

# ***Cuerpo, materia y ausencia***

Presentado por:  
*Daniel Schweitzer*

Dirigido por:  
*José Francisco Romero Gómez*



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTATS DE BELLES ARTS

***CUERPO, MATERIA Y AUSENCIA***

Tipología 4

Presentado por:  
**Daniel Schweritzer**

Dirigido por:  
**José Francisco Romero Gómez**

Valencia, Julio de 2014





Daniel Schweitzer, 2014

Esta obra está sujeta a la licencia Reconocimiento-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative  
Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

## Resumen

cuerpo / estructuras / proceso / metamorfosis / desmaterialización / degradación.

*Cuerpo, materia y ausencia* es un proyecto que reflexiona sobre el cuerpo y el ser contemporáneo generando obra plástica inédita que se vehicula a través de la escultura y el dibujo. La investigación plástica se acompaña y fundamenta a partir de las aportaciones de referentes artísticos, literarios y filosóficos. La exploración metafórica del cuerpo genera un proceso de abstracción que se hace posible mediante una investigación técnica en diferentes materiales, lenguajes plásticos y sus hibridaciones. Se parte así de un cuerpo atormentado para, pasando por una metamorfosis, concluir en un cuerpo desmaterializado. Este proceso, donde el error nos sirve de guía, es analizado y descrito a lo largo de la investigación generando conceptos como *estructuras corporales*, a partir de las cuales se propone un cuerpo abyecto y contemporáneo.

## Abstract

body / structure / process / metamorphosis / dematerialization / degradation.

*Body, matter and absence* is a project that reflects about body and contemporary being, generating an unprecedented artwork through sculpture and drawing. Artistic research is based on the contributions of art, literary and philosophical references. The metaphorical body exploration generates a process of abstraction that's possible by technical research in different materials, visual languages and hybridizations. The processes start from a tormented body to a metamorphosis towards a dematerialized body. This process, where the error is a guide, is analyzed and described along the research generating concepts as *body structures*, from which an abject and contemporary body is proposed.



A mi tutor Pepe Romero por su  
inestimable ayuda, gracias.





## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	11
- Introducción	
- Metodología	
- Objetivos	
- Estructura TFM	
<b>CAPÍTULO 1. CORPUS TEÓRICO: DE UN CUERPO CONSTRUIDO A UN CUERPO DESMATERIALIZADO</b> .....	17
1.1. Introducción: miradas sobre el cuerpo y el ser contemporáneo.....	19
1.2. Notas sobre el sometimiento del cuerpo	
1.2.1. Un acercamiento al cuerpo.....	23
1.2.2. Un cuerpo sometido y un poder dominante.....	25
1.2.3. Un lugar donde habita el ser: <i>el primer cuerpo de Valéry</i> .....	27
1.3. El cuerpo como una construcción codificada.....	29
1.4. La metamorfosis: un proceso para la destrucción corporal.....	34
1.5. La desmaterialización del cuerpo.....	38
<b>CAPÍTULO 2. REFERENTES ARTÍSTICOS</b> .....	43
2.1. Introducción.....	45
2.2. Alberto Giacometti. La degradación corporal.....	45
2.3. Antonio Saura. La acción pictórica como acto de protesta.....	49
2.4. Georg Baselitz. La violencia como método de trabajo.....	52
2.5. Arnulf Rainer. Cuerpo, experiencia, imagen.....	53
2.6. Antony Gormley. Un cuerpo enlazado con el espacio.....	55
<b>CAPÍTULO 3. PRÁCTICA ARTÍSTICA: ANÁLISIS DE LOS ANTECEDENTES Y DE LA OBRA</b> .....	61
3.1. Antecedentes: <i>Insert Coin</i> .....	63
3.2. Análisis del proceso creativo tridimensional: investigación de técnicas materiales y lenguajes.....	69
3.2.1. Hierro y piedra, caminos irreversibles: <i>Estructura incorporada</i> .....	71
3.2.2. La exploración plástica del cuerpo como un proceso violento: <i>Sin título, Estructura corporal I, II</i> .....	72
3.2.3. El hierro y su hibridación con masilla de epoxi: la degradación corporal.....	80
3.2.4. La subversión técnica, un medio para la desmaterialización del cuerpo: <i>Retrato I, II</i> .....	83
3.2.5. La exploración de los lenguajes gráficos.....	86
- Laboratorio de ideas: un proceso generador de residuos.....	86
- El óleo y la mancha negra: un cuerpo evocado.....	88
- Formatos corporales y técnicas mixtas: de la mancha a la línea.....	88
- Acuarelas y tintas: cuerpo, estructura y espacio .....	90
<b>CAPÍTULO 4. CONCLUSIONES</b> .....	93
4.1. Conclusiones.....	95
4.2. Fuentes referenciales.....	97
4.3. Índice de imágenes.....	100



*Toda aquella gente embrutecida,  
sentada en sus sillones repugnantemente blandos.*<sup>1</sup>

Thomas Bernhard

## Introducción

*Cuerpo, materia y ausencia* es una investigación teórico-práctica realizada por Daniel Schweitzer y dirigida por José Francisco Romero Gómez que presenta el trabajo final del Máster en Producción Artística (TFM) cursado en la Facultat de San Carlos en la Universitat Politècnica de València en el curso académico 2013/2014. Dicho proyecto se adecúa a la Tipología 4 por lo que plantea una producción artística inédita acompañada de una investigación teórica.

El origen de este TFM lo encontramos en otro proyecto artístico realizado en la *Fundación Antonio Gala Para Jóvenes Creadores*, entre el año 2012 y 2013, con el título de *Insert Coin* y en el cual se realizaron nueve obras. En mayo de 2013 finaliza el proyecto con la realización de *Origen I* y *Origen II* (Fig. 1, 2, pág. siguiente), dos esculturas que plantean una serie de cuestiones en torno al cuerpo, que se han abordado en la investigación actual. Partiendo de estos antecedentes, hemos comenzado un nuevo proyecto, cuyas obras se vehiculan a través de la escultura y el dibujo.

---

1 Bernhard, Thomas, *Hormigón*, Alfaguara Literaturas, Madrid, 1989, p. 29.



Fig. 1 (izda)  
**Origen I**, 2013  
Resina de poliéster, hierro, plastilina  
85 x 19 x 13 cm



Fig. 2 (dcha)  
**Origen II**, 2013  
Resina de poliéster, hierro, plastilina  
90 x 19 x 13 cm

En el proyecto *Cuerpo, materia y ausencia*, hemos generado una serie de esculturas y dibujos que han abierto un marco reflexivo sobre el cuerpo y el ser contemporáneo y han planteado preguntas sobre las que reflexionaremos en el capítulo 1 del presente trabajo. Este proyecto consta de siete obras escultóricas de dimensiones y técnicas variables: *Estructura incorporada* (piedra y hierro), *Degradación* (hierro y epóxi), *Estructura corporal I y II*, *Retrato I y II* (hierro y bronce), *Sin título* (hierro y cera), además también presentamos doce dibujos *Sin título* sobre papel de medidas variables realizados con grafito, óleo, tinta y cera.

Al mismo tiempo hemos apoyado nuestro quehacer artístico en aquellos artistas plásticos que nos han ayudado, con su obra, a resolver diversos problemas planteados y, a partir de una posición reflexiva sobre nuestra obra, también nos hemos acercado a aquellos autores que manifiestan, una mirada pesimista sobre el ser humano, entendiéndolo, como un ser abyecto y degradado. Esta mirada, no solo permite establecer un marco conceptual y artístico, sino también generar una atmósfera para reflexionar en torno al cuerpo contemporáneo.

Para la realización de las obras que componen este proyecto han sido inestimables las aportaciones de las asignaturas cursadas en el Máster en Producción Artística como *Técnicas avanzadas de fundición artística*, *Talla en madera y piedra*, *Procesos constructivos de madera y metal* y *La imagen de la identidad: el retrato contemporáneo*. Éstas nos han ayudado a realizar una investigación con las diferentes técnicas, materiales y lenguajes como la talla, la fundición, la construcción en hierro, la hibridación de materiales, la exploración del lenguaje plástico, que ha dado lugar a la obra escultórica y a la obra gráfica. De una forma similar ha sucedido con las asignaturas teóricas que nos han permitido abordar la parte conceptual: *La ciudad y el miedo*, *Comportamientos del arte ante un cambio de paradigma* y *Razones de*

*la sinrazón: la crisis de la modernidad*. Éstas, generando un diálogo con la práctica artística y dando respuesta a las necesidades del máster, nos han ayudado a conceptualizar la obra y arrojar más luz sobre nuestro quehacer artístico.

De esta manera, los referentes junto con las asignaturas, nos han permitido establecer un marco metodológico que delimita nuestra investigación teórico-práctica dentro de un proceso continuo más amplio, que está acotado pero no acabado y que, por lo tanto, continuará generando obra.

Hemos desarrollado nuestra práctica artística investigando sobre *estructuras corporales* que adquieren diversas funciones y significados. Se trata de una exploración matérica que termina constituyéndose como un proceso continuo de sustracción y de degradación metafórica del cuerpo. En dicho proceso se parte de un cuerpo construido y se acaba en un cuerpo desmaterializado. Abordamos el cuerpo como presentación del miedo, la violencia o el sometimiento. Y así, en este proceso, se generan cuerpos abyectos, envilecidos y mutilados, por los que no dejamos de preguntarnos si es posible desarrollar el potencial humano, o si por el contrario, las patologías que lo envilecen están incorporadas en la misma estructura, en las profundidades del ser.

## Metodología

En el proceso de *Cuerpo materia y ausencia*, la práctica artística ha generado objetos, experiencias y reflexiones que preceden a la conceptualización de la obra. Esta manera de abordar la investigación se justifica porque entendemos que la práctica artística configura un lenguaje propio y específico que posteriormente se analiza en el ámbito conceptual. Por este motivo hemos tenido la necesidad de hacer una división metodológica entre la práctica artística y la investigación teórica.

1. En cuanto a la práctica artística hemos considerado clave el uso de la metodología del error para poder desarrollar un proceso creativo de carácter libre y experimental. Se trata de un método aparentemente sencillo de valoración y selección de todas las cuestiones que se generan en la obra, es una evaluación continua de los diferentes procesos (técnicos, discursivos, creativos,...) que permiten mantener una mirada crítica constante. A través de esta metodología nos situamos en una posición de vulnerabilidad donde aprendemos a

errar y a trabajar el error con una mirada activa. Se trata de una lucha constante contra el fracaso donde, en términos de creatividad y aprendizaje, el error es un elemento que suma experiencia y aprendizaje. Así, esta metodología nos permite establecer un proceso de selección de aquellos resultados que se adecuan a los objetivos de esta investigación.

2. La investigación teórica, posterior a la práctica artística, se plantea con la finalidad de aportar un soporte conceptual que contribuye a un análisis detallado de la obra. Así que, para dar respuesta al carácter de investigación del TFM, hemos recopilado una bibliografía que nos ha ayudado a acercarnos a los diferentes conceptos tratados en el mismo.

### **Los objetivos del proyecto *Cuerpo, materia y ausencia* son:**

1. Elaborar obra inédita.
2. Realizar una exploración del cuerpo a partir de diferentes lenguajes plásticos, técnicas y materiales.
3. Realizar un análisis de la obra y dar forma a una elaboración conceptual de la obra plástica.
4. Investigar sobre los procesos técnicos en el ámbito tridimensional.
5. Investigar sobre los procesos de representación bidimensional.
6. Elaborar una cartografía que incluye a los artistas que trabajan sobre el cuerpo abyecto.
7. Establecer una bibliografía coherente a partir de las acotaciones conceptuales.
8. Insertar la producción artística en círculos profesionales y comerciales fuera del contexto académico.

### **El proyecto *Cuerpo, materia y ausencia* se estructura en cuatro capítulos:**

1. En el primer capítulo se desarrolla el *corpus* teórico a partir de autores como Thomas Bernhard, Arthur Danto, Franz Kafka y Michel Foucault. Éstos, nos permiten caminar a través de una serie de textos en los que se articulan pensamientos sobre el sometimiento del cuerpo, el cuerpo como construcción, la metamorfosis o la desmaterialización del cuerpo. Con estos

conceptos y autores se acota y se define el marco teórico cuya finalidad es interpretar y contextualizar la obra realizada.

2. En el segundo capítulo se presentan aquellos autores plásticos que han reflejado con su obra a un ser humano degradado e inmerso en un tiempo convulso y dramático que propicia la incertidumbre y la erosión. Autores como Alberto Giacometti, Antonio Saura, Arnulf Reiner, Antony Gormley y Georg Baselitz son analizados en relación con los aspectos teórico-prácticos de nuestro proyecto.

3. El tercer capítulo está dividido en dos partes. En la primera de ellas realizaremos un recorrido de los antecedentes de esta investigación, haciendo un análisis de obras, algunas ya señaladas en la pág. 12, que se han realizado anteriormente y han marcado las líneas de trabajo que se han convertido en el cuerpo de este proyecto. En la segunda parte de este capítulo se analiza la producción artística inédita realizada en el contexto de esta investigación. En ella se muestra la obra producida centrandó nuestra atención en los materiales, lenguajes y técnicas y sus hibridaciones en relación con los conceptos y con el discurso teórico.

4. Para finalizar, concluiremos nuestra investigación con una serie de conclusiones y una bibliografía.





## CAPÍTULO 1

CORPUS TEÓRICO:  
DE UN CUERPO CONSTRUIDO A  
UN CUERPO DESMATERIALIZADO



*La forma exterior de los seres no me interesaba ya, sino lo que yo sentía realmente en mi vida. Ya no se traba de representar una figura exteriormente parecida, sino de vivir, de realizar únicamente lo que me había emocionado o lo que yo deseaba.<sup>2</sup>*

Alberto Giacometti

## **1.1. Introducción: miradas sobre el cuerpo y el ser contemporáneo**

Este corpus teórico surge con la finalidad de conceptualizar nuestra práctica artística siendo importante recalcar que no partimos de un discurso cerrado ni tampoco tenemos una intencionalidad cerrada: nuestro quehacer se articula a partir del ensayo-error, lo que hace que tanto la obra como el discurso conceptual estén en continuo cambio. En este sentido, nuestro corpus teórico no se constituye como un bloque hermético sino como una conceptualización que acompaña la obra entendiendo ésta como un proceso continuo que está acotado en este TFM. Con este proceder partimos de un discurso que reflexiona sobre el cuerpo y su sometimiento (capítulo 1.2. Notas sobre el sometimiento del cuerpo), para pasar a abordar el cuerpo como una construcción (capítulo 1.3. El cuerpo como una construcción codificada), que dará paso a una metamorfosis del cuerpo (capítulo 1.4. Metamorfosis: un proceso para la destrucción del cuerpo) para concluir en un cuerpo desmaterializado (capítulo 1.5 La desmaterialización del cuerpo).

---

<sup>2</sup> Bucarelli, Palma, *La escultura de Alberto Giacometti*, Paris:s.n., Paris, 1962, p. 75.

A pesar de este continuo cambio que nos ofrece el ensayo-error y que ha modificado nuestra obra continuamente, podemos determinar algunas pautas comunes que se mantienen a lo largo de toda la investigación y que nos interesa establecer en esta introducción: persiste una mirada sobre el ser humano enlazada con una exploración corporal metafórica que engloba todo nuestro trabajo y que nos sitúa en un ámbito pesimista como el que Thomas Bernhard recrea en sus novelas. Así nos posicionamos con una mirada sobre un cuerpo sometido y abyecto que se aproxima a la mirada expresionista.

Nos acercamos al mundo de Thomas Bernhard porque, a través de sus novelas, genera un clima que nos ayuda a ubicar conceptualmente nuestra práctica artística. Además, nos interesa el enfoque que se aporta desde la novela ya que permite generar interpretaciones sobre el ser humano sin por ello tener que articular —ni tampoco lo pretendemos— un discurso filosófico que no nos es posible en este contexto específico y dentro del marco temporal que nos ofrece el Máster en Producción Artística.

En sus novelas Bernhard nos sitúa de forma magistral en un mundo frío y degradado que reflexiona sobre el ser humano a partir de temas existenciales como la muerte, la soledad, el absurdo de la vida y el suicidio, construyendo narraciones en donde los personajes están continuamente ensimismados y teniendo reflexiones profundas sobre el ser y el existir en un mundo embrutecido. Así genera un ambiente opaco, frío e incoloro, podríamos decir que nos sitúa en un invierno excesivamente largo y cruel.

Lo que nos interesa de este autor es cómo construye un mundo, sobre el ser humano, desolador. Un registro que nos ayuda a construir nuestra propuesta. Este ambiente se hace muy visible en las primeras páginas de su novela *Trastorno*, donde Bernhard, nos introduce en un clima desgarrador, describiendo un pueblo absolutamente degradado, enfermo en su esencia:

Siempre resultaba que todo lo que él veía, tocaba o atendía era enfermizo y triste; se tratase de lo que se tratase, se movía constantemente en un mundo enfermo, entre gentes y personas enfermas; incluso cuando ese mundo pretendía o simulaba estar sano, estaba en realidad enfermo, y las gentes y las personas, incluso las pretendidamente sanas, estaban enfermas siempre (...). No obstante, era un error, creía él, negarse a aceptar la evidencia de que todo era enfermizo y triste.<sup>3</sup>

---

3 Bernhard, Thomas, *Trastorno*, Alfaguara literaturas, Madrid, 1989, p. 23.

Esta declaración está hecha por uno de los personajes (el hijo del médico) que narra la novela en primera persona. Es interesante cómo hace referencia a un ser humano enfermizo, donde además apunta que hay que aceptarlo tal y como es. Esta forma de arremeter contra el ser humano se repite de forma sistemática y despiadada a lo largo de toda la novela, independientemente de la condición económica o social del mismo. Para ello Bernhard se sirve de diferentes personajes pero, principalmente, utiliza el personaje del *Príncipe*. Un ejemplo se muestra en una entrevista de trabajo que el *Príncipe* describe a su médico:

El príncipe dijo: «Ese hombre vestido de forma cómoda pero barata no era otra cosa que la representación tópica de toda la pobreza y de todas las deficiencias humanas. Lo que yo dije y lo que él dijo, todo lo que yo hice y lo que pensaba en mí y lo que él hizo y pretendió hacer, lo que yo pretendí hacer y lo que pasaba en él, todo era solo esa reproducción, esa representación tópica de las deficiencias, la pobreza, la decrepitud, la inferioridad y el cansancio de la existencia humana y al instante tuve la impresión (...) de que había entrado en mi casa un hombre enfermo, de que tenía delante a un enfermo, un necesitado. Lo que yo decía, se lo decía a un enfermo, querido doctor, y lo que oía, querido doctor, salía de los labios de un enfermo, de una mente sumisa al máximo, enfermiza, llena de los imaginarios fracasos más enfermizos —aunque también más fantásticos— que cabe imaginar... El hombre no sabía lo que quería, y yo se lo hice comprender de la forma más efectiva diciéndole que era un enfermizo, que su vida era enfermiza, su existencia una existencia enfermiza y que, por consiguiente, todo lo que hacía era insensato, cunado no sin sentido.»<sup>4</sup>

En este fragmento Bernhard nos muestra al *Príncipe* describiendo de forma despiadada a un ser humano degenerado y enfermizo. Un ser que *es enfermedad, es degradación y es un absurdo*. No obstante, el *Príncipe* como personaje, está también entre el delirio y la lucidez. De hecho, casi la mitad de la novela es un monólogo del *Príncipe* explicando a su médico sus preocupaciones existenciales y su visión sobre el mundo y sobre el ser humano de una forma retorcida y enfermiza, y, siendo también él mismo, un personaje definido por una mente retorcida y enfermiza. Otro fragmento de la novela resulta muy apropiado para definir esta mirada:

Da lo mismo que un hombre tenga una enorme fábrica o una enorme explotación agrícola o una frase igualmente enorme de Pascal en la cabeza», dijo el príncipe. «La pobreza es siempre, en el cuerpo y en la mente de los hombres, una pobreza corporal y una pobreza mental a la vez, lo que tiene que volvernos locos y enfermos. Escuche, doctor: durante toda mi vida no he visto más que enfermos y locos. Adondequiera que mire, sólo veo moribundos, seres a la deriva que miran hacia atrás. Los hombres no son más que una monstruosa comunidad de moribundos, cuyo número se eleva a millares de millones, repartidos por los cinco continentes.»<sup>5</sup>

---

4 *Ibidem*, pp. 95-96.

5 *Ibidem*, pp. 157-158.

La mirada de Thomas Bernhard. nos acerca a otro autor que también nos sitúa en un *eterno invierno*. Hablamos de Béla Tarr con su película *El caballo de Turín*, en la cual hay una conversación magistral y absolutamente despiadada que nos sirve muy bien para situarnos en el ambiente que nos interesa, para cerrar esta introducción:

Todo se ha derrumbado, todo está degradado, pero podría decir que todos están arruinados y degradados. Porque no es ese un tipo de cataclismo que viene con la llamada ayuda humana inocente. Al contrario, es por el propio juicio del hombre, su propio juicio sobre su propio ser, en el cual, por supuesto, Dios tiene una mano, o me atrevo a decir, participa. Y con independencia de su participación el hombre es la criatura más horrible que te puedes imaginar. Porque, tú ves, que el mundo ha sido envilecido. Así que no importa ya lo que yo diga porque todo ha sido degradado desde que lo han adquirido y a partir de que han adquirido todo, en una pelea engañosa y deshonesto, han envilecido todo. Y todo lo que tocan, y lo tocan todo, lo degradan. Era éste el cambio hasta la victoria completa, hasta el triunfo final. Comprar, degradar, degradar, comprar. O puedo elegirle otras palabras si quieres: tocar, degradar y, de ese modo, comprar, o tocar, comprar y, de ese modo degradar. Ha sido así por siglos. Sin parar. Esto y solo esto, a veces con disimulo, a veces con dureza, a veces amablemente, a veces violentamente, pero sigue y sigue. Eso sí, no cambia la forma, como el ataque de las ratas en una emboscada. Porque para su victoria incondicional es también esencial la colaboración de los otros. Es decir, todo lo que es excelente, grande en algunos aspectos y noble no debe participar en ningún tipo de lucha. No debería de haber ningún tipo de forcejeo, solo la repentina desaparición de un parte, significa la desaparición de todo lo excelente, lo grande, lo noble. Así que, por ahora, estos victoriosos ganadores, que viven por las leyes del lobo, gobiernan la tierra, y no hay el más mínimo rincón donde uno pueda esconder algo de ellos, porque todo pueden ponerlo en sus propias manos. Incluso las cosas que pensamos que no puede conseguir —pero que consiguen— son también tuyas, porque el cielo ya es suyo y todos nuestros sueños les pertenecen. Suyo es el momento, la naturaleza, el silencio eterno. Incluso la inmortalidad de suya, ¿entiendes? ¡Todo, todo está perdido para siempre! Y aquellos bastante nobles, grandes y prominentes sólo aguantaron en su lugar, si se me permite expresarme así. Se detuvieron en ese punto, y tuvieron que comprender, tuvieron que aceptar que no hay Dios ni dioses. Y el destacado, el brillante y el noble estaban obligados a aceptar este hecho desde el principio. Pero, por supuesto, no fueron realmente capaces de comprenderlo. Lo creyeron y lo aceptaron, pero no lo comprendieron. Sólo aguantaron en su lugar, confundidos pero no resignados, hasta que algo —que se activa en el cerebro—, por fin los iluminó. Y de repente se dieron cuenta de que no hay Dios ni dioses. De repente vieron que no es bueno ni malo. Luego vieron y comprendieron que si esto era así, entonces ¡ellos mismos no existen tampoco! Ya ves, creo que este puede haber sido el momento en el que quedaron exhaustos y sin fuerzas. Exhaustos y sin fuerzas como el fuego que dejó de arder en el prado. Uno era el perdedor eterno, el otro el ganador nato. Derrota, victoria, derrota, victoria, y un día —aquí en la vecindad— tuve que darme cuenta, y me di cuenta de que estaba equivocado, que estaba en un verdadero error cuando pensaba que nunca había habido y nunca podría haber habido algún tipo de cambio aquí en la tierra. Porque, créeme, ahora sé, que ese cambio ya se había producido.<sup>6</sup>

---

6 Tarr, Béla, Hranitzky, Agnes, *El caballo de Turín*, [Película], Hungría, Béla Tarr, 2011.

*Hoy tenemos que vérnoslas con un noventa por ciento de esos redomados pisoteadores de seres humanos y con un diez por ciento de esos zoquetes imperdonables. No se puede hacer nada ni con los unos ni con los otros.<sup>7</sup>*

Thomas Bernhard

## 1.2. Notas sobre el sometimiento del cuerpo

### 1.2.1. Un acercamiento al cuerpo

El cuerpo siempre ha resultado conflictivo, bien en el espacio que ocupa, bien en el tiempo en que transcurren sus experiencias, o bien por las dificultades que ha presentado a la hora de abordarlo y definirlo.

Entendemos que el cuerpo, al ser ese lugar a partir del cual percibimos e intervenimos en el mundo, es el lugar de conflicto ideal para afrontar problemáticas del ser contemporáneo. A partir de una exploración metafórica del cuerpo —propuesta central en nuestro proyecto— podemos hacer preguntas: ¿Qué soy, o qué somos? ¿Cuál es la naturaleza del ser y qué características le son inherentes y cuáles le han sido incorporadas? No queremos ser pretenciosos con estas preguntas, que no dejan de ser retóricas, pero es importante partir de ellas para abrir un campo de reflexión existencial —que en muchos aspectos de nuestra investigación se aborda directamente a partir de la práctica artística— que nos ofrece una forma de plantear la problemática de sometimiento del cuerpo. Estas preguntas nos permiten establecer unas constantes comunes para abordar el cuerpo y su sometimiento.

---

<sup>7</sup> Bernhard, Thomas, *Hormigón*, op. cit., p. 56.

Y, a partir de estas constantes, vinculadas con la experiencia corporal y el poder como agente codificador del cuerpo, nos acercaremos a construcciones corporales ancladas en la sociedad occidental contemporánea.

Aunque se acepte que el cuerpo es una sucesión de codificaciones culturales, ¿podemos afirmar que el cuerpo es mucho más que una construcción sociocultural? En todo caso, cuerpo es también, como dice Descartes, esa cosa que ocupa un lugar, esa cosa pensante y sensible que forma una parte del ser<sup>8</sup>. Existimos a través del cuerpo y entendemos el mundo a través de la experiencia corporal. Estas afirmaciones nos acercan a posturas como la que propone Arthur Danto:

El cuerpo es menos una representación del alma que la propia alma en medio de la carne, de modo que una representación del cuerpo es una representación del alma. Y puesto que el propio cuerpo no puede haber cambiado mucho desde los tiempos antiguos, la representación del alma humana tampoco puede haber cambiado de forma significativa, si es que ha cambiado algo.<sup>9</sup>

Este aforismo atenta contra la noción dualista de cuerpo y alma, ya que pasan a ser lo mismo. Esto resulta muy significativo ya que en nuestra práctica artística entendemos el cuerpo como un vehículo para abordar problemas referentes al ser, sobre esas cuestiones que lo definen y que están insertadas de forma estructural subyaciendo más allá de cualquier construcción sociocultural-temporal.

Se trata de algo similar, aunque manteniendo una mirada simétricamente opuesta, a los planteamientos de Anthony Gormley. El propio autor esclarece la intencionalidad de su trabajo:

«Mi cuerpo es la localización de mi ser», y continúa diciendo, «vuelvo al cuerpo en un intento de encontrar un lenguaje que trascienda de las limitaciones de raza, credo y lenguaje, pero que todavía tenga las raíces de su identidad»<sup>10</sup>

Partimos de un planteamiento similar abordando nuestra práctica artística desde la exploración metafórica del cuerpo, generando representaciones de seres degradados y sometidos que intentan reflexionar sobre un ser y un existir en un mundo que se nos ha dado.

---

8 Danto, Arthur C., *El cuerpo/el problema del cuerpo*, Síntesis, Madrid, 1999, p. 241.

9 *Ibidem*, p. 244.

10 Flynn, Tom, *El cuerpo en la escultura*, Akal, Madrid, 2002, p. 160.



### 1.2.2. Un cuerpo sometido y un poder dominante

No deja de ser curioso cómo el problema del sometimiento del cuerpo, en relación con el dominio de las estructuras de poder, es una construcción cultural que se repite de forma sistemática a lo largo de la historia. De hecho, Adorno y Horkheimer afirman que «lo que los hombres quieren aprender de la naturaleza es servirse de ella para dominarla por completo, a ella y a los hombres. Ninguna otra cosa cuenta.»<sup>11</sup> Esta noción del dominio tanto de la naturaleza como de sí mismo, del hombre, no solo está presente en cualquier construcción cultural sino que es inherente a la propia noción de cultura. Así, esta cita hace referencia tanto a la manera que el hombre tiene de enfrentarse al mundo como a la forma de construir una verdad a partir de la cual articular su propio mundo.

Por otro lado, más allá de lo estrictamente sociocultural, el sometimiento y la dominación se ejercen en todos los niveles, ya sea de una civilización a otra, ya sea de un país a otro o de un sujeto a otro, ya que todo comportamiento nace de esa construcción narcisista que es el yo. Estas formas de relacionarse, aunque estén ejercidas a partir de la dialéctica, generan relaciones de poder donde el equilibrio de poderes es del todo imposible ya que dicho poder genera privilegios y «el privilegio, por definición, defiende y protege el privilegio»<sup>12</sup>, y el poder hace exactamente lo mismo: se defiende y se protege a sí mismo generando un dominio sobre aquellos que no lo tienen. Primo Levi reflexiona sobre estas problemáticas:

El poder existe en todas las diversas organizaciones sociales humanas, más o menos controlado, usurpado, investido desde las alturas o reconocido desde abajo, conferido por el mérito, o por la solidaridad corporativa, o por la sangre o por el consenso: es verosímil que cierta dosis de dominio del hombre sobre el hombre esté inscrita en nuestro patrimonio genético de animales gregarios.<sup>13</sup>

Primo Levi afirma que cierta dosis de dominio del hombre sobre el hombre está inscrita en nuestro patrimonio genético, es decir, plantea el dominio como algo inherente al ser humano, y, si es inherente es a su vez ineludible: conforma parte del ser. Y ejercer ese dominio, en todo caso, es posible gracias al ejercicio del poder, que a su vez genera cuerpos sometidos y, por lo tanto, violentados —la violencia no tiene por qué ser solo explícita ya que muchas veces es una violencia simbólica—. En este sentido entendemos que el sometimiento del

11 Horkheimer, Max, Adorno, Theodor, *La dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1994, p. 60.

12 Levi, Primo, «La zona gris», en Trilogía de Auschwitz: *Si esto es un hombre – La tregua – Los hundidos y los salvados*, Barcelona, El Aleph, 2005, p. 502.

13 *Ibidem*, p. 506.

cuerpo, al menos en la otredad, implica el ejercicio del poder, así que nos preguntamos, ¿qué es el poder?:

Podríamos decir, en el lenguaje cotidiano, que es la capacidad de algo o de alguien para causar efecto en provecho propio. Podemos decir que una persona tiene mucho poder en un deporte o cualquier manifestación física, cuando tiene la capacidad de causar la derrota del adversario. Poder en cualquier ámbito es la capacidad de realizar los propios deseos de manera eficaz, la capacidad de cumplir los fines que uno se propone.<sup>14</sup>

No hablaremos de preocupaciones morales en el ejercicio del poder ya que, aunque la finalidad del mismo sea el bien común, éste ejercicio no deja de ser la imposición ideológica de una construcción de la verdad cuyas consecuencias colaterales son impredecibles, es decir, aunque exista una finalidad del bien común, las consecuencias pueden ser adversas e incluso contrarias al fin. En todo caso, independientemente de los aspectos morales, para que un poder pueda establecerse necesita ser sustentado por un grupo de personas y, normalmente, la consolidación del poder implica la codificación del cuerpo bajo una construcción sociocultural: el poder siempre intenta codificar del cuerpo y las culturas siempre responden a construcciones de poder.

Ahora bien más allá de la posibilidad del dominio como algo inherente, aceptamos que el cuerpo se articula a partir de diferentes construcciones o, dicho de otra manera, podemos afirmar que toda cultura genera constructos<sup>15</sup>, y todos ellos, por lo menos en referencia al cuerpo, responden a una necesidad de controlarlo, de someterlo a unas normas que permitan la convivencia y que responden a ciertos intereses, unas normas que responden a una ideología y a una verdad y que velan por la permanencia de dicha ideología y de dicha verdad. Así que, más allá de las diferentes políticas que genera una cultura concreta, —en nuestro caso la occidental— como la cosificación del cuerpo y su alineación, las políticas de salud y la biopolítica, podemos establecer que «lograr el poder, en suma, es el fin de la política. Pero para lograr el poder lo que importa es satisfacer el propio deseo de poder, los propios intereses que a cada quién lo mueven a la acción política.»<sup>16</sup> Dicho poder, aunque sea susceptible de convertirse en acción política o aunque surja con una finalidad directamente política, traspasa la noción política para inundar todos los estratos sociales y, lo que es más

---

14 Virollo, Luis, «El poder y el valor», en AA.VV., *Sobre el Poder*, Tecnos, Madrid, 2007, pp. 18-19.

15 Todorov Tvetan, en su libro *El miedo a los bárbaros*, desarrolla extensamente cómo las culturas se configuran a partir de identidades culturales generadas construcciones de cómo vemos y percibimos el mundo normativizando la verdad, la realidad, la memoria, la moral, etc., y cómo, a partir de dicha identidad cultural heredada, o cultura primigenia (que realmente es un híbrido cultural que está en continuo cambio), configuramos una identidad individual que nos permite diferenciarnos del otro y ponernos por delante y por encima del otro.

16 Virollo, Luis, *op. cit.*, p. 17.

importante, nace siempre a partir del sujeto pues el lugar físico a partir del cual se ejerce, es el cuerpo del sujeto. En este sentido la codificación del cuerpo, el sometimiento y el poder están entrelazados siendo construcciones que se repiten de manera sistemática en las relaciones humanas.

### 1.2.3. Un lugar donde habita el ser: *el primer cuerpo de Valéry*

Hemos planteado anteriormente que, partir de diferentes constructos, las políticas generan cuerpos que responden a unos intereses impuestos por el poder, que busca tener control para perpetuarse. El control del cuerpo es una línea de defensa ideal para el poder ya que lleva implícito el control del sujeto y del ser. De ahí que prácticamente la totalidad de las sociedades, sean contemporáneas o no, dictaminen unas políticas que protocolizan el cuerpo hasta el más ínfimo detalle llegando incluso a controlar las subjetividades de cada sujeto. Cada cultura o sistema de creencias, a partir de diferentes estrategias de legitimación (con diferentes imaginarios simbólicos): ya sea con violencia, con disciplina, por convicción o por alineación, ya sea por la promesa del paraíso, la promesa del sueño americano o la promesa del bienestar: «en toda sociedad, el cuerpo queda prendido en el interior de poderes muy ceñidos que le imponen coacciones, interdicciones u obligaciones.»<sup>17</sup> Y, yendo aún más lejos, en una sociedad secularizada como la postmoderna, donde el individuo ha dejado de creer en grandes verdades para articular un mundo principalmente egocéntrico, esta imposición de *la verdad* y esa lucha por adquirir poder —aunque se produzca a partir de la una dialógica normativizada— se genera continuamente de un sujeto (un cuerpo) a otro sujeto (otro cuerpo): todos queremos tener *la razón*.

En este intento de dominar el cuerpo se hace evidente que su comprensión y su control siempre han sido problemáticos desde la perspectiva del poder. En este sentido los tabús responden a ese intento de controlar ese *lugar delimitado* (cuerpo) difícilmente controlable. «En la civilización occidental, y probablemente en todas, el cuerpo es tabú, objeto de atracción y de repugnancia.»<sup>18</sup> Estos tabús se originan desde las estructuras de poder, las

17 Foucault, Michel, *Vigilar y castigar*, Siglo XXI, Madrid, 2005, p. 140.

18 Horkheimer, Max, Adorno, Theodor, *op. cit.*, p. 277.

cuales generan repugnancias siempre como sistemas de control y de politización del cuerpo. Este hecho entra en conflicto con las experiencias corporales más íntimas y sensoriales, donde el cuerpo es esa cosa que se siente, que se puede experimentar y en definitiva, algo que genera atracción. De ahí la importancia de generar tabús en torno al cuerpo: la experiencia sensorial del cuerpo escapa al poder, al control y por lo tanto a la sumisión, convirtiéndose en un arma de doble filo que las diferentes estructuras de poder son absolutamente incapaces de entender: ese «Mi-cuerpo», que Paul Valéry describe como esa cosa a la que no le damos nombre y que de alguna manera poseemos, «nos pertenece un poco menos de lo que nosotros le pertenecemos a él»<sup>19</sup>. Es decir «mi cuerpo» o «mi mano», es algo que tengo pero a la vez es algo que soy: tengo un cuerpo a la vez que soy un cuerpo y me pertenece en el sentido en que lo tengo, pero no me pertenece en el sentido de que no lo controlo. Por ejemplo, no puedo decidir sentir o no sentir dolor de cabeza, hambre, malestar, etc. Estamos hablando del cuerpo de la experiencia, del presente, donde cada cuerpo es único y únicamente comprensible por su portador.

Es un cuerpo que no tiene forma y que solo hemos visto por algunas de sus partes —nadie nunca se ha visto su cara, por ejemplo, como mucho el reflejo su cara en un espejo—, es puro devenir y puro acontecimiento. En este cuerpo, «el primer cuerpo de Valéry», las distancias se deshacen y se convierten el algo que está o no está al alcance de la mano: ¿Qué distancia hay entre la mano y la cabeza, o entre la mano y la rodilla? Es una distancia variable que cambia en función de la posición del cuerpo y no es medible en centímetros sino más bien en cuanto es más o menos accesible.

«Para todo el mundo —*Mi cuerpo*—, es por esencia, el objeto más importante del mundo»<sup>20</sup>  
Un cuerpo que está ante todo lo demás (puramente egoísta) que es incomprensible por el resto del mundo y, lo que resulta aún más problemático, es incomprensible para cualquier estructura de poder. Es un cuerpo que no se puede dominar ni puede ser poseído por otros, o en términos más occidentales, es un cuerpo que no es susceptible de ser mercantilizado. Desde la perspectiva del poder es un cuerpo peligroso. Por ello es un arma de doble filo: todos lo tenemos y toda nuestra experiencia se articula a partir de él. De ahí la importancia de generar políticas corporales, de generar tabús sobre el cuerpo para que el propio sujeto, con una subjetividad codificada, controle su cuerpo dentro de un sistema normativo: para que construya su cuerpo de determinada manera.

---

19 AA.VV., *Fragmentos para una historia del cuerpo humano (Parte segunda)*, Taurus, Madrid, 1991, p. 398.

20 *Ibidem*.

*Los hombres no son más que actores que nos representan algo que conocemos. Personas que aprenden un papel», dijo el príncipe. «Cada uno de nosotros aprende continuamente (su) papel, o varios papeles o todos los papeles imaginables, sin saber para qué (o para quién) los aprende. Ese escenario teatral es un tormento y nadie considera como un placer lo que pasa en él. No obstante, todo sucede en ese escenario de forma natural. Continuamente, sin embargo, se busca un director de escena. Cuando el telón se levanta, todo ha terminado.» La vida era una escuela, dijo, en la que se aprendía a morir.<sup>21</sup>*

Thomas Bernhard

### 1.3. El cuerpo como una construcción codificada

Como hemos mencionado a lo largo de este trabajo, intentamos reflexionar sobre el cuerpo como un espacio y un tiempo desde el que somos, percibimos, intervenimos y damos sentido o no al mundo, y cómo el cuerpo se codifica a partir de relaciones de poder. Así que nos preguntamos: ¿qué partes de nosotros realmente nos pertenecen? ¿Cuáles de ellas son inherentes y cuales han sido incorporadas? ¿Y si es así, podríamos determinarlo?

Desde posiciones Foucaultianas estructuralistas, todo cuerpo es una construcción, una forma codificada desde las estructuras dominantes que permite entender el cuerpo y el ser de determinada manera. Esta forma de entender el mismo responde a los antecedentes de nuestra práctica artística (Fig. 29, 30, pág. 65) que se constituye como el punto de partida de nuestra investigación plástica del cuerpo. Así, en esta etapa inicial se trabajaba un cuerpo con una codificación cercana a las definiciones de la Bio-política de Foucault y a los planteamientos de Byung-Chul Han en la *Sociedad del cansancio* en la que entran en escena conceptos como al autoexplotación o el rendimiento.

---

21 Bernhard, Thomas, *Trastorno*, op. cit., p. 158.

«Codificar, es a la vez poner en forma y poner formas. Hay una virtud propia de la forma. Y el dominio cultural es siempre el dominio de las formas»<sup>22</sup> Es decir, la codificación no sólo da forma a lo que es un cuerpo (forma física), si no también determina dentro que qué límites formales se mueve (marco normativo) y las aspiraciones que puede tener.

Podemos decir el cuerpo es una herencia cultural codificada: algo que se puede educar y moldear a partir de los imaginarios que se establecen en una sociedad determinada. Esta forma de entender el cuerpo responde perfectamente a los *cuerpos dóciles* de las sociedades disciplinarias de Foucault, que sitúa a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Para Foucault «es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado»<sup>23</sup>, es decir, a partir de un ejercicio disciplinario continuo se puede educar el cuerpo para limar todas aquellas imperfecciones y adecuarlo a la forma y a lo formal de los intereses dominantes:

La única ceremonia que importa realmente es la del ejercicio. La modalidad: implica una coerción ininterrumpida, constante, que vela sobre los procesos de la actividad más que sobre su resultado y se ejerce según una codificación que reticula con la mayor aproximación el tiempo, el espacio y los movimientos. A estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad, es a lo que se puede llamar las «disciplinas».<sup>24</sup>

En nuestra época, aunque la disciplina y el culto a un cuerpo canónico coexistan como formas de control, éstas subyacen bajo otras codificaciones corporales mucho más sofisticadas en las que el cuerpo es sometido por un sistema cultural y político generador de imágenes que dictan cómo éste debe ser, cómo se debe comportar y cómo se debe relacionar. Un sistema que incorpora estas ideas en la subjetividad del sujeto y hace que las tome como propias. En este sentido Foucault nos habla de la bio-política y del bio-poder como «un poder que se ejerce positivamente sobre la vida, que procura administrarla, aumentarla, multiplicarla, ejercer sobre ella controles precisos y regulaciones generales.»<sup>25</sup>

Foucault argumenta que el poder sobre la vida está basado en dos polos: por un lado están las disciplinas corporales, que contemplan el cuerpo como una máquina que se puede educar y optimizar (los cuerpos dóciles); y, por el otro lado, las regulaciones de la población

---

22 Bourdieu, Pierre, *Cosas dichas*, Gedisa, Barcelona, 2007, p. 82.

23 Foucault, Michel, *op. cit.*, p. 140.

24 *Ibidem*, p. 141.

25 Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad*, Siglo XXI, Madrid, 1998, p. 165.

(control de la vida). Aunque ambos polos tienen su origen en la antigüedad clásica, es en el siglo XIX —y en estrecha relación con el capitalismo— cuando terminan por unificarse para configurar lo que acuña como bio-política. Y es en las sociedades occidentales de nuestra contemporaneidad cuando la bio-política alcanza una eficacia integral y sistemática. Se constituye como un «poder cuya más alta función no es ya matar sino invadir la vida enteramente»<sup>26</sup>, un poder capaz de proporcionar una administración total del cuerpo y de toda su existencia, desde su nacimiento hasta su muerte. Dicha administración se articula a partir de todos los ámbitos de la vida: la educación, la salud, el sexo, la norma, la imagen, la mirada, la política, el consumo, la conducta, el derecho, etc., todas ellas, en su origen, ejercidas desde el cuerpo de unos sujetos sobre otros sujetos para normativizar tanto sus cuerpos como sus maneras de ser y de estar en el mundo.

Un poder que tiene como cargo tomar la vida a su cargo necesita mecanismos continuos, reguladores y correctivos. Ya no trata de hacer jugar la muerte en el campo de la soberanía, sino de distribuir lo viviente en un dominio de valor y de utilidad. Un poder semejante debe calificar, medir, apreciar y jerarquizar, más que manifestarse en su brillo asesino; no tiene que trazar la línea que separa a los súbditos obedientes de los enemigos del soberano; realiza distribuciones entorno a la norma.<sup>27</sup>

Una norma que ha invadido la vida de forma integral y que es incorporada y reproducida por las diferentes subjetividades. La labor de controlar dichas subjetividades bajo la norma ahora pertenece al propio sujeto, que no solo es controlado sino que ha pasado a controlar y a auto-controlarse.

Ya no se trata de una relación de poder basada en la dominación evidente de una persona sobre otra, sino de un concepto de poder disperso y difuso a través del cuerpo social que utiliza las propias capacidades del sujeto para su propia represión.<sup>28</sup>

Estos planteamientos van en la misma línea que los sujetos de rendimiento de Bung-Chul Han cuando argumenta que los valores negativos de las sociedades disciplinarias (basados en la obligación y la normativización) son sustituidos en nuestra contemporaneidad por valores positivos en la *sociedad del rendimiento*. Se trata de un tipo de sociedad que se instaure respondiendo a los mismos principios modernos de eficiencia y eficacia pero llevados al extremo: una sociedad basada en valores positivos alcanza cuotas de rendimiento

---

26 Foucault, Michel, *Vigilar y castigar, op. cit.*, p. 169.

27 *Ibidem*, p. 174.

28 Cortés, José Miguel, «Orden espacial y control corporal» en la revista de *El sexo de la ciudad*, Universitat Politècnica de València, Valencia, Abril, 2012, p. 18.

que sobrepasan las cuotas de las sociedades disciplinarias y es que «a partir de un nivel determinado de producción, la negatividad de la producción tiene un efecto bloqueante que impide un crecimiento ulterior»<sup>29</sup> «La sociedad del siglo XXI ya no es disciplinaria, sino una sociedad del rendimiento. Tampoco sus habitantes se llaman ya sujetos de obediencia, sino sujetos de rendimiento. Estos sujetos son emprendedores en sí mismos.»<sup>30</sup>

Con este cambio de paradigma cada sujeto es una micro-empresa que responde a la lógica de la productividad. Se trata de una sociedad que ya no tiene que dar forma al cuerpo mediante la disciplina sino una sociedad en la que el propio sujeto intenta, por encima de todo, adecuarse a *la forma* que debe tener el cuerpo. Queremos y debemos tener un cuerpo sano, pulcro y perfecto, absolutamente controlado y sometido por el propio sujeto: un cuerpo de alto rendimiento.

Byung-Chul Han propone así un tipo de sociedad basada en un exceso de positivismo, basada en el sí puedo<sup>31</sup>, en el rendimiento: hemos pasado del deber —como imposición externa— al poder . O, en otras palabras, el deber se ha interiorizado convirtiéndose en el vehículo de una autorrealización imperativa propia que se manifiesta en valores positivos: «yo tengo que ser esto o aquello», «yo tengo que conseguir tales objetivos» y, no llegar a esa autorrealización implica ser un fracasado. Esta nueva lucha, en la que la otredad comienza a diluirse, es con uno mismo y contra uno mismo, lo que lleva al cansancio y a la autoexplotación. La exigencia interna ha superado la exigencia externa. Es una sociedad que lleva implícita una violencia sistémica hacia el propio sujeto en una actitud que se suma al deber y que prolonga los códigos establecidos —que ya han sido incorporados por el sujeto en las sociedades disciplinarias— siempre que sean capaces de resistir el rendimiento exigido. La autoexplotación «es mucho más eficaz que la explotación por otros, pues va acompañada de un sentimiento de libertad. El explotador es al mismo tiempo el explotado.»<sup>32</sup>

Para finalizar y volviendo a nuestra propuesta, en la exploración metafórica del cuerpo hemos partido de un cuerpo cansado y codificado hasta su subjetividad para introducirnos en un proceso de trabajo en el que se ha intentado ver qué hay más allá de estos códigos. Este

---

29 Byung-Chul Han, *La sociedad del cansancio*, Heder, Barcelona, 2012, p. 27.

30 *Ibidem*, p. 25.

31 Aquí nos encontramos con un problema de traducción del alemán al español. Cuando Byung-Chul Han nos habla de poder se refiere al término «sollen». Este término hace referencia al «poder hacer» o «poder ser» pero, además, con una carga semántica impositiva. Es decir, no es solo el «poder hacer» sino éste con la inclusión del «tener que hacer» o el «tener que ser capaz de hacer».

32 *Ibidem*, p. 32.



proceso, en una actitud violenta en su propio quehacer, ha destruido el cuerpo codificado ubicándonos en un terreno donde el cuerpo deja de ser explícito y genera otro tipo registros que se abren a la interpretación. En este ámbito nos interesa situar nuestra práctica artística y, por este motivo, en nuestra obra persiste una progresiva destrucción del cuerpo (que nos lleva un terreno más cercano a la abstracción) que nos introduce en un ambiente donde el cuerpo es susceptible de generar una mirada sobre el ser contemporáneo que nos posiciona más cerca del mundo de Thomas Bernhard.

Con este intento de generar nuevas lecturas sobre nuestra práctica artística hemos entrado en un proceso plástico y formal que nos ha llevado a la metamorfosis del cuerpo.

*Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontr se es su cama convertido en un monstruoso insecto. Hallábase echado sobre el duro caparazón de su espalda, y, al alzar un poco la cabeza, vio la figura convexa de su vientre oscuro, surcado por curvadas callosidades, cuya prominencia apenas si podía aguantar la colcha, que estaba visiblemente a punto de escurrirse al suelo. Innumerables patas, lamentablemente escuálidas en comparación con el grosor ordinario de sus piernas, ofrecían a sus ojos el espectáculo de una agitación sin consistencia. – Qu  me ha sucedido?33*

Franz Kafka

#### 1.4. La metamorfosis: un proceso para la destrucción del cuerpo

En nuestro proyecto, la exploración plástica y metafórica del cuerpo nos ha llevado a una transformación que se constituye como un continuo proceso de sustracción y de degradación del mismo. De hecho, en nuestra investigación se parte de una construcción corporal determinada, para terminar en un cuerpo desmaterializado. En este proceso de cambio se ha dado una metamorfosis del cuerpo que analizaremos en este capítulo. Para ello hemos recurrido a la novela de Franz Kafka titulada *La Metamorfosis*.

En *La Metamorfosis* de Kafka, se plantea la problemática desde una perspectiva diferente al mito de Ovidio<sup>34</sup>, que da importancia al *proceso* de la metamorfosis, el proceso de transformación de Dafne en árbol (que tiene que ver con la naturaleza del ser de Dafne). Kafka, mediante su personaje Gregorio Samsa, hace hincapié sobre la propia experiencia corporal una vez concluida la metamorfosis: Gregorio despierta un día ya siendo un monstruoso insecto (nunca se especifica en el cuento pero su descripción podría coincidir

---

33 Kafka, Franz, *La metamorfosis*, Alianza, Madrid, 1982, p. 9.

34 Ovidio, *Metamorfosis*, Alianza, Madrid, 1995, p. 81.

con la descripción de una cucaracha). Así, en esta novela entran en escena nuevos elementos relacionados con la otredad y con la experiencia de ser el otro, de existir como una cucaracha: un otro decodificado y por lo tanto irreconocible. En este sentido Kafka apela a la existencia del insecto que, por otro lado, no deja de ser la existencia de Gregorio Samsa, un ser humano. La analogía es, como poco, devastadora. ¿Acaso lo que hay bajo la coraza externa es un monstruoso insecto?

La novela nos introduce en el despertar del protagonista, que tiene que descubrir su cuerpo de nuevo y además se encuentra en la coyuntura de que ni es reconocido como un humano, ni puede comunicarse. Un sujeto, que hasta ese momento era el motor económico de la familia Samsa, despierta transformado en un ser inútil (una carga para la familia), asqueroso e irreconocible pero que, en el fondo, no ha dejado de ser Gregorio Samsa. Así que, como ser irreconocible, Gregorio sufre el rechazo y el asco de su familia produciéndose a lo largo de la novela se una progresiva degradación de sus relaciones con la familia y de su propio estado físico, haciendo que se encuentre cada vez más débil.

Además, en ese lugar en el que Gregorio está encerrado, su habitación, se produce también una progresiva deshumanización. Aunque se haya metamorfoseado en un insecto, Gregorio sigue siendo un hijo, una parte de la familia, pero, debido a ese cambio, ya no es aceptado porque no es reconocido: esa mirada hacia el otro en la que uno se busca a sí mismo ya no existe, tampoco es posible la comunicación y para colmo, poco a poco se va destruyendo la memoria familiar. Una memoria que permite que, aun siendo un insecto, Gregorio recuerde



Fig. 3, 4

Decorado de la habitación de Gregorio Samsa, (metal, vidrio y madera) realizado para el mediodmetraje de stop motion «The metamorphosis» dirigido por Germán Quay en 2012 y basado en la novela de Franz Kafka. Colección QBFZ.

que una vez fue un humano y que aún tiene algo de humano, una memoria por la que la familia recuerda que además de un insecto sigue siendo su hijo y su hermano. La destrucción de la memoria acompaña a la deshumanización que conlleva un cambio en el trato, y en su hermana —que se encargaba de cuidarlo— se puede apreciar a lo largo de la novela como ese trato se va deteriorando progresivamente:

En los primeros tiempos, al entrar la hermana, Gregorio se situaba precisamente en el rincón en el que la porquería le resultaba más patente. Pero ahora podía haber permanecido allí durante semanas enteras sin que por eso la hermana se hubiese aplicado más, pues veía la porquería también como él, pero estaba, por lo visto, decidida a dejarla.<sup>35</sup>

El resultado de ese deterioro se hace patente en una progresiva degradación ya sea del trato de la familia, ya sea del estado de Gregorio o del estado de su habitación:

Ahora más que nunca tenía él motivos para ocultarse, pues, debido al estado de suciedad de su habitación, cualquier movimiento que hacía levantaba olas de polvo en torno suyo, y él mismo estaba cubierto de polvo y arrastraba consigo, en la espalda y en los costados, hilachos, pelos y restos de comida. Su indiferencia hacia los otros era hartamente mayor que cuando, cual antaño varias veces al día, podía, echado sobre la espalda, restregarse contra la alfombra. Y, sin embargo, a pesar del estado en que se hallaba, no sentía menor rubor en avanzar por el suelo del immaculado comedor. Verdad es que nadie cuidaba de él.<sup>36</sup>

Esa falta de cuidado deja a Gregorio en la soledad más absoluta en la que la familia Samsa, con total indiferencia le deja morir, cansado, solo, sucio y dolido: así el problema de la familia se termina. No es la nueva condición de monstruoso insecto lo que destruye a Gregorio. La metamorfosis destruye la codificación de la forma pero no destruye el ser, que es destruido por la falta de reconocimiento y de entendimiento de la familia incentivado por la inutilidad (como no es humano y además es una carga, da igual, puede morir como una asquerosa cucaracha). Se trata de un comportamiento deshumanizador, que conlleva la otredad y el egoísmo, que en el fondo no deja de ser un comportamiento muy humano.

Para terminar nos interesa incidir sobre varios aspectos en estas dos propuestas de metamorfosis. Antes de nada, entendemos la metamorfosis como proceso real que se ha dado en nuestra obra y que ha acaecido como una consecuencia de la metodología empleada. Partimos de un cuerpo codificado, para, a través de la violentación del mismo, terminar en un cuerpo desmaterializado. La metamorfosis es la que hace posible esa transformación corporal.

---

35 Kafka, Franz, *op. cit.*, p. 81.

36 *Ibídem*, pp. 89-90.

Ahora bien, nos interesa el límite de esa transformación, donde el cuerpo sea susceptible de ser entendido como tal, pero que a la vez pueda apelar a una reflexión sobre el ser. En este sentido, tanto Kafka como Ovidio plantean esta transformación como algo que modifica el ser en su apariencia, ambos hacen referencia a un cambio de forma pero no a un cambio de esencia: en la metamorfosis de Kafka, por ejemplo, Gregorio Samsa sigue manteniendo una conciencia humana y en Ovidio, bajo la coraza del árbol sigue latiendo el corazón de Dafne<sup>37</sup>, es decir, ambas metamorfosis mantienen cierta *memoria del ser*. Nos interesa este aspecto ya que de lo contrario implicaría una destrucción total del ser y en nuestra obra pretendemos que ambas lecturas puedan estar latentes.

Hemos utilizado la metamorfosis como un medio para destruir los códigos del cuerpo permitiéndonos acceder a lecturas existenciales. El problema que esto conlleva es que una excesiva destrucción lleva a un cuerpo irreconocible. Por este motivo apelamos a ese límite en que el cuerpo pueda ser interpretado como una forma violenta, degradada y con una materialidad y con una espacialidad propia a la vez que sigue siendo cuerpo (en la obra se busca a través de la hibridación de materiales así como de las estructuras corporales): nos interesa esa frontera en la que el cuerpo no deja de ser cuerpo a la vez que introducimos conceptos ajenos al mismo que son capaces de ofrecer nuevas interpretaciones. En este sentido la metamorfosis funciona como una modificación que, llevada al extremo, ha desembocado en la desmaterialización del cuerpo.

---

37 Ovidio, *op. cit.*

Nunca he estado interesado en hacer estatuas. En lugar de representar el cuerpo en sí mismo, trato de mostrar el espacio donde estaba el cuerpo. Ni arquitectura ni anatomía, las obras «Deriva» (la serie escultórica a la que hace referencia) se parecen más a las matrices aleatorias que se encuentran en la geometría fractal. Estos haces de nada son las obras más desmaterializadas que he hecho. Los cuerpos están libres, perdidos en el espacio, sin peso y sin determinación interna —no están «actuando». Aparecen como zonas emergentes: no se puede estar seguro de que la matriz de la burbuja se produce por la zona del cuerpo o de la zona por la matriz. La serie de la matriz de la burbuja es lo más cerca que llegue a la noción de Brancusi, que pudo convertir un objeto en luz. Lo hizo puliendo sus esculturas, mientras que yo he tratado de hacerlo abandonando el peso y la masa y disolviendo la superficie.<sup>38</sup>

Anthony Gormley

## 1.5. La desmaterialización del cuerpo

Nuestra práctica artística nos ha llevado a un terreno que poco tiene que ver con el punto de partida. El cuerpo, como constante en nuestra investigación, se ha puesto a juicio, se ha violentado despojándolo de todo e incluso, tras un proceso de metamorfosis, se le ha quitado la condición de cuerpo —en este sentido el cuerpo termina de deshacerse de toda construcción—. Esto nos sitúa en un ámbito similar a algunas líneas de trabajo de Antony Gormley en las que el cuerpo se desmaterializa llevando su condición, a unos límites ambiguos donde el mismo sitúa y forma el espacio. Esto permite introducir en nuestra práctica artística nuevos elementos como el espacio, la materia o la línea que, hasta el momento, carecían de protagonismo.

La desmaterialización del cuerpo tiene un origen concreto en las vanguardias históricas a partir de finales de los años 20 en la que se produce una regeneración de la escultura protagonizada por Julio González. Aunque ya con Auguste Rodín se inició un cambio en

---

<sup>38</sup> Gormley Antony, web personal, <<http://www.antonygormley.com/sculpture/item-view/id/261#p10>>, en línea, [consulta 22 junio de 2014], traducción propia del inglés.



Fig. 5 (izda)  
Pablo Picasso, *Proyecto para el monumento a Apollinaire*, 1928, varilla metálica y chapa, 50,5 x 18,5 x 40,8 cm, colección del Museo Picasso, Paris.

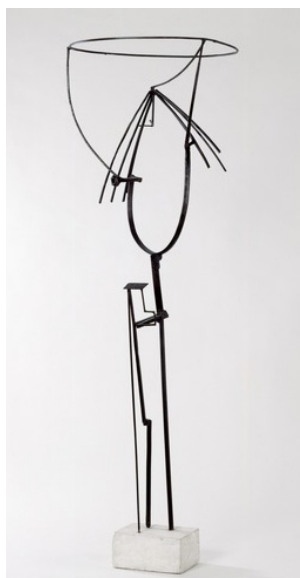


Fig. 6 (dcha)  
Julio González, *Femme à la Corbeille*, 1934, hierro forjado sobre zócalo de piedra, 172 x 63,5 x 62,5 cm, colección Centro Pompidou, Paris.

la figuración clásica, llevada a las puertas de la abstracción por Brancusi, no fue hasta la llegada de Pablo Picasso, Alexander Calder y principalmente de Julio González, cuando la escultura se liberó definitivamente de los procesos de producción tradicionales (modelado y talla) produciéndose así un cambio de paradigma en su definición: la escultura se abre a lo objetual, a la construcción y al espacio, y el cuerpo deja de ser una masa compacta y comienza a desmaterializarse. De esta manera, Julio González, desde el oficio de escultor, inaugura un nuevo concepto de escultura que rompe con algunos aspectos de la tradición introduciéndose en la modernidad, pero sin desvincular la escultura del cuerpo:

Los cimientos de la nueva escultura no se apoyan en el vacío, sobre la nada, el éxito de la obra de Julio González radica en que no transgrede lo que ha sido esencial en la escultura a lo largo de la historia.<sup>39</sup>

Así la obra de González se mantiene vinculada al cuerpo y al objeto escultórico pero introduciendo el espacio como un nuevo material con el que trabajar y convirtiendo la línea en el medio ideal para construir alrededor del vacío: «Surge así (...) una nueva escultura del espacio, formada por el hueco, por el vacío, por el aire fluente que escapa entre las v-arillas de hierro, y que suplanta la masa de la antigua escultura maciza.»<sup>40</sup>

Sus esculturas no dejan de ser referencias a lo humano que conviven con formas abstractas. Se trata de «un camino intermedio entre el clasicismo de la masa con forma humana y la

39 Maderuelo, Javier, *Caminos de la escultura contemporánea*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2012, p. 69.

40 *Ibidem*, p. 73.

construcción del volumen abstracto»<sup>41</sup>, donde, en muchas obras, dicho camino finaliza en la desmaterialización permitiendo que el cuerpo casi se diluya en el espacio. Un ejemplo representativo es la *Femme à la Corbeille* (Fig. 6) donde la obra es reducida a escasas líneas que insinúan una cabeza y un cuerpo.

Así la línea se convierte un medio muy eficaz para abstraer el cuerpo en el espacio pero sin perder la referencia hacia el mismo, permitiendo plantear un problema con la espacialidad en la que el cuerpo se desintegra abriéndose a nuevas interpretaciones. Julio González reflexiona sobre esta problemática:

El verdadero problema que se debe resolver aquí no es sólo querer hacer una obra armoniosa (...) sino lograrlo mediante el matrimonio de la materia y el espacio, mediante la unión de las formas reales e imaginarias obtenidas y surgidas gracias a puntos establecidos o perforaciones, y (...), confundirlos hasta hacerlos inseparables, como lo están el cuerpo y el espíritu.<sup>42</sup>

Otro ejemplo representativo en el cambio de paradigma que nos introduce en la escultura moderna es el *Proyecto para el Monumento a Apollinaire* (Fig. 5) realizado por Pablo Picasso en 1928 donde la obra es abstraída en líneas ubicadas en el espacio. Unas líneas que estarán presentes también en su dibujo, pero es en la escultura (ya que está insertada en el espacio real) donde esto provocará un cambio radical del objeto ya que, junto con la abstracción, se produce una desmaterialización del cuerpo en líneas, que serán definidas como «dibujos espaciales»<sup>43</sup>. También debemos mencionar a Alexander Calder ya que se adecuaba a esta nueva manera de entender la escultura y el espacio generando obras lúdicas como *Spring (Primavera)* (Fig. 7) en las que utilizó el alambre con una forma de trabajar propia.

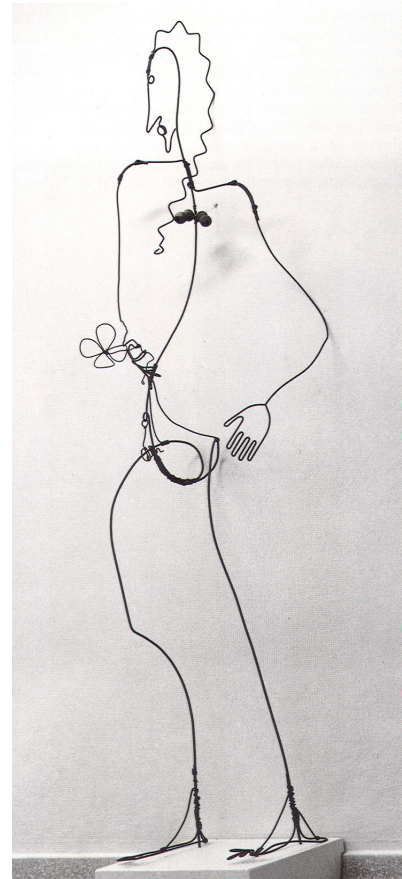


Fig. 7  
Alexander Calder,  
*Spring (primavera)* 1928, alambre, 34,9  
x 29,5 x 36,8 cm, colección Guggenheim  
Museum, New York.

41 González, Julio, IVAM Centre Julio González, Catálogo de la exposición *Julio González en la colección del IVAM*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2001, p. 35.

42 *Ibidem*, p. 43.

43 Buchholz, Elke Linda, Zimmermann, Beate, *Pablo Picasso, Vida y obra*, Könemann, Barcelona, 2002, p. 62.



No deja de ser representativo que estos tres autores coincidan en la utilización de la línea como elemento principal para desmaterializar el cuerpo y producir ese cambio que rompe con la estatuaria clásica (monumento) introduciendo la escultura en el siglo XX. Pero, no será hasta después de la segunda guerra mundial cuando se produzca una ruptura definitiva en la definición de la escultura, pues ésta se abre a un *campo expandido* en el que no sólo se desprende del cuerpo sino también desmaterializa el objeto abriéndose a un espacio conceptual más amplio y complejo, que el pedestal es incapaz de contener.

De esta manera, la redefinición de la escultura en relación con el espacio nos lleva reflexiones del *campo expandido* (de Rosalind Krauss) vinculado a serie de hechos históricos sucedidos a lo largo de los años 70 donde la escultura sufre un punto de inflexión sin retorno:

Categorías como la escultura y la pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una extraordinaria demostración de elasticidad, revelando la forma en la que un término cultural puede extenderse para hacer referencia a cualquier cosa.<sup>44</sup>

Este alargamiento del término, en armonía con el espíritu de las vanguardias, se produce tanto en su definición como en el propio espacio que ocupa. Ahora todo el espacio es susceptible de convertirse en un lugar que se puede intervenir desde el arte (land art, body art, minimal):

A medida que los años sesenta dieron paso a los setenta y la «escultura» comenzó a identificarse con montones de fibra desperdigados sobre el suelo, o maderos serrados se secuoya hechos rodar hasta la galería, o toneladas de tierra extraídas del desierto (...), la palabra escultura se fue haciendo más difícil de pronunciar.<sup>45</sup>

Se tratan de nuevos movimientos artísticos en los que la escultura se convierte en un concepto infinitamente maleable pero, donde su nueva condición de estar junto con la desmaterialización del objeto serán unas de sus constantes que nos interesan. Así, la escultura no sólo se abre a un nuevo espacio sino también a una nueva red de relaciones de conceptos que terminarán por establecer su definición contemporánea.

Estos sucesos modifican definitivamente el concepto de escultura dando sentido no solo a los movimientos artísticos ya mencionados, sino también a propuestas artísticas más contemporáneas. Si ubicamos un *cuerpo desmaterializado* en el *campo expandido* podemos entender mejor obras como *Another Singularity* (Fig. 8) realizada en 2009 por

44 Krauss, Rosalind, *La originalidad de las vanguardias y otros mitos moderno*, Alianza Forma, Madrid, 1996, p. 289.

45 *Ibidem*, p. 292.



Fig. 8

Anthony Gormley, *Another singularity*, 2009, Instalación de dimensiones variables, cuerda de polipropileno de 6 y 8 mm, fijaciones de acero, Galería Continua Beijing, China.

Anthony Gormley. Esta obra nos sirve para ejemplificar una forma de trabajar la escultura en el campo expandido en la contemporaneidad. No es casual que en la obra de Gormley reaparezca la línea, como el medio para definir un cuerpo desmaterializado en el espacio y para significar el propio espacio en diálogo con su arquitectura circundante. Parece que la línea no ha dejado de ser el medio ideal para ello, un medio que también hemos terminado por explorar en nuestra práctica artística.

CAPÍTULO 2  
REFERENTES ARTÍSTICOS



## 2.1. Introducción

En el presente capítulo se expone una selección de artistas que en distintos períodos históricos, han propuesto una representación plástica del ser humano relacionada con la degradación del cuerpo, la erosión, la imposibilidad de representar sus rasgos y finalmente la disolución de sus límites. El espacio y el cuerpo son los protagonistas de la obra de estos autores que hemos estudiado y que nos sirven como referentes por el discurso de sus aportaciones escultóricas, un discurso pesimista, a veces de negación y directamente relacionado con las intenciones de la propuesta que se articula en nuestro proyecto.

## 2.2. Alberto Giacometti (Suiza, 1919-1966): La presión del espacio y la degradación corporal

Aunque Giacometti tiene una larga trayectoria y una amplia producción de obra en diferentes estilos, nuestro interés se centra en la obra que generó en la madurez de su trayectoria artística aproximadamente a partir de 1950. Para entenderla debemos contextualizar el momento histórico en el que se dio, distinguiendo dos factores claves: en primer lugar, a pesar de que Giacometti fuese de origen Suizo, un país que no tomó parte en las grandes guerras del siglo, sí vivió de cerca esa época de gran convulsión que va a dar sentido al registro en el que se enmarca su trabajo. En segundo lugar es importante remarcar cómo se relacionó con su contexto



Fig. 9  
Retrato de  
Alberto Giacometti

artístico: Giacometti, tras pasar diferentes etapas de su vida en París, donde fue influenciado por el cubismo y el surrealismo, se distanció de las tendencias que marcaba la vanguardia artística de su época en la que los artistas más destacados «compartían con unanimidad los principios de un arte nuevo; aquel que reflejaba el gran acontecimiento del espíritu moderno.»<sup>46</sup> Este distanciamiento, tras separarse definitivamente del surrealismo, le llevó a retirarse para trabajar en la soledad de su taller donde desarrolló la obra de su etapa de madurez, que es en la etapa en la que nos centraremos.

La figura humana vertebra prácticamente todo el trabajo de Giacometti y, su relación con el espacio circundante, se convierte en una de sus preocupaciones principales. Además, consigue articular una mirada sobre el cuerpo capaz de desbordar cualquier identidad concreta. Ya en 1948, Jean-Paul Sartre había señalado que «Giacometti se había despedido definitivamente del retrato convencional para centralizar y transformar su mirada en una expresión humana común. A partir de entonces Giacometti muchas veces fue entendido como un escultor existencialista»<sup>47</sup>. También en esta misma línea, el autor nos ofrece más claves sobre su trabajo en uno de sus escritos:

Los personajes no son más que movimiento continuo hacia el interior o hacia el exterior. Se rehacen sin parar, no tienen una verdadera consistencia, es su lado transparente. Las cabezas no son ni cubos, ni cilindros, ni esferas, ni triángulos. Son una masa en movimiento, [apariencia], forma cambiante y nunca completamente compresible. Además, están como unidas por un punto interior que nos mira a través de los ojos y parece ser su realidad, una realidad sin medida, en un espacio sin límites (...) <sup>48</sup>

Esta cita, que hace referencia a sus pinturas, resume muy bien sus preocupaciones ya que nos da a entender algunas claves de la configuración de sus obras: habla de un espacio sin límites (el tratamiento del espacio) y de unos seres deformes, incomprensibles y en movimiento (el tratamiento del cuerpo y del ser en un estado cambiante). Es decir, nos da a entender que los aspectos que le interesan en su obra están estrechamente relacionados con el ser en el espacio y con una mirada que intenta penetrar más allá de la simple apariencia.

Esta forma de entender el cuerpo y el espacio permiten que su obra escultórica empiece a estrecharse y a estilizarse como consecuencia de la presión que ejerce sobre ella, el espacio circundante, es como si el espacio las aplastara las piezas (Fig, 10-12).

---

46 Bonnefoy, Yves, *Alberto Giacometti*, H Kliczkowski, Madrid, 2002, p. 5.

47 AA.VV., *Alberto giacometti. Begegnungen*, Zeit-Stiftung, Hamburgo, 2013, p. 8, traducción propia del alemán.

48 AA.VV., *Escritos. Alberto Giacometti*, Síntesis, Madrid, 2002, p. 262.



Fig. 10  
Alberto Giacometti,  
**Four Women on a base**, 1950  
Bronce, 29,05 x 16,22 x 7,40 cm  
Colección Fundación Alberto y  
Annette Giacometti, París.



Fig. 11  
Alberto Giacometti,  
**Femme de Venise VIII**, 1956  
Bronce, 121 x 15,1 x 33,2 cm  
Colección fundación Bayeler,  
Basel.



Fig. 12  
Alberto Giacometti,  
**Grand Femme IV**, 1960  
Bronce, 270 x 33 x 58 cm  
Colección fundación Bayeler,  
Basel.

Giacometti utiliza diferentes recursos plásticos para el tratamiento de un espacio que genera presión y que a la vez aprisiona la obra, como el hecho y la necesidad de enmarcar o acotar lo que, de lo contrario, sería ilimitado. Para resolver esta acotación espacial, integra la peana como base en la que se apoya su obra escultórica. Utiliza *falsas peanas* que delimitan el espacio y que aprisionan e inmovilizan sus esculturas. En otras obras, diferentes figuras conviven en un mismo espacio que, además, se convierte en un elemento que inhibe la comunicación de dichas figuras (Fig. 10). Otro recurso que se repite en la trayectoria de su obra escultórica para delimitar el espacio, son las cajas o las jaulas que ya se dejan ver en la temprana obra de *Bola suspendida*.

Por otro lado, es muy interesante ver cómo el espacio, un agente exterior, define el cuerpo produciendo una agresión a través de un tratamiento superficial violento, una erosión en su textura, que destruye tanto la anatomía como las proporciones corporales. El espacio se configura, como un aire enrarecido, como un ácido que corroe la piel y degrada el cuerpo articulando así, una mirada pesimista sobre un ser que vive en un tiempo histórico dramático.



Fig. 13 (izda)  
Alberto Giacometti, *Isaku Yanaihara*, 1961, óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm, colección Fundación Bayeler, Basel.

Fig. 14 (decha)  
Alberto Giacometti, *Aika*, 1959, óleo sobre lienzo, 92 x 72,8 cm, colección Fundación Bayeler, Basel.

En su obra pictórica utiliza otros recursos plásticos propios del medio pero igualmente efectivos, como el tratamiento del espacio circundante de las figuras. Suele ser este, un espacio amplio muchas veces cargado de líneas y de manchas que generan estructuras que lo comprimen recordando a sus *jaulas* que, al igual que en sus esculturas, aprisionan a las figuras (Fig, 13, 14). También cabe remarcar el tratamiento pictórico de los cuerpos: en ellos predomina una línea superpuesta que, por una insistencia continua y combinada con manchas sueltas, termina por configurar las figuras, los cuerpos.

Alberto Giacometti entiende alguna de sus obras, como formas tensadas por la presión del espacio circundante con imposibilidad de movimiento, que genera soledad, angustia y violencia contenida; obras, que trascienden el personaje retratado para versar sobre preocupaciones ontológicas. El propio autor nos lo aclara en una entrevista:

Incluso en la cabeza más insignificante, la menos violenta, en la cabeza de un personaje un poco borroso, el más flojo en estado deficiente. Si empiezo a dibujar esa cabeza, a pintarla o más bien a esculpirla, todo se transforma en una forma tensa, y, siempre, de una violencia extremadamente contenida, como si la forma misma rebasara lo que el personaje es.<sup>49</sup>

De nuevo hace referencia a *rebasar* la identidad concreta de un personaje para versar sobre otras preocupaciones que reflexionan sobre la existencia misma del ser, una pauta que nos interesa y que Giacometti esclarece en sus escritos cuando nos habla de sus obras,

que buscan expresar la relación más intrínseca a la existencia humana en su condición ontológica; manifiestan la soledad, la angustia, la determinación, la inaccesibilidad de la

49 AA.VV., *Escritos. Alberto Giacometti, op. cit.*, p. 289.



intimidad femenina –toda una fenomenología del ser en el mundo, que es imposible sin recurrir a los trabajos de filosofía existencialista, la de Heidegger de *El Ser y el Tiempo*–; y, también, el cuestionamiento de que el hecho de ser podría tener lugar sin necesidad de captar los rasgos de un individuo en particular.<sup>50</sup>

Esta explicación es muy sugerente ya que las interpretaciones que genera su obra, se producen a través de la erosión y la degradación de la superficie del cuerpo, que a su vez se genera por la presión del espacio circundante. En todo caso, su búsqueda existencial del ser aprisionado en el espacio y degradado por el mismo, continuó hasta el final de sus días en 1966.

### 2.3. Antonio Saura (España, 1930-1998): La acción pictórica como acto de protesta

Antonio Saura, además de ser escritor y de ser considerado uno de los grandes artistas del siglo XX, fue uno de los representantes del informalismo español que surgió a mediados de los cincuenta. Dada su larga trayectoria y su amplia producción artística, nos centraremos en una etapa muy concreta entre mediados de los años cincuenta y sesenta que se caracteriza por una paleta reducida donde el gesto y la expresión van a convertirse en un medio para articular discursos críticos que se nutren de un ambiente opresivo del contexto histórico español de aquel momento. En dicho contexto, que nos sitúa en el régimen franquista de los años cincuenta, comienzan a surgir diferentes grupos de artistas informalistas entre los que se encuentra el grupo de *El paso* del cual Saura era uno de sus integrantes:

Los «grupos» informalistas se deben entender no como escuelas, sino como una serie de figuras individuales que se unieron frente a la desidia y desoladora realidad cultural del momento. Ni siquiera Tàpies, Saura y Millares, los más importantes aportadores, deben encasillarse dentro del arte informal, y así lo han manifestado alguno de ellos. Con la perspectiva que permiten los años, se descubre que tres pintores de raíz surrealista desarrollaron el informalismo español, ya fuera gestual o matérico, con

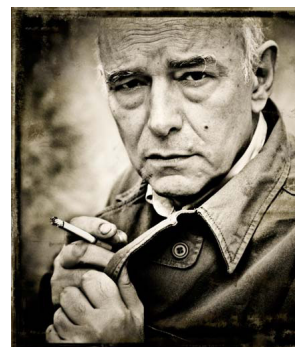


Fig. 15  
Retrato de Antonio Saura.

50 Bonnefoy, Yves, *op. cit.*, pp. 15-16.

una especial característica distintiva del resto de artistas europeos y americanos de afinidad estilística: la constante preocupación de por la realidad de su país.<sup>51</sup>

Así que, Saura comienza a utilizar los lenguajes expresivos, que se nutren del expresionismo abstracto estadounidense, para articular otro tipo de discursos capaces de abordar ese clima opresivo a partir de la crítica, la ironía y la violencia. *Tres pintores del informalismo español: Millares, Saura y Tàpies*, hace referencia a esa rotura con el expresionismo abstracto imperante generando un nuevo arte, propio del contexto español:

No hubo verdadera vanguardia hasta que Saura y sus amigos rompieron con todo y fundaron el grupo El Paso. A su lado figuraban Manolo Millares, Canogar y Feito, los cuatro con el común denominador del expresionismo abstracto. Saura estaba con ellos pero ya no era abstracto. Es sus cuadros, los ojos empezaban a desear y a sufrir y las bocas a gritar y a morder.<sup>52</sup>

Con esta posición, sus obras generan lecturas muy interesantes sobre el ser humano en las que el gesto, la expresión y el lenguaje pictórico, se convierten en una representación poética y violenta de cuerpos crucificados (Fig. 15, 16), de retratos cargados de burla y de sarcasmo además de otros temas recurrentes como *las multitudes* o *las damas*. El propio Saura nos muestra algunas claves cuando escribe en Madrid, en el año 59, sobre su pintura:

Para no caer en un caos absoluto, para no llegar al suicidio, para no perder pie y alejarme de una realidad tremenda, he escogido casi sin percatarme la única estructura que podía convenirme. Un cuerpo, un objeto o un paisaje podrían volver a ser una fuente constante siempre que no fuera más que esto: un soporte endotérmico mediante el cual poder llevar a feliz término una necesidad de acción. El cuerpo de mujer presente en todos mis cuadros desde fines de 1955, reducido a su más elemental presencia, casi un esperpento, sometido a toda clase de tratamientos cósmicos y telúricos (si así queremos llamarlos), puede parecer una prueba de la constante presencia del ser humano en el arte español, pero es sobre todo un apoyo estructural para la acción, para la protesta, para no perderme, para no hundirme en el caos. (...) Somos ya el testimonio de una época, pero es necesario ir más lejos. Es necesario lograr una comunicación activa a través de una estructuración más consciente donde toda libertad, todo éxtasis y toda violencia no estén excluidos, sino facilitados.<sup>53</sup>

Esta nota es sumamente esclarecedora ya que se puede apreciar la importancia para Saura de la pintura como una acción que, mediante el gesto, intenta generar una «comunicación

---

51 AA.VV., *Tres pintores del informalismo español: Millares, Saura y Tàpies*, IVAM, Centre Julio González, Valencia, 1989, p. 9.

52 *Ibidem*, p. 16.

53 Saura, Antonio, *Escritura como pintura: sobre la experiencia pictórica: 1950-1994*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2004, p. 44-45.



Fig. 16  
Antonio Saura, *Crucifixión*, 1954, óleo sobre lienzo, 131 x 163 cm, colección IVAM Centre Julio González, Valencia.

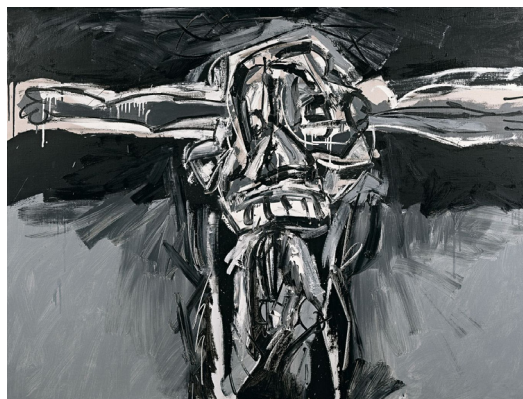


Fig. 17  
Antonio Saura, *Crucifixión*, 1959-63, óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm, colección Guggenheim, Bilbao.

activa» en una posición de protesta que aporta una mirada sobre el ser humano de su contexto. Así cobra sentido, no sólo su paleta de aquellos años (básicamente blanca y negra aunque en ocasiones introducía colores tímidos y apagados), sino los motivos que pintaba y las formas resultantes (Fig. 15, 16). En ellas el gesto activo y la expresión se convierten en vehículos para generar formas violentas sobre un ser, un retrato; un cuerpo descompuesto que nos ofrece ante todo una mirada cargada de crítica y negatividad: hay una cara, algunas manchas susceptibles de ser miembros, una mano.

Todos ellos elementos inundados por la oscuridad del negro y el sinsabor del gris junto con el blanco. En estas obras la acción de pintar se convierte en un acto de protesta cuyo discurso transgrede tanto la autoreferencialidad típica de la pintura de vanguardia, como las connotaciones religiosas propias una crucifixión:

La crucifixión deja de ser un emblema cristiano o cultural y se convierte en una imagen de nada menos que la tragedia de la condición humana. Saura, de hecho, explicó que no había ningún motivo religioso en su aproximación a este asunto bíblico tradicional. El cuadro es una respuesta artística y política al estado del mundo presente al que se enfrentaba Saura, es un «viento de protesta».<sup>54</sup>

54 Museo Guggenheim de Bilbao, ed. desconocido, <<http://www.guggenheim-bilbao.es/obras/crucifixion-4/>>, en línea, [consulta el 30 de junio de 2014].

### 2.3. Arnulf Reiner (Austria, 1929): Cuerpo, experiencia, imagen

Arnulf Rainer utiliza su cuerpo como un vehículo para articular su discurso desde la performance, la fotografía, la pintura, los aguafuertes u otros medios, dotando a las imágenes que produce de una fuerte carga de violencia, de ironía y de abyección. En los años 60, haciendo caso omiso a las convenciones sociales, sus intervenciones sobre fotografía son consideradas como una rotura de tabúes. En este sentido, en muchas obras se puede hablar de una decodificación de la convención mediante la violentación de la imagen: Reiner interviene de forma agresiva sobre ese instante que genera el registro fotográfico. De esta manera ironiza y violenta el cuerpo mediante la intervención de las fotografías.



Fig. 18  
Retrato de Arnulf Reiner.

El ingrediente principal de su trabajo es su experiencia corporal mediatizada que interviene de manera violenta generando la deconstrucción del cuerpo. El propio autor afirma que «el arte es capaz de descubrir nuevas categorías y nuevos caminos para la corporalidad y para la capacidad de expresión corporal»<sup>55</sup>. En este sentido Reiner explora su propio cuerpo a través de la experiencia del quehacer donde el arte funciona como un agente mediatizador. Así, a partir del cuerpo se generan imágenes que posteriormente son subvertidas con la finalidad de generar nuevos registros sobre la expresión corporal. Con estas intervenciones, a la vez que se transforma el recuerdo fotográfico, se genera una relectura de la propia imagen y del cuerpo que representa. El autor nos aclara su posición en una de sus declaraciones:

Este «anti-yoga» de poses tragicómicas, de payasadas manieristas y posturas cansadas, sin gracia ni elegancia no exige una expresión corporal armónica, sino una búsqueda de los diversos hombres posibles e imposibles que se esconden en todos nosotros (1975).<sup>56</sup>

En esta búsqueda realizada sobre la imagen utiliza el gesto como un elemento para redefinir el cuerpo o, en este caso, redefinir sus autorretratos (Fig. 19, 20). Rainer utiliza su propia experiencia corporal mediatizada mediante fotografías, aguafuertes u otras técnicas que

55 Rainer, Arnulf, Diputación de Valencia, Catálogo de la exposición *Arnulf Rainer: Exposición, Sala Parpalló, septiembre octubre*, Valencia, 1981, p. 32.

56 *Ibidem*, p. 31.



Fig. 19  
Arnulf Rainer, *Sin título*, 1971, cera de óleo y fotografía sobre papel, 60 x 50 cm, colección Tate Gallery, Londres.



Fig. 20  
Arnulf Rainer, *Sin título*, 1974, fotograbado, agua fuerte y punta seca, 53 x 38.1 cm, colección MOMA, Nueva York.

después interviene de forma muy gestual. Es decir, la introducción del gesto en la obra es el elemento que genera una autodestrucción de su propia imagen y una destrucción del retrato. Para ello son muy sugerentes los múltiples autorretratos que el autor se hace y en donde, en muchas ocasiones, incluso termina por desaparecer la referencia identitaria directa para que la propia violencia sobre el cuerpo, generada desde las intervenciones más expresivas y gestuales, tomen protagonismo.

#### 2.4. Georg Baselitz (Alemania, 1938): La violencia como método de trabajo

El arte de los años 50 de Alemania hereda una situación histórica de mucho peso que va a condicionar la propia historia del arte. Después de la Alemania nazi, que no solo dejó un sentimiento de vergüenza sino además una ausencia del arte de vanguardia, los artistas buscaron referencias internacionales como el expresionismo abstracto norteamericano (movimiento imperante en aquel momento) que conformará las



Fig. 21  
Retrato de Georg Baselitz



Fig. 22  
Georg Baselitz, *Dresdner Frauen – Die Lachende*, 1990, fresno y témpera, 123 x 69,5 x 38 cm, collection Uli Knecht, Stuttgart.



Fig. 23  
Georg Baselitz.  
*Dresdner Frauen – Karla*, 1990, Fresno y témpera, 158 x 67,5 x 57, cm, Collection Froehlich, Stuttgart.

bases del nuevo arte que se va a etiquetar como el neo expresionismo alemán del que Georg Baselitz es uno de sus máximos exponentes. Baselitz, junto con otros artistas, pertenece a la primera generación de neo expresionistas a veces llamada la «generación de 1961». Todos sus integrantes, nacidos antes de la Segunda Guerra Mundial, articularon un movimiento con sede en Berlín que buscaba generar una nueva identidad cultural nacional.

Los pintores de la escena berlinesa, la mayoría de los cuales procedían de la República Democrática Alemana, se valieron de las maneras expresionistas, entendidas como símbolo de la libertad formal, para testimoniar las relaciones del artista con la realidad y su compromiso con la historia. El lenguaje del arte era, pues, para ellos tan importante como los contenidos de sus obras que abarcan desde la situación traumática de una ciudad dividida y herida como Berlín hasta cuestiones y sentimientos más generales como la revolución, la angustia, o el miedo.<sup>57</sup>

Debido a la amplitud de la obra de Baselitz, que toca diferentes lenguajes como el grabado, la pintura o el dibujo, nos centraremos en una parte de su obra escultórica realizada entre los años 80 y 90.

Arrancar, tallar, herir, embrutecer, son el tipo de características que pueden definir la forma en la que Baselitz se enfrenta a la escultura y los resultados son una consecuencia de esa manera de entender, no solo la figura humana, sino un cierto orden de valores visuales sin

<sup>57</sup> Guach, Ana María, *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Madrid, 2000, p. 255.

el cual sus obras no podrían ni siquiera haberse construido. Un orden que responde a una actitud violenta en el propio quehacer que trata de subvertir la imagen y la estética. El autor apunta a esta forma de entender el quehacer artístico en una de sus declaraciones:

Mis esculturas constituyen una manera de volver a mostrar la escultura, una «Besserwisserei»<sup>58</sup> en el seno mismo de la escultura. Yo propongo una opinión, una opinión diferente sobre la tradición de la escultura. (...) Esculpir es un acto muy ofensivo, agresivo.<sup>59</sup>

Repito, «esculpir es un acto agresivo y ofensivo». Se trata de una declaración que se evidencia cuando contemplamos obras como la serie de *Mujeres de Dresde* (Fig. 22, 23), donde existe una agresión explícita e intencionada en la manera de representar los retratos. En estas obras al igual que en muchas otras, Baselitz degrada y violenta los cuerpos o los fragmentos del cuerpo cuya consecuencia es la eliminación de sus rasgos específicos. En el caso de la serie de *Mujeres de Dresden*, además cubre la madera con una fina capa de pintura, como si fuese una fina piel que, de alguna manera, consolida o fija una superficie absolutamente embrutecida. Se trata de nuevo de un trabajo que utiliza la especificidad del medio (la expresividad y lenguaje escultórico) para articular un discurso que contiene una forma dramática de abordar el cuerpo y una forma de entender el ser de su contexto.

## 2.6. Antony Gormley (Inglaterra, 1965): de un cuerpo como espacio limítrofe hacia a un cuerpo entrelazado con el espacio

Antony Gormley es uno de los máximos exponentes en la escena internacional de arte contemporáneo. Es un escultor figurativo, un poeta y un místico. Todo su trabajo se articula principalmente generando una dialéctica entre el cuerpo y el espacio. Debido a la vasta producción de este artista, nos centraremos en algunos proyectos específicos siempre en relación con obras de nuestro proyecto —como *Retrato I,II* (Fig. 58-61, pág. 82)—.



Fig. 24  
Retrato de Antony Gormley

58 Del alemán, «Besserwisserei» no tiene una traducción concreta al castellano ya que se trata de una palabra compuesta. En todo caso se refiere a «saber mejor» algo, a lo que se suma una carga de connotaciones que hacen referencia a la reinterpretación y a mejorar aquello interpretado.

59 Baselitz, Georg, *Georg Baselitz Grabados Gravures Prints 1964 – 1990*, IVAM, Centre Julio González: Tate Gallery, Valencia, 1991, p. 11.



Fig. 25

Antony Gormley, *Another place*, 1997, 100 figuras de hierro fundido, 189 x 53 x 29 cm, Sola Strand, Stavanger, Noruega. Propuesta original para Wattenmeer, Cuxhaven, Alemania (1995) compuesta por 100 figuras de hierro fundido y distribuida por una superficie de 1,75 kilómetros cuadrados, con las piezas colocadas entre 50 y 250 metros de distancia.

La investigación sobre su propio cuerpo en el espacio es fundamental en su trabajo y está presente en toda su trayectoria. En este sentido Gormley nos ofrece algunas claves en una conferencia de lo que él llamará la «activación del espacio»:

Voy a hablarse de por qué me convertí en escultor, y puede que ustedes piensen: bueno, que tratan –los escultores– con conceptos abstractos, con objetos, con cuerpos. Pero realmente creo que lo más importante para mí es crear espacio y por eso he llamado esta charla «crear espacio». Espacio que existe dentro de nosotros y sin nosotros.<sup>60</sup>

Es decir, cuando Gormley nos habla de un espacio que existe dentro de nosotros y sin nosotros, es porque entiende el cuerpo como un contenedor de energía; como un espacio limítrofe entre el espacio exterior del mundo y el espíritu interior. Dicho espacio limítrofe es el lugar de reflexión en el que posiciona su obra. De esta manera, se hacen posibles proyectos como *Another place* (Fig. 25) en los que el autor utiliza moldes de su cuerpo —un cuerpo sensible, energético y limítrofe— para el espacio que interviene. A partir de este tipo de proyectos genera una reflexión existencial de cómo vemos el mundo, cómo nos posicionamos en él, como lo significamos, lo modificamos y lo creamos.

Esta problemática cuerpo-espacio aparece repetidas veces en múltiples intervenciones, tanto exteriores como en espacios expositivos interiores. Es interesante cómo se genera un discurso existencial a través de la representación del cuerpo que responde a una visión del *dasein*<sup>61</sup>: su obra versa de la experiencia de su cuerpo en un lugar y un tiempo determinado,

60 TED, ed. desconocido, <[http://www.ted.com/talks/antony\\_gormley\\_sculpted\\_space\\_within\\_and\\_without.html](http://www.ted.com/talks/antony_gormley_sculpted_space_within_and_without.html)>, en línea, [consulta 15 de noviembre 2013], traducción propia del inglés.

61 *Dasein* es un término alemán desarrollado por Martin Heidegger en *Ser y tiempo* que no tiene traducción directa al castellano. Usualmente suele ser traducido como el «ser ahí» que no es una definición incorrecta





Fig. 26  
 Antony Gormley, *Domain Field*, 2003,  
 Varillas de acero, 4.76 mm x 4.76 mm, medias variadas, 287 unidades,  
 Centro de arte contemporáneo Báltico, Gateshead.

siempre con una mirada positiva y mística sobre el ser. Pero, a pesar de que Gormley trabaje a partir de su propio cuerpo, genera imágenes que desbordan cualquier identidad individual concreta para versar sobre problemáticas existenciales. El autor apunta a esta idea en una declaración:

«Mi cuerpo es la localización de mi ser», y continua diciendo, «vuelvo al cuerpo en un intento de encontrar un lenguaje que trascienda de las limitaciones de raza, credo y lenguaje, pero que todavía tenga las raíces de su identidad»<sup>62</sup>

Con este intento de trascender se eliminan detalles y el cuerpo pasa a ser un genérico (un cuerpo sin rasgos que confieran una identidad individual), el cual se deforma y dialoga con el espacio.

Además de estas preocupaciones centrales, presentes en toda su trayectoria, existen otras que han ido tomando importancia más recientemente en las que ese cuerpo genérico ha roto sus límites para abordar nociones como energía y materia. En las obras que versan sobre estas dialécticas, el cuerpo deja de ser un contenedor, un ser sensible configurado por un espacio limítrofe definido, para convertirse en energía que desborda el cuerpo y se *entrelaza* con el espacio. Con esta nueva forma de articular un cuerpo aparecen instalaciones como *Domain Field* (Fig. 26) en las que logra dar un paso más: el cuerpo no sólo pasa a

---

pero tampoco completa y para nada esclarecedora. A dicha definición habría que añadir que implica un lugar indeterminado pero a la vez concreto, digamos el mundo. En el dasein el «ser» y el «estar en el mundo» (o el ser arrojado al mundo) se unifican en un presente continuo y en un espacio concreto que se proyecta continuamente hacia el futuro.

62 Flyn, Tom, *op. cit.*, p. 160.

ser una estructura energética expandida que se entrelaza con el espacio y lo significa, sino que, el cuerpo, junto con 287 cuerpos más configuran paquetes individuales de energía que buscan eliminar la singularidad para generar un campo de energía unificado donde hablar de sujeto pierde sentido ya el sujeto es abstraído y situado en una red interrelacional. Esta instalación está realizada a partir de los moldes de 287 sujetos con un rango de edad de entre dos años y medio hasta ochenta y siete años, por lo que se puede entender que es una pieza que se configura como una red de relaciones que busca ser representativa del ser humano. Tampoco deja de ser importante la noción de materia-energía-espacio-tiempo. Cuatro conceptos que en esta obra están estrechamente vinculados y que en su conjunto completan una mirada sobre el ser.

Otro proyecto que nos interesa para la ocasión es *Quantum Void* (Nube cuántica) (Fig. 27, 28). Se trata de una serie escultórica realizada entre 2008 y 2010. En este caso, la diferencia principal con *Domain Field* —done la estructura aún está contenida en los moldes de los cuerpos— es que el cuerpo no solo se ha desintegrado, sino que ha roto con los límites corporales expandiéndose en el espacio, o, dicho de otra manera, el cuerpo se ha desmaterializado en una condensación de elementos estructurales que conforman un campo de energía corporal. Se trata de una sección del espacio donde se encuentra un cuerpo y, como tal, el cuerpo no genera límites por lo que el entrelazamiento de la obra en el espacio que ocupa es total.



Fig. 27  
Antony Gormley,  
*Quantum Void VII*, 2009,  
alambre de acero blando de 3 mm de diámetro,  
270 x 270 x 270 cm

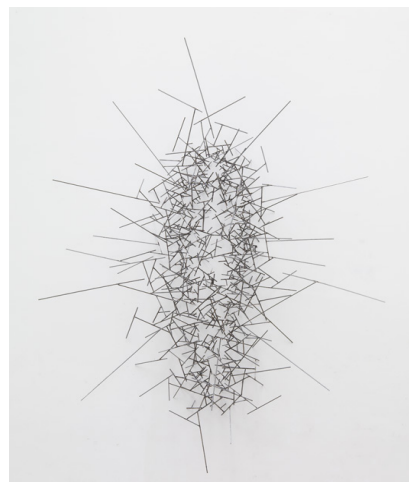


Fig. 28  
Antony Gormley,  
*Quantum Void VI*, 2009, alambre de  
acero blando de 6 mm de diámetro, 370  
x 275 x 127 cm

En este tipo de obras se reflexiona sobre la vinculación materia-energía en relación con la teoría general de la relatividad —así lo afirma el autor— donde ambos estados son intercambiables generando unas estructuras que conforman un espacio del cual el ser humano forma parte. Es como una sección de un campo de energía expandido. De nuevo, la reflexión se articula más allá de un sujeto definido para invitar al espectador, que está en un tiempo y en un espacio determinado, a hacer un circunnavegación en un espacio introspectivo del ser. En toda su obra la reflexión del dasein interrelacionada con una visión mística del ser humano es de gran importancia generando imágenes con una gran *capacidad evocadora*.



## CAPÍTULO 3

### PRÁCTICA ARTÍSTICA ANÁLISIS DE LOS ANTECEDENTES Y DE LA OBRA



*No es signo de buena salud estar adaptado a una sociedad profundamente enferma.*<sup>63</sup>

J. Krishnamurti

### 3.1. Antecedentes: *Insert Coin*

En este capítulo explicaremos los antecedentes artísticos de este TFM, dónde yace el origen de los planteamientos que nos han llevado a la investigación actual. Dijo Daniel Canogar en una conferencia que «uno no elige los temas, los temas le eligen a uno»<sup>64</sup>. Consideramos este aforismo muy apropiado para abrir el capítulo ya que hay temáticas que hemos abordado desde antes de los antecedentes, durante los mismos y que seguimos abordando en estos momentos —como por ejemplo la problemática del cuerpo vinculada a una preocupación existencial— y cuyas razones de ser aún no tenemos claras ya que entendemos que están estrechamente interrelacionadas con cuestiones autobiográficas cuya respuesta aún está por resolver. Pero, aunque no tenemos respuestas para algunos *porqués*, sí que podemos responder al *qué* y al *cómo*, que es lo que abordaremos a continuación.

El origen de la investigación actual radica en un proyecto escultórico realizado en la *Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores* entre septiembre de 2012 y junio de 2013. Dicho proyecto, titulado *Insert coin*, abrió una línea de trabajo y planteó una serie de cuestiones que desembocarían en el actual proyecto.

---

63 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, <[http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/folleto\\_tracey\\_rose\\_esp.pdf](http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/folleto_tracey_rose_esp.pdf)>, en línea, [Consulta el 5 de Junio de 2014].

64 Daniel Canogar, Artista plástico y visual, Córdoba, 18 de abril de 2013.

*Incert Coin* se planteó como un proyecto principalmente escultórico que reflexionaba sobre los procesos de producción y de consumo en la sociedad contemporánea; cómo este modelo de sociedad basado en una ideología y en un sistema neoliberal interfiere en el cuerpo condicionándolo y modificándolo. Así que, en sus inicios, *Incert Coin* reflexionaba en torno a un *cuerpo-contenedor* que, absolutamente derrotado ante un sistema, se convertía tanto en un centro de producción como en otro objeto de consumo más. En definitiva, se entendía el cuerpo, y con ello el ser contemporáneo, como un producto útil, un engranaje más dentro de esta gran fábrica, inmerso en un círculo vicioso de producción y consumo que responde perfectamente a la maquinización del mundo que ya Günter Anders planteaba: «nuestro mundo actual en su conjunto se transforma en una máquina, está de camino de convertirse en una máquina»<sup>65</sup> y, el principio de toda máquina es ofrecer el máximo rendimiento al mínimo coste para cumplir con un objetivo, estando fuera de lugar cualquier discusión moral. Además no hay que olvidar que toda máquina responde a la ideología y a los intereses para los que fue creada.

Con este marco general, el proyecto estaba motivado por diferentes preguntas: ¿Qué consumes, por qué lo consumes y cómo lo consumes? ¿Qué produces, cómo lo produces y para qué lo produces? Al consumir, ¿qué tipo de necesidades intentamos satisfacer? ¿Por qué se prioriza el concepto tengo que ganarme la vida, tengo que ser esto o aquello, etc., en lugar de preguntarnos qué soy, quién soy y qué quiero hacer en el mundo, en qué quiero gastar mi tiempo, mis días, mi vida?

Todas estas preguntas iban dirigidas a generar una mirada sobre un sistema alienante que modela al individuo, le incorpora una serie de ideales para que acabe en un trabajo rutinario: un trabajo que no quiere, para comprar cosas que no necesita. Se trata, dice Baudrillard, de una sociedad donde «hay que producir los mismos consumidores, hay que producir la demanda misma y esa producción es infinitamente más cara que la de las mercancías»<sup>66</sup>, todo para alimentar un círculo vicioso que solo busca su propia permanencia, basado en la lógica de la carencia: un sistema de producción y manipulación de significantes que genera insatisfacción y necesidades ficticias. En su esencia más primaria con *Incert Coin* se cuestionaba el estilo de vida construido sobre estos ideales y los mismos ideales que sustentan ese estilo de vida.

---

65 Anders, Günter, *Nosotros, los hijos de Eichmann. Carta abierta a Klaus Eichmann*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 52.

66 Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, México, 1994, p. 87.





Fig. 29, 30

*X-00000000*, 2013, Resina de poliéster, componentes electrónicos, cables  
280 x 120 x 100 cm, Colección Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores,  
Córdoba.

Así que nos propusimos trabajar en este marco conceptual intentando repensar el ser y el cuerpo, entendiendo éste como una máquina alineada. Aunque se realizaron más obras en esta línea de trabajo sólo seleccionaremos las más relevantes (cinco obras de medidas y técnicas variables: *X-00000000*, *No Name I y II*, *Origen I y II*) y que produjeron un avance significativo en el proyecto. Así que marcaremos un comienzo con la pieza *X-00000000*, (Fig. 29, 30) que marcó un punto de inflexión en el proyecto *Insert coin* y supuso en inicio de una serie de cambios que desembocaron en el actual proyecto.

Esta obra, al igual que las obras producidas hasta aquel momento, contemplaba el cuerpo como un contenedor y se realizó a partir de un proceso de adicción: se añadía al cuerpo diferentes elementos externos (componentes electrónicos, cables,...) a partir de los cuales se modificaba para transformarlo en un *objeto útil*: se producía una incorporación —la propia incorporación es también una manera de violentar el cuerpo—. Además, con el tratamiento superficial de la obra se generaba un cuerpo maltratado y mutilado.

El título de la pieza, que hace referencia a la idea de cuerpo producto, está adherido al cuerpo en forma de etiqueta. Así mismo, el título hace referencia al número de identidad que suplanta la identidad. Es decir, se trata de una identidad que te es concedida que ni te

pertenece ni es una construcción propia del sujeto, y que responde a unos intereses que tampoco tienen por qué ser los propios: es otra forma más de objetualizar el cuerpo.

Ahora bien, en esta obra, a la vez que un proceso de adición acaeció un proceso de sustracción que marcaría un punto de inflexión en el proyecto: el hecho de interferir en la superficie corporal de manera violenta destruyendo la misma hace que el cuerpo sea más que un contenedor ya que, al intervenir en esa *piel* no se generan perforaciones en el contenedor, sino que se genera una superficie nueva, una superficie más degradada.

Además, el proceso de adición resultaba bastante problemático ya que generaba más significantes y más discursos tangenciales, es decir, generaba *ruido* que interfería en la imagen y en el discurso. No obstante nuestra intención era profundizar para poder abordar la teleología del propio discurso a través de las imágenes que proponíamos. Así que, a partir de esta pieza empezó a tomar importancia la destrucción de la superficie del cuerpo como un recurso para eliminar no solo connotaciones discursivas si no también codificaciones corporales: anatomía (canon), construcciones de sexo, de género, etc., para poder dar más peso a cuestiones ontológicas. Con ello se inició un proceso de depuración que llevaría consigo una depuración del discurso, de las imágenes y un cambio en la metodología de trabajo. En consecuencia se inició un cambio en la forma de entender las imágenes y su intencionalidad así como en los procesos de producción de la obra o la manera de plantear el propio discurso. El mayor logro que plantaban las imágenes realizadas hasta aquel momento era su impacto visual combinado con cierta narratividad y mostrado siempre de manera explícita. La consecuencia de este tipo de imágenes era que, tras ese impacto visual la imagen se moría, es decir, se agotaba. Los resultados eran imágenes banales, que no contaban nada nuevo y quizás, lo más importante, se convertían en imágenes que se consumen y a su vez se consumen con demasiada rapidez, es decir, imágenes que mueren demasiado rápido sin generar reflexiones y lo que es peor: imágenes incapaces de activar la imaginación y a partir de la imaginación generar pensamiento nuevo —o en todo caso, así interpretamos en su momento los resultados—.

Con este cambio de paradigma comenzamos a trabajar en *No Name I y II* (Fig. 31, 32). En esta serie de piezas el proceso de adición dio paso a un proceso de sustracción y a un proceso de destrucción de la superficie del cuerpo. Aunque sigue existiendo un referente corporal real (un modelo), la anatomía y las proporciones corporales ya no se respetan. El cuerpo deja de ser un contenedor, una piel, para convertirse en un todo, en una superficie destruida y

violentada. Los elementos electrónicos, que hasta la pieza anterior estaban incorporados, en este caso han sido reducidos a cables que amarran el cuerpo, lo inhiben. Así se pasa a un cuerpo degradado y derrotado por un agente externo. También se pierde la idea de ciborg, del cuerpo como una máquina alineada, y con ello el discurso relacionado con lo tecnológico. Esta modificación matérica y discursiva se debe a que entendíamos que la problemática tecnología era una consecuencia ante la cual estábamos buscando las causas, lo que derivó a un ámbito discursivo más existencial y a conceptos cada vez más abstractos, y, en los aspectos materiales estéticos y formales a una simplificación y unificación. El título de las obras *–No name I y II–* tampoco es inocente ya que apunta a una negación de la identidad del sujeto.



Fig. 31 (izda)  
*No Name I*, 2013  
 Resina de poliéster, cables  
 78 x 33 x 33 cm

Fig. 32 (dcha)  
*No Name II*, 2013  
 Resina de poliéster, cables  
 85 x 33 x 33 cm

Con este cambio de rumbo pudimos generar *Origen I y II* (Fig. 33, 34). En este caso el referente anatómico se ha perdido por completo y los elementos tecnológicos también ha terminado por desaparecer. Lo que antes era un contenedor, ahora, a partir de la degradación superficial, es un cuerpo desfigurado y violentado donde la estructura del mismo comienza a cobrar importancia como elemento discursivo. Deja de constituirse como un ser derrotado o conformado a partir de una serie de incorporaciones para comenzar a versar sobre la degradación del ser a partir de la violencia y el sometimiento del cuerpo. La metodología de trabajo tampoco es la misma: se ha pasado de un proceso muy medido y controlado, a un proceso más libre y experimental. Con estas piezas se empezó a trabajar con la metodología de ensayo-error. Esta metodología viene motivada por encontrar unos procesos que puedan generar un equilibrio entre la cabeza y la mano. Es decir, que exista coherencia temporal entre la producción física y las preocupaciones teóricas.



Fig. 33 (izda)  
**Origen I**, 2013  
Resina de poliéster, hierro, plastilina  
85 x 19 x 13 cm

Fig. 34 (dcha)  
**Origen I**, 2013  
Resina de poliéster, hierro, plastilina  
90 x 19 x 13 cm

La intencionalidad de las imágenes también se había modificado. De la obviedad y el carácter narrativo de una imagen concreta y clara como puede ser la obra *X-00000000*, donde el impacto visual es de primera importancia, se pasa a buscar otro tipo de imágenes que se abren a un campo mucho más sugestivo, unas imágenes menos concretas que intentan abrirse a la imaginación: buscan ser imágenes más abstractas<sup>67</sup>.

En resumen: con un afán teleológico, hemos pasado de un discurso anclado a problemáticas relacionadas con la tecnología, la máquina y los procesos de producción y de consumo, a otro tipo de reflexiones mucho más existenciales en las que se buscan las causas de las anteriores y que nos han permitido intentar otro tipo de imágenes que han conformado los cimientos y el punto de partida de este TFM.

---

67 Esta idea no se refiere a obras propiamente abstractas sino a imágenes que no sean concretas. Gastón Bachelard lo desarrolla este planteamiento con su fenomenología de la imagen en ensayos como *La poética del espacio* o *El aire y los sueños*. La reflexión va dirigida a cómo consumimos las imágenes y a cómo estas imágenes se consumen y con ello se agotan, es decir, pierden su «radiación». Por ello, las imágenes que en su esencia sean abstractas y mutables, o como dice Bachelard, que contengan una «acción mutadora» permiten mantener esa «radiación» más tiempo activa. La idea es intentar imágenes que no se agoten con tanta rapidez, más abiertas a la imaginación y más abiertas a modificar los imaginarios, imágenes que puedan establecer nuevas relaciones y con ello ser susceptibles de generar conocimiento nuevo.

### **3.2. Análisis la obra: proceso creativo, técnicas materiales y lenguajes**

En el presente capítulo analizaremos las obras realizadas en esta investigación y todos los procesos plásticos vinculados. Aunque haremos un análisis de cada una de las obras de forma lineal, hay procesos de nuestra investigación que se han desarrollado en paralelo, ya que muchas de ellas están realizadas en el marco de las asignaturas del Master en Producción Artística.

Entendemos que la exploración metafórica del cuerpo es la vía idónea para abordar una reflexión sobre el sometimiento del cuerpo vinculado al ser contemporáneo. Además, los lenguajes plásticos que nos ofrecen la escultura y la expresión gráfica también lo son ya que, en el campo de la representación y la metáfora —en el que se ubica nuestra obra plástica—, se puede violentar y experimentar sobre un cuerpo con más facilidad. Las características propias de los diferentes materiales y técnicas que utilizamos, junto con una actitud experimental e indagadora, pueden suscitar esos matices que buscamos en las imágenes, capaces de generar nuevas interpretaciones. Así que, mediante la práctica artística reflexionamos sobre conceptos como *estructura*, *estructura corporal*, *violencia*, *degradación*, *sometimiento del cuerpo* y *desmaterialización*.

Así mismo, el proceso creativo se articula a partir de la metodología de ensayo-error, que nos permite explotar la especificidad de los medios para enriquecer la obra, ya que, la técnica, la metodología y el proceso creativo están estrechamente interrelacionados.

Se trata de un proceso de investigación plástica vinculada a la investigación conceptual cuyo resultado ha sido siete obras escultóricas de tamaños y técnicas variables:

- 3.2.1. *Estructura incorporada*, piedra y hierro, 126 x 22 x 18 cm
- 3.2.2. *Sin título*, cera, alambre y varillas de hierro, 35 x 5 x 7 cm
- 3.2.2. *Estructura corporal I*, bronce, latón y hierro, 106 x 23 x 18 cm
- 3.2.2. *Estructura corporal II*, Bronce, y hierro, 126 X 18 X 22 cm
- 3.2.3. *Degradación*, hierro, masilla de epoxi, 160 x 35 x 30 cm
- 3.2.4. *Retrato I*, hierro y bronce, 160 x 80 x 60 cm
- 3.2.5 *Retrato II*, hierro y bronce, 90 x 90 x 50 cm

Así como doce dibujos:

- 3.2.6. *Sin título I, II, III, IV*, óleo sobre papel, 40 x 15 cm, c.u.
- 3.2.6. *Sin título I*, técnica mixta sobre papel, 150 x 40 cm
- 3.2.6. *Sin título II, III, IV*, técnica mixta sobre papel, 150 x 40 cm c.u.
- 3.2.6. *Sin título*, tinta y acuarela sobre papel, 35 x 27 cm
- 3.2.6. *Sin título I, II*, grafito, acuarela y tinta sobre papel, 60 x 28 cm c.u.
- 3.2.6. *Sin título*, tinta y acuarela sobre papel, 83 x 42cm

### 3.2.1. La Piedra y el hierro, caminos irreversibles:

#### *Estructura Incorporada*

La obra *Estructura incorporada* (fig. 35, 36), realizada en piedra (crema marfil) y hierro, y con unas medidas de 126 x 22 x 18 cm que ha sido realizada dentro del marco de la asignatura *Talla en Madera y en Piedra* impartida por *Vicente Orti Mateu*. Entendemos la piedra como un lenguaje plástico que en esta obra se hibrida con el hierro, buscando nuevas respuestas que nos permiten seguir avanzando con nuestra exploración plástica. La obra se compone por una forma geométrica cerrada que dialoga desde su superficie hacia el interior. Tanto en la piedra como en el hierro, dicha superficie exterior está configurada de manera muy racional mediante la geometría, caracterizándose por una superficie limpia y pulida. En contraste, la parte interior se define por una textura muy agresiva. Lo que impide que ese interior de acceso a la superficie exterior es la estructura metálica, que está incorporada a la pieza y que actúa como elemento estructural definiendo la forma y completando visualmente el paralelepípedo, a la vez que actúa como *cárcel*. La superficie de la pieza, metafóricamente hablando, es esa apariencia que nos impide acceder a su interior



Fig. 35, 36  
*Estructura corporal*, 2013  
Piedra y hierro  
126 x 22 x 18 cm

(de nuevo nos lleva al mito de Daphne) aunque en este caso podemos ver la apariencia a la vez que lo que hay más allá de dicha apariencia: una figura ruda pero sobre todo, inaccesible.

### **El proceso creativo**

La metodología del ensayo-error, utilizada a lo largo toda nuestra práctica artística, no funciona de forma convencional en esta obra, ya que, en el trabajo en piedra, los procesos de producción son más lentos. Además, la técnica empleada para dar forma a la piedra ha sido la talla. Se trata de un proceso de sustracción irreversible que condiciona la forma de trabajar (la metodología) y los resultados: la piedra es un material definitivo y toda acción sobre ella también lo es, lo que nos lleva a un presente continuo irreversible de acciones y de toma de decisiones. Así, un material duro e impecedero, moldea una mente blanda que tiene que reinventarse en cada instante, es decir, la especificidad de la piedra hace que sea muy complejo trabajarla a partir de una idea rígida ya que es imposible tener un control total sobre la misma —sobre todo con una piedra muy quebradiza como la que utilizamos en esta obra—. Ésta puede tener betas, se puede quebrar, puede contener huecos, sedimentos, imperfecciones, etc., que afloran durante el proceso de trabajo y que condicionan la idea preconcebida y por tanto, el resultado final. Por este motivo, en cierto sentido hay que adaptarse continuamente a la piedra. Por esto la piedra moldea una mente blanda. Esta forma de entender el método de trabajo en piedra dio lugar a sucesivas modificaciones a lo largo de su proceso de ejecución que, junto con la construcción en hierro, concluyó la obra *Estructura incorporada*.

### **3.2.2. La exploración plástica del cuerpo como proceso violento:**

#### ***Sin título, Estructura corporal I y II***

Las obras *Sin título, Estructura corporal I y II*, se han realizado dentro del marco de la asignatura de *Técnicas Avanzadas de Fundición Artística* impartida por *Carmen Marcos y Jaume Roig Chornet*. Desde su comienzo hemos alineado los objetivos inherentes de la asignatura con nuestra investigación sobre exploración metafórica del cuerpo. La investigación plástica desarrollada en esta asignatura nos ha permitido explorar la cera como lenguaje plástico además de la técnica de fundición artística y la subversión de dicha técnica dando lugar a un proceso creativo que ha producido múltiples ensayos y cuyo resultado han sido tres esculturas que analizaremos a continuación:



### *Sin título*

La obra *Sin título* (Fig. 37-39) realizada en cera alambre y hierro con unas medidas de 35 x 5 x 7 cm, ha sido capaz de condensar una serie de reflexiones sobre el cuerpo, así como de hibridar la cera y el hierro generando una imagen violenta. Esta obra versa sobre un cuerpo sometido y violentado, connotaciones producidas por el tratamiento superficial de la cera, gracias a incisiones profundas y una textura agresiva, junto a un cuerpo deforme. Se trata de una figura definida y compacta que no dialoga con el espacio. Es una figura muy vertical cuyo peso visual está distribuido de forma regular exceptuando la parte inferior, que se abre ligeramente mostrando el punto de unión entre el alambre y la cera, siendo este aspecto el que dará lugar a la siguiente obra.



Fig. 37-39  
*Sin título*, 2013  
Cera, alambre y varillas de hierro  
35 x 5 x 7 cm

## ***Estructura corporal I y II***

La obra *Estructura corporal I* (Fig. 40) está realizada en hierro, latón y bronce y tiene unas medidas de 106 x 23 x 18 cm y la obra *Estructura corporal II* (Fig. 41) está realizada en hierro y bronce y tiene unas medidas de 126 x 18 x 22 cm. Con estas piezas se introduce en nuestra investigación el concepto de estructura corporal, que responde a la intención de hibridar el cuerpo y la estructura buscando lecturas existenciales. Además, junto con la estructura, ahora elemento constitutivo del discurso, se introduce la línea (proporcionada con el hierro) como una solución formal para la misma. Ambas obras se definen por su verticalidad concentrando el volumen en la parte superior, densa, que genera una lectura vinculada a un cuerpo violentado y que da paso a la parte inferior caracterizada por la estructura, que se abre más al espacio.

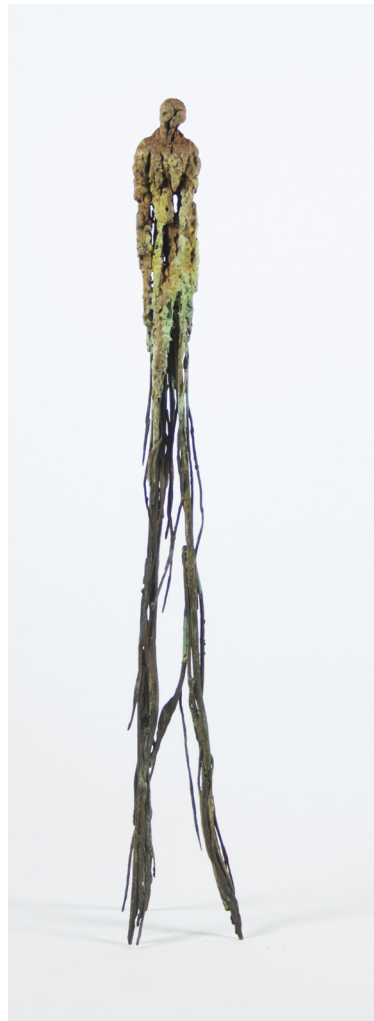


Fig. 40 (izda)  
***Estructura corporal I***  
2013  
Bronce, latón y hierro  
106 x 23 x 18 cm

Fig. 41 (dcha)  
***Estructura corporal II***  
2014  
Bronce y hierro  
126 x 18 x 22 cm

## El proceso creativo

En el proceso creativo, desarrollado durante esta parte de la investigación, se ha partido de un planteamiento general y experimental, para, a través del ensayo, concluir en un proceso mucho más concreto y dirigido. Hemos explorado las capacidades expresivas y discursivas de la cera con diferentes herramientas y técnicas, unas más convencionales que otras, buscando aquellos aspectos plásticos que sean susceptibles de generar —desde la metáfora y la representación— violencia sobre un cuerpo sometido.

Con este proceder hemos iniciado el ensayo nº1 (Fig. 42-44 siguiente pag.) haciendo pruebas con la pistola de calor y con la autógena<sup>68</sup> (Fig. 42). El propio trabajo con la autógena resultaba una marea de violentar y agredir metafóricamente un cuerpo, ya que nos permitía generar huecos e incisiones sobre la figura, es decir, nos permitía destruir la superficie corporal. Los problemas que conllevó utilizar esta herramienta fueron que la propia integridad de la pieza peligró debido al progresivo calentamiento de la cera. Otra característica del uso de la autógena que en aquel momento consideramos negativa una superficie muy lisa donde se eliminaba todo el gesto. Necesitábamos un tratamiento superficial que violentara más el cuerpo y que, en consecuencia, violentara más la imagen que intentábamos generar.

Aunque el resultado no fuese del todo fructífero, no consideramos esta primera prueba como fracaso ya que hizo cerciorarnos de algunas problemáticas estructurales al intentar solucionar su inestabilidad. Además, en este ensayo se inició un proceso de trabajo con la cera —que se mantuvo a lo largo de todo el quehacer con dicho material— que conllevaba una exploración de sus capacidades plásticas, como por ejemplo su capacidad de registro, de generar texturas y tratamientos superficiales mediante las más variadas herramientas, su dureza, su maleabilidad, etc., especificidades de un material que por sí connota fragilidad.

Debido a la inefable necesidad de estilizar los cuerpos, necesitábamos una estructura que fuese capaz de sustentar la cera sometida al calor de la autógena, lo que nos llevó a realizar el ensayo nº 2 (Fig. 45-48). En esta ocasión partimos de una estructura metálica que funciona a modo de esqueleto sobre la cual realizamos el modelado mediante planchas de cera con la finalidad de sugerir un cuerpo. A continuación, utilizamos la autógena de

68 La autógena es un soplete que funciona por combustión y cuyo combustible es oxígeno y acetileno. Produce una llama oxiacetilénica que alcanza más de 3000 °C. Tradicionalmente es utilizada para cortar y soldar metales a partir de una soldadura de fusión. Por lo tanto, es extremadamente caliente y muy agresiva, sobre todo en su utilización con la cera, un material con poca resistencia térmica.



Fig. 42-44  
 Ensayo nº 1, cera, 40 x 5 x 5 cm aprox.

nuevo para intentar generar una dialéctica entre la estructura de metal y la cera a través de la destrucción del cuerpo que, en este caso, resuelto el problema estructural, se pudo acentuar mucho más. El resultado fue una figura de alambre en la cual quedan *colgajos* de cera, como si fuesen *restos de piel*.

Durante el proceso de trabajo del ensayo nº2 afloraron muchos problemas inherentes a la propia pieza: por un lado, la composición de la estructura del hierro no estaba resuelta, y por el otro, las características formales de la figura y de los fragmentos de cera sustentados por la estructura, convertían este ensayo en un rompecabezas técnico en el supuesto de querer llevarlo a la fundición. Además persistía la problemática del tratamiento superficial (muy liso y sin tratamiento gestual) que, en este caso, y a pesar de una mayor destrucción corporal, tampoco fue resuelta.

Teniendo en cuenta estos problemas, comenzamos el ensayo nº 3 cuyo resultado es la obra *Sin título* (Fig. 37-39, pág. 73). En este caso partimos de nuevo de una estructura metálica, ahora más simplificada, para realizar un modelado directo con la cera generando más volumen haciendo que el cuerpo tomara más peso visual, más presencia. Además se experimentó con texturas realizadas a través de la brocha, de incisiones con el cuchillo u otras herramientas donde el propio quehacer se entendía como una manera metafórica de violentar y de destruir la superficie corporal que es, en última instancia, lo que configura



Fig. 45-48

Ensayo nº 2, cera, alambre y varillas de hierro, 45 x 6 x 6 cm aprox.

formalmente la pieza. Así, se genera un método de trabajo *violento* que permite destruir *códigos corporales* introduciéndonos en una metamorfosis.

Creemos que, en este caso, la prueba ha funcionado bastante bien y los leguajes que generan el hierro y la cera se han hibridado con éxito. Aunque no terminamos de entender por qué, consideramos que el resultado ha sido un acierto, por lo que determinamos que su material definitivo es la cera.

Los ensayos nº 1, 2 y 3 descritos anteriormente se generaron una serie de experiencias y se consolidaron una serie de soluciones que hemos tomado como punto de partida para el ensayo nº 4 (Fig. 49-51), como por ejemplo el uso de la estructura metálica para sustentar el cuerpo y manera de realizar su volumen mediante la cera, un acercamiento del tratamiento superficial y una solución para conseguir la hibridación entre el hierro y la cera. Además, debido a la exploración de las especificidades técnicas del hierro —desarrollada de manera paralela en la asignatura de *Procesos Constructivos en Hierro y en metal*—, en el ensayo nº 4 hemos iniciado el modelado en cera a sobre una estructura metálica más elaborada (Fig. 58, pág. 82) en la que la estructura y las líneas que se generan comienzan a adquirir más protagonismo.

Aunque creemos que en el ensayo nº 4 persisten diferentes problemas sin resolver, o solo



Fig. 49-51  
Ensayo nº 4, hierro alambre y cera, 106 x 23 x 18 cm

parcialmente resueltos —sigue habiendo cierto desequilibrio en el peso visual de la obra y la composición tampoco termina de funcionar por algunas de sus vistas—, consideramos el resultado suficientemente aceptable como para dar el siguiente y fundir la pieza en bronce dando lugar a la obra *Estructura incorporada I* (Fig. 40, pág. 74). Además, fundir esta pieza supuso una oportunidad para probar el comportamiento de los procesos técnicos del molde en su integración con el hierro, que, debido a las características de la obra, eran técnicas experimentales y por tanto contenían un alto grado de riesgo<sup>69</sup>.

También, a partir de esta pieza, la estructura metálica comenzó a adquirir un protagonismo que iba más allá de su función estructural como soporte físico, para convertirse en una parte constitutiva del discurso añadiendo a nuestra investigación la idea de *estructura corporal*. De esta manera, la estructura metálica intenta asumir —al menos metafóricamente— esa lógica estructural que permite que un cuerpo, aunque esté inmerso en una metamorfosis, se siga sosteniendo como tal. De hecho, si entendemos la estructura de esta manera, el bronce adhiere a ella como una incorporación para conformar la representación de un ser.

69 Introducir hierro en un molde de cascarilla cerámica o, en este caso, en un molde mixto (mezcla entre cascarilla cerámica y chamota) es muy problemático por la diferencia de dilatación y de contracción de los diferentes materiales que son sometidos a altas temperaturas. Se trata de procesos experimentales que no están normalizados y por tanto no se pueden prever los resultados haciendo que el riesgo de rotura durante la colada sea mucho más elevado de lo normal.



Fig. 52-54  
Ensayo nº5, hierro y cera, 126 x 25 x 20 cm

La hibridación de ambas partes (cuerpo-estructura) es fundamental en nuestra obra para que se pueda generar el concepto de *estructura corporal*.

Estas reflexiones dan paso al ensayo nº 5 (Fig. 52-54), en el cual partimos de una *estructura corporal* de metal realizada mediante la forja. Utilizamos esta técnica intentando encontrar nuevas soluciones para resolver la *estructura corporal*, así que la intervenimos con la intención de romper con las líneas rectas que proporcionaban las varillas de hierro industriales presentes en el ensayo nº 4, pero manteniendo la verticalidad. Además, se eliminó el alambre simplificando la estructura de hierro y se modificó el tratamiento del cuerpo potenciando incisiones que lo atravesaran y generan agresividad a la vez que eliminaban peso visual.

Esta nueva manera de construir la *estructura corporal* produce connotaciones de raíces, o de naturaleza. Estas lecturas están vinculadas a la idea de metamorfosis que también está presente en nuestro trabajo pero que intentamos utilizar como un elemento degradador y transformador del cuerpo y, en todo caso, intentando desvincularla con la idea de naturaleza. Por este motivo, este tratamiento del hierro se descartó en los sucesivos trabajos ya que concluimos que la línea recta funcionaba mejor a modo de *estructura corporal* y, además, seguía manteniendo esa función transformadora del cuerpo. Otra intención en este ensayo

fue, además de conjugar con éxito la hibridación del hierro y la cera, equilibrar el grado del peso visual entre la parte superior de la pieza (muy densa) y la inferior (poco densa) con la finalidad de resolver una problemática compositiva presente en el ensayo anterior. Tomando en consideración estas nuevas connotaciones decidimos fundir el ensayo nº 5 dando lugar a la obra *Estructura incorporada II* (Fig. 41 pag. 74).

Para concluir esta parte de nuestra investigación, debemos recalcar que la exploración metafórica del cuerpo es una constante que se ha mantenido a lo largo de todo el proceso de ensayo-error y que ha generado cuerpos degradados que se han dado a partir de un proceso de metamorfosis—destruyendo códigos corporales— pero siempre dentro de unas formas cerradas y delimitadas en el espacio. Un problema que se trabajaría en la siguiente etapa de la investigación.

### **3.2.3. El Hierro y su hibridación con la masilla de epoxi.**

#### ***Degradación***

La obra *Degradación* (Fig. 55, 56) de hierro y epoxi con unas dimensiones de 160 x 35 x 30 cm, ha sido realizada dentro de la asignatura de *Procesos Constructivos en Madera y Metal* impartida por *Leonardo Gómez Haro* y *Ricardo Pérez Bochons*. Se trata de una pieza de pared caracterizada por su verticalidad que recuerda a una figura en un proceso de degradación pero que aún mantiene una dimensión corporal. Esto se consigue con la hibridación entre el hierro (estructura) y la masilla de epoxi (cuerpo) generando una incorporación que da lugar a un cuerpo, negro, de superficie visualmente liviana a la vez que descompuesta, lo que la acerca a la desmaterialización y la integra en el espacio.

#### **El proceso creativo**

El hierro es el material que, debido a su versatilidad y capacidad para generar distintos registros, ha estado presente de manera transversal en toda nuestra práctica artística —al menos en lo que refiere la obra escultórica— ya que ha actuado de nexo de unión entre las asignaturas, los materiales y las técnicas adquiriendo diversas funcionalidades: ya sea



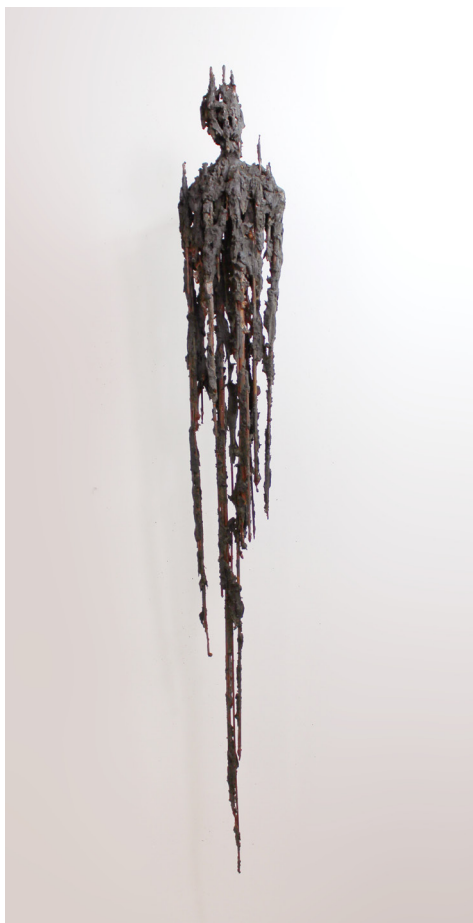


Fig. 55, 56  
*Degradación*, 2014  
Hierro, masilla de epoxi  
160 x 35 x 30 cm

como *cárcel*, como *estructura*, como *estructura corporal* o, como en el caso que nos ocupa, marcando líneas y direcciones en el espacio.

Comenzamos nuestra investigación técnica realizando una serie de ensayos dirigidos a generar volumen en el espacio mediante alambre y hierro (Fig. 57) con la intención de que dicho volumen adquiriera una dimensión corporal y teniendo presente la idea de *estructuras corporales*. No se tardó mucho en evidenciar que resultaba un planteamiento imposible —o, en todo caso, un planteamiento fallido—, lo que dio paso a otras pruebas en las que empezamos a entender el alambre como un medio para amarrar la estructura (Fig. 58) generando líneas y planos en el espacio. Este método se utilizó para realizar la estructura metálica utilizada en la obra *Estructura corporal I* (Fig. 40, pág. 74) donde la dimensión corporal que buscábamos se completó mediante el volumen que nos aportaba el bronce. En paralelo con la investigación que se estaba llevando a cabo en Fundición Artística se experimentó con la técnica de la forja (Fig. 59) pero, esta técnica por sí sola tampoco generaba



Fig. 57 (izda)

Prueba de alambre y varilla de hierro intentando generar volumen.



Fig. 58 (dcha)

Prueba de alambre y varilla de hierro intentando generar líneas, direcciones y planos.



Fig. 59 (izda)

Prueba realizada con varillas de hierro de calibre variado mediante la técnica de la forja, 158 x 45 x 35 cm aprox.



Fig. 60 (dcha)

Prueba realizada en hierro fundido mediante la autógena, 35 x 12 x 10 cm aprox.

las formas antropomórficas que intentábamos realizar. Teníamos la necesidad de que la pieza pudiese adquirir una *dimensión corporal*, ya que ese tipo de lectura, en relación con las líneas, la estructura y la materia, configuran una imagen que puede tener la capacidad de reflexionar sobre un ser abyecto. De las pruebas con la forja se pasó, en sucesivos ensayos, a la exploración de la autógena como un medio que permitía generar otro tipo de texturas. Esta herramienta permitía fundir el hierro generando más volumen para acercarnos a una forma antropomórfica. Con esta nueva técnica se realizó un ensayo (Fig. 60) cuyo resultado se presentó como una solución razonable pero que resultaba inviable tanto en términos temporales como económicos para una pieza de formato mayor como la que pretendíamos hacer. Nos interesaba un formato que se acercara tamaño normal de un cuerpo, ya que lectura y la experiencia que genera se acerca más al espectador, ya sea por su manera de estar en el espacio o por la identificación pueda generar.

En todo caso, a pesar de resultar una técnica inviable sí que nos marcó las pautas necesarias para finalmente hacer la obra *Degradación*.

### 3.2.4. La subversión técnica, un medio para la desmaterialización del cuerpo

#### *Retrato I y II*

Las obras *Retrato I* (Fig. 63, 64) y *Retrato II* (Fig. 61, 62) realizadas en hierro y bronce con unas medidas de 160 x 80 x 60 cm y de 90 x 90 x 50 cm respectivamente, finalizan un proceso creativo iniciado en *Técnicas Avanzadas en Fundición Artística*. Estas obras se realizaron con la intención de seguir indagando en el concepto de *estructura corporal* y su relación como con el espacio que ocupa, generando otro tipo de formas que dan lugar a un cuerpo desmaterializado. Nos adentramos en un ámbito que roza la abstracción y donde comienzan a tomar protagonismo conceptos como la línea, el espacio, la materia, y que buscan mantener, aunque sea mediante el título de las obras, una vinculación con el cuerpo.

Estas piezas se pueden definir como objetos violentos, negros, con formas explícitamente agresivas que se enfrentan al espacio de una manera agresiva. Ésta sea seguramente su mayor cualidad: su manera de estar en el espacio y de significarlo, lo que nos lleva a manera que tienen estas piezas de afrontar el espectador: se trata de formas abiertas que no invitan a acercarse, son objetos repelentes que se insertan en un espacio real.

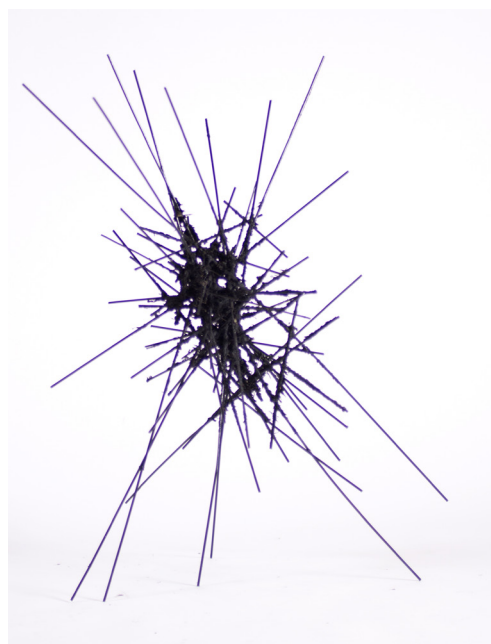


Fig. 61, 62  
*Retrato II*, 2014, hierro y bronce, 90 x 90 x 50 cm



Fig. 63, 64  
*Retrato I*, 2014, hierro y bronce, 160 x 80 x 60 cm

### El proceso creativo

Las obras *Retrato I* y *Retrato II*, están realizadas en bronce y hierro y están patinadas con un pavonado<sup>70</sup> negro. La técnica utilizada para su realización es experimental — realmente no es una técnica—: hemos chorreado bronce líquido sobre una estructura de hierro realizada previamente, de manera que en algunas zonas el bronce líquido se queda adherido en la estructura de hierro debido al choque térmico. Antes de ser una técnica, es la subversión de una técnica: es una manera experimental de abordar la fundición artística que nos permite generar nuevas formas que se adecúen a nuestro discurso: otras formas de ver, de hacer y de pensar con las que intentamos aportar soluciones diferentes sobre la forma de generar *estructuras corporales* relacionándolas a un espacio que ocupan y que significan. Con este nuevo planteamiento técnico se termina de romper con las formas cerradas al espacio, que venía siendo una constante en las obras realizadas anteriormente —a excepción

70 Pavonado es un tratamiento que se aplica al metal, válido tanto para el hierro como el bronce, para su conservación. Este tratamiento se hace en caliente: el calor abre el poro del metal y permite que el producto de adhiera mejor— mediante la aplicación de aceite quemado. El resultado es un color negro mate que protege el hierro contra al oxidación.

de la obra *Degradación* que ya empieza a marcar un cambio—, para dar paso a formas que se abren al espacio acercándonos a algunas propuestas de Antony Gormley cuando utiliza sus obras para significar el espacio, con la diferencia de que *Retrato I y II* ocupan el espacio de una manera violenta.

Estas formas abiertas se componen básicamente de una estructura que hace de sustento de una masa deforme que es el bronce. Las podemos definir como una concentración de líneas —compuestas por el hierro— dibujadas en el espacio, sustentando ese otro material que es el bronce. Estas obras son un lugar donde se hibridan estos dos materiales para intentar adquirir la función de *estructuras corporales*.

Una característica de la técnica utilizada es la falta de control de la forma final. Esto ha hecho que la dimensión corporal que estábamos buscando no se haya logrado del todo, es decir, en lugar de generar la dialéctica cuerpo-estructura, es la estructura en el espacio la que termina dominado la imagen. En consecuencia el cuerpo explícito se ha perdido, ahora es cuerpo en la medida en que nosotros lo llamamos *Retrato*. El cuerpo se ha desmaterializado en el espacio despojándose de todo: deja de ser un constructo codificado para quedar reducido a una masa deforme y violenta sustentada por una estructura cuyos límites se han diluido, el cuerpo se ha transformado en líneas, materia y espacio.

### 3.2.5. La exploración de los lenguajes gráficos.

Con un intento de buscar nuevas soluciones en torno a la exploración metafórica del cuerpo y el ser contemporáneo, hemos investigado diferentes técnicas gráficas a partir de la asignatura La imagen de la identidad: retrato contemporáneo impartida por *José María López Fernández y Rosa María Martínez-Artero Martínez*. Utilizando múltiples técnicas hemos desarrollado un proceso creativo que funciona como un laboratorio de ideas generando material y residuos, y cuya selección son trece obras *Sin título* de técnicas y dimensiones variadas. La línea, la mancha, la superficie bidimensional y la forma han sido los elementos utilizados para realizar cuerpos desmaterializados, fantasmagóricos así como estructuras corporales, o estructuras relacionándose con otras para crear espacio.

#### - Laboratorio de ideas: un proceso generador de residuos

El lenguaje gráfico ha sido un constante laboratorio de ideas y conceptos que no solo nos permite reflexionar sobre el medio gráfico, sino también reflexionar sobre la obra escultórica. Este laboratorio de ideas ha producido mucho material procesual del cual, una parte termina constituyéndose como obra.

El grafito y la tinta cumplen muy bien con esta funcionalidad experimental del laboratorio de ideas como algo procesual. Son un medio rápido y eficaz de plasmar y de generar ideas, de acercarnos a formas y conceptos cuya pauta común sigue siendo la exploración metafórica del cuerpo. Nos encontramos con un cuerpo destruido, desfragmentado y en ocasiones cerca de la desmaterialización donde éste se reduce casi a una presencia. Nunca dejamos

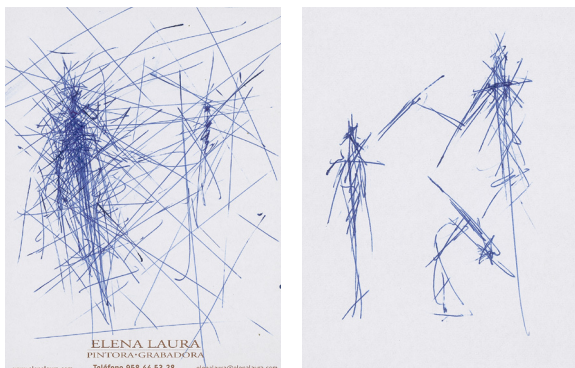


Fig. 65, 66  
Selección de material procesual,  
Tinta sobre papel, 10 x 15 cm c.u.

de tener presente el intento de simplificar el lenguaje, se sustraer del cuerpo todo aquello que no consideramos esencial, reduciéndolo a líneas y estructuras. Este laboratorio de ideas se empezó a encauzar mediante una serie de pruebas de grafito sobre papel (Fig. 75-79) en la que el cuerpo se estiliza y se trasforma en una sombra. Estas pruebas serían el punto de inflexión que marcarían la tendencia de las sucesivas obras.

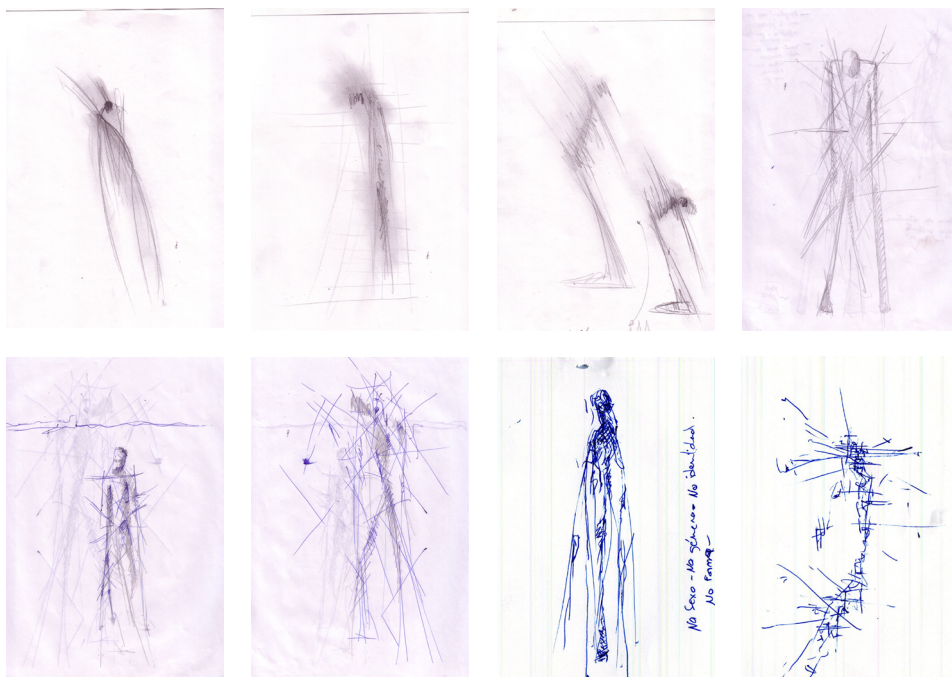


Fig. 67-74  
Selección de material procesual. Dibujos de dimensiones y técnicas variables.

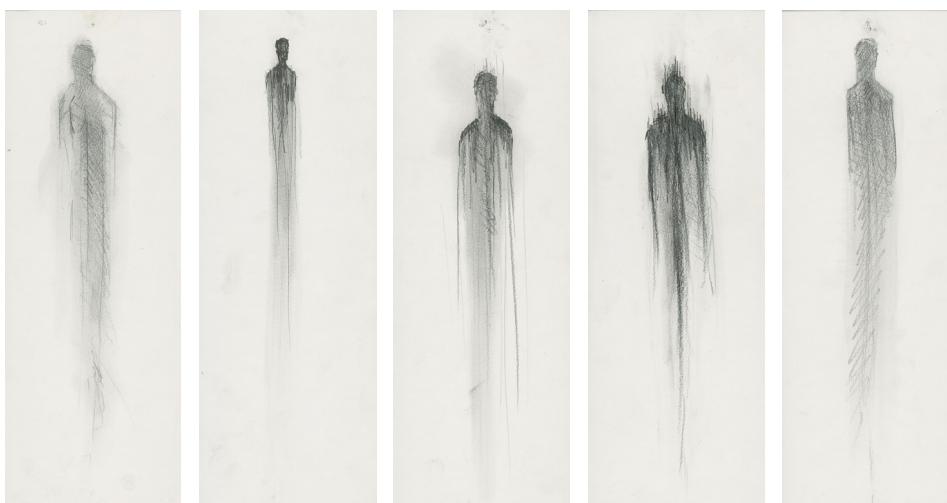


Fig. 75-79  
Selección de material procesual, grafito sobre papel, 29,5 x 10 cm c.u.

## - El Óleo y la mancha negra: el cuerpo evocado

Las pruebas en grafito (Fig. 75-79) dan paso a la serie de obras *Sin título I, II, III y IV* (Fig. 80-83), realizadas en óleo sobre papel con unas medidas de 40 x 15 cm c.u. En ellas el cuerpo pasa a ser una fantasmagoría, una sombra desdibujada donde línea desaparece dejando que la mancha negra domine el soporte. Aunque esta mancha, aún con cierta *memoria de cuerpo*, flota sobre un espacio vacío ha tomado presencia, densidad y por consiguiente, más peso visual de la que tenían las pruebas en grafito. Así mismo, no es casual que estas piezas se realizaran el mismo tiempo que la obra *Degradación* ya que la propuesta es similar.



Fig. 80, 83  
*Sin título I, II, III y IV*, 2013, óleo sobre papel, 40 x 15 cm c.u.

## - Formatos corporales y técnicas mixtas: de la mancha a la línea

El proceso de investigación en los formatos pequeños nos dio la confianza para explorar formatos más grandes, lo que dio lugar a una serie de cuatro dibujos: *Sin título I* (Fig. 84) de técnica mixta y con un formato de 150 x 40 cm y *Sin título II, III y IV* (Fig. 85-87) de técnica mixta sobre papel y con unas medias de 150 x 50 cm c.u. Al igual que en la obra *Degradación*



buscábamos un formato que se acercara al tamaño corporal para acercar más la obra al espectador. Se trata de un formato que se adapta al cuerpo y por ello se compone por figura centrada en cada dibujo. En los primeros dibujos de esta serie (Fig. 84, 85) se comienza a trabajar una figura donde la mancha y la línea comparten el protagonismo. Se trata de una figura fantasmagórica sobre un soporte plano realizada con óleos, cera, grafito y tinta de manera muy experimental. En las sucesivas obras (Fig. 86, 87) la línea comenzó a tomar cada vez más importancia estableciendo una reflexión sobre las *estructuras corporales*. Al introducir más líneas, el espacio circundante de las figuras comenzó a transformarse surgiendo la representación de un espacio tridimensional, lo que se convertiría en un cambio de rumbo en nuestra investigación del medio gráfico. En consecuencia el soporte dejó de ser adecuado ya que las figuras necesitaban más espacio circundante para poder trabajar directamente con él, estructurarlo, y generar un diálogo con las figuras.

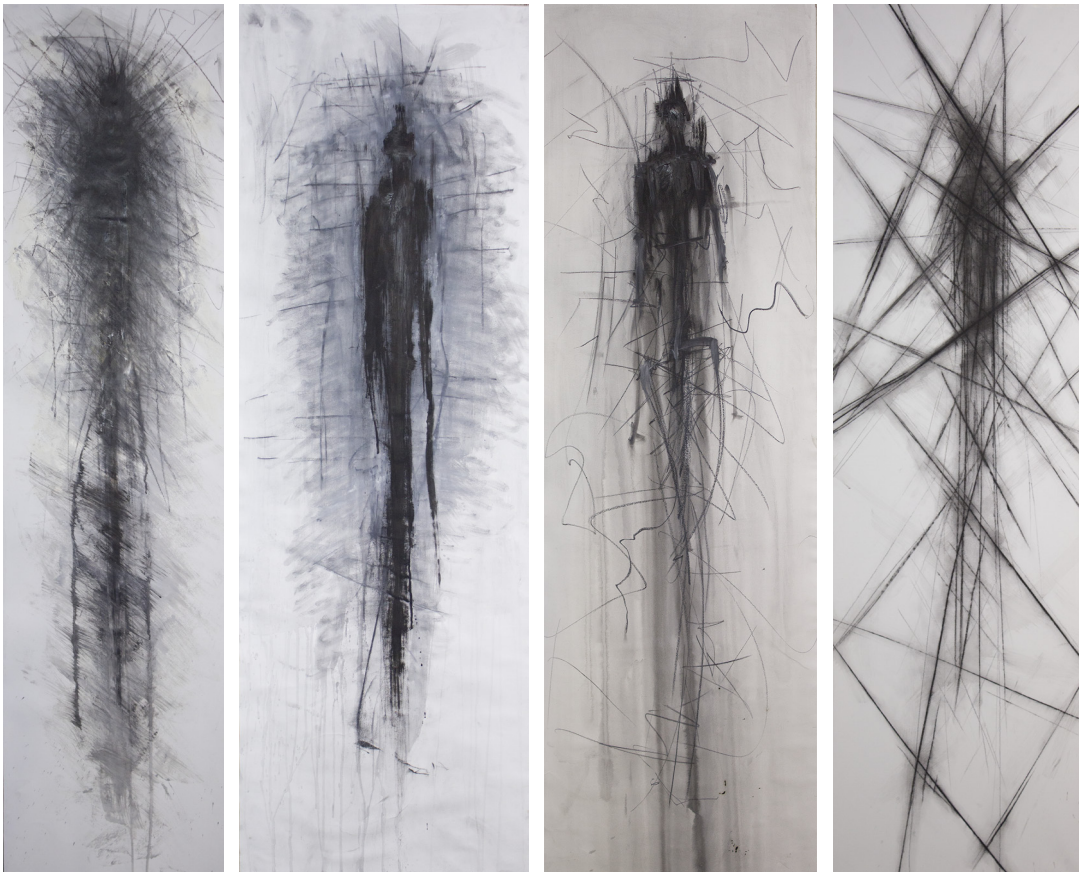


Fig. 84 (izda)

*Sin título I*, 2013, técnica mixta sobre papel, 150 x 40 cm

Fig. 85-87 (de izquierda a derecha)

*Sin título II, III y IV*, 2013, técnica mixta sobre papel, 150 x 50 cm c.u.

## - Acuarelas y tintas: cuerpo, estructura y espacio

Este cambio en el modo de trabajo utilizando la línea como una solución que genera *estructuras corporales* capaces de dialogar con el espacio circundante dio lugar a cuatro obras de técnicas y dimensiones variadas: *Sin título* (Fig. 88) realizado en tinta y acuarela sobre papel de 35 x 27 cm, *Sin título I y II* (Fig. 89, 90) realizado en grafito, acuarela y tinta sobre papel de 60 x 28 cm y *Sin título* (Fig. 91) realizado en tinta y acuarela sobre papel de 83 x 42 cm.

En esta parte de nuestra investigación pasamos de un formato concreto que se adaptaba al cuerpo a un formato libre, es decir, comenzamos a trabajar sobre formatos amplios que posteriormente se recortan configurándose como una sección del dibujo y del *espacio* que nos interesa. En este tipo de formato las figuras se multiplican y comienzan a dialogar tanto entre ellas como con su espacio circundante. Se generan así relaciones que crean el espacio en el cual se ubican. En las primeras propuestas el espacio se conseguía mediante la perspectiva, un recurso muy efectivo pero a la vez demasiado recurrente lo que nos hizo cambiar de estrategia intentando generar el espacio solo con las relaciones entre las diferentes figuras, que han quedado reducidas a líneas y sombras (Fig. 91)



Fig. 88  
*Sin título*, 2014  
tinta y acuarela sobre papel  
35 x 27 cm

Fig. 89  
*Sin título I,*  
grafito, acuarela y tinta  
sobre papel, 60 x 28 cm



Fig. 90  
*Sin título II,*  
grafito, acuarela y tinta  
sobre papel, 60 x 28 cm

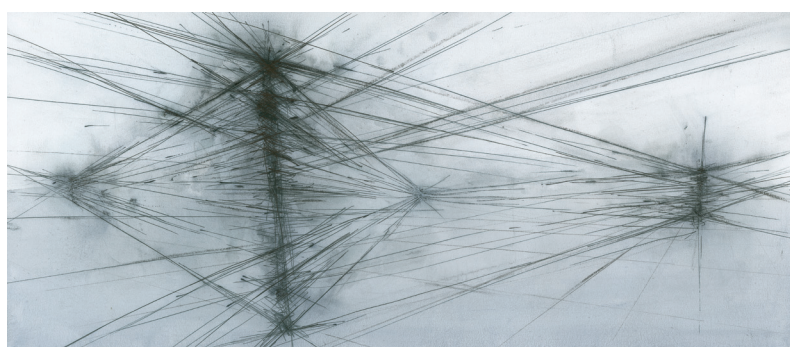


Fig. 91  
*Sin título,*  
tinta y acuarela sobre papel,  
83 x 42 cm



De esta manera concluye la investigación de nuestra práctica artística acotada en este capítulo, en la cual hemos transitado de por múltiples técnicas, materiales y lenguajes con una metodología donde el error nos ha servido de guía para cumplir con los objetivos marcados. Es un proceso que ha generado mucho material cuya selección se ha constituido como la obra inédita mostrada en las anteriores páginas y mediante la cual no hemos dejado de reflexionar sobre un cuerpo conceptualmente ubicado en el mundo poéticamente de Thomas Bernhard.



## CAPÍTULO 4

CONCLUSIONES, FUENTES  
REFERENCIALES  
ÍNDICE DE IMÁGENES



## Conclusiones

Concluida la investigación procedemos a las conclusiones para valorar el conjunto de los resultados.

Esta investigación ha sido abordada como una constante exploración metafórica sobre el ser contemporáneo, configurándose como la acotación de un proceso continuo que se ha materializado en múltiples obras que nos han permitido avanzar y madurar en nuestra práctica artística. Para ello ha sido esencial el aprovechamiento de los conocimientos adquiridos tanto en las asignaturas del máster como en el conjunto de nuestra investigación. En este proceso hemos adquirido experiencia en el ámbito profesional para la resolución de problemas técnicos, así como en el ámbito teórico para afrontar un mundo conceptual y poético.

En el corpus teórico hemos investigado en diferentes conceptos y autores partiendo de cero, lo que ha implicado un esfuerzo enorme. Iniciamos la investigación acercándonos a aquellos autores que nos ayudaron a entender y contextualizar nuestra obra y a proponer una representación específica del ser contemporáneo.

En nuestra investigación plástica, la progresiva desmaterialización del cuerpo como una construcción poética, nos ha obligado a sistematizar los códigos utilizados abriéndolo a nuevas interpretaciones y dando lugar a las *estructuras corporales*, que intentan posicionarse en un límite, un terreno resbaladizo donde la condición de cuerpo es una posibilidad. Es en ese límite donde nos interesa posicionar nuestro trabajo.

Al inicio de este recorrido nos planteamos insertar la producción artística elaborada en el máster en círculos profesionales y comerciales fuera del contexto académico. En este sentido estamos muy satisfechos por haber podido exponer en la *Galería Cuatro* debiéndole el agradecimiento de esta exposición al éxito del programa de *Selecta 2014*<sup>71</sup>. Además, otra parte de la obra producida ha sido seleccionada para su exposición en *StripArt 2014*<sup>72</sup> (Barcelona).

Como ya hemos mencionado repetidas veces, este TFM acota un proceso y como tal no está terminado ya que se constituye no solo como un proceso sino como un proyecto vital. No obstante, es este marco se han solventado muchas preocupaciones que sitúan nuestra obra en un estadio muy diferente de su punto de partida al iniciar este Máster.

La destrucción puede ser una forma de construcción. Nuestro recorrido ha sido ante todo una continua destrucción de algo que un día se llamaba cuerpo. Hemos destruido sistemáticamente todo lo que hace que la representación de un cuerpo sea un cuerpo, llegando a procesos de abstracción protagonizados por la materia, la línea y el espacio. A partir de ahora nos proponemos continuar esta investigación, que es ya un proyecto vital y por tanto no dejará de reflexionar sobre el ser y el estar en el momento que nos ha tocado vivir.

---

71 STRIPART 2014. XIX mostra d'art jove d'horta-guinardó, ed. desconocido, <<http://www.stripart.cat/veure/?p=2052&cat=41&tag=escultura&artista=Daniel+Schweitzer>>, en línea, [consulta el 16 de julio de 2014].

72 Galería cuatro, Calle la Nave 25, 46003 Valencia <<http://galeriacuatro.com/>>



## 4.2. Fuentes referenciales

### Consultas bibliográficas:

- AA.VV., *Alberto giacometti. Begegnungen*, Zeit-Stiftung, Hamburgo, 2013.
- AA.VV., *Escritos. Alberto giacometti*, Síntesis, Madrid, 2002.
- AA.VV., *Fragmentos para una historia del cuerpo humano (Parte segunda)*, Taurus, Madrid, 1991.
- AA.VV., *Tres pintores del informalismo español: Millares, Saura y Tàpies*, IVAM, Centre Julio González, Valencia, 1989.
- ANDERS, Günther, *Nosotros, los hijos de Eichmann. Carta abierta a Klaus Eichmann*, Barcelona, Paidós, 2001.
- BASELITZ, Georg, *Baselitz: escultura frente a pintura = sculpture versus painting*, IVAM, Centre Julio Gonzalez, Valencia, 2001.
- BASELITZ, Georg, *Georg Baselitz Grabados Gravures Prints 1964 – 1990*, Valencia: IVAM. Centre Julio Gonzalez : Tate Gallery, 1991.
- BERGER, John, *El tamaño de una bolsa*, Santillana, Madrid, 2004.
- BERNHARD, Thomas, *Hormigón*, Alfaguara literaturas, Madrid, 1989.
- BERNHARD, Thomas, *Trastorno*, Alfaguara literaturas, Madrid, 1989.
- BONNEFOY, Yves, *Alberto Giacometti*, H Kliczkowski, Madrid, 2002.

- BUCARELLI, Palma, *La escultura de Alberto Giacometti*, Paris:s.n., Paris, 1962.
- BUCHHOLZ, Elke Linda, ZIMMERMANN Beate, *Pablo Picasso, Vida y obra*, Könemann, Barcelona, 2002.
- BYUNG-CHUL HAN, *La sociedad del cansancio*, Heder, Barcelona, 2012.
- CORTÉS, José Miguel, *El cuerpo Mutilado*, Generalitat valenciana, 1996.
- CORTÉS, José Miguel, «Orden espacial y control corporal» en la revista de *El sexo de la ciudad*, Universitat Politècnica de València, Valencia, Abril, 2012.
- DANTO, Arthur C., *El cuerpo/el problema del cuerpo*, Síntesis, Madrid, 1999.
- FLYNN, Tom, *El cuerpo en la escultura*, Akal, Madrid, 2002.
- FUOCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad*, Siglo XXI, Madrid, 1998.
- FUOCAULT, Michel, *Vigilar y castigar*, Siglo XXI, Madrid, 2005.
- GASTÓN, Bachelard, *El aire y los sueños*, Fondo de cultura económica, México, 1982.
- GASTÓN, Bachelard, *La poética del espacio*, Fondo de cultura económica, México, 1983.
- GIACOMETTI, Alberto, MOULIN, Raoul-Jean, *Giacometti: Esculturas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1964.
- GONZALES, Julio, IVAM Centre Julio González, Catálogo de la exposición *Julio González en la colección del IVAM*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2001.
- GUASCH, Ana María, *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Madrid, 2000.
- HEIDEGGER, Martin, *El ser y el tiempo*, Fondo de cultura económica, Madrid, 1989.
- HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor, *La dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1994.
- KAFKA, Franz, *La metamorfosis*, Alianza, Madrid, 1982.
- KRAUSS, Rosalind Epstein, *La originalidad de las vanguardias y otros mitos moderno*, Alianza Forma, Madrid, 1996.
- LEVI, Primo, «La zona gris», en Trilogía de *Auschwitz: Si esto es un hombre – La tregua – Los hundidos y los salvados*, Barcelona, El Aleph, 2005.
- LIPMAN, Jean, CALDER, Alexander, WOLFE, Ruth (ed.), Consellería de cultura de la Generalitat Valenciana, Catálogo de la exposición *El universo de Calder*, IVAM Centre de Julio Gonzáles, Valencia, 1992.
- MADERUELO, Javier, *Caminos de la escultura contemporánea*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2012.
- MARÍAS, Julián, *Historia de la Filosofía*, Alianza, 1986.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, Alianza, Madrid, 1995.
- RAINER, Arnulf, Diputación de Valencia, Catálogo de la exposición *Arnulf Rainer*, Sala de exposiciones Parpalló, Valencia, 1981.

- SAURA, Antonio, *Escritura como pintura: sobre la experiencia pictórica: 1950-1994*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2004.
- VIROLLO, Luis, «El poder y el valor», en AA.VV., *Sobre el Poder*, Tecnos, Madrid, 2007.
- WARNCKE, Carsten-Peter, *Picasso*, México: Numen, Colonia, 2003.

### Consultas en páginas web:

- Boum bang, ed. Desconocido, <<http://www.boumbang.com/georg-baselitz/>>, en línea, [4 de julio de 2014].
- Centro Pompidu, ed. desconocido, <<http://www.centrepompidou.fr/>>, en línea, [consulta el 14 de Julio de 2014].
- Fundación Bayeler, ed. desconocido, <<https://www.fondationbeyeler.ch/en/Home/>>, en línea, [consulta 6 de diciembre, 2013].
- Fundación Alberto et Annete Giacometti, ed. desconocido, <<http://www.fondation-giacometti.fr/en/>>, en línea, [consulta 6 de diciembre, 2013].
- GORMLEY, Antony, web personal, <<http://www.antonygormley.com>>, en línea, [consulta 14 de mayo, 2014].
- Guggenheim Museum, ed. desconocido, <<http://www.guggenheim.org/>>, en línea, [consulta el 15 de julio de 2014].
- IVAM, Instituto de arte moderno, centro Julio González, Generalitat Valenciana, <<http://www.ivam.es/>>, en línea, [consulta el 10 de mayo de 2014].
- MOMA, ed. desconocido, <<http://www.moma.org/8>>, en línea, [consulta 6 de diciembre, 2013].
- Museo Guggenheim de Bilbao, ed. desconocido, <<http://www.guggenheim-bilbao.es/>>, en línea, [consulta el 30 de junio de 2014].
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de educación, cultura y deporte, <<http://www.museoreinasofia.es/en>>, en línea, [ consulta el 12 de junio de 2014].
- Museo Picasso de Paris, e.d. desconocido, <<http://www.museepicassoparis.fr/en/collections/>>, en línea, [consulta el 14 de julio de 2014].
- STRIPART 2014. XIX mostra d'art jove d'horta-guinardó, ed. desconocido, <<http://www.stripart.cat/veure/?p=2052&cat=41&tag=escultura&artista=Daniel+Schweitzer>>, en línea, [consulta el 16 de julio de 2014].
- Tate Gallery, ed. Desconocido, <<http://www.tate.org.uk/art/artists/arnulf-rainer-1813>>, en línea, [4 de julio de 2014].
- TED, ed. desconocido, <[http://www.ted.com/talks/antony\\_gormley\\_sculpted\\_space\\_within\\_and\\_without.html](http://www.ted.com/talks/antony_gormley_sculpted_space_within_and_without.html)>, en línea, [consulta 15 de noviembre 2013].
- Whitney Museum, e.d. desconocido, <<http://whitney.org/>>, en línea, [consulta el 15 de julio de 2014].

## Índice de imágenes:

- Fig. 1: *Origen I*, 2013, resina de poliéster, hierro, plastilina, 85 x 19 x 13 cm. Imagen del autor, p. 12.
- Fig. 2: *Origen II*, 2013, resina de poliéster, hierro, plastilina, 90x19x13 cm. Imagen del autor, p. 12.
- Fig. 3, 4: Decorado de la habitación de Gregorio Samsa, (metal, vidrio y madera) realizado para el mediotraje de stop motion «The metamorphosis» dirigido por Germán Quay en 2012, Colección QBFZ. Imagen del autor realizada en la exposición *Metamorphosis*, CCCB, Barcelona, [2 de julio de 2014], p. 35.
- Fig. 5: Pablo Picasso, *Proyecto para el monumento a Apollinaire*, 1928, varilla metálica y chapa, 50,5 x 18,5 x 40,8 cm, Colección del Museo Picasso, Paris. Consulta en: Museo Picasso de Paris, e.d. desconocido, <<http://www.museepicassoparis.fr/en/collections/>>, en línea, [consulta el 14 de julio de 2014], p. 39.
- Fig. 6: Julio González, *Femme à la Corbeille*, ca. 1934, hierro forjado sobre zócalo de piedra, colección Centro Pompidou, Paris. Consulta en: Centro Pompidou, ed. desconocido, <<http://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cbLMqAG/rxAky5p>>, en línea, [consultla el 14 de Julio de 2014], p. 39.
- Fig. 7: Alexander Calder, *Spring (primavera)*, 1928, Alambre, 34,9 x 29,5 x 36,8 cm, Colección del Guggenheim Museum, New York. Consulta en: Guggenheim Museum, ed. desconocido, <<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/736>>, en línea, [consulta el 15 de julio de 2014], p. 40.
- Fig. 8: Antony Gormley, *Another singularity*, 2009, Instalación de dimensiones variables, cuerda de polipropileno de 6 y 8 mm, fijaciones de acero, Galería Continua Beijing, China. Consulta en: GORMLEY, Antony, web personal, <<http://www.antonygormley.com>>, en línea, [consulta 14 de mayo, 2014], p. 42.

- Fig. 9: Retrato de Alberto Giacometti. Consulta en: <<https://www.google.es/#q=alberto+giacometti>>, en línea, [consulta el 20 de julio de 2014], p. 45.
- Fig. 10: Alberto Giacometti, *Four Women on a base*, 1950. Bronce, 29,05 x 16,22 x 7,40 cm. Colección Fundación Alberto y Annete Giacometti, París. Consulta en: Fundación Alberto et Annete Giacometti, ed. desconocido, <<http://www.fondation-giacometti.fr/en>>, en línea, [consulta el 6 de diciembre, 2013], p. 47.
- Fig. 11: Alberto Giacometti, *Femme de Venise VIII*, 1956, bronce, 121 x 15,1 x 33,2 cm, Colección fundación Bayeler, Basel. Consulta en: Fundación Bayeler, ed. desconocido, <<https://www.fondationbeyeler.ch/en/Home/>>, en línea, [consulta 6 de diciembre, 2013], p. 47.
- Fig. 12: Alberto Giacometti, *Grand Femme IV*, 1960, Bronce, 270 x 33 x 58 cm, Colección fundación Bayeler, Basel. Consulta en: Fundación Bayeler, ed. desconocido, <<https://www.fondationbeyeler.ch/en/Home/>>, en línea, [consulta 6 de diciembre, 2013], p. 47.
- Fig. 13: Alberto Giacometti, *Aïka*, 1959, Óleo sobre lienzo. 92 x 72,8 cm, Colección Fundación Bayeler, Basel. Consulta en: Fundación Bayeler, ed. desconocido, <<https://www.fondationbeyeler.ch/en/Home/>>, en línea, [consulta 6 de diciembre, 2013], p. 48.
- Fig. 14: Alberto Giacometti, *Isaku Yanaihara*, 1961, óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm, Colección Fundación Bayeler, Basel. Consulta en: Fundación Bayeler, ed. desconocido, <<https://www.fondationbeyeler.ch/en/Home/>>, en línea, [consulta 6 de diciembre, 2013], p. 48.
- Fig. 15: Retrato de Antonio Saura. Consulta en: <<https://www.google.es/#q=antonio+saura>>, [consulta 20 de julio de 2014], p. 49.
- Fig. 16: Antonio Saura, *Crucifixión*, 1954, Óleo sobre lienzo, 131 x 163 cm, Colección IVAM Centre Julio González, Valencia. Consulta en: IVAM, Instituto de arte moderno, centro Julio González, Generalitat Valenciana, <<http://www.ivam.es/>>, en línea, [consulta el 10 de mayo de 2014], p. 51.
- Fig. 17: Antonio Saura, *Crucifixión*, 1959-63, óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm, Colección Guggenheim, Bilbao. Consulta en: Museo Guggenheim de Bilbao, ed. desconocido, <<http://www.guggenheim-bilbao.es/obras/crucifixion-4/>>, en línea, [consulta el 30 de junio de 2014], p. 51.
- Fig. 18: Retrato de Arnulf Rainer. Consulta en: <<https://www.google.es/#q=arnulf+rainer>>, [consulta el 3 de julio de 2014], p. 52.
- Fig. 19: Arnulf Rainer, *Sin título*, 1971, Cera de óleo y fotografía sobre papel, 60 x 50 cm, Colección Tate Gallery, Londres. Consulta en: Tate Gallery, ed. Desconocido, <<http://www.tate.org.uk/art/artists/arnulf-rainer-1813>>, en línea, [4 de julio de 2014], p. 53.
- Fig. 20: Arnulf Rainer, *Sin título*, 1974, Fotograbado, agua fuerte y punta seca, 53 x 38.1 cm. Colección MOMA, Nueva York. Consulta en: Guggenheim Museum, ed. desconocido, <<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/736>>, en línea, [consulta el 15 de julio de 2014], p. 53.
- Fig. 21: Retrato de Georg Baselitz. Consulta en: <<https://www.google.es/#q=georg+baselitz+portrait>>, en línea, [4 de julio de 2014], p. 53.
- Fig. 22: Georg Baselitz, *Dresdner Frauen – Die Lachende*, 1990, fresno y témpera, 123 x 69,5 x 38 cm, Collection Uli Knecht, Stuttgart. Consulta en: ed. Desconocido, <<http://www.boumbang.com/georg-baselitz/>>, en línea, [4 de julio de 2014], p. 54.
- Fig. 23: Georg Baselitz, *Dresdner Frauen – Karla*, 1990, Fresno y témpera, 158 x 67,5 x 57 cm, Collection Froehlich, Stuttgart. Consulta en: ed. Desconocido, <<http://www.boumbang.com/georg-baselitz/>>, en línea, [4 de julio de 2014], p. 54.

- Fig. 24: Retrato de Antony Gormley. Consulta en: <<https://www.google.es/#q=+Antony+Gormley+protrait>>, en línea, [8 de julio de 2014], p. 55.
- Fig. 25: Antony Gormley, *Another place*, 1997, 100 figuras de hierro fundido, 189 x 53 x 29 cm, Sola Strand, Stavanger, Noruega. Consulta en: GORMLEY, Antony, web personal, <<http://www.antonygormley.com>>, en línea, [consulta 14 de mayo, 2014], p. 56.
- Fig. 26: Antony Gormley, *Domain Field*, 2003, Varillas de acero, 4.76 mm x 4.76 mm, Medias variadas, 287 unidades, Centro de arte contemporáneo, Báltico, Gateshead. Consulta en: GORMLEY, Antony, web personal, <<http://www.antonygormley.com>>, en línea, [consulta 14 de mayo, 2014], p. 57.
- Fig. 27: Antony Gormley, *Quantum Void VII*, 2009, alambre de acero blando de 3 mm de diámetro, 270 x 270 x 270 cm. Consulta en: GORMLEY, Antony, web personal, <<http://www.antonygormley.com>>, en línea, [consulta 14 de mayo, 2014], p. 58.
- Fig. 28: Antony Gormley, *Quantum Void VI*, 2009, alambre de acero blando de 6 mm de diámetro, 370 x 275 x 127 cm. Consulta en: GORMLEY, Antony, web personal, <<http://www.antonygormley.com>>, en línea, [consulta 14 de mayo, 2014], p. 58.
- Fig. 29, 30: *X-00000000*, 2013, Resina de poliéster, componentes electrónicos, cables, 280 x 120 x 100 cm, Colección Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores, Córdoba. Imagen del autor, p. 65.
- Fig. 31: *No Name I*, 2013, resina de poliéster, cables, 78 x 33 x 33 cm. Imagen del autor, p. 67.
- Fig. 32: *No Name II*, 2013, resina de poliéster, cables, 85 x 33 x 33 cm. Imagen del autor, p. 67.
- Fig. 33: *Origen I*, 2013, resina de poliéster, hierro, plastilina, 85 x 19 x 13 cm. Imagen del autor, p. 68.
- Fig. 34: *Origen I*, 2013, resina de poliéster, hierro, plastilina, 90 x 19 x 13 cm. Imagen del autor, p. 68.
- Fig. 35, 36: Estructura corporal, 2013, piedra y hierro, 126 x 22 x 18 cm. Imagen del autor, p. 71.
- Fig. 37-39: *Sin título*, 2013, cera, alambre y varillas de hierro, 35 x 5 x 7 cm. Imagen del autor, p. 73.
- Fig. 40: *Estructura corporal I*, 2013, bronce, latón y hierro, 106 x 23 x 18 cm. Imagen del autor., p. 74
- Fig. 41: *Estructura corporal II*, 2014, bronce y hierro, 126 x 18 x 22 cm. Imagen del autor., p. 74.
- Fig. 42-44: Ensayo nº 1, cera, 40 x 5 x 5 cm aprox. Imagen del autor, p. 76.
- Fig. 45-48: Ensayo nº 2, cera, alambre y varillas de hierro, 45 x 6 x 6 cm aprox. Imagen del autor, p. 77.
- Fig. 49-51: Ensayo nº 4, hierro alambre y cera, 106 x 23 x 18 cm. Imagen del autor, p. 78.
- Fig. 52-54: Ensayo nº5, hierro y cera, 126 x 25 x 20 cm. Imagen del autor, p. 79.
- Fig. 55-56: *Degradación*, 2014, hierro, masilla de epoxi, 160 x 35 x 30 cm. Imagen del autor, p. 81.
- Fig. 57: Prueba de alambre y varilla de hierro intentando generar volumen. Imagen del autor, p. 82.
- Fig. 58: Prueba de alambre y varilla de hierro intentando generar líneas, direcciones y planos. Imagen del autor, p. 82.
- Fig. 59: Prueba realizada con varillas de hierro de calibre variado mediante la técnica de la forja. Imagen del autor, p. 82
- Fig. 60: Prueba realizada en hierro fundido mediante la autógena. Imagen del autor., p. 82

- Fig. 61-62: *Retrato II*, 2014, hierro y bronce, 90 x 90 x 50 cm. Imagen del autor, p. 83.
- Fig. 63, 64: *Retrato I*, 2014, hierro y bronce, 160 x 80 x 60 cm. Imagen del autor, p. 84.
- Fig. 65, 66: Selección de material procesual, tinta sobre papel, 10x15 cm c.u. Imagen del autor, p. 86.
- Fig. 67-74: Selección de material procesual, dibujos de dimensiones y técnicas variables. Imagen del autor, p. 87.
- Fig. 75-79: Selección de material procesual, grafito sobre papel, 29,5 x 10 cm c.u. Imagen del autor, p. 87.
- Fig. 80-83: *Sin título I, II, III, IV*, 2013, óleo sobre papel, 40 x 15 cm c.u. Imagen del autor, p. 88.
- Fig. 84: *Sin título I*, 2013, técnica mixta sobre papel, 150 x 40 cm. Imagen del autor, p. 89
- Fig. 85-87: *Sin título II, III, IV*, 2013, técnica mixta sobre papel, 150 x 50 cm c.u. Imagen del autor, p. 89.
- Fig. 88: *Sin título*, 2014, tinta y acuarela sobre papel, 35 x 27 cm. Imagen del autor, p. 90.
- Fig. 89-90: *Sin título I, II*, grafito, acuarela y tinta sobre papel, 60 x 28 cm c.u. Imagen del autor, p. 91
- Fig. 91: *Sin título*, tinta y acuarela sobre papel, 83 x 42 cm. Imagen del autor, p. 91.







Valencia, Julio de 2014



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

**MPA**  
MÀSTER OFICIAL  
EN PRODUCCIÓ  
ARTÍSTICA