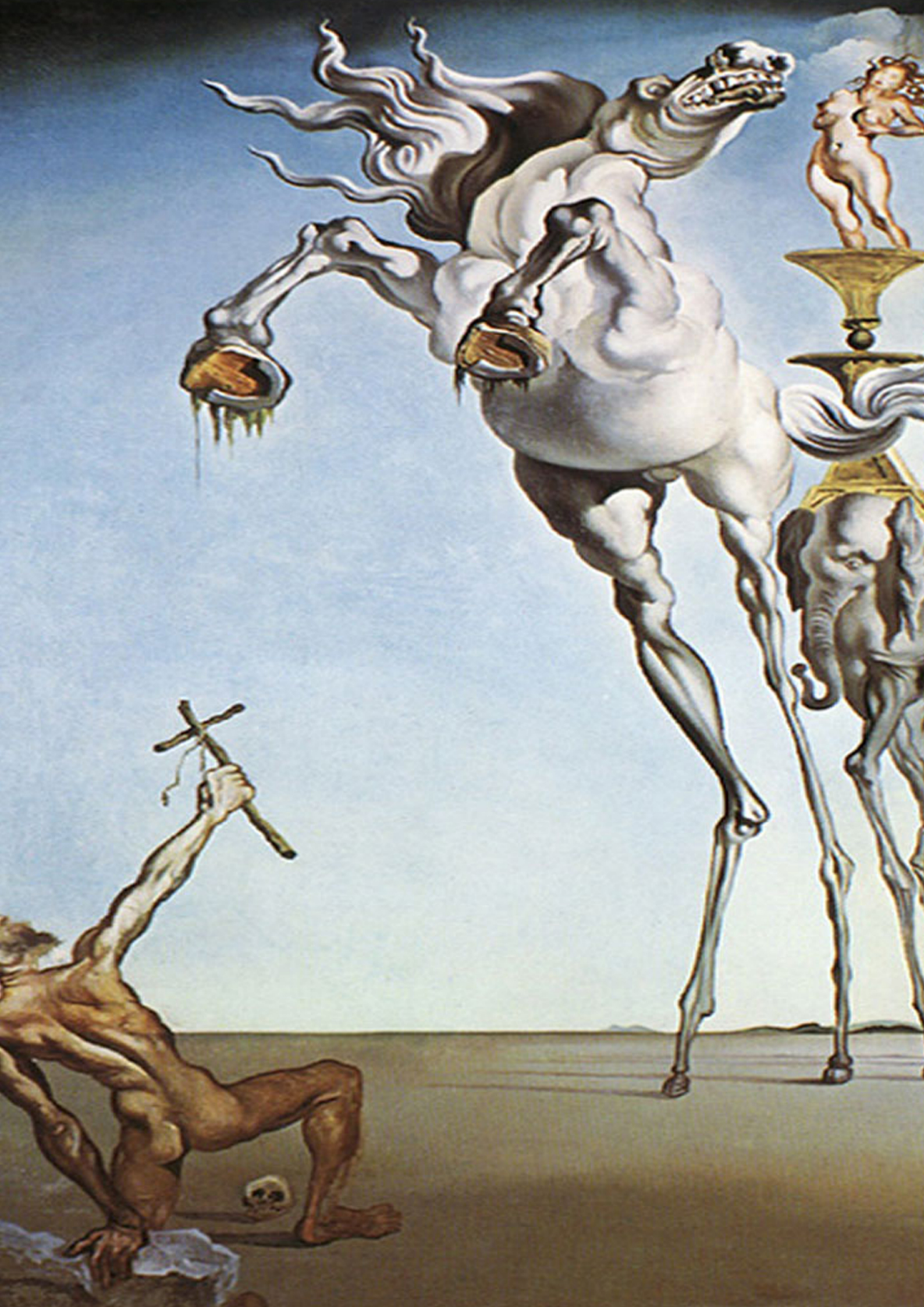
En adelante estudiaremos en qué forma el mundo de los sueños ha tomado un papel fundamental en distintos campos. De esta forma, veremos cómo la literatura se aleja completamente de lo formal y de los resultados propios de estudios analíticos, centrándose en cómo el corazón recibe lo que el cerebro, en el éxtasis de la noche, le proporciona, utilizándolo como puente para llegar a la representación plástica. Ambos campos entienden lo onírico de diversa forma, pero también guardan gran cantidad de similitudes, entendiéndolo como un mundo de aislamiento del individuo, intangible y creado desde la parte del no consciente, de difícil acceso y continuamente cambiante.

Antes de comenzar con la presente tesis, cabe destacar que el objetivo no es el de esclarecer aspectos metafísicos ni entrar en características propias del psicoanálisis o la filosofía, aunque inevitablemente extraemos de ellos algunos puntos de especial utilidad para entender de qué modo el sujeto se introduce dentro del sueño y es partícipe de toda una historia en el vientre creador de imágenes de su subconsciente. Lo que ocupa nuestro interés es establecer una conexión entre los aspectos más notorios del mundo onírico y, ante todo, sacar a flote algunos de los puntos que más han influido, y continúan haciéndolo, en la producción artística que será presentada en última instancia.

Los artistas que se incluyen en dicha tesis, más que un referente estético, conforman la base de un trabajo forjado en el día a día, así como su filosofía, su método procesual, sus incógnitas, aciertos y fracasos, creando al mismo tiempo una identidad que les define y que, a través de los años, ha llegado hasta nosotros, guiando a otros sobre sus propios pasos. Artistas que basan su inspiración en el sueño propio y que buscan la esencia artística con su vista depositada en las características que, bajo una mirada personal, extraen del cuerpo.

Con el fin de comprender también nosotros su particular visión, se suprime en mayor parte la

seña biográfica de los artistas aquí presentes, limitándonos a extraer de sus vidas algunos aspectos que son de especial relevancia por haber sido parte de su identidad creativa, y poniendo especial atención en su trabajo, en todo aquello que, en algún momento de este viaje, ha servido al propósito de la razón y la inspiración, haciendo un compendio de todo cuanto nos es de utilidad para la labor que ahora comenzamos.



EL ESPACIO DE LOS SUEÑOS

“Desde el umbral de un sueño me llamaron”

Antonio Machado

1.1 LO ÍNTIMO EN CONEXIÓN CON LO ONÍRICO

En todo individuo existe un espacio de aislamiento, de retiro parcial de la parte física y de la vida en colectividad, reservado a la meditación y proyectado desde el propio pensamiento. Un espacio de soledad entendido como un estado de reencuentro del individuo consigo mismo, alejado de las perturbaciones adquiridas a través de la materialidad y de las obligaciones propias de la sociedad en la que habita. Dicho espacio puede presentarse de muy distinta forma. No se trata tan solo de aislarse físicamente del entorno habitual o de romper con la cotidianidad; el espacio de uno, el individual, atesora una serie de cualidades y percepciones que ahondan en algo mucho más profundo.

De alguna forma, todo sujeto pasa por diferentes fases a lo largo de su vida en relación a ese espacio individual. De todas ellas hay una, la primera de ellas, que por su influencia en el desarrollo de todo ser constituye un punto importante de nuestra vida y contiene, quizá, la esencia de nuestra propia existencia. De esta forma, el útero materno constituye un punto de partida de carácter igualitario que, aunque controlado por otro cuerpo de mayor experiencia y configurado como una reclusión obligatoria hasta que ese cuerpo esté preparado para enfrentarse al mundo de fuera, puede definirse como el primer espacio reservado en modo exclusivo al individuo. Si bien anteriormente hablábamos de aislamiento, no puede en esta ocasión ser

1 (izquierda).

Salvador Dalí.

La tentación de San Antonio (detalle), 1946. Óleo sobre lienzo. 89,7 x 119,5 cm.
Musée Royaux des Beaux-Arts, Bruselas, Bélgica.

entendido como tal, dado que la división del ser individual con el mundo de fuera no es posible sin el pleno conocimiento de ambos espacios.

De tal hecho, y con las sucesivas deducciones, entendemos que el ser humano está destinado a la función de habitar. Cada uno de nosotros se desarrolla en un nido, ocupa un espacio, llega a ser parte de un hábitat y, en la mayoría de los casos, crea su propio nido. Si bien tales hechos corresponden a un desarrollo mayoritario en la naturaleza humana y aunque bien pueden ser alterados y sometidos a múltiples variables, el punto de partida se sitúa para todos en el mismo lugar, en el huevo, lo cual no nos diferencia en absoluto de cualquier otra especie animal.



2.
Kiki Smith.
Born, 2002. Bronce. 99,1 x 256,5 x 61 cm.

Ese espacio destinado al cobijo, configurado a modo de cueva desde el punto de vista de la protección corporal, favorece al cuerpo en su progresiva evolución y, aunque tal hecho nunca permanecerá presente, es por su particular importancia por lo que queda grabado en la naturaleza del ser, o la mitología del mismo, y por tanto una de las razones por las que se verá necesitado de su presencia a lo largo de su vida. Y aunque llegamos bajo las mismas circunstancias, será el enfrentamiento a los agentes externos lo que delimitará nuestro futuro comportamiento y pulirá la superficie de cada uno hasta dar forma a su identidad. En ello reside

el misterio de la formación, que no de la forma, en el encuentro con el entorno tras la ruptura del cascarón del huevo, lo que desembocará en una identidad forjada en los primeros años de su existencia.

La identidad tiene un papel fundamental en la separación entre el espacio del individuo y el espacio colectivo. Dicho comportamiento es la carta de presentación en nuestras relaciones y nuestro entorno físico, de forma que nos define a los ojos de los demás y cataloga en grupos sociales en función de su contenido. Pero casi siempre se presenta en forma de máscara, una que protege y oculta la verdadera esencia del individuo, por miedo natural a no encontrar un hueco en ese espacio que habita cada día. Mediante la forja de su identidad, el sujeto da sentido a una existencia física que debe vivir y mantiene dicha situación mediante la apropiación de una serie



3.
Max Ernst.
Europe after the rain II, 1940-1942. Óleo sobre lienzo. 54 x 146 cm.
Wadsworth Atheneum, Hartford, CT.

de actitudes, sentimientos y valores que dan lugar a su propio repertorio conductual, camuflando sus instintos primitivos y frenando una serie de impulsos que no tienen cabida en su vida en sociedad. Por tanto, la exclusión social e incluso las represalias que puedan aparecer de la manifestación de un comportamiento que pueda ser considerado natural bien puedan ser la causa de la necesidad de tal máscara. Del análisis de tales afirmaciones destacamos la de la obligación de una ocultación de la naturaleza animal de todo ser y la necesidad de un espacio personal de reencuentro con la propia esencia.

A raíz de ese espacio individual se genera otro de especial importancia que vendrá condicionado

por lo conocido en el mundo físico y construido a partir de una realidad vivida. De esta forma, el espacio perteneciente a los sueños, el definido como mundo onírico, se presenta como una nueva forma de ver esa realidad, configurada desde el suceso del día a día, desde una experiencia en particular o una acción de especial relevancia, que ahonda en lo más profundo. De este modo, de la vida en colectividad se extraen pequeños pedazos que se transmiten a lo personal, y se reviven dándoles forma esta vez sin una máscara que oculte su verdadera naturaleza. En la misteriosa acción de los sueños, la evocación de los sucesos del día se encuentra con la mitología profunda, mediante la cual el sujeto interpreta el mundo¹.

Debemos, en primera instancia, entender el espacio onírico como aquel construido a partir de un proceso mental involuntario. Si bien contiene su esencia en la inconsciencia del individuo, no puede atribuirse solo a ella dado que es posible, a partir de esa vivencia onírica, revivir situaciones o momentos percibidos en el terreno físico. Más que una mirada personal enfocada al análisis fruto de la observación de su entorno en la vigilia, el mundo onírico conforma una vista hacia dentro de uno mismo, en un camino hacia la verdadera personalidad, dirigido hacia



4.
René Magritte.
Les intermittences du coeur, 1950.
Óleo sobre lienzo. 81 x 63 cm.
Wadsworth Atheneum, Hartford, CT

un paisaje diseñado por la mente donde es su capricho el que marca la doctrina y realiza una y otra vez con incesante aplomo un proceso de creación y destrucción tomando pequeños pedazos de la realidad, como fotografiada aleatoriamente en el transcurso de la vida diaria, sin pasos, ni doctrinas, ni método. Es ahí donde el autor se presenta ante la verdadera naturaleza de la soledad, la angustia, la incomunicación y el dolor no físico. Un espacio en el que son capaces de manifestarse recuerdos que la mente consciente ha querido, para beneficio del individuo, ocultar, pero que al ser incapaz de eliminarlos, pueden manifestarse en la propia contra del sujeto dentro de un sueño que puede proporcionarle bienestar o atormentarlo con la más absoluta de sus debilidades.

1 FEINSTEIN, D. "El sueño como la ventana a la mitología evolutiva del sujeto", en Krippner, S; Anwandter, R. (ed.), *El lenguaje de la noche*. RiL Editores, Madrid, 2006.

Es quizá por estas razones por las que el sujeto trata de entender con mayor insistencia lo que percibe, dejando de lado la norma a la que la mente racional ha sido habituada y respondiendo a los estímulos engendrados en su mente desde un punto de vista dominado por la subjetividad. La esencia de ese espacio no se experimenta mediante los procesos adoptados del mundo físico, por lo que todo uso de la racionalidad es en vano.

El espacio de lo onírico, tal y como se plantea en este apartado, no es ni más ni menos real que lo palpable. Sabemos que se crea a partir de la actividad mental y que da lugar a una nueva realidad tanto a través de lo experimentado físicamente como lo vivido por medio de nuestra mente en otros sueños pasados. De igual manera, ésta realidad puede ser una infinita fuente de inspiración al estar libre de las ataduras de un mundo limitado en acciones y regido por infinitud de normas. Al estar presente la libre composición de todo lo que lo compone, el sujeto es capaz de experimentar sensaciones de una notoria intensidad y construir pensamientos de una gran dosis creativa, por lo que, aunque íntimamente ligados como analizaremos posteriormente, se presentan numerosas diferencias entre el mundo físico y objetivo propio de la vigilia y el mundo inmaterial y subjetivo ligado a los sueños.

Todo lo anteriormente descrito sirve a modo introductorio para establecer ahora una mirada fija en el mundo de las artes. Sin menospreciar otros campos, en su mayoría teóricos, que han indagado profundamente en el trasfondo onírico, hablaremos a lo largo de la presente tesis del modo en que las artes han utilizado el mundo de los sueños como eje de inspiración. Para empezar, destacamos la literatura como arte que ha transcurrido con notable frecuencia por el camino de lo onírico. En la novela *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*², Robert Louis Stevenson nos presenta dos personajes de gran oposición, fruto de un sueño que con posterioridad materializó. Uno, un hombre que se rige por el orden y que ocupa un lugar aceptable entre la sociedad. El otro, un ser monstruoso que no responde ni a la educación ni a la doctrina del mundo físico y, como dentro de un sueño, se dedica a actuar respondiendo únicamente a sus impulsos primarios. Siempre hay uno que se muestra mientras el otro permanece oculto en una especie de coma del que no despertará hasta la ocultación del otro y, aunque son el mismo, uno tiene una máscara y, el otro, carece de ella. Este sea quizá uno de los grandes ejemplos literarios que se amolda con mayor acierto al discurso presente donde, además de la historia, cabe destacar que su inspiración, según él mismo narró, apareció en un sueño que más tarde plasmó en papel, surgido de una mente que en su estado despierto buscaba incesantemente una historia que girara en torno a la dualidad del hombre: la cara del bien, la de la correcta postura social, y la del mal, la del primitivismo y el deseo³. El resultado de la entrega

2 STEVENSON, Robert L (1886). *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. EDAF, Madrid, 1999.

3 BALFOUR, G (1912). *The Life of Robert Louis Stevenson* [en inglés]. New York: Charles Scribner's Sons. pp. 15–6.

a su sueño fue la historia que conocemos hoy, una obra de notoria influencia en la literatura y en las artes del pasado siglo.

Del mismo modo, una de las novelas más conocidas, enfocada esta vez a un público infantil, se asienta en la base onírica como única para su historia. *Alicia en el país de las maravillas*⁴ fue escrita por Lewis Carroll a raíz de la experiencia onírica de una niña que le contó haber vivido una desordenada experiencia estando dormida. Tomando esa narración, escribió una novela sobre Alicia, que, sumergida en un profundo sueño, se adentra en un mundo donde inexplicables sucesos chocan en su mente infantil por la naturaleza de sus acciones. De todos modos, ella no trata de entender por qué aquellas cosas, que no se rigen por los procesos físicos habituales, son distintas, o diferentes, o extrañas. Tan solo se adapta a lo que percibe, y convive con ello con su cuerpo como medio de transporte entre los sucesos del sueño. Esa mirada infantil es especialmente característica ya que, con mayor proximidad al huevo que a su vida adulta, no distingue en su totalidad el comportamiento habitual que pertenece al mundo físico, por lo que se entrega con mayor intensidad a todo aquello que se presenta en sus sueños.

Tres siglos antes de que Alicia entrara en la madriguera y retomando el hecho de que los sucesos que permanecen frescos en la mente sirven a la creación de los sueños, Quevedo, cerrando los ojos con las líneas escritas por Dante, experimentó extrañas visiones de hombres sin rostro,



5.
Joseph Cornell.
Taglioni's Jewel Casket, 1940.
Museum of Modern Art.



6.
Marcel Duchamp.
Fountain, 1917.
Colección SFMOMA.

4 CARROLL, L (1865). *Alicia en el País de las Maravillas*. Gabriel López Guix (trad.). Ediciones B, Barcelona, 2002.

cuerpos desmembrados y muertos que se alzaban de sus tumbas. Desconcertado por su presencia ante los juicios infernales de todos aquellos que no habían obrado en vida conforme a la correcta doctrina, pero divertido después acostumbrado a las distintas y tan inspiradoras imágenes, comenzó a reír hasta que sus propias carcajadas le hicieron emerger de su sueño⁵. En ese instante se percató de que en ningún momento había caído en la idea de que aquello no fuese “real”, sino un producto de su lado subconsciente.

De todo lo anteriormente descrito encontramos tres fases en el proceso de creación, ya sea en la forma, la idea o la misma experiencia onírica, y estos son: concepción, gestación y nacimiento. Por lo tanto, aplicamos estos tres estados a un todo, extrayendo de ello, y destacando de antemano que dichos apuntes no son una afirmación sino una reflexión, que todo puede ser onírico, cualquier cosa que conforma nuestra vida puede descender de la influencia del sueño ¿No es el deseo un sentimiento extraído de los mismos sueños? ¿No lo son igualmente la aspiración e incluso la propia idea? Este es el punto en el que nos situamos, el de la admisión de que todo puede derivar, en forma más o menos directa, de un proceso natural onírico.

Marcel Duchamp es especialmente conocido por aquellas obras que provienen del puro ejercicio de la voluntad, que modifican el concepto artístico establecido con el mero hecho de cambiar el contexto de un objeto. ¿No es eso, en la medida en que lo planteamos, una derivación de lo



7.
Isa Genzken.
Untitled, 2006.
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.



8.
Mona Hatoum.
Current Disturbance, 1996.
Instalación en Safra Fine Arts Wing.

5 QUEVEDO, F. *Sueños*. Joan Struch Tobella (ed.). Akal, Madrid, 1991. p.43.

onírico, que cambia las reglas, modifica el concepto tradicional y el uso por lo que algo fue fabricado? Es dadá, sí; pero también onírico. Y, del mismo modo, ¿no lo son también las figuras de Isa Genzken, que establecen su lírica en torno al ensamblaje o a la extracción del objeto de su cotidianidad, las instalaciones de Mona Hatoum o los escenarios propuestos por Martin Kippenberger? ¿No nos transmiten nuevas sensaciones los paisajes que surgen de la experiencia onírica de René Magritte o Giorgio di Chirico, las marcas corporales inyectadas en papel por Yves Klein o las extravagantes acciones de Piero Manzoni? ¿O, con la misma mirada, la lírica cuerpo-paisaje de Francis Picabia o los objetos cuidadosamente seleccionados y almacenados por Joseph Cornell? Y, aspirando a abarcar un terreno más amplio, ¿no lo son también la meta a la que aspiran las imágenes hiperrealistas? Sin nombrar, claro está, a los fuertemente arraigados al surrealismo (descendiente directo, cabe destacar, del dadaísmo), como Max Ernst, Salvador Dalí, Man Ray o Paul Delvaux, entre otros.

Lo cierto es que, a medida que tejemos una red en torno a lo onírico y a la labor artística, vemos con mayor claridad cómo es posible, desde el ángulo del espacio personal y de la arbitrariedad del sueño, anclar los procesos oníricos a un todo. No solo a una producción, sino al propio concepto de la vida.

Sea como fuere, una cosa extraemos de todo ello: la existencia de un medio que nos permite ser transportado por el diván de esas sensaciones que genera la obra de arte, el mecanismo que enlaza la idea del creador con la experiencia del espectador o, desde la visión del artista, el engranaje que conecta el pensamiento con el primer impulso que induce a la creación. Esto es: el cuerpo.

1.2 DIÁLOGOS DEL CUERPO ENTRE SUEÑO Y VIGILIA

Para el estudio de los diferentes aspectos que conforman al ser humano, el cuerpo constituye uno de los pilares principales atribuido a cada uno de los individuos e ineludible para todos ellos. A lo largo de la historia, la evolución se centra en los cambios producidos en los cuerpos, en la materia, e incluso es distintivo de distintas zonas o regiones. El cuerpo es, ni más ni menos, una presentación ante el mundo, una forma a modo de caja que contiene multitud de enrevesados objetos y complicados artilugios. Porque, si bien no existirán dos interiores iguales, sí pueden encontrarse cajas parecidas que nos recuerden a otras vistas en el pasado o incluso algunas que lleguen a ser iguales, como dos gotas de agua, aunque sin esperar nada calcado fuera del aspecto estético.

El cuerpo lo es todo. Es cuerpo siente, crece, evoluciona, se desgasta y se destruye. Los cuerpos se acercan, se originan unos a partir de otros, se complementan, se entrelazan y se separan. Anteriormente hablábamos de una mente que percibe, almacena, dota de sentido al cuerpo que acompaña y lo configura de acuerdo a una serie de factores de diferente naturaleza. Pero esa mente no es el todo; tan solo constituye una parte de lo que pertenece al individuo.

El cuerpo lo es todo, sí. En el mundo físico en el que vivimos, una mente sin cuerpo no puede funcionar, no se toca, si se trata con ella. La mente necesita de un soporte sobre el que apoyarse de por vida y al cual ir dictando pasos. Por esta razón se remarca ahora con mayor intensidad la necesidad de uno para el otro, la obligatoriedad de que ambos funcionen para que todo funcione.

En relación al espacio íntimo y personal tratado en el punto anterior, y entendido como un terreno de absoluta privacidad asociado a un viaje que induce al individuo a la desconexión de su relación terrenal donde se entrega a sí mismo en acto de pura apropiación, el cuerpo se presenta ahora como el elemento que, por su presencia en ambos niveles de la realidad, actúa de unión entre ellos. Por tanto, hablamos de un estado asociado a lo corporal, proyectado desde lo mental y definido como un espacio entregado a los caprichos del cuerpo, a los placeres propios de él y a sus necesidades como materia.

En 2012, la escritora y crítica de arte Avelina Lesper señaló, en relación a un lenguaje performático que sirve igualmente a nuestro propósito, las siguientes palabras: “[...] *somos únicamente cuerpo, todo lo que hacemos es a través de nuestro cuerpo. La representación del cuerpo implica un involucramiento que se centre en la observación, la conciencia y la utilización. [...] El castigo corporal es ejemplar porque tenemos conciencia del cuerpo, de su valor como propiedad única y universal, de la esencia que nos hace existir y ser. El cuerpo es un espacio real y simbólico que se maltrata, humilla, sacrifica, hiere, desde que tenemos presencia en este planeta*”⁶.

Tomando como referencia estas palabras, y entendiendo el cuerpo como mecanismo que interactúa de forma similar entre la realidad de la vigilia y la realidad del sueño, asociamos a la carne la labor de transmitir al individuo las sensaciones que la mente proyecta en él. El sujeto, protegido por una fina tela capaz de recoger todas esas vivencias y sentirlas con mayor

intensidad, está preparado para entregarse al sueño con su cuerpo como carta de presentación, siendo el mismo el que revivirá en su piel las sensaciones experimentadas una vez despierto, y al igual que el vestido sobre el cuerpo presenta ante los demás una identidad tanto antropológica

6 LESPER, A. “El mito de la carne y la sangre” en *El Performance Mexicano*. Septiembre, 2012.

como social e incluso religiosa, la piel, en el estado que nos confiere en relación al presente escrito, aparece como una presentación a uno mismo, desde la parte exterior a la interior, o viceversa, pero pasando siempre por el individuo, poseedor de esa piel en la que solo él percibe todo lo que la atraviesa.

Todos somos parte del sueño y éste a su vez parte de nosotros. Con la materia, la que en cierta forma nos hace entender todo lo que vemos, viajamos a través de paisajes en ocasiones conocidos y en otras muchas desconocidos y carentes de sentido. La mente racional dormida deja el relevo a su lado subconsciente que recoge, a modo de rompecabezas, pequeñas piezas de aquello que conoce, pero no llega a una resolución concreta de lo que percibe, por lo que no desarrolla una función ni establece conclusiones. El cuerpo, la carne y la piel actúan como únicos moderadores en la vivencia onírica.

Por tanto, la aleatoriedad en la creación de espacios, el azar de los hechos que se suceden fruto de retazos de la conciencia y la incertidumbre del momento hacen del miedo un factor presente con gran frecuencia. El miedo se revela en un espacio que responde a sus propias leyes de representación y donde, al no estar la mente racional preparada para lo que observa, será el cuerpo el que actuará según sus instintos y respondiendo al primer impulso, y siendo conocedores del cuerpo que habitamos somos igualmente conscientes de las acciones que repercuten sobre él. A partir de ahí, la materia se expone a un escenario continuamente cambiante, ofreciendo temporales muestras de tranquilidad y de relación con lo previamente conocido, con suma frecuencia transgrediendo la objetividad de la experiencia cotidiana a la que la mente ha sido habituada, transformando la imagen y el discurso en que está inmersa. Esos movimientos no son más que el reflejo onírico de una serie de hechos que le preceden y el cuerpo, enfrentándose a ello, adquiere como contenedor de experiencias la destreza necesaria para entregarse cada vez con mayor decisión a lo que le sucede.

El modo en que el cuerpo se ubica en el interior del sueño presenta numerosas particularidades a tener en cuenta. Por defecto partimos de lugares conocidos o con regularidad deseados, y por consiguiente también se presentarán otros cuerpos fácilmente reconocibles bien por pertenecer a nuestra vida cotidiana o por el simple hecho de haber sido objeto de observación en el día a día. En este aspecto, el lado analítico de la mente proyecta pequeños y limitados pedazos de una realidad física, unas veces manteniendo la mayoría de sus características y, en otras, rompiendo con lo conocido y adoptando una postura completamente opuesta. Es aquí cuando el deseo, propio de la carne y de un impulso corporal primario, se muestra como claro protagonista. Y más aún, el deseo sexual emerge con notoria frecuencia en un terreno liberado de la doctrina de lo físico. Una mirada, un leve contacto o un cuerpo que constituya un foco de deseo para el

individuo que está despierto puede ser excusa suficiente para que alrededor de ello se origine toda una visión onírica que ocupe la totalidad de las horas de sueño, o parte de él, o tan solo un breve instante. O ni siquiera eso. Puede que finalmente se manifieste tan solo como una leve referencia, integrada en todo un discurso de complejo análisis.

Y aunque cada sueño se elabora en función a las personales particularidades de cada individuo y gozamos de libertad para conformar nuestra vida onírica fuera de la comprensión de otros que no seamos nosotros mismos, existen ciertos sueños que se crean en forma similar, igual tal vez, por el hecho de proceder de idéntica fuente. Y de esta afirmación pueden extraerse otras que, a modo de paralelismo, establecen que el impulso de la creación pertenece a uno mismo, al individuo que, si consigue alejarse de procesos artísticos académicos y de pautas en la ejecución de obras, es capaz de encontrarse consigo mismo, y de satisfacer una curiosidad que nace de él y para él. Max Ernst (Brühl, Alemania, 1891 – París, Francia, 1976) tenía muy claro que deseaba alimentar esa sed interior, un deseo muy por delante de cualquier aceptación o crítica alabadora hacia su trabajo:

“Al igual que mi comportamiento, mi obra no es ni clásicamente armónica, ni clásicamente revolucionaria. Sediciosa, desigual, contradictoria, no suele ser apreciada por los especialistas en bellas artes, cultura, comportamiento, lógica y moral. Pero fascina a mis cómplices: los poetas, lo patafísicos y algún que otro ignorante”⁷.

De Max Ernst cabe destacar la forja de una característica identidad con el paso de unos años más tormentosos que placenteros. Llamado a filas e incorporado en el cuerpo de artillería durante cuatro años, vivió un periodo definido por él como el auténtico absurdo, la náusea y el horror, en época en la que entregarse a sus sueños en forma de pequeñas acuarelas era el único consuelo que le quedaba frente a las horribles visiones de las que había sido obligado a tomar parte. Y es este punto el que deseamos destacar con mayor aplomo, puesto que la imagen horrible unida a su deseo por permanecer lejos de ella dio origen a la obra de Max Ernst y, en consecuencia, al artista y hombre en sí.

“Desde que nací, he sentido siempre una gran necesidad de deliberación, lo que también implica un gran sentimiento de rebeldía. Rebeldía y revolución no son una misma cosa, pero cuando se experimenta esta sensación tan poderosa – esta necesidad de rebelión y libertad – y se

7 Max Ernst [vídeo-documental]. Dirigido por Peter Schamoni, 1991. 1 videodisco (DVD): ca. 90 min.

ha nacido en una época en la que numerosos acontecimientos nos invitan a rebelarnos y a acabar con la situación de un mundo que nos repugna, resulta completamente natural que lo que producimos sea una obra revolucionaria [...] Max Ernst murió el uno de Agosto de 1914 y resucitó el once de Noviembre de 1918 como un joven decidido a descubrir el mito de su época”⁸.

De esta fase de su vida, y de las obras que surgieron del horror en tamaños que no superaban a los de una postal, sobrevivieron algunas acuarelas que muestran, tomando sus propias palabras, la necesidad de liberación y la carga revolucionaria.

De la época bélica, detonante interno tanto para Ernst como para muchos otros jóvenes, se originó el movimiento dadá. De la mano de Max Ernst, las formas del cuerpo aparecen unidas al misterio, a la sorpresa que éste puede despertar en

todas sus facetas desde los innumerables puntos de vista en la lectura del mismo. Influido por las composiciones de artistas como Giorgio di Chirico y Carlo Carrà, además de por su implicación en el movimiento dadá, centró su dialéctica artística en torno a la denuncia, no exenta de ironía, y a un lenguaje donde el cuerpo fantástico y las figuras misteriosas conforman un importante punto de su carrera como pintor. Esta era su manera de representar plásticamente, a través de su particular visión y desde la doctrina de su propio espacio personal, el dolor y el sufrimiento del cual había sido partícipe.

En el trabajo que nos atañe de este artista alemán nacionalizado francés destacan las obras donde se pone de manifiesto el concepto del inconsciente. Teniendo en cuenta esto, se suceden gran cantidad de situaciones donde la carencia de sentido, la ejecución aleatoria y la temática del erotismo ocupan la mirada de este artista. El cuerpo se presenta fragmentado, no siempre de la misma forma, cercano al carácter de la mutilación, mostrando partes desnudas, otras completa-



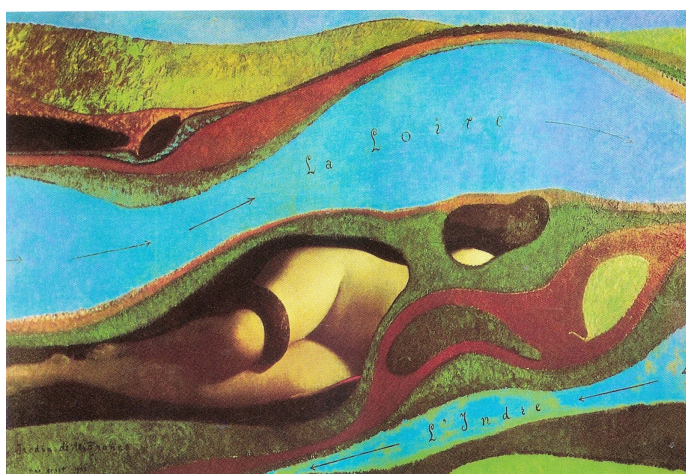
9.
Max Ernst.
La batalla de los peces, 1917. Acuarela. 14 x 20,5 cm.
Colección particular.

8 *Max Ernst* [vídeo-documental]. Dirigido por Peter Schamoni, 1991. 1 videodisco (DVD): ca. 90 min.



10.
Max Ernst.
Landscape with Wheatgerm, 1936. Óleo sobre lienzo. 105 x 162 cm.
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

11.
Max Ernst.
Le jardin de la France, 1962. Óleo sobre lienzo. 114 x 168 cm.
Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.



mente cubiertas o exentas de la pintura, con erotismo en ocasiones explícito y, en otras, implícito. Es un juego de formas; la obra se somete a la libre interpretación del creador, al sentimiento del momento, a un impulso que arroja sobre el lienzo y que transmite al espectador, al que “lee” la imagen, una parte de su propia personalidad, extraída de lo que puede considerarse un proceso íntimo e individual. En consecuencia, el género onírico juega un importante papel en las obras de Ernst. Paisajes difusos, bosques de vivos colores y malezas que impiden la fácil visualización de los elementos presentes en la obra son algunos de los aspectos más utilizados. En estos, el cuerpo se esconde, y solo dejando la mirada fija en algunas de sus obras se advierte finalmente su presencia, en ocasiones completa y en otras en diversos fragmentos.

A modo de resumen, destaca lo ineludible del mundo de los sueños cuando se rasga la superficie del género fantástico. Así, cuerpos que se deforman, se

deshacen y se fusionan unos con otros en aparente sinsentido, son una atracción en la que grandes artistas han deseado entrar, dejando a su paso obras de interesante lectura e influyentes en la historia del arte. Y si alguien supo destacar en este estadio dentro del ámbito de las artes plásticas, además del ya citado Max Ernst, fue Salvador Dalí.

Salvador Dalí (Figueras, España, 1904 – íbidem, 1989) impulsor y fuertemente arraigado al movimiento surrealista, creó todo un lenguaje artístico con impactantes imágenes de mundos oníricos en obras ejecutadas con gran habilidad pictórica; un trabajo que le hizo ser considerado uno de los más talentosos artistas de su época con lo que, a día de hoy, es imposible hablar de

surrealismo sin que aparezca su nombre.

Dalí fue todo uno, desde su personalidad hasta su obra. Todo él se destapa en pinturas que ofrecen su particular visión y abren su propio espacio a la observación de los demás, realizando un gran número de trabajos donde lo íntimo y lo onírico conforman un pilar básico en la obra del artista catalán. Si bien lo más reconocido de su producción reside en sus pinturas, Dalí fue un artista que se valió igualmente del dibujo, la escultura, el grabado e incluso las piezas de joyería para crear su propio mundo. Asimismo, y al igual que ocurría con Max Ernst cuando hablábamos de una forja de su identidad tras los años de la guerra, Dalí deriva su faceta personal y plástica de la relación con otros personajes del mundo de las artes, como pudieran ser, entre algunas de sus más fieles amistades, el poeta Federico García Lorca y el cineasta Luis Buñuel. Puede decirse que su paso por las técnicas pertenecientes a las distintas vanguardias de principios del siglo XX y la influencia de los metafísicos fueron el detonante que originó lo que él mismo describía como “fotografías pintadas a mano de la irracionalidad concreta”⁹.

De mediados de los años 20 destaca la obra *Figura en una ventana* en la que el pintor, una vez adquiridos los conocimientos técnicos y plásticos y tras demostrar durante años su calidad como retratista, se sitúa en una nueva búsqueda de expresividad. Ana María Dalí, su hermana, posa en esta obra donde el artista propone una integración entre figura humana y fondo parcial.



12.
Salvador Dalí.
Figura en una ventana, 1925. Óleo. 105 x 74,5 cm.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

9 *Grandes maestros de la pintura: Dalí*. Editorial Sol 90, Barcelona, 2008.



13.
Un perro andaluz, 1929 (fotograma).
 Luis Buñuel/Salvador Dalí.



14.
 Salvador Dalí.
El juego lúgubre, 1929. Técnica mixta.

En 1929, tras la filmación junto a Luis Buñuel de la obra cinematográfica surrealista *Un perro andaluz*, Dalí conoció al poeta Paul Éluard, lo que sería un punto decisivo en su vida personal y artística, y a su esposa Elena Diakanova, más conocida como Gala, que más tarde se convertiría en su compañera sentimental, musa, apoyo incondicional y, con el tiempo, marchante. Hasta tal punto Dalí confiaba ciegamente en el mensaje onírico y en las imágenes que quedaban cautivas en su mente, que buscó por todo París a una mujer que había hecho aparición en sus sueños, una que definió como una muchacha joven, casi una niña, con formas muy definidas y una espalda muy precisa¹⁰, algo que encontró en Gala, con la que permanecería hasta el último de sus días.

De esos años en que Dalí comenzaba su romance con Gala quedan algunas pinturas más que notorias del pintor de Figueras. Además, comienzan a aparecer con mayor frecuencia en sus obras elementos extraídos de su experiencia en los sueños, como son las hormigas, los saltamontes y los cráneos. En este tiempo, el lenguaje corporal es recurrente en sus obras, siendo protagonista en gran parte de ellas, pero no siempre bajo una mirada adentrada en el puro realismo. Por ello, vuelve a presentarse la importancia de los sueños para este artista, que recurre a imágenes extraídas de lo onírico como fuente de gran inspiración para la creación de sus obras.

¹⁰ *Grandes maestros de la pintura: Dalí*. Editorial Sol 90, Barcelona, 2008.

El juego lúgubre, obra influenciada por Éluard y considerada como una de las primeras completamente surrealistas, pone de manifiesto su obsesión por algunos de los temas sexuales más frecuentes del cuerpo. Así, la castración, la masturbación y las reacciones que éstas provocan conforman la base de esta obra, que realizó entre los elementos recortados y la ejecución pictórica tradicional.

Otra obra, tan famosa como controvertida, es *El gran masturbador*, ejecutada en esos años de continua búsqueda del clímax sexual en sus obras. De los posteriores estudios en relación a esta obra y a la vida del pintor, se advierten algunos aspectos que, aunque infundados, son de gran interés en su estudio. De esta forma, se extrae de esta pintura como tema principal el de la masturbación, único modo de expresión sexual de Dalí, dado que a sus 25 años no había tenido relaciones con ninguna mujer. Se habla también de una influencia del poeta y amigo García Lorca, con quien se dice mantuvo una relación amorosa o, sostienen otros, tan solo platónica.

El gran masturbador explora, ante todo, las patologías del pintor. El cuadro está dominado por un rostro de perfil que apoya en el suelo una nariz fálica de gran tamaño, con los ojos cerrados,



15.

Salvador Dalí.

El gran masturbador, 1929. Óleo sobre lienzo. 110 x 150 cm.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Legado del artista.

en lo que se entiende como un estado de ensoñación. Para muchos estudiosos se trata de un autorretrato en el que el artista se muestra como gran masturbador. La mujer del cuadro pudiera ser Gala, representada de perfil y a punto de realizar a un hombre una felación. Ese rostro ambiguo sería para Dalí recurrente en sus obras, por lo que además de un autorretrato se trataría de una imagen obsesiva en la iconografía del autor.



EL CUERPO COMO LUGAR DE ACONTECIMIENTOS

*“El cuerpo es nuestro denominador común
y el encuentro de nuestros placeres y nuestras penas.*

*Con él quiero expresar quienes somos,
cómo vivimos y como morimos”*

Kiki Smith

2.1 LA EXPERIENCIA DE LA PIEL

En el presente apartado nos dedicamos a desglosar el lenguaje humano a través del uso del cuerpo. Como se destacaba anteriormente, todo lo que hacemos precisa de la implicación corporal, y por tanto engloba la manifestación de sentimientos, el uso de los sentidos, el contacto con la materia adyacente y, en un contexto social que trataremos con posterioridad, la relación en el entorno.

Ha sido necesaria la intervención del subconsciente y, en consecuencia, del mundo de lo onírico para tratar de comprender algunos aspectos atribuidos alejados de lo puramente físico de la materia corpórea. Señalamos de antemano que el discurso que iniciamos no se asienta en la base científica y por tanto permanece alejada de cualquier aspecto que recurra a definiciones de carácter anatómico.

Como ya hemos visto, si hablamos de cuerpo hablamos principalmente de la piel como elemento contenedor de experiencias, y hablaremos en consecuencia de un espacio corporal originado por

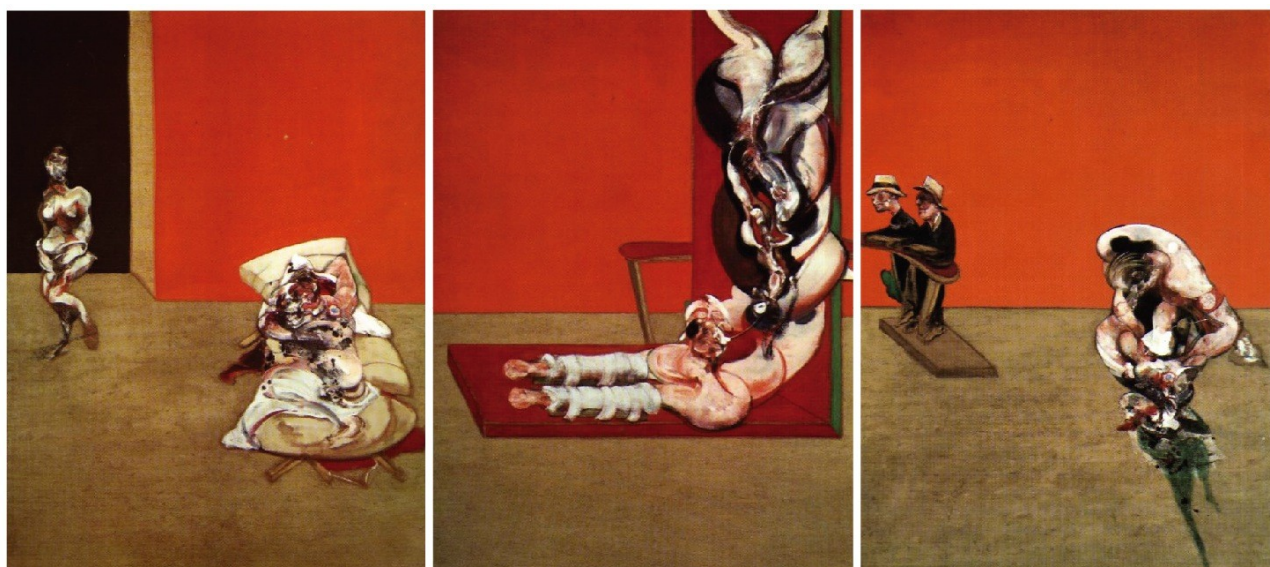
16 (izquierda).

Francis Bacon.

Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion (detalle de tríptico), h. 1944. Óleo sobre tabla.
Tate Gallery, Londres.

esta fina tela que a todos nos compone. Dejábamos abiertas líneas atrás que cada individuo goza de libertad en su espacio onírico, cuyos actos actúan bajo su propia crítica y no bajo la de los demás, que ni viven ni son partícipes del sueño que tan solo pertenece a uno mismo. En referencia a los impulsos que pueda despertar la libre manifestación del cuerpo, es el instinto sexual y el de la liberación del deseo corporal el que constituye uno de los pilares que se conservan intocables en la naturaleza de cada individuo. El cuerpo desnudo, característica permanente en todo sujeto y afluente del aspecto del deseo, es uno de esos temas recurrentes en el sueño.

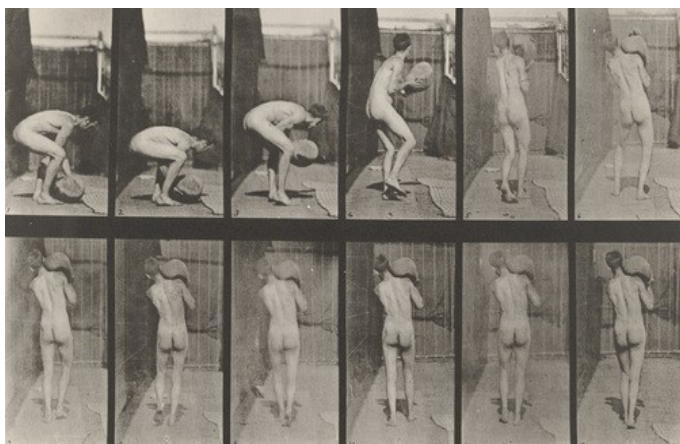
Francis Bacon (Dublín, Irlanda, 1909 – Madrid, España, 1992) es un gran ejemplo de la pasión por la piel y la carne, el interés por la corporeidad en sus cambios y manifestaciones y la expresión de la sexualidad. Sus obras fueron el vivo reflejo de una vida atormentada, marcada principalmente por dos sucesos: la expulsión de casa por parte de su padre al conocer sus inclinaciones homosexuales y su inestable romance con George Dyer. Todo ello encamina sus obras hacia la debilidad del ser, al dinamismo corporal y a la inclinación de la naturaleza humana por la violencia. Su trabajo ha sido calificado de informalista, expresionista, surrealista y racionalista, y aunque durante las distintas fases de su vida realizó obras pertenecientes a dichos movimientos artísticos, su lenguaje, al que llegaría tras años de trabajo continuo e intenso, no puede ser catalogado, o al menos resulta tarea difícil, dentro de una corriente concreta.



17.
Francis Bacon.
Crucifixión, 1965. Óleo y acrílico sobre lienzo. 197,5 × 147 cm.
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich.

Como ateo, quiso expresar cómo era vivir en un mundo sin Dios, sin vida futura más allá de la corporal y, como pintor, abordó ese estado de exigencia en un tiempo en el que la fotografía se había adueñado de la representación del mundo. Trabajó con gran intensidad hasta su muerte en la ciudad de Madrid en 1992, destacando que su apuesta era que “sus cuadros merecieran la National Gallery o el cubo de la basura, sin término medio”¹¹.

Son muchas las cosas que podrían resaltarse de Francis Bacon, de quién fue su persona y de cómo fue de cara a sus obras. Lo más notorio que podría decirse es que era realmente pasional en todos los aspectos de su vida. Almacenaba objetos sin cesar, las obras se acumulaban en su reducido taller de forma que algunas acababan siendo pisoteadas por él mismo, recortes de periódicos y revistas se superponían unas con otras en las paredes de su estudio. Después de su muerte, su taller fue desmontado y trasladado al museo Hugh Lane Municipal Gallery, donado por su última pareja y heredero, John Edwards, como *una obra de arte en sí misma*.



18.
Eadward Muybridge.
Hombre levantando sobre su hombro una piedra de 75 lb. Lámina 397 de *Animal Locomotion* (1887). Fototipia. 21,7 x 35,3 cm. Colección MoMA.

Cualquier cosa que pudiese captar su atención acababa siendo parte de ese pequeño mundo, al cual él recurriría en el momento de mayor necesidad. De entre los cientos de imágenes que invadían su espacio de trabajo, destacan aquellas atribuidas al fotógrafo e investigador Eadward Muybridge, fuente de inspiración visual para Bacon por ser fotografías secuenciales que, en palabras del propio Bacon, componían “un registro del movimiento humano; un diccionario, un cierto sentido”¹².

Aunque la temática corporal pervive a lo largo de su producción artística, es entre los años 1940 y 1950, primer periodo de su carrera, cuando el artista expresa con mayor ímpetu la animalidad intrínseca del ser humano. De esos años en que muy pocas pinturas sobrevivieron, debido a que el propio Bacon las destruyó por su alto nivel de exigencia y por las críticas adversas recibidas, destaca su primer tríptico, *Tres estudios al pie de una crucifixión*. La presentación de la

11 RUSSELL, J. *Francis Bacon*. Londres y Nueva York, 1993, p. 28.

12 Bacon, mayo de 1966, en SYLVESTER, D. *Entrevistas con Francis Bacon*. Barcelona, Polígrafa, 1977. Las publicaciones principales de Muybridge, *Animal Locomotion* (Filadelfia 1887), *Animals in Motion* (Londres 1889) y *The Human Figure in Motion* (Londres 1901), fueron muy reeditadas, y Bacon (que supuestamente las conoció en la biblioteca del Victoria and Albert Museum gracias a Denis Wirth-Miller) tuvo múltiples ejemplares.

nombrada obra, como hecho de especial importancia en cuanto a lo tratado en torno a la forja de la identidad, coincide con el fin de la II Guerra Mundial y el descubrimiento de los horrores humanos llevados a cabo en los campos de concentración a manos de los nazis, hecho que desemboca en una serie de obras bañadas por la crueldad y el pesimismo, de un colorido vital en oposición a la violencia desprendida de las escenas.



19.
Francis Bacon.
Tres estudios para figuras al pie de una Crucifixión, h. 1944.
Óleo sobre tabla. c/u 94 x 73,7 cm.
Tate Gallery, Londres.

En un segundo periodo del artista, en la década de 1950, las obras se adentran en una complejidad estructural mayor. Las figuras se aíslan en el interior de estructuras metálicas, en espacios sombríos y angustiosos. Destacan de este periodo las variaciones sobre el *Retrato del papa Inocencio X* pintado por Velázquez en 1650, que tanto fascinó a Bacon, dedicándole toda una serie de particulares interpretaciones dominadas por expresiones cercanas al horror, con las bocas expresivamente abiertas en un grito, uniendo la idea de poder con la de la angustia interior.

Aunque uno de los cuadros es especialmente representativo de esta serie, Bacon realizó una gran cantidad de retratos de Inocencio X en busca de características pictóricas que contuviesen las propiedades que había descubierto años atrás y de otras nuevas fruto de sus indagaciones en la etapa de los cincuenta, teniendo siempre presente la colección de recortes y páginas acumulados en su taller en los últimos años, con especial atención en las fotografías secuenciales de Muybridge.



20.
Diego Velázquez.
Retrato del papa Inocencio X, 1650.
Óleo sobre lienzo. 114 x 119 cm.
Galleria Doria Pamphilj, Roma.



21.
Francis Bacon.
Estudio según el Retrato del papa Inocencio X de Velázquez, 1953.
Óleo sobre lienzo. 153 x 118 cm.
Des Moines Art Center, Iowa.



22.
Francis Bacon.
Dos figuras, 1953. Óleo sobre lienzo. 152,5 x 116,5 cm.
Colección particular.

En una tercera etapa, ya en 1960 y con Bacon como figura capital del arte inglés de vanguardia, la violencia se arraiga a su producción, convirtiéndola en eje central de su creación. La sangre se hace más evidente, los colores y las imágenes incrementan su dureza y comienzan a aparecer con frecuencia las referencias poéticas, desde el teatro griego hasta Shakespeare, T. S. Eliot o García Lorca. Además, siguen repitiéndose las escenas donde expone claramente la vulnerabilidad de la carne y el placer corporal de la sexualidad. Como ejemplo, encontramos la obra *Dos figuras*, realizada en 1953, que contiene esa lírica que pasea entre la pasión sexual y la violencia tan cercana a ella.

Y esta manifestación del erotismo y la sexualidad vuelve a ser proyectada desde el subconsciente dentro del sueño. El ser humano es, por naturaleza, un ser sexual. A diferencia del resto de los animales, cuyos impulsos crecen en ciertas épocas del año, el cuerpo humano siente con suma frecuencia el instinto de la sexualidad y el deseo de satisfacerlo no depende de etapas o momentos determinados. La piel humana ha demostrado ser un elemento puramente sensitivo que responde a sus apetitos con la respuesta carnal. En este aspecto no hablamos tan solo de la sexualidad atribuida al cuerpo, sino a un sinfín de cualidades que, con estímulos físicos, es capaz de ver saciadas gran cantidad de sensaciones por medio de los sentidos. El contacto, humano o no, es imprescindible, algo que resultará un punto clave en los posteriores bloques que hablen de la conexión entre el artista y su obra.

Kiki Smith (Nuremberg, Alemania, 1954) es una de esas artistas que alrededor de la piel ha creado todo un lenguaje plástico que hoy día caracteriza su obra, consistente en una serie de trabajos alrededor del cuerpo animal y humano. La piel sin protección, la muestra sin censura de los restos que produce el cuerpo y la inserción de la naturaleza animal a modo de símil o unión con lo humano han hecho de Smith una artista en continua búsqueda de todo lo atribuido al cuerpo, llegando a imágenes violentas unas veces, y adentrándose en un terreno de auténtica poesía plástica en otras.



23.
Kiki Smith.
Rapture, 2001.
Bronce. 170 x 157,5 x 66 cm.

En referencia a esta última afirmación es necesario destacar esa particular habilidad que posee para mostrar la delicadeza y, al mismo tiempo, la fuerza que poseen los cuerpos, recurriendo a las propiedades de cada material para establecer un profundo discurso en torno a la corporeidad, como es la construcción en cristal de un feto a modo de relación entre la delicadeza de este material y la vulnerabilidad de un cuerpo en su proceso de gestación, o la construcción en terracota de unas costillas humanas sujetas peligrosamente por finos hilos, como a punto de perecer. Este juego poético entre material y representación ocupa un lugar fundamental en el lenguaje de Kiki Smith.



24.
Kiki Smith.
Ribs, 1987. Terracota, tinta e hilo. 55,9 x 43,2 x 25,4 cm.
Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

De igual forma, la artista posee una extensa cantidad de obra gráfica, que compagina con la escultura. A lo largo de su producción, Kiki Smith ha adoptado los procesos gráficos como modo de expresión; más rápido, más intenso y más personal.

Uno de sus trabajos más representativos, tanto para la crítica como para ella misma, es *Sueño* (el nombre original de la obra fue titulado por Smith en castellano), realizado en 1992 con las técnicas de aguafuerte y aguatinta, que muestra un cuerpo al cual le ha sido arrebatada la piel, mostrándolo en su estado más vulnerable al no poseer su elemento más protector, en una posición casi fetal que posiciona a ese cuerpo en una fina línea entre la vida y la muerte, tan bebé como cadáver; dos estados tan cercanos como frecuentes en la producción de Smith¹³. Asimismo, su ojos aparecen cerrados, dormido y en aparente estado de ensoñación.



25.
Kiki Smith.
Sueño, 1992.
Aguafuerte y aguatinta.
106 x 195,8 cm.
Colección MoMA.

13 BLEDSOE, J. *The Bizarre and Beautiful World of Kiki Smith* [en línea]. Mutual Art, Noviembre 2011 [consulta 1 de junio de 2013], disponible en <<http://www.mutualart.com>>.

La piel es, por tanto, una extensa superficie que almacena las experiencias de las que el cuerpo es partícipe a lo largo de su vida. Una vivencia pasada que ha significado una mala experiencia para el individuo hace que la piel tiemble al ser nuevamente sufrida, la carne se estremece, y por consiguiente consigue que el cuerpo no responda a los más cotidianos movimientos, a un estado de normalidad conocida, provocando su parálisis. Aunque la mente sea aquella que impulsa al recuerdo, es el cuerpo el que responde con toda su intensidad y, ante sucesos de verdadera importancia, rara vez es capaz de controlar los impulsos a los que se está viendo sometido.

Siguiendo con el ámbito de la experiencia, la piel se presenta como marca ineludible del paso del tiempo. Poco a poco, de forma prácticamente inadvertida en el día a día, la piel envejece, pierde esa luminosidad característica de la juventud, se somete a su propio peso y deja evidente sobre su superficie el avance de los años. Un cuerpo entrado en edad es la viva imagen de la experiencia del sujeto. Y de igual forma, las marcas sobre su superficie, perforaciones, tatuajes o cicatrices, dejan entrever momentos de gran importancia sobre la propia piel, y dejan constancia de ellos desde ese momento hasta su muerte.



26.
René Magritte.
La filosofía en el dormitorio, 1947. Óleo sobre lienzo.



27.
Susana & Leo.
Prêt-à-porter, 1996. Látex.

Susana & Leo, pareja de artistas valencianos, realizaron en 1996 un trabajo que despierta nuestro interés en cuanto a la temática del cuerpo y la piel como experiencia. En este caso, los artistas muestran un cuerpo en su estado más duro y natural. La piel expuesta, tomada de un molde exacto de ella, aparece colgada de una percha como único modo de presentación. Entran en juego varios aspectos ya tratados con anterioridad. El primero es la creación de la obra desde el espacio personal; en este caso, desde el cuerpo de uno mismo. El segundo es que la accidentalidad y el azar entran en juego en cuanto al modo de presentación. Lo que sucedió tras la creación de la obra fue que el encuentro con una pintura de Magritte, en la que aparece un vestido con pechos femeninos, dio origen a la relación entre la creación personal y la concepción de la piel como vestido, y en consecuencia al modo en que la obra se muestra al público¹⁴.

Antes de abordar la relación del cuerpo con otros cuerpos, y como última deducción a raíz de todo lo expuesto en el presente punto, consideramos la piel como elemento místico y el aspecto de mayor importancia de todos cuanto posee el cuerpo, característica de especial relevancia para la producción artística propia que será expuesta más adelante.

2.1 RELACIÓN EN EL ENTORNO

Nos encontramos a menudo ante situaciones de desnudez ante otros que, bien en nuestra misma condición de despojo del vestido o bien provistos de él, no nos alteran en la forma en que lo haría nuestro cuerpo desprotegido en medio de la calle ante un número ilimitado de miradas. Sin embargo, en el sueño hay un factor decisivo en cuanto a la vergüenza que pueda producir nuestro cuerpo desnudo. Si no conocemos a aquellos que nos observan, si carecen de rostro reconocible o fisonomía determinada, ello induce a que no nos alarmemos ante nuestra situación. En ese momento, parece incluso que no se fijan en nuestro cuerpo, y si lo hacen, parece no importarnos en absoluto. Si, por el contrario, somos capaces de reconocer a los dueños de las miradas, el cuerpo falla y se paraliza, no responde a nuestro deseo de huida, al tiempo que nuestro embarazo incrementa con rapidez. Este es uno de los puntos que inducen al miedo y al desmoronamiento del cuerpo en el sueño, una penosa situación que nos hace particularmente vulnerables y nos deja completamente desprotegidos.

Por supuesto, construimos un puente entre el sueño y el sentimiento de desprotección por ser éste último un factor implícito en el primero durante una buena parte de nuestra vivencia onírica

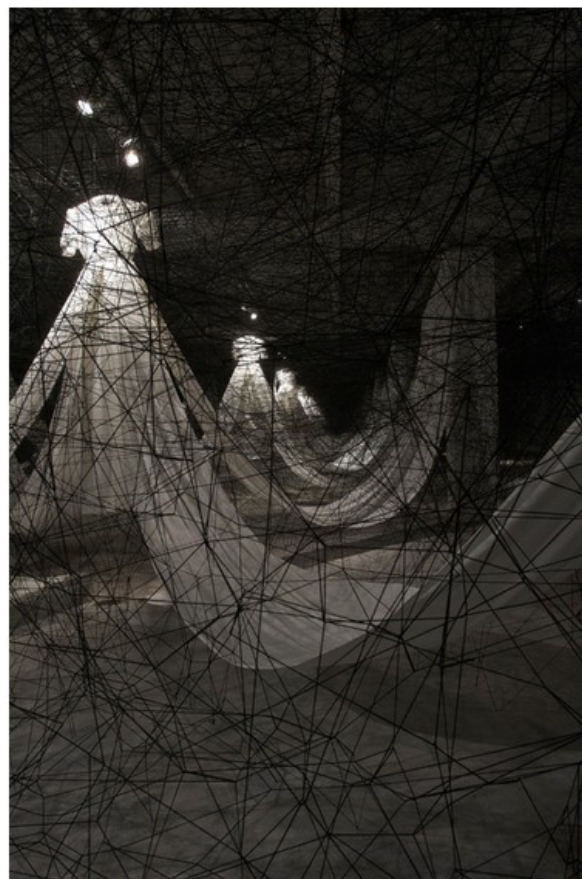
14 Entrevista con Leo Gómez (Susana & Leo). Valencia, 18 de Junio de 2013.

y, por tanto, será esa coraza que nos protege algo a tener en cuenta en la producción artística que presentaremos más adelante.

En este aspecto, Chiharu Shiota (Japón, 1972) ha trabajado durante años utilizando el vestido como elemento clave en su discurso artístico. De esta forma, aunque el cuerpo no se halla en las composiciones, se intuye su presencia por ser un elemento propio de él y poseedor de esas características que nombrábamos con anterioridad.

El hecho de permanecer desnudos ante una multitud es cuanto menos atemorizante. Exceptuando casos que puedan romper la regla, nadie muestra su cuerpo en la calle, no expone más que ciertas partes limitadas de su fisonomía entendidas por todos como zonas a ser mostradas. El vestido se ha convertido nuevamente en un espacio, una cáscara que oculta la verdad, una falsa piel que ocupa el lugar de la auténtica. Sin embargo, es frecuente la parcial desnudez del cuerpo, o la totalidad ocasionalmente, en lugares habilitados a tal efecto, como puedan ser zonas habilitadas para el baño. De este modo, ¿dónde se encuentra la frontera entre la muestra orgullosa del cuerpo en estado puro y el ridículo de la carne desprovista del vestido? La pregunta, aunque interesante, se acerca al sinsentido. La sociedad, desde el inicio, inculca al individuo este comportamiento y todos nos amoldamos a él con completa normalidad.

Sin embargo, y como caso puramente hipotético, ¿qué sucedería si la sociedad al completo, mientras la climatología lo permitiese, paseara por la calle tal como llegaron, tal como son, con la carne al descubierto, sin tapujos y sin tabúes? Sería al menos un cambio radical en nuestro modo de



28. 29.
Chiharu Shiota.
Labirinth of Memory, 2012.
La Sucrière, Lyon.

comportamiento y en el uso que damos a nuestro cuerpo. Sin lugar a dudas, el cuerpo sería más internacional, tendría más utilidad incluso, sería expuesto y visto al mismo tiempo. Y es que, a pesar de que tal hecho nunca tendrá lugar, y aunque no sucede, sigue siendo uno de los sueños más recurrentes, aquel donde nos encontramos desnudos ante nuestro semejantes. Sin embargo, ellos ocultan sus cuerpos, y nosotros no tenemos nada a mano para cubrirlo. El miedo se apodera de la carne, se congela, no puede huir y, si lo hace, la situación se repite una y otra vez. Vaya donde vaya, si el sueño lo atormenta con la vergüenza de la desnudez, su embarazosa situación durará hasta que su mente consciente decida aparecer nuevamente para devolverlo al comportamiento al que está acostumbrado y el cual ha decidido abrazar.

Esta es solo una parte, a modo de resumen para el presente punto, que habla de cuerpo y de cuerpos, del que pertenece a uno como propiedad y que al mismo tiempo pertenece a todos y permanece en una red de conexión con ellos. A expensas de la vergüenza del cuerpo desnudo, finalizándolo por el momento pero con notoria presencia en el trabajo plástico que será expuesto con posterioridad, hay otros aspectos de importancia que nos interesan en lo que respecta a la materia en continua relación con el entorno.

Y en ese punto, el del cuerpo en conexión con el paisaje, con el territorio y con el entorno, podrían citarse numerosos ejemplos de un sinnúmero de artistas que se han adentrado en esta temática (o problemática). Por nombrar uno de ellos, Néle Azevedo (Brasil, 1950) mantiene un continuo diálogo entre su obra, muy inmersa en el cuerpo, y el ambiente. La artista lleva a cabo instalaciones teniendo muy presente cuál será la ubicación final de sus obras, cómo “hablarán” con el paisaje y en qué modo interactuarán con el público. Un público que no ha sido invitado, pero que siente curiosidad por acercarse a formar parte de algo que antes no ha visto.

Destacamos el último trabajo de la artista brasileña, realizado en 2013 en la plaza SPUI de Amsterdam, que tuvo una especial repercusión a nivel de intervencionismo escultórico. La obra en cuestión, titulada *Minimum Monument*, muestra un gran número de figuras humanas sentadas en un lugar de paso continuo. De esta forma, establece un paralelismo entre el cuerpo que ella produce y los cuerpos que habitan los alrededores. La obra tiene un tiempo limitado al estar fabricada con bloques de hielo, que se deshacen con el transcurso de unas pocas horas o minutos.



30. 31. 32.
Néle Azevedo.
Minimum Monument, 2013.
Plaza SPUI, Amsterdam.

De entre todo lo expuesto hasta el momento hay ciertos aspectos que destacamos como síntesis y que remarcamos antes de entrar en la práctica artística. Hemos hablado del espacio personal e individual, influyente en la creación del espacio onírico sujeto al azar, al capricho del subconsciente y continuamente cambiante en tiempo y espacio, y del cuerpo como medio de transporte y claro protagonista tanto en el mundo físico como en el mundo de los sueños. Hemos hecho especial mención del miedo, del cuerpo desprovisto de vestido como máximo responsable de la vulnerabilidad del individuo, y de las similitudes establecidas entre dos niveles de una misma realidad. Para poner fin a estos dos primeros bloques teóricos, se expone a continuación un sueño de especial relevancia no solo por el interés que despertó en su día en el individuo, sino porque contiene muchos de los puntos tratados con anterioridad.

Aparezco en medio del universo, solo, desnudo. Mi cuerpo levita durante largo tiempo, mientras me maravillo con lo que mis ojos observan. No hay nada en mi cabeza, tan solo disfruto de algo que no había visto nunca. El placer de esa visión es todo lo que necesito para encontrarme relajado. Comienzo a sentir movimiento. Mi cuerpo, aunque despacio, ha comenzado a desplazarse de lugar, en un movimiento suave y constante. Veo el planeta Tierra en la lejanía, y me siento feliz de ver algo conocido, aunque sea a tal distancia. El ritmo de mi cuerpo se mantiene hasta llegar a la atmósfera, momento en el comienza a acelerar paulatinamente. Lo que observo, ya alejado de la inmensidad del universo, son colores más claros y reconocibles. Azules que se aclaran a cada segundo, manchas lechosas y difusas que se juntan hasta convertirse en nubes. Atravieso el cielo a gran velocidad. Mi cuerpo sigue siendo lo único que es transportado. Mi mente no está presente, no hace aparición la consciencia porque no cuestiono mi recién descubierta levitación, ni pienso en la falta de oxígeno, ni me aterra que alguien pueda observar mi cuerpo desnudo. La belleza que presencio al cruzar la amalgama de nubes no tiene parangón. Durante un breve instante no veo nada, tan solo líneas y manchas que revolotean velozmente ante mis ojos y que me impiden ser partícipe de cualquier cosa que pueda haber detrás. Pero acaba pronto. Distingo lugares conocidos, todavía desde una considerable distancia, y con el rojo intenso de un atardecer estival veo edificios y construcciones que me son familiares. Miro mis pies, apoyados en el aire, y bajo ellos el Támesis, que refleja todos los colores del cielo, algunos tan rojizos que atrapan mi fascinación durante largos segundos. Veo el final del río, y la ciudad de Londres se hace ahora más clara que nunca. Es normal que me encuentre aquí, pienso, en la ciudad donde tantas cosas aprendí, la que me acogió durante varios meses después de alejarme del nido familiar por primera vez. La estructura de la ciudad resulta cambiada con respecto a la última vez que estuve allí, hace ya tantos años. Mi cuerpo continúa descendiendo y, encontrándome ya a una distancia considerablemente cercana al suelo, veo todavía la estructura urbana al completo, Pareciese como si la ciudad hubiera sido construida sobre la ladera de una montaña, de arriba abajo, e

identifico cada edificio al mismo tiempo que acuden a mí recuerdos de los días en que paseé junto a ellos. Absorto en días pasados, mi cuerpo aterriza con dulzura sobre el pavimento en una plaza abarrotada. Reconozco el lugar y me dispongo a dar un rodeo cuando, con una rápida ojeada a mi alrededor, advierto que los peatones más cercanos, y cada vez los que no lo están tanto, mantienen sus ojos clavados en mí. Y yo, paralizado, recuerdo que mi cuerpo sigue desnudo desde el principio de mi viaje¹⁵.

2.3 CUERPO Y ESENCIA

Llegados a este punto, es de nuestro especial interés dedicar unas páginas a la búsqueda de la esencia, a esa devoción por encontrar los aspectos más notorios e identificables de la materia corpórea. Y, a lo largo de la historia del arte, son en gran número los artistas que han buscado en el cuerpo la característica de su esencia. Aun así, sería imposible sacar a flote una única e indiscutible afirmación, puesto que cada uno, en función de su recorrido y dependiendo de su forma de ver la realidad o cualesquiera que sean sus inquietudes, tormentos y curiosidades, es capaz de encontrar matices de muy distinta índole. Sea como fuere, lo que queda claro es que, para muchos artistas, esa esencialidad ha ocupado un punto bien alto en su producción, una particularidad que les atrae y absorbe su interés en lo que constituye todo un placer visual o una obsesión en las formas y líneas corporales. Aunque transcurriremos por algunos de sus trabajos más destacables, no queremos olvidar el dibujo entendido como boceto, por poseer ciertos matices que, de alguna forma, escapan a la obra definitiva, ya que el esbozo concentra la línea general que atesora el primer impulso de la visión y activa la ejecución veloz, así como la captura de un momento fugaz, presente durante unos pocos segundos y desvanecido de igual forma.

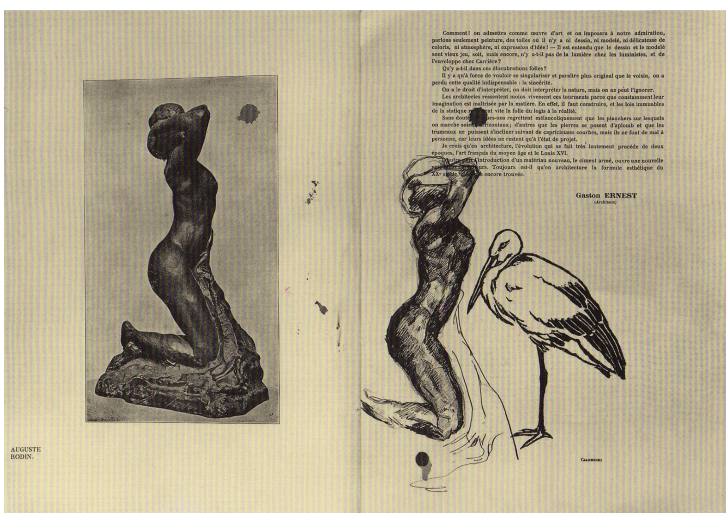
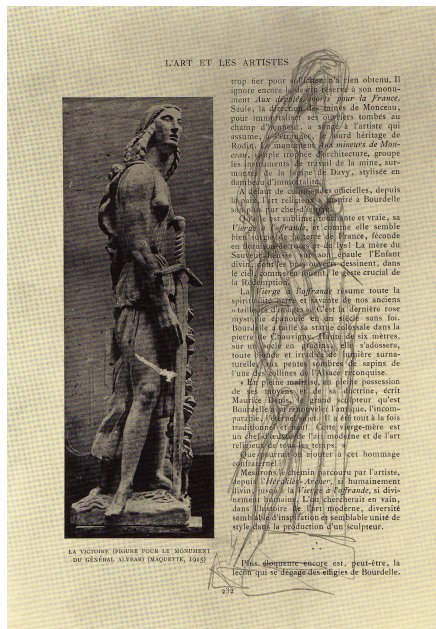
Inauguramos este recién iniciado punto con otros dos referentes plásticos, ahora más en profundidad, que consideramos influyentes para este trabajo, ambos del pasado siglo y de gran renombre en la historia del arte actual. De estilos inéditos y muy diferentes, veremos cómo ambos se acercan a una única obsesión: la búsqueda de la esencia en el cuerpo desde su particular visión.

En primer lugar, será necesario detenernos en el arte de Alberto Giacometti (Borgonovo, Suiza, 1901 – Coira, Suiza, 1966). Una parada, sin duda obligatoria, no solo para aproximarnos al trabajo de uno de los artistas con mayor obsesión en el cuerpo sino para comprender con mayor

15 Apunte personal.

acierto en qué forma influye a la producción artística que será presentada en última instancia.

Artista claramente polifacético, Giacometti realizó a lo largo de su vida una gran cantidad de obras que, pertenecientes a la escultura, el dibujo y la pintura, impiden que sea catalogado en una disciplina artística concreta. Y aunque su mayor éxito resida en el campo escultórico, los estudios previos, bocetos incompletos y demás dibujos sobre cualquier papel que se presentara ante él guardan la esencia de lo que fue, y lo que es, Alberto Giacometti. De entre sus numerosos esbozos, que no tuvieron más utilidad para él que la de copiar con asiduidad las grandes obras maestras, se entiende de Giacometti la continua búsqueda de la esencialidad de la obra de arte, de su más interno núcleo, del autoaprendizaje y del acercamiento a aquellos artistas que le precedieron.



33. **Arte africano. El Sueño de la guerra. Ídolo de la maternidad.** Lápiz sobre papel. 30 x 20,5 cm. No firmado, no fechado, en *Cahiers d'Art*, n. 7, 1926

34. **Émile-Antoine Bourdelle. La Victoria, 1915.** Lápiz sobre papel. 31,5 x 24,5 cm. No firmado, no fechado, en *L'art et les artistes*, n. 35, 1923.

35. **Auguste Rodin. Fauna arrodillada, 1884.** Lápiz y tinta sobre papel. 30 x 23 cm. No firmado, no fechado, en *Les Tendances Nouvelles*, n. 48, 1910.

Atreviéndonos a lanzar conjeturas de gran peso, Giacometti es, quizás, el artista que más ha copiado de la obra antigua y de la obra moderna, convirtiéndolo en un caso aislado no solo en su tiempo, sino en toda la historia del arte del siglo XX. La continua observación, la ejecución más exacta posible al modelo original y la representación fiel a algunos detalles que atraparon su interés fueron algunas de las pautas inherentes al artista de Val Bregaglia en sus numerosos ejercicios diarios, y de su fascinación por las obras de cualquier momento del presente o del pasado surgió en él la duda de la clasificación de las obras de arte en el tiempo, convirtiéndose en recuerdos que alguna vez formaron parte de su vida por ocupar en ella un momento importante, aunque fuese breve. En el libro *Alberto Giacometti: Le copie del passato* que Luigi Carluccio preparó junto al artista poco antes de la muerte de éste, se citan unas palabras de boca del mismo que resumen lo anteriormente expuesto.

“¿Cómo decir todo esto? Se erige ante mí todo el arte del pasado, de cualquier tiempo, de toda civilización, todo se hace simultáneo, como si el espacio hubiese ocupado el lugar del tiempo. Los recuerdos de las obras de arte se funden con recuerdos afectivos, con mi trabajo, con toda mi vida”¹⁶.

Y de la relación entre copia y obra surge el Giacometti más expuesto, el más conocido, el que poco a poco, y ya interesado por todo aquello que le sugiere el cuerpo, comienza a reducir las cualidades corpóreas al mínimo posible, a lo que él considera más importante, fruto de todo lo aprendido en las cientos de hojas y miles de líneas que han sido parte de su origen como artista, poseedor de un lenguaje y un carácter propios. Así, la esencia del cuerpo se hace evidente durante los años cuarenta, tiempo en el que aparecen las figuras alargadas que se convertirán en la característica de su estilo maduro.

En el campo de la escultura, Giacometti realizó figuras de tamaños muy diversos, todas ellas realizadas con un característico gesto y bajo un proceso de ejecución completamente instintivo e íntimo. La cercanía entre el artista y su obra, en este caso, es más que evidente. Los materiales predilectos que utilizó para sus esculturas fueron el yeso y la escayola, que le permitían un trazo rápido sobre su superficie fácilmente manejable, aunque debido a la vulnerabilidad de los materiales originales un gran número de sus obras han sido fundidas posteriormente en bronce con el fin de asegurar su perdurabilidad.

El pequeño formato fue dedicado, en mayor medida, al retrato. Giacometti realizó multitud de figuras con cabeza y torso, en especial de su hermano Diego, que fue su modelo más frecuente.

16 CARLUCCIO, L. *Alberto Giacometti. Le copie del passato*. Botero, Turín, 1967.



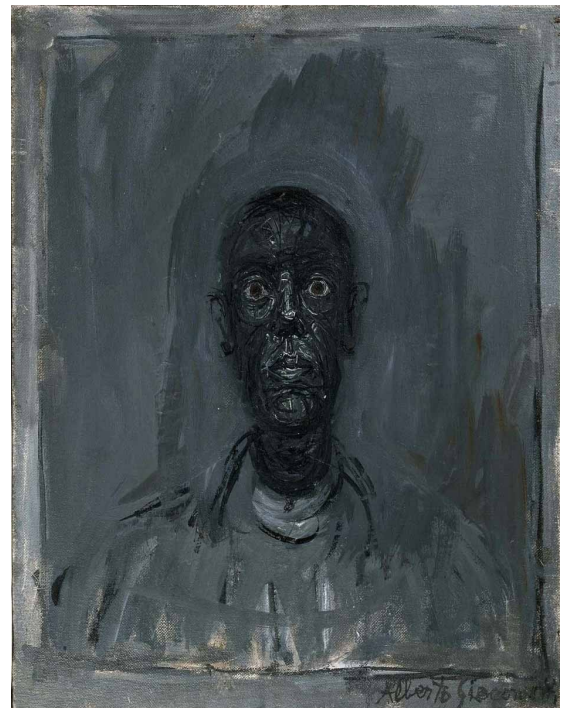
36.
Alberto Giacometti.
Petit buste sur socle, 1947. Yeso. 36,8 x 11,4 x 10,2 cm.
The Metropolitan Museum of Art, New York.



37.
Alberto Giacometti.
Petit buste sur double socle, 1940-41.
Bronce. 11,2 x 6 x 5,8 cm.



36.
Alberto Giacometti.
Petit buste sur socle, 1959. Óleo sobre lienzo. 61 x 50 cm.
Tate Gallery, Londres.



37.
Alberto Giacometti.
Cabeza de Diego, 1959. Óleo sobre lienzo. 45 x 34,7 cm.
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D. C.

El mismo Diego fue objeto en otras tantas ocasiones de la pintura del artista suizo. Un proceso a medio camino entre el dibujo y la pintura, de un trazo muy lineal y de colores oscuros, como si se tratase del carboncillo que se aplica sobre el pincel.

En lo referente a las figuras alargadas y monolíticas que hablábamos anteriormente, seña del inconfundible estilo de Giacometti, es imposible nombrar solo algunas de ellas como más notorias. Destacamos, no obstante, que son el vivo manifiesto de la preocupación del artista por relacionar directamente sus obras con el espacio, y a la vez consigo mismo. En definitiva, todo un proceso mental y emocional llevado a cabo en la soledad de su taller, desde la concepción de la idea hasta la obra acabada, pasando por la acción de la mano y el análisis crítico de su mirada.



Three Men Walking II es testigo de esa estrecha relación. En esta escultura de 1949, tres cuerpos, dispuestos sobre una peana, parecen distantes entre sí, pero al mismo tiempo en una aparente conexión entre la dirección de sus cuerpos y las finas líneas de sus extremidades, que se entrelazan unas con otras en función del punto de vista adquirido por el visitante. Éste es otro de los aspectos a tener en cuenta a la hora de visualizar las esculturas de Giacometti. En un único punto de vista, aunque bellas, pierden gran parte de la poética que el propio artista depositó sobre ellas en el momento de su realización, rodeándolas una y otra vez y articulando trazos en diferentes direcciones. Creando, en definitiva, toda una composición visual.

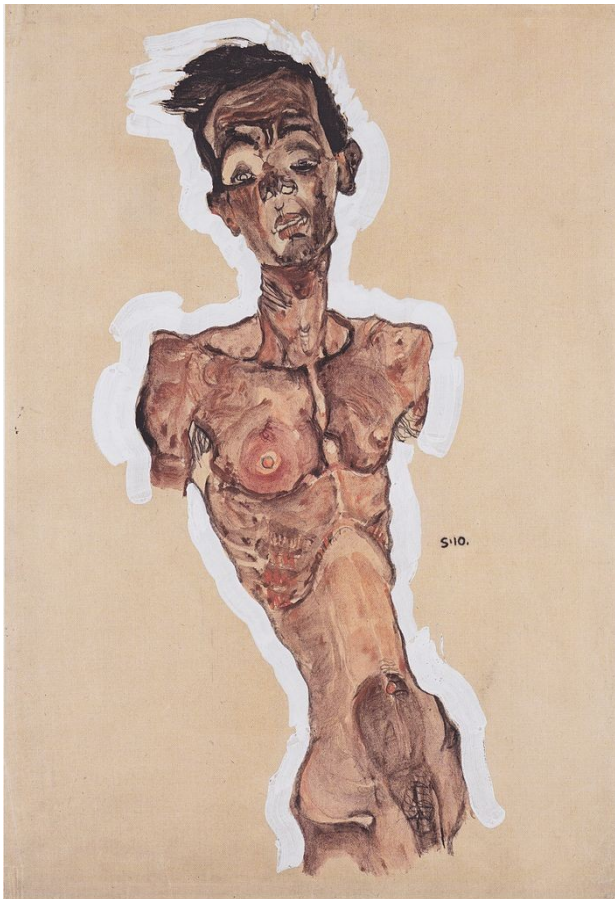
De entre las docenas de figuras monolíticas solitarias que realizó en su vida, podríamos hablar de alguno de sus cotizadísimos “hombres que caminan”, quizá por la fama adquirida tras ser vendido uno de ellos en 2010 por algo más de 100 millones de dolares. A título personal, y para finalizar con la figura de este maestro del arte, dejamos la imagen de una de sus mujeres, obra de una fuerza corporal y una energía artística sobrecogedoras.

38.
Alberto Giacometti.
Three Men Walking II, 1949.
Bronce. 76,5 x 33 x 32,4 cm.
Jacques and Natasha Gelman Collection.

39 (derecha).
Alberto Giacometti.
Femme de Venise III, 1956. Bronce. 119 x 17 x 33,5 cm.
Collection Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence.







41.
Egon Schiele.
Autorretrato, Desnudo, 1910. Lápiz y tempera sobre papel.
44,9 x 31,3 cm.
Leopold Museum, Viena.

El segundo artista del cual deseamos hablar antes de finalizar con los referentes plásticos es Egon Schiele (Tulln an der Donau, Austria, 1890 – Viena, Austria, 1918). Aunque falleció a la temprana edad de 28 años, este artista de talento precoz dejó un legado de más de 3000 obras, en las cuales plasmó para la posteridad un estilo propio que le ha llevado a ocupar un importante papel en la historia del arte hasta el día de hoy y una situación más que polémica en su tiempo.

Sintió gran fascinación por el cuerpo desnudo, descubriendo en sus dibujos y pinturas cualquier parte sin pudor ni censura. Además de trabajos del cuerpo, llevó a cabo numerosos retratos con igual ejecución: colores cálidos de gran intensidad, aislados muchas veces entre ellos con la intención de centrar el interés en ciertas zonas de la obra, caras que reflejan una potente profundidad psicológica y un gran número de autorretratos, en su mayoría de carácter sombrío, que son la viva manifestación de sus miedos y de sus más insatisfechas inquietudes.

Se alejó de su ciudad natal por, entre otros motivos, considerarse rechazado, en compañía de Valerie Neuzil, con la que entabló una relación sentimental y la cual se convertiría en su más recurrida modelo. De sus primeros años en Viena, y del deseo de huir de aquel ambiente, quedó una nota escrita a su cuñado Anton Peschka en una carta, que refleja el deseo de su marcha y de la necesidad de descubrir cuanto de nuevo pudiera depararle.

“Quiero salir muy pronto de Viena. Qué espantosa es la vida aquí. Toda la gente me envidia y conspira contra mí; antiguos colegas me miran mal. En Viena reinan las sombras, la ciudad es negra y todo son

42 (izquierda).
Egon Schiele.
Seated Woman with Bent Knee, 1917. Lápiz, tempera y acuarela sobre papel.
Národní Galerie, Praga, República Checa.

prescripciones... tengo que ver algo nuevo y quiero investigarlo, quiero paladear aguas oscuras y árboles que se quiebran, ver vientos salvajes; quiero mirar asombrado verjas mohosas, cómo viven todos ellos, escuchar bosques jóvenes de abedules y las hojas tiritando, quiero ver luz y sol y disfrutar al atardecer de los húmedos valles de color azul verdoso. Sentir como brillan los peces dorados, ver como se forman las nubes blancas, quiero hablar con las flores. Ver con cariño los prados y las gentes sonrosadas, conocer iglesias antiguas y dignas y pequeñas catedrales, quiero correr sin parar por redondeadas colinas y amplias llanuras, quiero besar la tierra y oler las suaves y cálidas flores del musgo; después crearé con tanta hermosura: campos de colores”¹⁷.

Ambos se detuvieron un tiempo en Krumau y, más tarde, en Neulengbach, donde sus desnudos, aunque fructíferos y en gran número, le valieron la encarcelación durante unas pocas semanas y la quema de una de las acuarelas encontradas en su taller donde podía verse una muchacha vestida de medio cuerpo para arriba, por considerarse imagen obscena y cercana a la pornografía.

Esta encarcelación fue para él un duro golpe, y de aquella agónica estancia surgieron algunos dibujos donde su dolor se hacía claramente patente. Sus obras fueron evolucionando hasta convertirse en un dibujo de mayor tensión y dura línea, girando siempre en torno a la obsesión erótica del cuerpo desnudo. Unas obras que dejan ver, desde la visión de su propia realidad, la destrucción física y moral del ser humano.



43.
Egon Schiele.
Pair of Women, 1915.
Lápiz y tempera sobre papel. 48 x 32,7 cm.
Szépművészeti Múzeum, Budapest.

17 ROESSLER, A. *Briefe und Prosa von Egon Schiele* [en alemán]. Lányi, Viena, 1921, pp. 97 y ss.

Una de las obras que recurren a esa destrucción corporal y a su condición de ser solitario es *La muchacha y la muerte*, pintada poco tiempo después de la pérdida de su pareja a la que, aunque había abandonado por otra mujer tiempo atrás, se sentía enormemente ligado. La obra muestra el abrazo cercano a la desesperación de una pareja; una imagen pensada por él, vivida en su interior y expresada plásticamente. Se reconoce claramente a Schiele y a Wally, en expresión de desolación, en una aproximación distante ahogada por un entorno frío y duro, muestra del dolor y del vacío que dejó en la vida del artista.



44.
Egon Schiele.
La muchacha y la muerte, 1915. Lápiz y tempera sobre papel. 150 x 180 cm.
Belvedere, Viena.



PRODUCCIÓN PROPIA

Centramos este bloque recién iniciado en la producción artística propia, último punto tras la exposición de la base teórica que da forma al trabajo y los referentes artísticos más influyentes en la labor presentada a continuación.

Cabe destacar que todo lo tratado tiene relevancia en la creación personal, ya sea de un modo más o menos directo, aunque a partir de este momento centraremos la mirada en los diversos resultados procesuales y plásticos, girando en torno a la influencia de las técnicas que ofrece el diseño, la notoria presencia del azar en la producción y la importancia del gesto en todo momento, siguiendo siempre las bases instauradas por la fundamentación teórica.

En última instancia presentaremos el proyecto artístico realizado durante el periodo académico, resumido en dos series, una dedicada a los procesos gráficos y otra a la escultura, más una instalación escultórica llevada a cabo en el Palau Ducal dels Borja, Gandía.

3.1 DIBUJO, GESTO Y AZAR

El carácter gráfico de las obras constituye, además de un punto de interés en sí mismo, un importante punto de partida en la creación. Si preguntáramos a artistas de diferentes disciplinas qué es el dibujo, seguramente las respuestas serían tan variadas como interesantes, y es que cada creador le da un sentido a los procesos gráficos plasmados sobre papel u otra superficie.

45.

Figur I, 2012 (detalle). Gres. 19 cm.

Por tanto, tomamos la idea del dibujo como punto ineludible en la fase primaria de toda creación de obras y, a su vez, como objeto de gran interés, ya sea por contener algunos de los aspectos más neófitos de posteriores obras llevadas a término como por la calidad plástica en su ejecución.



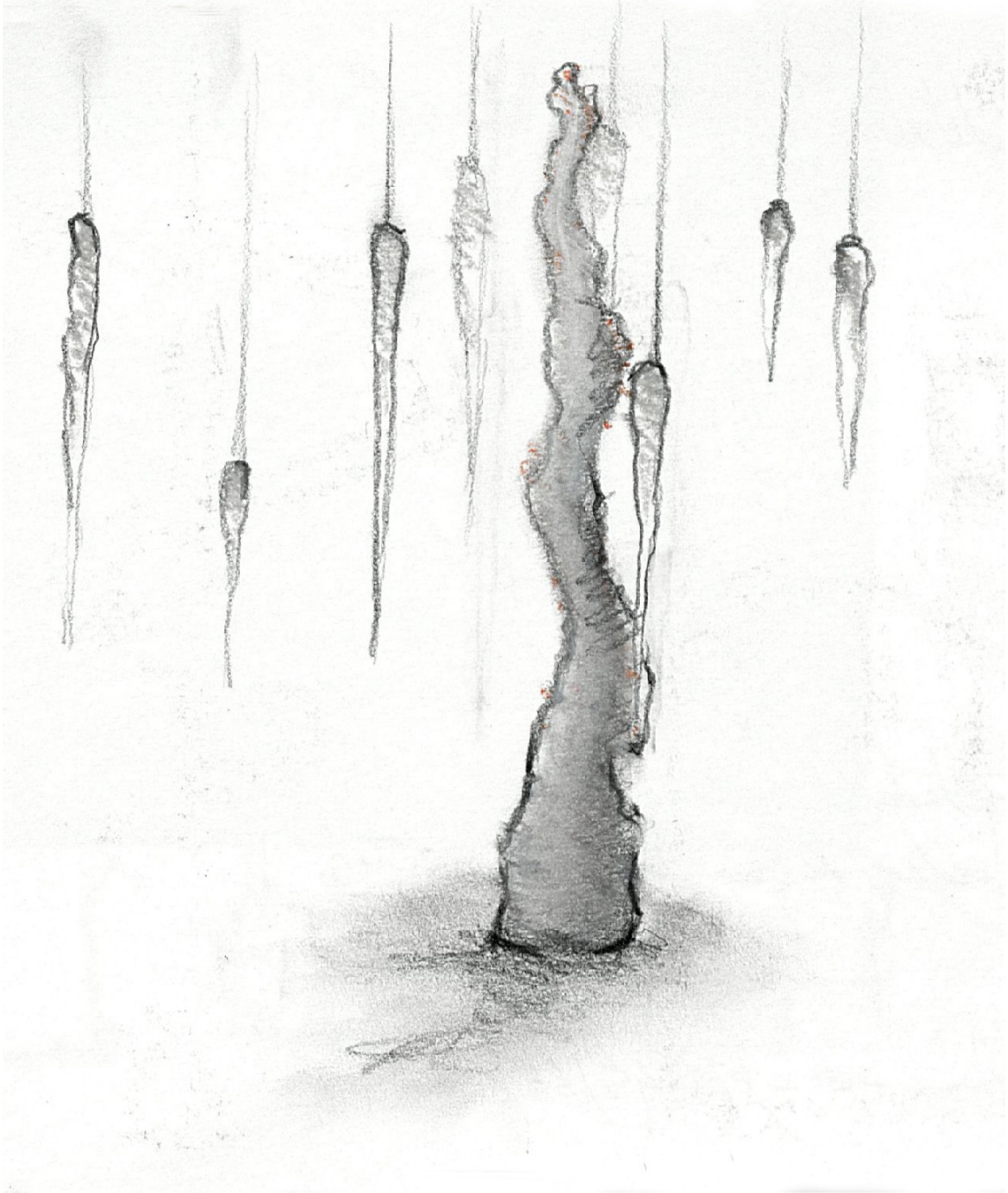
46.

El dibujo a modo de boceto previo ha sido y continúa siendo hoy día todo un referente. Desde la máxima figuración y hasta la total abstracción, el esbozo se ha dado a conocer como fiel acompañante a toda gran obra, algo a lo que ya hemos hecho referencia en el capítulo anterior. Y es que en él se combinan el estudio de la composición, el juego de las formas, las líneas, los colores, los planos y, en resumen, toda una combinación de factores que dotan a la obra de sentido o, si es lo que se pretende, hacen que carezcan de él. Por consiguiente presentamos obras de carácter gráfico como antesala a algunas de aquellas realizadas en el presente año académico y otras que no han tenido mayor propósito que el de la captura rápida o la satisfacción del momento.

El gesto, que hace presencia de principio a fin de la producción, juega un papel importante en la esencia del proceso artístico. Mediante su intervención, la materia se sumerge en una continua transformación durante la cual el artista materializa sus ideas y busca constantemente una identidad. Del mismo modo se descubren, durante la ejecución, nuevos valores que no ha-



47.



bían sido advertidos con anterioridad, al mismo tiempo que la materia va tomando forma hasta convertirse en obra acabada.

Si tomamos el gesto como única herramienta durante la evolución a la que se somete la obra escultórica, acción que implica la separación de todo proceso convencional, pueden apreciarse cambios considerables si se analizan las obras de diferentes etapas. Con esto queda patente que el gesto del artista acumula una serie de experiencias que se harán inevitablemente evidentes, y con ello, con el florecer de nuevas posibilidades descubiertas con el paso del tiempo, la obra ofrece nuevos lenguajes a través del desarrollo de sus propiedades.

Asimismo, el gesto establece una conexión directa y muy especial entre el artista y la obra. Desde la idea o pensamiento, pasando por las manos que intervienen directamente sobre la materia y hasta la impronta que queda grabada de por vida sobre la superficie, todo forma parte de un proceso místico e íntimo entre creador y obra, símil de esa piel que almacena experiencias y que se presenta como elemento potenciador de sensaciones, tratado en capítulos anteriores. Y en cierta forma es como adentrarse en un sueño. Ese proceso se elabora en la intimidad, para satisfacción de uno solo, sin tener que responder a ninguna ley más que la que él mismo se dicta, sin un límite y sin esperar a cambio nada más que verse saciado a sí mismo.



El gesto se presenta como una cualidad presente de igual modo en el dibujo y sirve de unión con la obra a realizar. Aunque hablamos de técnicas de diferente índole entre las primeras ideas a modo de boceto y la obra acabada, se observan siempre cualidades que guardan relación en las distintas fases de un mismo proceso. En el trabajo que será presentado, la acuarela y el dibujo lineal guardan relación por ser materiales que permiten un trazo rápido y que demuestran tener óptimas cualidades para entender cómo serán fabricadas las obras posteriores.

La acción del gesto atesora distintas cualidades, siendo la espontaneidad y el azar las de mayor importancia. Con un comportamiento espontáneo en las primeras anotaciones y dibujos queda constancia en el papel el esbozo mental de lo que se quiere conseguir, mientras que el azar formará parte de todo el proceso, utilizándolo como recurso de gran valor en la libre construcción y en el carácter aleatorio de las obras.

En cierta manera, la aleatoriedad se opone a la función que exponemos del boceto, pues si este último se encarga de una organización de la obra, la primera se opone a ella y presenta una forma de trabajo basada en la rapidez ejecutoria y extrae provecho de los problemas que van surgiendo. Pero, aunque contrarios, ambos conceptos conviven juntos y cada uno de ellos adopta un papel determinante con el fin de llevar a término un adecuado trabajo.



50.

3.2 PROCESOS CONSTRUCTIVOS

A modo de resumen para iniciar la práctica artística encontramos, entre los temas planteados en el bloque teórico, el del espacio onírico en permanente contacto con un espacio íntimo y personal, la inserción de las formas de cuerpo como medio de enlace con él y, ligado a este último, la total entrega, el concepto místico de la piel, el miedo y la búsqueda de la esencia. Estos son los puntos más característicos en los cuales se basa la producción para ser llevada a cabo.

Si tomamos en primera instancia algunos de los trabajos previos al presente curso académico, apreciamos una influencia objetiva en cuanto a la construcción de formas, tomando como modelo el cuerpo y sometiéndolo a una construcción gestual mediante la cual su superficie cambia de una forma controlada hasta un cierto límite. De este modo, la cerámica se presenta como un material de conexión directa entre artista y obra donde el gesto se presenta como claro protagonista, permitiendo la ejecución rápida y la libre construcción de formas atendiendo más a un impulso que a un proceso controlado.



51.
Génesis, 2010.
Gres. 90 x 27 x 21 cm.

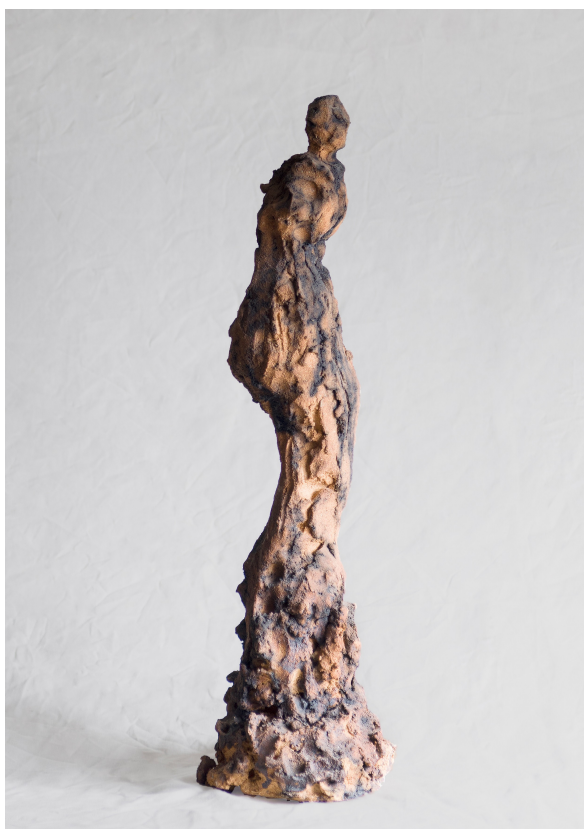


52.
Figur I, 2010.
Gres. 19 cm.

Al igual que sucede con lo planteado en el mundo de los sueños, la construcción de las obras se somete a un proceso azaroso. Aunque el referente es claro en el inicio de las obras, las formas cambian libremente en los distintos estados de su producción. Unas veces, las piezas secan y se continúa modelando sobre ellas. Otras, la construcción no se detiene hasta que la pieza se considera finalizada.

Por todo ello, el gesto es necesario en un proceso que puede durar unos pocos minutos o, por el contrario, varios días. Más tarde, y a raíz de ese proceso de construcción, la inquietud por el gesto deriva en obras que se muestran menos robustas y se encaminan hacia el equilibrio, dejando ver partes más finas o más gruesas a lo largo de su estructura monolítica.

Dona (2010) es uno de esos primeros trabajos que, sin alejarse de la figuración del cuerpo, comienza a alzarse perdiendo la forma en su parte inferior, fundiendo lo que podría considerarse el concepto de figura y peana, y sometiéndola a un aparente desequilibrio que será parte fundamental en obras futuras.



53.
Dona, 2010.
Gres. 55 cm.



54.
Figur II, 2010.
Gres. 67 cm.

Más adelante, y como muestra de ese miedo que se apodera del cuerpo dentro de la construcción azarosa de lo onírico, las figuras, ya alejadas de un referente objetivo, derivan en esculturas más alargadas, más finas cada vez, alzándose con efectos que simulan el desequilibrio y dotan a la pieza de una sensación de caída, tratando de hacer ver al espectador que la figura está a punto de perecer. Además de sus dimensiones, las esculturas comienzan a construirse en forma menos robusta, con grietas y roturas mucho más evidentes, que dejan ver el interior de las obras y advertir que están huecas en su interior.



55.
Figur III, 2010.
Gres. 209 cm.



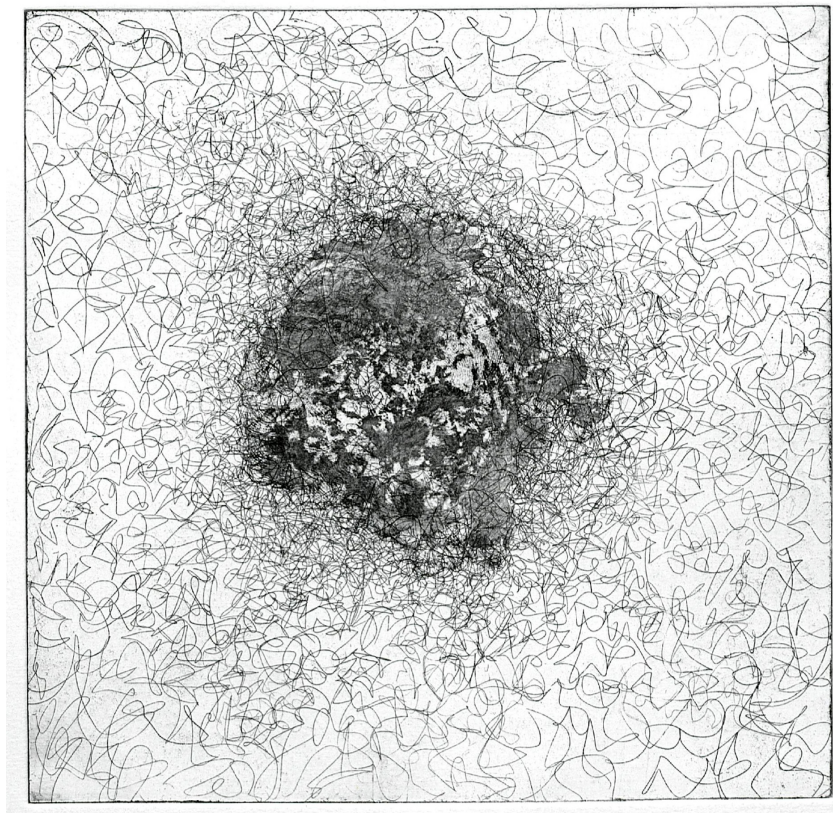
56.
Vigilia, 2010.
Gres. 203 cm.

3.4 SERIES

Como señalábamos anteriormente, destacan dos series realizadas en el presente curso académico: una gráfica y una escultórica. Aunque se muestran separadas, ambas se complementan y ofrecen aspectos parecidos en lo que a gesto, espontaneidad y azar se refiere.

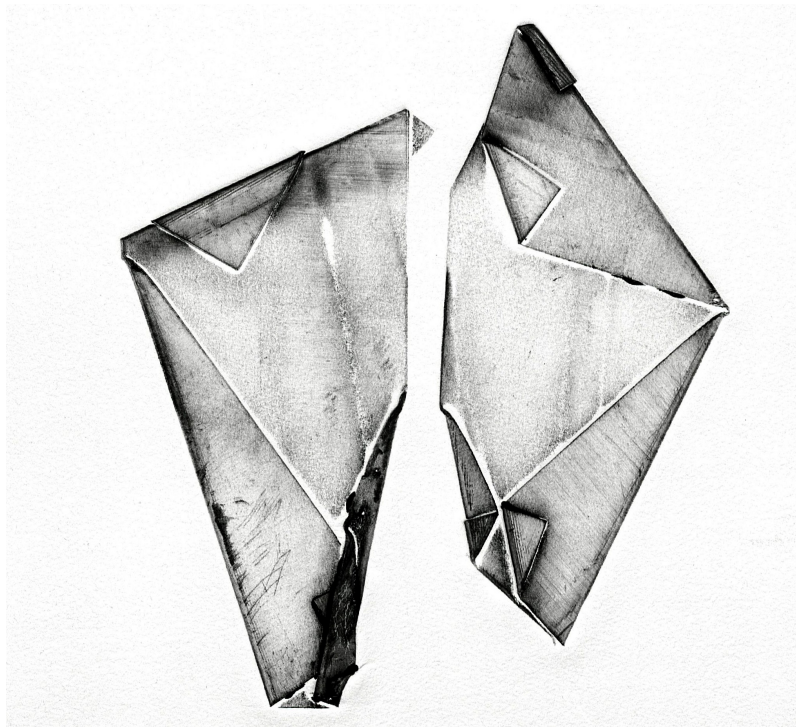
En primer lugar, hablaremos de la serie que se sirve de los distintos procesos gráficos para su ejecución. Su máxima particularidad es que no solo se muestra como obra de interés en sí misma, sino que algunas de las características y particularidades que se encuentran durante el proceso sirven para despertar un interés gestual que será depositado posteriormente en la escultura. La serie, que recibe el título de *Paisajes Encontrados*, tiene su origen en la vivencia onírica personal y parte de imágenes extraídas del propio sueño. Por lo tanto, el trabajo no es sino un proceso íntimo de construcción. El cuerpo, aunque presente, no se encuentra representado en su forma figurativa, sino que se reduce a formas simples, en lo que podría considerarse una metáfora de lo que es entendido como corpóreo.

Los trabajos que completan la serie, pertenecientes al campo del grabado artístico, son de

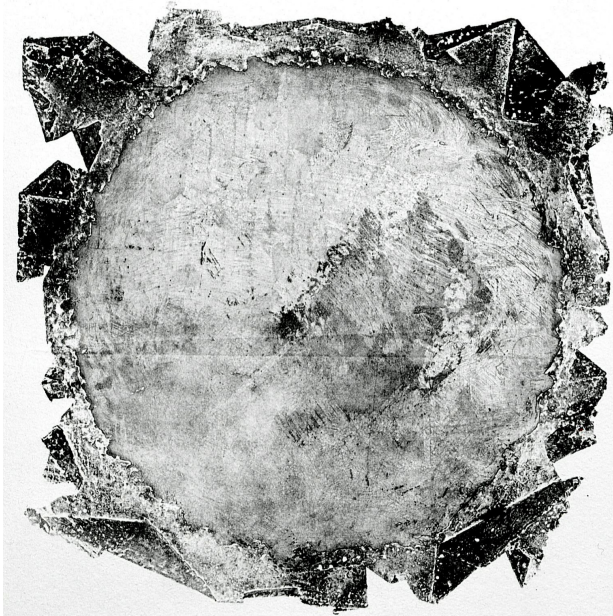


58.
We III, 2012.
Puntaseca. 19,5 x 19,5 cm.

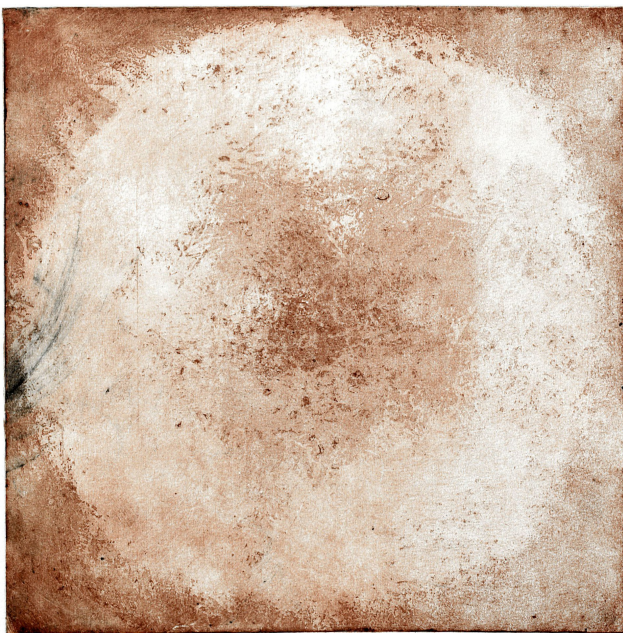
distinta índole. Algunos de ellos han sido trabajados desde el concepto básico de la estampa, prefiriendo la técnica de la puntaseca por ser un ejercicio de rápida ejecución que permite la espontaneidad a la hora de trabajar, huyendo de procesos que requieren un periodo largo de espera o distintas fases para ser elaborados. Este tipo de trabajos son normalmente de pequeño formato, evitando así centrarnos en algunos aspectos que requeriría un trabajo de una medida mayor. Por otro lado, se lleva a cabo otro tipo de trabajo que trata de acercarse al ámbito escultórico. En ellos, la propia plancha que será estampada sirve como soporte para el diseño de la composición. Así, las planchas, alejándose de los procesos convencionales del grabado, se cortan, doblan y perforan, dejando ver la claridad del papel, en ocasiones provocado y en otras por puro azar, a través de algunos orificios, o se desgarran algunas de sus partes y se modelan a golpe de martillo y yunque cual escultura de hierro, creando superficies de gran diversidad. Si bien en el primer tipo de trabajos la estampa en el tórculo no requiere de ninguna característica especial, en estos últimos deben servirse de una superficie blanda, por lo general una esponja, para capturar todos sus niveles y fisuras al máximo detalle. Por último, se han realizado otros trabajos de distinto tratamiento donde el ácido da forma a la plancha, sometiéndolos a su poder de disolución del metal. De esta forma, este tipo de obras inician con una forma básica principal que se somete posteriormente al ácido casi puro, oscilando en una disolución en agua que nunca supera el 20-30%. Dado que la presente serie permanece en continua búsqueda de nuevas cualidades gráficas, se incluyen obras tanto recientes como anteriores.



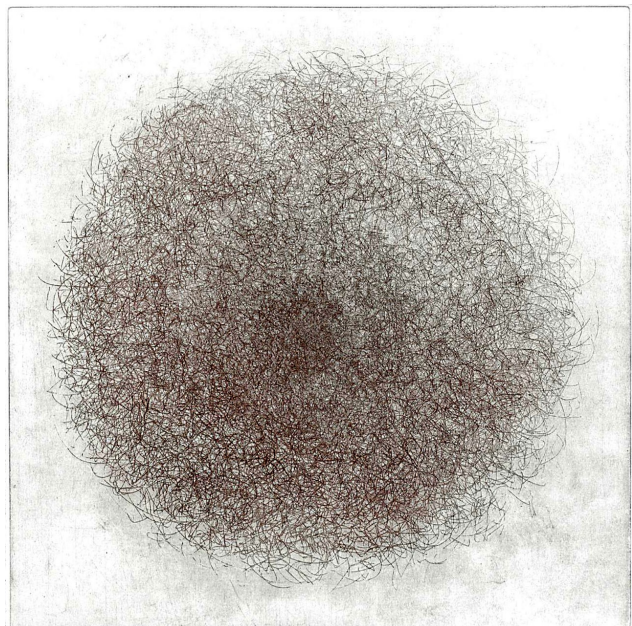
59.
Stp I, 2012.
Técnica mixta. 21 x 19 cm.



60.
Sks IV, 2012.
Técnica mixta. 60 x 25 cm.



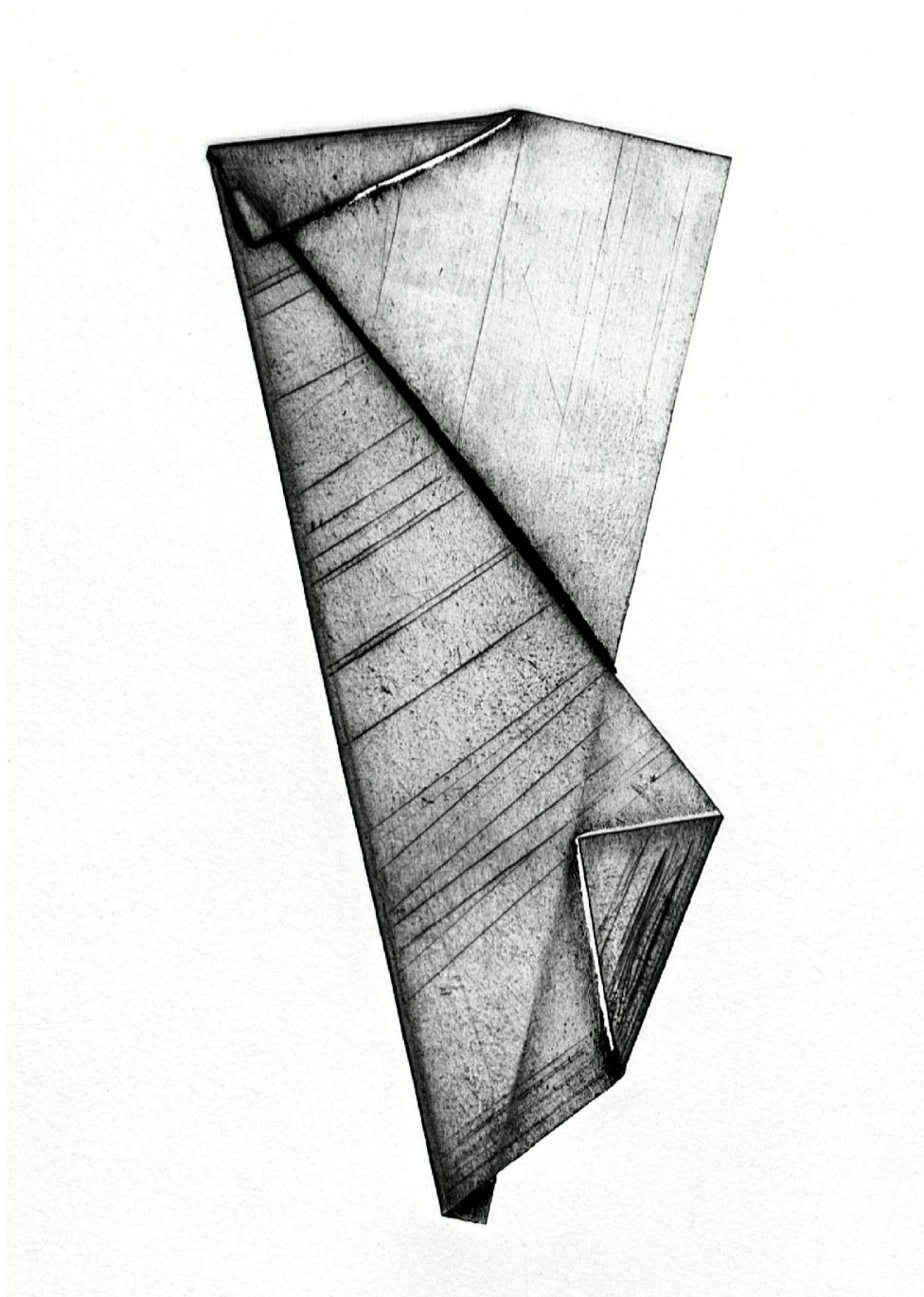
61.
Ur III, 2010.
Técnica mixta. 19 x 19 cm.



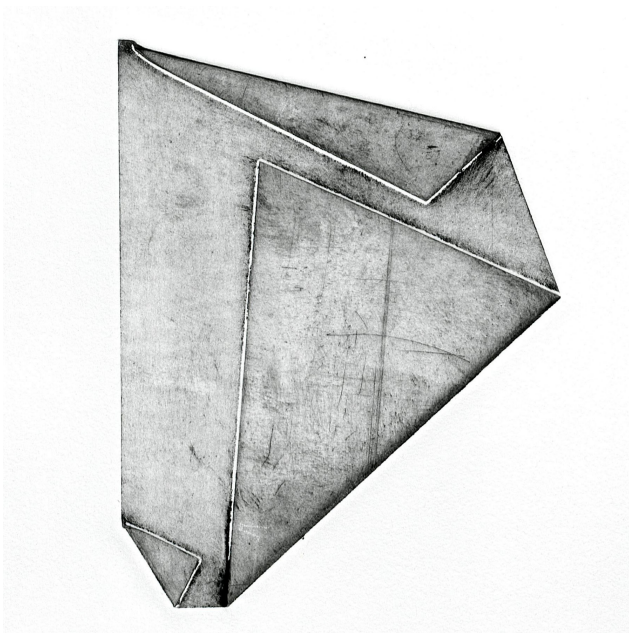
62.
Sks II, 2012.
Puntaseca. 25 x 25 cm.



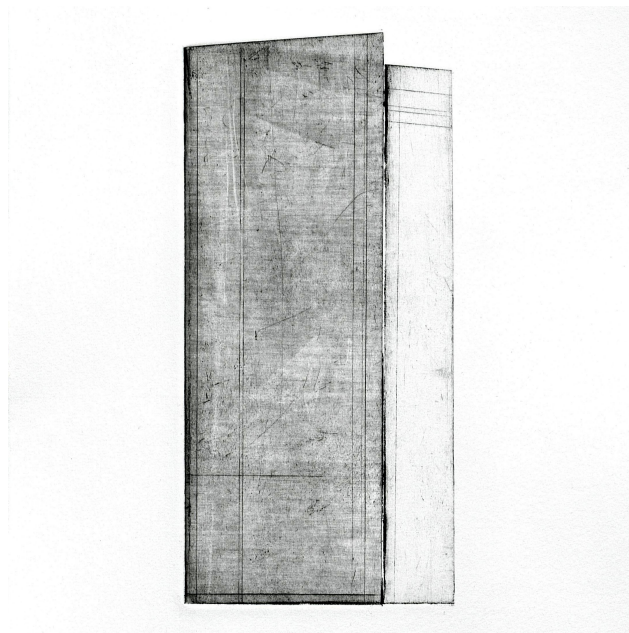
63.
Ur I, 2010.
Técnica mixta. 34 x 7 cm.



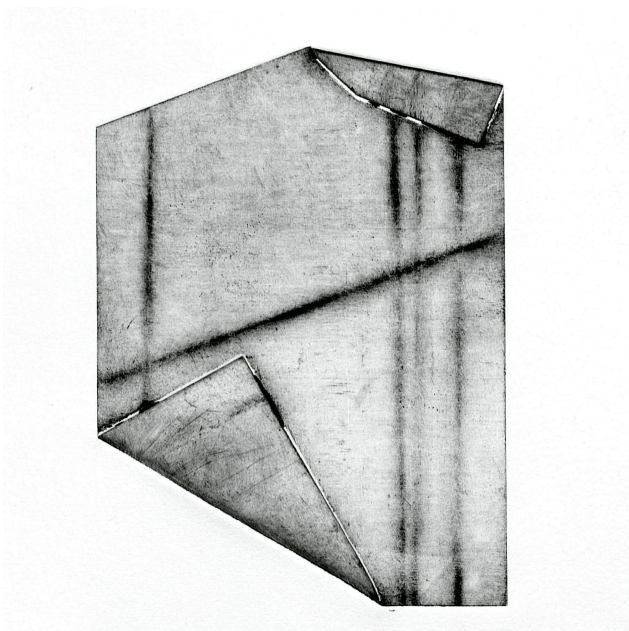
64.
Stp XVI, 2012.
Técnica mixta. 24 x 19 cm.



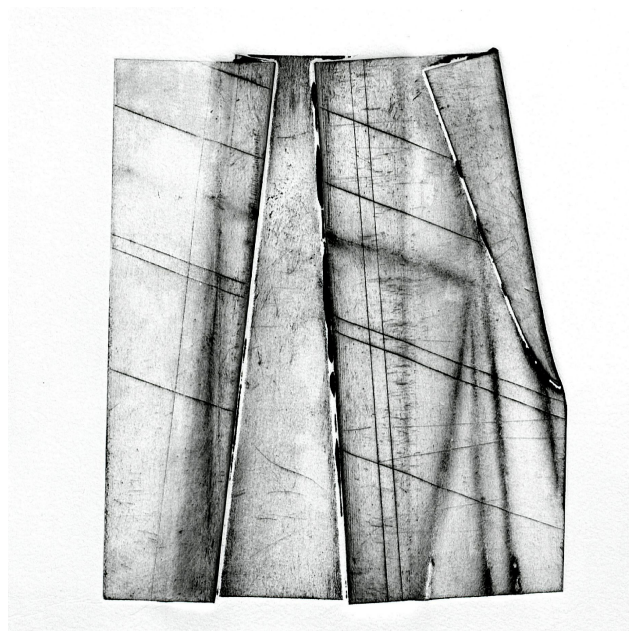
65.
Stp XIV, 2012.
Técnica mixta. 24 x 19 cm.



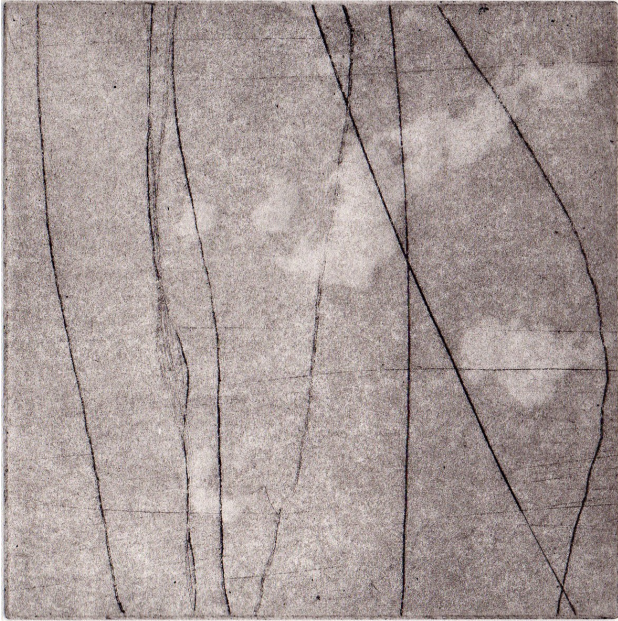
66.
Stp XV, 2012.
Técnica mixta. 28 x 14 cm.



67.
Stp XVI, 2012.
Técnica mixta. 24 x 19 cm.



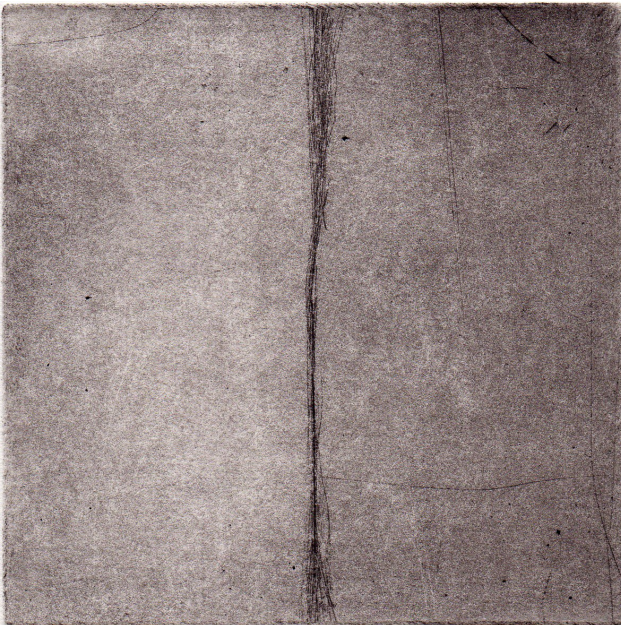
68.
Stp XVII, 2012.
Técnica mixta. 25 x 23 cm.



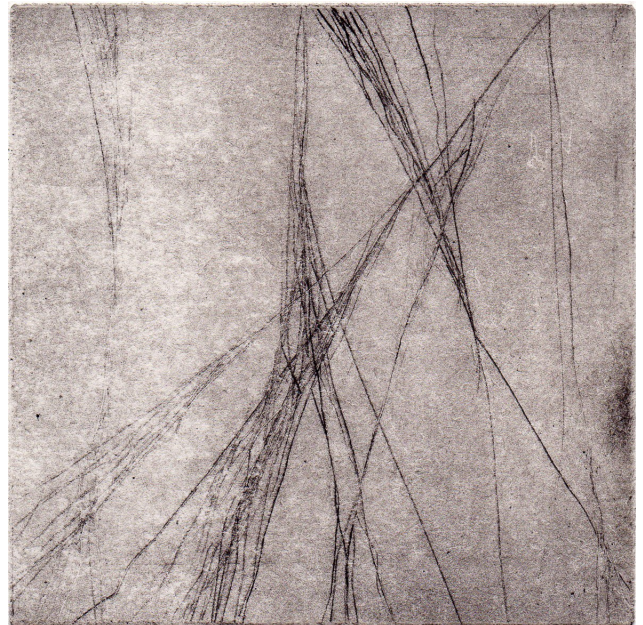
69.
PE II, 2013.
Puntaseca. 10 x 10 cm.



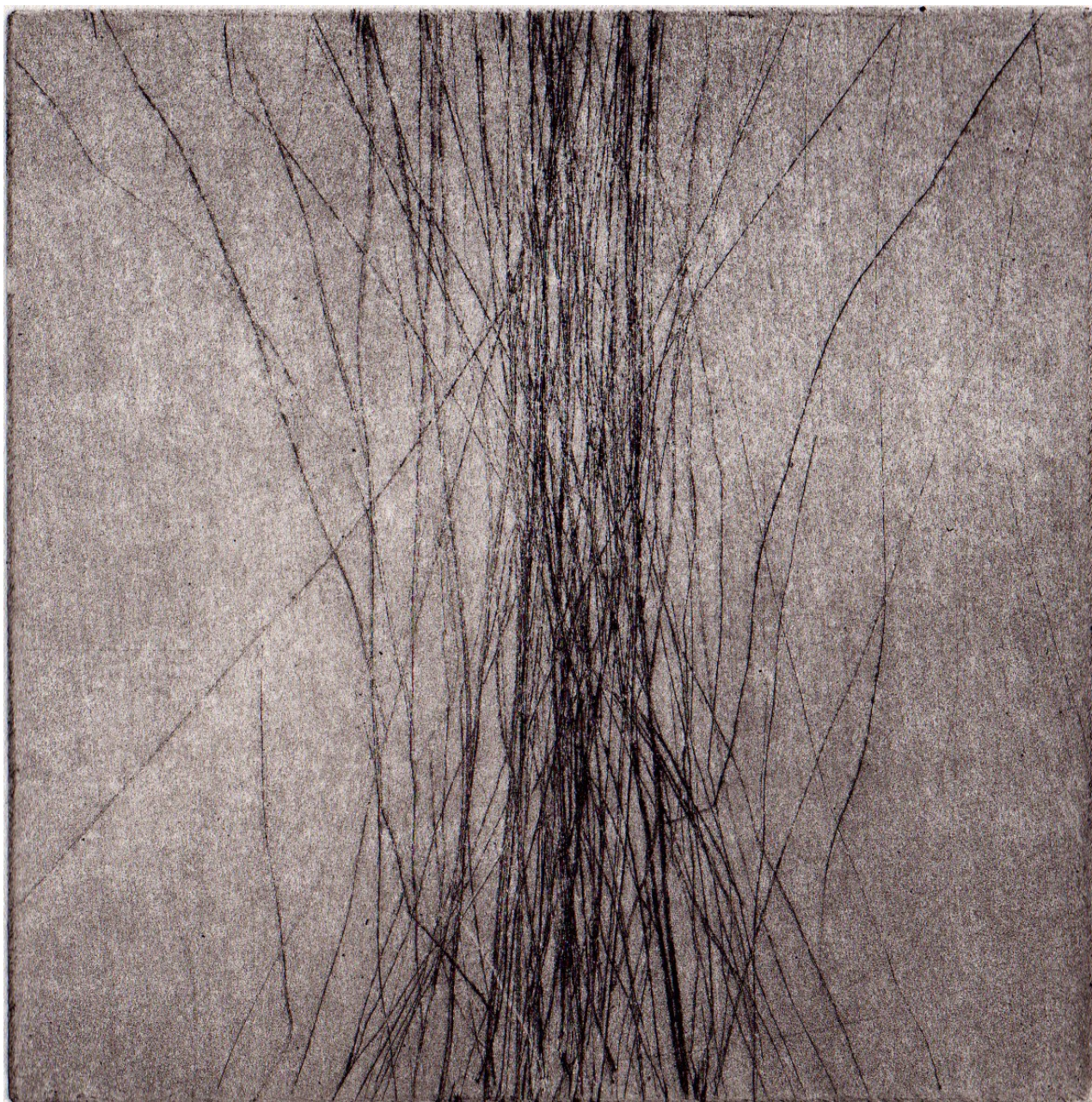
70.
PE III, 2013.
Puntaseca. 10 x 10 cm.



71.
PE IV, 2013.
Puntaseca. 10 x 10 cm.



72.
PE V, 2013.
Puntaseca. 10 x 10 cm.



73.
PE I, 2013.
Puntaseca. 10 x 10 cm.

La segunda de las series, perteneciente esta vez al campo de la escultura, ha sido realizada por entero en el presente curso académico. Hay distintos aspectos, ya nombrados con anterioridad en los bloques de lo onírico y lo corporal, que se presentan de manera ineludible en todas las obras. De esta forma, el organismo, el azar y la espontaneidad constructivos, la verticalidad y la aparente inestabilidad de las piezas, así como el recurso de la grieta y la fisura, están presentes en todo momento.

Bajo el título *De pieles y oasis*, las obras que componen este bloque serial remiten continuamente al cuerpo, destacando una vez más el interés por lo corporal basado en la forma aleatoria en su construcción.



74.
Torso, 2013.
Gres. 61 x 18 cm.

75 (derecha).
Oasis III, 2013.
Gres. 58 cm.





76.
Oasis I, 2013.
Gres. 107 cm.



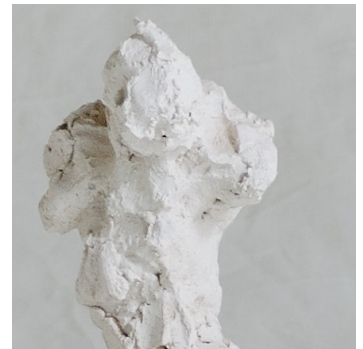
77.
Oasis II, 2013.
Gres. 104 cm.



78.
Oasis IV, 2013.
Gres. 16 cm.



79.
Oasis V, 2013.
Gres. 9 cm.



80.
La fiesta, 2013.
Gres. Diversas medidas.

81.
82.
83.
La fiesta, 2013 (detalles).

3.4 INSTALACIÓN ESCULTÓRICA: PALAU DUCAL DELS BORJA, GANDÍA.

“La obra instalada establece un discurso en torno al cuerpo por medio de la representación de una extensa piel ubicada en el centro de la Sala de Coronas del Palau Ducal dels Borja (Gandía, Valencia), dentro de un conjunto de instalaciones recogidas bajo el título de "Cos i Terra: La relació íntima entre artista i obra". Esta piel, caracterizada por un color blanco que elude a su pureza, se expone en forma fragmentada, en más de 400 trozos que forman una superficie total de 400 x 400 cm., estableciendo un paralelismo entre la materia dura y resistente y la fragilidad que en ocasiones puede llegar a poseer. El azar se hace evidente en un proceso en que la desmembración de la piel, aunque controlada mayoritariamente, se produce a menudo de forma accidental, rompiendo la uniformidad de la visión global e intensificando los niveles y texturas de la propia obra”¹⁸.

En Abril de 2013 se realizó una instalación escultórica en el Palau Ducal dels Borgia, en Gandía. El reto principal propuesto antes de la realización de la obra era el de no interferir en la visión global por parte del visitante de la Sala de Coronas, importante ubicación dentro del palacio y en el centro de la cual se situaría la pieza.

Por ello, aunque el proceso gestual seguía acorde con el lenguaje artístico trabajado hasta el momento, se cambió radicalmente la dirección de la obra, pasando de la línea vertical a la horizontal. Aún así, debían aparecer diversos factores a los cuales permanecemos siempre aferrados. La obra debía ser, como ya hemos dicho, gestual y dinámica, evidenciar la grieta y la rotura y oscilar en torno al discurso de la piel como elemento sensitivo.

El resultado fue una extensa superficie cuadrada de 400 cm. de lado, construida en cemento debido a los problemas que podría acarrear una pieza tan fina en su cocción y posterior traslado. El cemento, antes de fraguar, presenta cualidades muy similares a la cerámica, aunque más acuoso, por lo que requiere de mayor atención en sus fases de secado para evitar que la textura se pierda. Asimismo, la fragmentación necesaria para que la pieza al completo pudiera ser transportada se evidenció, sin ocultar sus más de 400 partes y accediendo a la aleatoriedad a la hora de ser fraccionada.

18 *Arguments de la matèria – Cos i Terra* [en línea]. Abril 2013 [consulta 30 de Mayo de 2013], disponible en <<http://www.palauducal.com>>.



84.



85.
86.



87.



CONCLUSIONES

Sería difícil, en gran medida, establecer una serie de conclusiones definitivas tanto para la exposición teórica, expuesta en primer término, como para la producción práctica presentada en última instancia. Cabe destacar nuevamente que el trabajo expuesto hasta ahora no establece afirmaciones ni impone nuevos aspectos del ámbito onírico o corporal, sino que recoge algunos de los aspectos más notorios de los artistas que han trabajado bajo esta temática en el último siglo y acerca dichas cualidades a una práctica que permanece en continuo crecimiento.

De todas formas, y a modo de resumen de lo visto hasta el momento, hemos recorrido un camino, aunque breve, de la parte interior a la exterior del individuo, explicando en qué forma el espacio creado por los sueños se configura a partir de lo conocido por el individuo y se aferra a él como su parte más íntima y personal. Del mismo modo, hemos transcurrido por la inestabilidad de lo irracional originado a partir del subconsciente, por los miedos generados a raíz de la incertidumbre y el azar de lo onírico y hemos establecido el cuerpo como elemento común que viaja por el interior del espacio de los sueños. A partir de ese momento, centrando nuestro interés en la materia corpórea, hemos experimentado, gracias a los artistas que han trabajado en torno a ella, la sensibilidad de la piel, la vulnerabilidad del cuerpo en sus diferentes manifestaciones, el placer y la belleza de la carne al descubierto y el horror de la violencia, así como una gran variedad de visiones plásticas que representan las inquietudes y las incógnitas más inusuales.

Decíamos al comienzo de este escrito que la presencia de todos estos artistas no servía a un propósito meramente estético. Así, hemos presentado el trabajo artístico como resultado, pero, más que en el *qué*, hemos indagado con mayor intensidad en el *porqué*, en el *cómo* y en el *cuándo*. Resulta de especial importancia conocer la razón que induce a los artistas a la creación de sus obras, en qué modo han ejecutado dicho trabajo siguiendo un impulso interior y, ante todo, en qué periodo ha sido realizado, deslizándonos continuamente por la forja de la identidad

de los artistas, que en la mayoría de los casos depende de hechos de relevancia en los cuales se han visto inmersos, ya sea en la guerra, como sucedía con Max Ernst, en la encarcelación, con Egon Schiele o en la profundidad del amor platónico, como bien explicaba Salvador Dalí.

Todo ello, decíamos, asienta una base, motivando a otros a la creación al igual que ha sucedido con ellos mismos. En el caso personal, el resultado se muestra en la producción artística del último apartado de la presente tesis. No nos ceñimos, por tanto, a una forma ni a una superficie, sino a todo un contenido, a una serie de valores que, en algún momento, han tomado parte importante en la vida propia.

Por otro lado, sería desacertado no nombrar la figura de Evarist Navarro Segura, director de este trabajo y aporte de gran importancia a lo largo de la tarea plástica llevada a cabo, guiando con acierto una labor basada en la espontaneidad y en el gesto. Una labor convertida en todo un proyecto que, aunque finalizado el curso académico, no cesa ni en su evolución ni en el aporte de nuevas cualidades y que, por tanto, permanece en continuo crecimiento, con la intención de convertirlo, en un futuro no muy lejano, en un lenguaje artístico definido.

BIBLIOGRAFÍA

BALFOUR, G (1912). *The Life of Robert Louis Stevenson* [en inglés]. New York: Charles Scribner's Sons.

BLEDSOE, J. *The Bizarre and Beautiful World of Kiki Smith* [en línea]. Mutual Art, Noviembre 2011.

CARLUCCIO, L. *Alberto Giacometti. Le copie del passato*. Botero, Turín, 1967.

CARROLL, L (1865). *Alicia en el País de las Maravillas*. Gabriel López Guix (trad.). Ediciones B, Barcelona, 2002.

FREUD, S (1899). *Obras completas de Sigmund Freud*. José Luis Etcheverry (trad.). Buenos Aires & Madrid. Amorrortu Editores.

Grandes maestros de la pintura: Dalí. Editorial Sol 90, Barcelona, 2008.

KRIPPNER, S; ANWANDTER, R. (ed.), *El lenguaje de la noche*. RiL Editores, Madrid, 2006.

LESPER, A. “El mito de la carne y la sangre” en *El Performance Mexicano*. Septiembre, 2012.

Max Ernst [vídeo-documental]. Dirigido por Peter Schamoni, 1991. 1 videodisco (DVD): ca. 90 min.

QUEVEDO, F. *Sueños*. Joan Struch Tobella (ed.). Akal, Madrid, 1991.

ROESSLER, A. *Briefe und Prosa von Egon Schiele*. Lányi, Viena, 1921.

RUSSELL, J. *Francis Bacon*. Londres y Nueva York, 1993.

STEVENSON, Robert L (1886). *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. EDAF, Madrid, 1999.

SYLVESTER, D. *Entrevistas con Francis Bacon*. Barcelona, Polígrafa, 1977.

