

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAD DE BELLES ARTS

AMANIJOS

Desanudando la pintura

Proyecto Final de Máster en Producción Artística

Presentado por Almudena Millán Nuez

Dirigido por la Dra. Marina Pastor Aguilar

y por el Dr. Antonio Cucala Félix

Valencia, Junio de 2015



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

MPA
MÁSTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA

A mi ahijado Javier.

El trabajo *Amanijos*, se presenta como proyecto de los estudios realizados dentro de la especialidad de “Práctica Artística” del Máster en Producción Artística, impartido en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València durante los cursos 2013/2015.

El proyecto, según la tipología establecida por la comisión académica del Máster, se sitúa en la modalidad número cuatro: memoria justificativa de un trabajo artístico inédito materializado, que vertebré una reflexión sobre el propio quehacer artístico, conceptualizando la obra realizada a través de fuentes referenciales teóricas/artísticas y describiendo/analizando dicha obra desde una perspectiva teórica, técnica y tecnológica.

La investigación ha sido desarrollada por la alumna Almudena Millán Nuez bajo la supervisión de la Dra. Dña. Marina Pastor Aguilar, profesora del Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de Valencia y el Dr. D. Antonio Cucala Félix, profesor del Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de Valencia.

Valencia, 25 de Junio del 2015

Índice

1. Resumen/Abstract	7
2. Introducción	10
3. Antecedentes	17
4. Procesos y técnicas	34
5. Reproducciones	41
6. Conceptos	
6.1. La intimidad incierta	60
6.2. Ni el yo ni la alteridad	67
6.3. La mercantilización del romance	72
7. Conclusiones	77
8. Bibliografía	82

1. Resumen/Abstract

Amanijos es el título que da nombre a una serie de trabajos fruto de cuestionamientos e inquietudes de carácter formal, emocional y plástico en relación a la práctica pictórica y al uso de nuestro lenguaje como medio de interpretación y traducción de la imagen.

La idea parte de un cambio de dirección en nuestro trabajo mediante una nueva serie de cuadros al óleo, moviéndonos en la incertidumbre de una pintura que está entre la figuración y la abstracción, todo ello seducido y atrapado por la ambigüedad. El espectador será libre para establecer un juego interpretativo a partir del universo semántico propuesto, dado que entendemos la obra como algo abierto a la proyección simbólica.

Palabras clave: Pintura, pincelada, inseguridad, líquido, juego, riesgo, íntimo.

Amanijos is the title that names a series of works, result of questionings and curiosities of formal emotional and plastic character in relation to the pictorial practice and the use of our language as a means of interpretation and translation of the image.

The idea appears from a change of direction in our work through a new series of oil paintings, moving us in the uncertainty of a painting that is between figuration and abstraction, all seduced and trapped by ambiguity. The viewer is free to establish an interpretative game from the proposed semantic universe, as we understand the work as something open to the symbolic projection.

Key words: Painting, brushwork, insecurity, liquid, game, risk, intimate.

2. Introducción

Este proyecto se inicia en un periodo de análisis y de crisis tanto creativa como emocional: es un reflejo de cómo los cambios y las circunstancias personales del pintor influyen plenamente en la dirección que toma su trabajo. Entendemos como crisis, en su transcripción etimológica, ese momento en que la rutina ha dejado de servirnos como pauta, y se hace necesario tomar una decisión desde un criterio que nos resulte aceptable. Crisis es, en ese sentido, todo lo contrario a aceptar un destino inevitable. De este modo, todo lo que mostramos es el resultado de un cambio de dirección, de una apuesta que coincide con la búsqueda de bases conceptuales desde las que asentar el propio trabajo pictórico, de un nuevo modo de proceder en el que aunar los procesos vinculados a la investigación con las pautas seguidas en la creación.

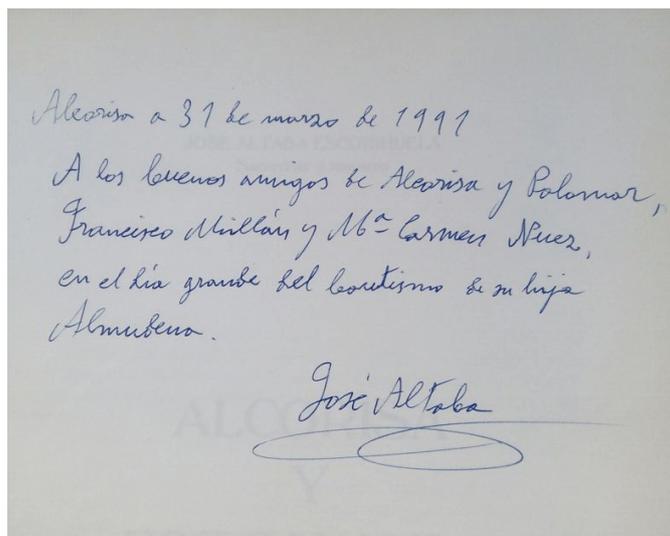
Este trabajo comienza con la necesidad de indagar y concretar los propios antecedentes, tanto pictóricos como conceptuales, y con la intención de analizar su influencia en el trabajo creativo que íbamos a realizar. De este modo Cy Twombly, Nico Munuera o el cuadro *Perro semihundido* de Goya y conceptos como el de intimidad propuesto por Habermas, el planteamiento de las sociedades del riesgo de Ulrich Beck o el concepto de lo líquido de Bauman, entre otros, se constituyen como ese universo inicial en el que hemos profundizado con un proceder casi dialéctico, moviéndonos de ellos a la pintura que estábamos realizando y viceversa, dando cuerpo a toda una serie de relaciones mutuas que iban influyendo en nuestra manera de producir y al mismo tiempo, nos ayudaban a leer los conceptos y a profundizar en ellos de una manera diferente a la inicial.

Amanijos se conforma como una serie pictórica al óleo. En los trabajos que pertenecen a la misma se intenta crear una nueva poética visual abarcando temas como el afecto, el reconocimiento del otro y el juego, un viaje que asume la tarea de buscar el método idóneo para responder a una serie de inquietudes personales y a un modo pictórico y poético de proceder. Con este título, *Amanijos*, se pretende sugerir otras interpretaciones de la materialización de los conceptos dichos anteriormente mediante la obra artística, o lo que es lo mismo, hacer sensible lo abstracto para visualizarlo y así comprender la dimensión de su importancia.

La palabra *amanijo* aparece en un libro titulado *Alcorisa y Foz-Calanda* que encontramos en la biblioteca familiar. Mosén José Altaba Escorihuela, hizo una investigación y posterior recopilación sobre el dialecto que se usaba antiguamente en

Alcorisa, es la zona en la que se ubica nuestra genealogía familiar. El texto recoge una serie de términos que no se encuentran en el diccionario y que han caído en desuso por aludir a actividades o referentes que ya no existen o no se realizan. Ojeando el libro, y de forma azarosa encontramos una serie de palabras bastante interesantes y que podían encajar y dar nombre a las pinturas de este trabajo.

Amanijos: Trabajos en cosas pequeñas pero útiles.



Dedicatoria de José Altaba a mis padres.

Libro Alcorisa y Foz-Calanda. 1991

Así pues, con la palabra *amanijos* decidimos dar título al proyecto y también a las pinturas de pequeño formato. Nos ha parecido interesante tomar prestadas estas palabras y valorar la posibilidad de utilizarlas para dar nombre o indagar en ellas en futuros trabajos.

La preocupación inicial de la que emana este proyecto procede de la inquietud por determinar los caracteres del entorno en el que desarrollamos nuestras vidas. En el entorno contemporáneo las relaciones, podríamos decir, ocupan el centro de atención de todos nosotros y éstas asumen la modalidad de buscar de manera continuada la complacencia personal. Esa contante violencia, esa búsqueda insaciable que no se detiene ni tan siquiera ante el mal ajeno, es lo que nos destruye. Más que uno con el mundo, lo que queremos es que el mundo se pliegue a nuestras apetencias.

Como afirma el sociólogo polaco Zygmunt Bauman, nuestra sociedad se ve acelerada por la tendencia, inspirada por un modelo de vida consumista dominante, tratando a los otros seres humanos como objetos de consumo según la cantidad de placer que puedan llegar a ofrecer y en términos de costo-beneficio. Los mismos fabricantes y propagadores de esta sociedad dominada por dicha tendencia, saben que realidad y actualidad no son lo mismo; pero quizá también sepan que de lo que se trata, precisamente, es de hacer ver que son lo mismo. Todo ello condiciona el desarrollo de una serie de posibilidades potenciales para el futuro, pues es esa misma expectativa de lo que esperamos o queremos que suceda la que condiciona las acciones que tienen lugar en el presente.

En relación con este marco, los objetivos con los que nos hemos planteado esta investigación, que vincula teoría y práctica, son:

- a. Definir una línea de trabajo personal: para centrar, a partir de ahora, nuestro proyecto en un tema y una práctica más específicas que nos permitan profundizar con criterio en los aspectos que tratemos.
- b. Desarrollar una metodología de investigación propia que vincule teoría y práctica para comenzar a buscar un sistema de trabajo que se adapte a nuestras necesidades. Procuramos alcanzar este objetivo estableciendo un equilibrio entre ambos campos.
- c. Plantear un acercamiento básico, tanto estructural como metodológico, para una futura tesis doctoral.
- d. Realizar un proyecto expositivo: para obtener una propuesta sólida, en la medida de lo posible, que ofertar al espacio que hemos elegido para su exposición, o bien a otros que puedan estar interesados en su muestra.

La metodología de investigación que hemos seguido se ha consolidado desde la acotación en una serie de fuentes de información variadas en cuanto a su área disciplinaria que han sido atravesadas de manera transdisciplinar a partir de los conceptos seleccionados. De este modo, hemos usado fuentes relacionadas con la filosofía, sociología, literatura y cine; en cuanto a género han sido consultados

escritos, ensayos, novelas, poesía y catálogos. Se trataba de abarcar en una especie de cartografía, como las distintas disciplinas y los diferentes autores abordaban un campo conceptual al que nosotros íbamos a aludir pictóricamente y como el proceso pictórico nos llevaba a precisar dichas fuentes de otro modo. Así, en la dinámica de trabajo llevada a cabo se ha realizado simultáneamente la investigación teórica y la investigación práctica, integrándose ambas en una especie de retroalimentación.

La estructura general del trabajo comprende un apartado inicial de antecedentes, donde hablaremos del cuadro *Perro semihundido* de Goya, de las pinturas de Cy Twombly y Nico Munuera y de las influencias que han tenido en nuestro trabajo. En segundo lugar explicaremos los procesos y técnicas con los que hemos desarrollado este trabajo pictórico, desde la composición y las gamas cromáticas del cuadro hasta el por qué de la elección del formato cuadrado. En el tercer apartado, mostraremos las pinturas que hemos realizado y a continuación desarrollaremos los conceptos teóricos que los hemos dividido en tres partes: La intimidad incierta, donde abordaremos el concepto de intimidad en las sociedades contemporáneas, continuaremos con un segundo capítulo; Ni el yo ni la alteridad donde haremos una reflexión sobre el concepto del yo y el otro y terminaremos este apartado conceptual con un último capítulo; La mercantilización del romance, reflexionando sobre la desaparición de ese otro. Aludiendo a cada concepto, probaremos a relacionarlos con la propia manera de proyectar la pintura. Hemos considerado oportuno posponer la explicación conceptual después de ver las reproducciones ya que el proceso de nuestro trabajo práctico comenzó antes de estudiar a dichos autores.

A través de esta investigación se pretende, por un lado, aportar una visión subjetiva y personal del tema tratado por medio de las pinturas realizadas. Por otro, exponer los factores e intereses que han influido en el transcurso de este período y los cuales influirán por tanto, en futuros cuadros.

LA SOLEDAD

Esta limitación esta barrera
esta separación
esta soledad esta soledad la conciencia
la efímera gratuita cerrada
ensimismada conciencia
existiendo nombrándose
fulgurando un instante
en la nada absoluta
en la noche absoluta
en el vacío.

Esta soledad
esta vanidad la conciencia
condenada
impotente
que termina en sí misma
que se acaba
enclaustrada en su luz
y que no obstante se alza
se envanece
se ciega
tapa el vacío con cortinas de humo
manotea ilusiones
y nunca toca nada
nunca conoce nada
nunca posee nada.

Esta ausencia distancia
este confinamiento
esta desesperada
esta vana infinita soledad
la conciencia.¹

¹ Vilarino, Idea. *Vuelo ciego*. Madrid, Colección Visor de Poesía, 2004, p. 85.

3. Antecedentes

El perro semihundido de Goya

“ Hay que pensar que el asunto del cuadro está en esa invisibilidad”².

El estudio de nuestros referentes pictóricos han tenido una gran relevancia en este trabajo. Los textos de artista, entrevistas y reflexiones nos ofrecen la posibilidad tanto de mostrar los parentescos, afinidades e influencias que alientan este proyecto pictórico. Serían muchos los antecedentes que han influido en nuestro quehacer pictórico como Joan Mitchell, Cecily Brown, Anish Kapoor o Wolfgang Laib pero hemos considerado oportuno centrarnos en aquellos referentes que marcan de una manera destacada las influencias que hemos recibido, que sobresalen por el contacto directo que hemos mantenido con sus trabajos, por la impresión y la huella que han dejado en nuestra percepción directa y nuestro modo de pensar y proceder. Cualquier trabajo pictórico está irremediamente influido por unos antecedentes determinados pues la pintura es un lenguaje que puede enriquecerse de nuevas palabras, pero no se comprendería sin observar las pinturas de donde surge. Veamos el conocido cuadro de Goya *Perro semihundido* y traigámoslo hasta la actualidad.

Al fondo de la sala baja del museo de El Prado donde se agrupan las *Pinturas negras* de Goya, casi arrinconada en la pared, se encuentra la enigmática pintura del perro.

En 1819, a los setenta y tres años de edad, Goya compra una quinta en las afueras de Madrid con el fin de recluirse, sordo y decepcionado. Se distancia de un ambiente político inestable que contrariaba sus creencias liberales y se aparta a un tiempo de las convenciones sociales. Para “decorar” los muros de los salones principales de la casa, el pintor aragonés realizó entre otras *Pinturas negras*, *Perro semihundido*, quizá la más sencilla y enigmática de este ciclo.

² Saura, Antonio. *Fijeza*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, p. 120.



Aspecto de la Quinta del Sordo, hacia 1905
Fotografía de Asenjo, publicada en la revista
La Ilustración Española y Americana,
el 15 de julio de 1909

La pintura estaba situada a la derecha de la puerta de entrada al primer piso de la Quinta del Sordo. Era la última pintura del ciclo que se veía, al girarse hacia la puerta después de haber entrado en la sala. Dado que formaba parte de un todo, y era como tal un detalle de ese todo, su ubicación podía asignarle una función parecida a la de una firma simbólica del conjunto en la que el pintor, en lugar de poner su nombre o su autorretrato, hubieran condensado un sentimiento.

Sorprende por ello los pocos comentarios que los apologistas de Goya dedican a esta pintura. Un sorprendente silencio, o temor, como si nadie se atreviese a comprometerse con una imagen a un tiempo tan sencilla y tan cargada de oscuras resonancias. Solamente mediante la cabeza de un perro emergido en un paisaje muerto, Goya expresa la intensidad de un drama que superando lo irracional se transforma en algo humano.

El cuadro tiene un significado, pero éste, resueltamente íntimo, está reservado al pintor en persona: Goya no hizo nada para transformar ese significado en un mensaje al mundo exterior. Antes bien, en la indeterminación del sentido y, en última instancia, en la ausencia de sentido está sin duda el significado de la obra. Desde este punto de vista, *El perro* participa de la concepción romántica del símbolo, tal como Goethe, lo contrapone en la alegoría:

“La alegoría transforma el fenómeno en concepto, el concepto en imagen, pero de tal forma que el concepto permanezca siempre contenido en la imagen y que sea posible aprehenderlo enteramente y expresarlo en ella. El simbolismo transforma el fenómeno en idea, la idea en imagen, y de tal forma que la idea siempre persiste infinitamente activa e inaccesible en la imagen”.³

En esta pintura no hay nada distante, ninguna narración, nos interpela en su sencillez, no necesitamos de conocimiento erudito alguno para sentirnos afectados por ella, para ponernos en lugar del perro. Cuando lo mira el espectador se pone en su lugar, pero no se trata de un lugar cualquiera, el espectador no se pone en lugar de un poderoso, de una hacendosa lechera o de una venus, ni siquiera en el lugar de un enano, sino de un perro. Goya le propone al espectador ser un perro.

“Goya no ofrece asidero alguno, su imagen es la de la inestabilidad; no hay espacio o fundamento sólido para el perro, y éste no se refiere a nada que no sea su propia existencia, su propia situación: su situación es el motivo protagonista de la imagen. Si se hunde es él quien se hunde, si logra escapar, es él el que lo logra. El perro es la representación de la subjetividad que carece asidero alguno, que sólo depende de sí mismo”.⁴

Sorprende en la composición de la imagen este recorte en primer plano, como si se tratara de un cercano horizonte frente a ese vacío de lo desconocido en el que se aposenta una mínima y humilde presencia. El perro es símbolo de la melancolía y, como tal, se dispone en la imagen ante nosotros, como un espejo en el que podemos mirarnos si estamos dispuestos a reconocernos en él, a reconocer nuestra melancolía y nuestro anhelo.

³ Goethe. *Écrits sur l'art*. Paris, Klincksieck, 1983, p. 113 citado por D. Arasse: *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*. Madrid, Abada Editores, 2000, p. 378.

⁴ Saura, Antonio. *Fijeza*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, p. 284.



Perro semihundido. 1819-1823

Francisco de Goya.

Burtar, como más tarde Goya, consideraba la melancolía como acompañante de la fantasía o imaginación capaz de producir monstruos. Este surgimiento podría indicar una forma de despertar, un reencuentro con la luz de la realidad a fin de disipar las horribles criaturas engendradas por la oscuridad en el abandono de la razón y la inteligencia.

El perro emerge, sale de abajo, de la tierra, de lo oculto, del poder germinativo de la tierra, donde crece la vida, el verde, los brotes vegetales, los árboles y es ahora esa tierra la que está dando luz a un perro, alumbrando a un perro, puede incluso suponerse que no se trata ni siquiera de un montículo de tierra o de una colina, sino de una zona imaginaria, un simple artificio para afirmar, por contraste, la presencia del vacío.

Y una vez fuera, ¿qué se encuentra? Una empinada cuesta, una subida, un camino que le viene cuesta arriba, le cuesta, pero merece la pena porque hay luz, luces doradas, cobrizas, aire, riqueza matérica en el aire...

Inevitable pensar en el *Monje mirando al mar* de Friedrich. La pequeñez del ser humano ante el cosmos, ante el mundo y la vida, la pequeñez e indefensión, la desproporción entre anhelos de infinitud y realidad.



Monje a la orilla del mar. 1808-1810

Caspar David Friedrich

El perro de Goya está en la línea de horizonte, casi se diría en la línea de flotación, asomando la cabeza como si se ahogara, como si la tierra se lo quisiese tragar, como si apenas supiera nadar, manteniéndose a flote mínimamente asomando la cabeza. Su situación no es muy estable, desde luego, pero desde esa precaria situación aún hay aspiración, anhelo, deseo de luz, deseo de ascender, de subir.

La influencia de esta pintura en los trabajos que estamos realizando se concreta como sigue: la audacia del perro, la novedad, lo sorprendente de esta pintura es que es casi totalmente abstracta. Un mínimo elemento figurativo en medio de pintura abstracta, en medio de un fondo indeterminado. Como las pinceladas, gestos, trazos y signos plásticos que están en nuestra pintura, en medio de ¿dónde?, en medio de la nada, en un lugar indeterminado.

“Soy pintor y mi equilibrio radica en no tener que pensar en *las cosas*”⁵.

El 20 de agosto de 1952, Cy Twombly, con veinticuatro años, embarcó rumbo a Italia, país que abordó desde el sur, Palermo y Nápoles, antes de instalarse en Roma, donde se reunió con su amigo Robert Rauschenberg. Italia era tópicamente el país del arte, pero casi ningún americano que entonces lo hiciese consideraba ya que este baño cultural podía ser otra cosa que una inmersión en el pasado, un lugar tan ideal para las antigüedades como impropio para las novedades. De manera que, recapitulando históricamente, entre 1832 y 1952, se puede afirmar que, por ejemplo, ningún joven artista estadounidense dudaba de la necesidad de conocer en directo Europa como experiencia imprescindible para concluir su formación, fuera clásica o moderna, si bien esta ansiedad se fue derrumbando casi por completo durante la segunda mitad del siglo XX.

El viaje que emprendió Twombly a Italia a comienzos de la década de 1950 no era todavía una rareza. Con una formación artística de vanguardia muy esmerada, su viaje por Europa no tenía como fin adiestrarse en las novedades, pero tampoco por un capricho vacacional. En cierto sentido, su caso es el de un joven artista americano de vanguardia en pos de lo antiguo, pero no exactamente de lo antiguo clásico, sino de lo históricamente sepultado. Twombly, a través de su deambulación por el Mediterráneo, no quería hacer un inventario, ni ninguna tesis, sino explorar lo refractario de la memoria mítica.

“No soy un pintor profesional, no voy al estudio a trabajar de nueve a cinco como muchos artistas. Cuando algo me sacude, o veo un cuadro, o cuando veo algo en la naturaleza, me aporta algo y voy a por ello. Pero no me importa si me paso tres o cuatro meses sin hacerlo. Cuando llegue, llegó”.⁶

⁵ VVAA. *Cy Twombly, Entrevista a Cy Twombly*, Tf Editores y Museo Guggenheim Bilbao, Madrid, 2008, p. 11.

⁶ VVAA. *Cy Twombly, Entrevista a Cy Twombly*, Tf Editores y Museo Guggenheim Bilbao, Madrid, 2008, p. 51.

Efectivamente, y nos atrevemos a afirmar que esta es una de las cosas con las que detectamos una mayor identificación en relación a la producción artística de Cy Twombly. Este, antes de pintar un cuadro, procede a determinar un largo periodo de aprendizaje, en relación al cual cabe decir que solamente comenzará el cuadro una vez domine la visión y los detalles de este mundo exterior. La ejecución, instantánea y rítmica, se vuelve entonces proyección, a un tiempo, de las figuras de lo real y del mundo interior del pintor.

Aunque todo el mundo sitúe la etapa más importante pictóricamente de Cy Twombly hacia 1959, en la medida en que fue entonces cuando pareció encauzar lo más personal de su estilo, no debemos de renunciar a analizar sus primeros pasos pictóricos a la sombra del Expresionismo Abstracto, sobre todo, bajo la forma de la gestual pintura de acción. También se aprecian influencias que remiten a Gorky, Pollock, De Kooning o Kline, en la inclinación de este primer Twombly hacia las texturas y los signos de naturaleza arcaizante. En cierta manera, la brecha que se produce en su obra inicial data desde su primera visita a Europa y supone un corte con el gestualismo pictoricista americano. Si bien, podemos ver que la deriva del Twombly de los años cincuenta hacia una caligrafía cada vez más sutil, reforzada por el uso del lápiz, no tenga mucho que ver con los referentes antes citados.



Cy Twombly
Muses
1963. 200 x 120 cm
Óleo y lápiz sobre lienzo

El tenue grafismo en el que derivó la obra de Twombly durante la segunda mitad de 1950 no sólo se apartó de la corriente dominante entre sus compatriotas, sino que replanteó el sentido del gesto, que dejó de ser para él una vibrante descarga física para convertirse en algo anímico. Las pinturas de Cy Twombly, se hallan en constante superposición, que alternativamente, transforman la superficie en fondo y el fondo en superficie, pero siempre en un mismo plano. Los cuadros de Twombly, no expresan para afuera, sino para adentro, llevando consigo una fuerza caudalosa y decisiva, que tiene a la vez algo de arrebatado, como una explosión íntima.

“Es instintivo en cierto tipos de cuadros, no como si estuvieras pintando un objeto o algo especial, sino como si atravesaras el sistema nervioso. Es como el sistema nervioso. No se describe, sucede. El sentimiento acompaña al trabajo. El trazo es el sentimiento, al pasar de algo suave y etéreo a algo duro, árido, solitario, algo que termina y algo que empieza. Es como si estuviera experimentando algo aterrador, lo estoy sintiendo y tengo que estar en ese estado, porque yo también lo estoy viviendo”.⁷



Hero and Leander. 1985. Cy Twombly

Cy Twombly se deja llevar por un estado de ebriedad pictoricista y su consiguiente subjetivismo lo adentra por una travesía del desierto, atraviesa de este modo el camino

⁷ VVAA. *Cy Twombly, Entrevista a Cy Twombly*, Tf Editores y Museo Guggenheim Bilbao, Madrid, 2008, p. 62.

por la soledad. De manera que el Twombly de los setenta se queda al margen de las exigencias de la actualidad, pero no por comodidad, sino por el momento personal que tiene de creación frenética. En cualquier caso, una de las cosas más relevantes de este pintor, es que fragua los límites de su estilo artístico y de su poética personal. Evidentemente, seguirá explorando su universo y creará nuevas series, a veces, impulsadas con la creciente sabiduría y libertad que va dando la madurez.

No podíamos terminar hablando de uno de nuestros referentes sin estar delante de sus pinturas, así que nos aventuramos rumbo a Berlín y fuimos al Museo de Arte Contemporáneo Hamburger Bahnhof para ver alguno de sus cuadros.



Museum Hamburger Bahnhof. Cy Twombly.
Mayo 2015. Berlín.

El proceso de hacer de Cy Twombly, nos ha influido enteramente en nuestro trabajo y esto ha determinado la elección como uno de nuestros referentes. Tanto las pinturas de Cy Twombly como las nuestras serían un poco lo contrario de seguir un plan predeterminado que hay que cumplir como si se tratase de un guión estricto. Es ir buscando, jugando, moviendo la materia en espera de alguna buena combinación. Cada movimiento se acumula en la superficie, cada pincelada condiciona y determina la siguiente, cada elemento altera el panorama en el que ha de asentarse el siguiente elemento, como una cadena de acciones que se determinan unas a otras en su propia lógica, en su propio fluir. De lo que se trata aquí, es de canalizar la energía del pintor mediante esas acciones acumulativas, y el cuadro, es el testimonio, el registro, la huella de dichas acciones.

Cy Twombly nos atraviesa con la pintura, se hace pintura y el espectador se sumerge en ella. La obra de este pintor, como otros estudiosos ya han señalado, es escritura; tiene algo que ver con la caligrafía, que a la vez convive con ella a través del color. Sus pinturas son de una elegancia extremada; como si de ese poderoso acto erótico que es la escritura y la pintura quedara la fatiga amorosa: esa prenda caída en una esquina de la hoja.

“Pienso en toda esa gente a la que hace un rato he visto practicar la saudade en Campos Cebolas. La ciudad entera está llena de solitarios dominados por la nostalgia del pasado. Sentados en sillas públicas, que en los miradores o en los muelles el propio ayuntamiento ha dispuesto para ello, los practicantes de la saudade callan y miran hacia la línea de horizonte. Parece que estén esperando algo. Cada día, con perseverancia admirable, se sientan en sus sillas y esperan mientras evocan los días del pasado. Lo suyo es la melancolía, cierta tristeza leve”.⁸

Lorca, España, 1974.

“Pintar es asomarse a un precipicio, entrar en una cueva, hablarle a un pozo y que el agua responda desde abajo”.⁹ Quizá estas palabras del pintor y escritor Ramón Gaya sea un buen inicio para conocer tanto la pintura de Nico Munuera como su actitud ante ella.

Los lienzos de Nico Munuera, parten de un objetivo: explorar los límites de la pintura. Campos de color, líneas, gesto único, paisajes, no paisajes, mancha y todo lo que el espectador pueda vivir en un mundo de abstracción. El pintor, se enfrenta a los cuadros de una manera obsesiva pero a la vez disciplinada, su trabajo, como él mismo señala sale del propio trabajo. Se enfrenta al cuadro a la búsqueda de un camino en el que unos días encuentras algo y otros no, como si se tratase de un ejercicio de introspección personal.

En su última serie, Nico Munuera nos muestra unos paisajes blancos en los que entrelíneas, se puede apreciar el color que descansa bajo una superficie blanca. En estas obras nos interesa la fluidez con la que trabaja y dialoga el fondo con la superficie, el blanco ocupando el vacío del lienzo.

El mismo Nico Munuera, confiesa que los retos no le asustan, que lo que le preocupa y le agobia es el paso del tiempo, perderlo, dejar que se escape sin haber elegido qué

⁸ Vila-Matas, Enrique. *Una vida absolutamente maravillosa. Ensayos selectos*. Debolsillo. Madrid, 2003, p. 57.

⁹ Gaya, Ramón. *El sentimiento de la pintura*. Editorial Arion, Madrid, 1960, p. 34.

hacer con él, cómo y con quién gustarlo. No poder deshacerlo o disfrutarlo; y saber, que lo que ha vivido, ya no puede volver a repetirlo. Y asegura: “Todo lo que vivimos son recuerdos. La manera en la que los cuentas es lo que puede cambiarlos”.¹⁰ Él lo hace a través de la pintura y de las formas de color que danzan en sus cuadros.



In the mood for landscape 5.3. 2014.

Acrílico sobre tela. 110 x 150 cm.

“Las obras de Nico Munuera se dirigen hacia lo esencial, prescinden de anécdotas, referencias o lastres inútiles para encaminarnos hacia el espacio y el tiempo en estado puro, vacíos, conceptuales. Nos los muestra como el lugar de eliminación del caos. [...] Así, sus obras se constituyen como una arquitectura de la pintura: el espacio en el que ordenar el tiempo, el tiempo en el que urdir nuestra trama vital”.¹¹

Las últimas pinturas de Nico Munuera, son unas pinturas enigmáticas, el enigma habita en su obra cuyo destinatario es el propio pintor, que quizá tampoco haya formulado el mensaje en palabras, sino únicamente a través de la forma y la apariencia que toma, el cuadro, su pintura. Se ha de recalcar la impresión sensual que dan estas pinceladas, así como las figuras que forman. Tan pronto sinuosas y delicadas como afinadas y densas.

¹⁰ IVAM Institut Valencià d'Art Modern. *La línea roja: selección de arte abstracto español en la colección del IVAM*. Valencia, 2009, p.73.

¹¹ Pastor, Marina. *El tiempo en estado puro en Nico Munuera*, Casa de la Cultura de Paterna, Valencia, 1999, p. 28.

Lo fascinante de la obra de este pintor, y quizá su mensaje, reside en que prohíbe cualquier enunciación que permita explicar la obra según las categorías del lenguaje y de la descripción referencial. Deja ver, quizá, un secreto de pintor: el deseo de escapar de una comunicación inteligible que anularía su propio deleite.



In the Mood for Landscape XXIV.

2012. Nico Munuera

Nos interesa este trabajo por ese decir sin ser dicho, como hemos visto claramente en la pintura de *El perro*, y como también podemos rescatar en muchas de las obras del pintor Cy Twombly. Así pues, Nico Munuera entra con el blanco en sus cuadros, ¿ocultando? O más bien, ¿desvelando ese vacío inmenso que atraviesa los acentos de color...? Ocultar, desvelar, blanco y color, son puntos clave para entrar en los últimos trabajos de Nico Munuera y que a la vez es inevitable pensar y relacionar con los últimos trabajos pictóricos que estoy realizando.

El día 17 de Abril de 2015 se celebró en el IVAM una mesa redonda, uno de cuyos participantes era Nico Munuera. En ella manifestó el desagrado que le producía hablar de su pintura, la incomodidad que le suscitaba. No pretende desarrollar ningún tipo de discurso al tiempo que agradece mucho a los que lo están haciendo, ya que ha descubierto muchas *ideas* que él mismo no había pensado y que quizás si que tengan un

vínculo con su pintura o manera de hacer. Pues sí, Nico, no nos contó mucho más que lo que os he dicho, no quiere argumentar respecto a su trabajo y se bloquea: “Prefiero que veáis las pinturas, a mi todo este asunto me incomoda”.



Nico Munuera junto con uno de sus últimos trabajos. 2015

AHORA

De dios es este instante,
y él lo ignora.

Es polvo del cristal de la alegría,
es la rosa que encaña
de la sangre en su entera majestad.

Bien se ve que sabéis de la honda llaga,
de este andar a derechas
sobre la brasa pura.

¿Morir?

Mira ahora estas manos,
mira en ellas el pan
de un tan loco querer,
de una harina tan limpia.¹²

¹² Gallego, V. *Cantar de ciego*. Madrid, Colección Visor de Poesía, 2005, p. 33.

3. Procesos y técnicas

En la evolución de este trabajo nos hemos ido moviendo entre la figuración y la abstracción. El cuadro *Sin título* originó una serie de cambios en nuestros intereses conceptuales y plásticos, así como la búsqueda de nuevos referentes. A partir de aquí, nuestras inquietudes pictóricas se alejarán de la figuración, centrando el interés en el color, la pincelada y la experimentación con nuevas composiciones y gamas cromáticas. Observación, intuición y riesgo, experimentación y reflexión, son factores que van de la mano a lo largo de este proceso de aprendizaje con la pintura.

Durante el proceso de elaboración de los cuadros, intentamos que las pinceladas se muevan con total libertad y, de este modo, las formas van apareciendo a medida que se van uniendo los colores con pinceladas gestuales y expresivas. Como resultado de esta actividad casi frenética, se da la paradoja de que se acaban cubriendo pinceladas que antes se consideraban esenciales de los cuadros.

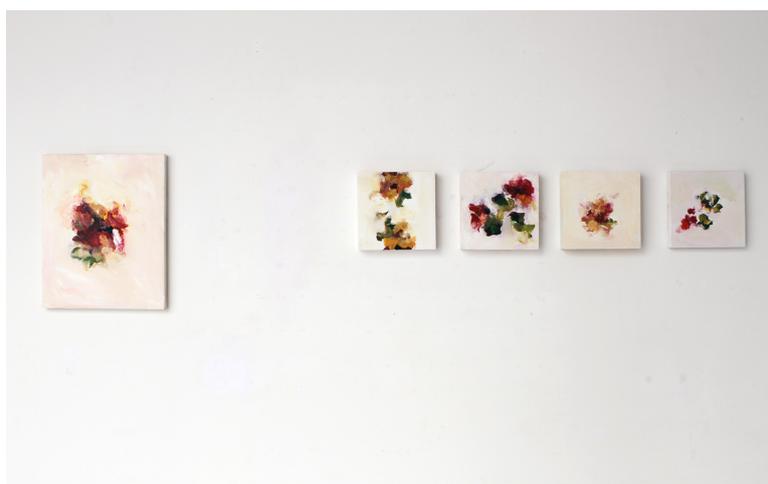
Frente a los trabajos anteriores, cuadros de pequeño formato, que no superaban los 30 x 30 cm, esta nueva serie, *Amanijos*, comienza con un cuadro de 170 x 120 cm, como *Perro semihundido*. A pesar de la estabilidad que supone el elemento centrado, la verticalidad del cuadro proporciona a la composición cierto dinamismo que induce a una lectura activa, en la que la mirada se desplaza en viajes de ida y vuelta de la tierra al cielo, un recorrido que va solapando indefinidamente estos trayectos verticales.



Sin título. Óleo sobre tabla.

170 x 120 cm

Sin embargo, en aquel momento, este dinamismo no se correspondía con nuestros intereses, buscábamos ralentizar la mirada, incluso fijarla en el punto de actividad de las pinceladas, consiguiendo de este modo que el dinamismo se suscitara en el espectador, trasladar esa actividad a su pensamiento. Para lograrlo decidimos trabajar con formatos cuadrados, que nos facilitaran esa estabilidad, por este motivo la mayoría de los últimos trabajos, son cuadrados. Ciertamente, tal y como se plantea en las tesis de Rudolf Arnheim, en el cuadrado todas las fuerzas se equilibran unas a otras, y por lo tanto la posición central queda en reposo. Pero nos pusimos a experimentar con los colores, tamaño de las pinceladas, actividad gestual, espaciado entre las manchas, etc. buscando otras propuestas de equilibrio, que además suscitaran sutiles movimientos internos, para capturar la atención, consiguiendo desplazamientos de la mirada dentro de la propia mancha, por tanto son esas transformaciones de color y los pequeños abismos que se producen entre ellas los elementos dinámicos del cuadro.



Amanijos. 2015. Almudena Millán

En efecto, frente al dinamismo vertical del primer cuadro, este formato facilita alternativas compositivas más equilibradas, y precisamente éste ha sido nuestro reto; lograr que las manchas aparenten fluidez, conseguir que se deslicen por la superficie de la tela, que los colores transmitan un movimiento latente, capaz de evidenciar la certeza de que la vida esta apunto de comenzar, y todo contenido, precisamente, entre los márgenes de una forma que define el equilibrio.

“En general, toda ubicación que coincida con un rasgo constitutivo del esqueleto estructural introduce un elemento de estabilidad, que, por supuesto, puede ser contrarrestado por otros factores.”¹³

En cuanto a la técnica, los soportes utilizados en esta serie son el lino y tabla sobre bastidor. La tela se fija antes de su preparación por medio de grapas, generando una tensión media-baja, la cola de conejo se encargará de tensarla.

En toda la serie se ha usado óleo industrial de distintas marcas, a excepción del color blanco titanio alquídico de Winsor & Newton. Esto responde a la importancia del blanco en los cuadros que realizamos y el que tenga un secado rápido para poder, de una forma más rápida, jugar con el fondo y su superficie. Los colores de la paleta son: blanco titanio, amarillo cadmio medio, ocre amarillo, rosa pizarro, naranja amarillo, laca carmín, tierra verde, violeta pizarro, azul ultramar y negro. Como médium y diluyente, esencia de trementina y aceite de linaza.

Estas pinturas no parten, de ninguna fotografía, ni tampoco de ningún elemento natural del que me rija fielmente. Cuando me dispongo a pintar, a mi alrededor tengo varias cosas que me interesan y me acompañan, desde una flores que alguien ha secado con cuidado y que se encuentran en la habitación hasta un pañuelo impregnado de pigmento naranja o unos pétalos de algún geranio blanco que con el paso del tiempo amarillea, los trapos sucios de óleo, un libro de poemas de Isabel Escudero, toallitas de bebé, un catálogo de Toni Cucala y una taza de té verde y menta.



Fotografía de una parte del estudio

¹³ Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Alianza Editorial, Madrid, 1985, p. 26.

Como agradecimiento y parte del propio aprendizaje en relación a los otros, hemos decidido cerrar este apartado con las palabras de Ernest Graves.

*“La Nellie, una yola de crucero, se inclinó hacia su ancla sin la menor agitación de las velas y quedó en reposo. (...) El aire estaba oscuro sobre Gravesend, e incluso más allá aparecía condensado en una lúgrube penumbra, cerniéndose inmóvil... Así arranca *El Corazón de las Tinieblas* de Joseph Conrad. La calma como antesala del descenso al horror.*

No es difícil imaginar cualquiera de las pinturas de Almudena Millán viajando a través de *La Nellie*: entre el paisaje nublado y el más íntimo pedazo de piel desnuda, entre la más cálida flor y la enorme herida infecta.

A medio camino de la figuración y sin trabajar totalmente en la abstracción, bajo la técnica exquisita de la artista asoma la universal tensión entre opuestos. Lo nuevo y lo viejo, a veces vivo, a veces muerto, a veces dulce, a veces amargo, suave y duro, a veces orgánico, o como una roca... Almudena Millán desvela. La fragilidad es expuesta frente al espectador, hierática como un icono religioso, y en un ejercicio de alquimia es transformada en la mayor virtud de la naturaleza y, por extensión, del ser humano”.¹⁴

¹⁴ Graves, Ernest: *Sobre las pinturas de Almudena Millán*, Texto inédito, Valencia, 2015.

Se cerró la herida en falso:
con el mal tiempo,
repunteando.

*

Dibujando el mundo,
Dios con su compás,
hizo los ríos torcidos
por disimular.

*

Sobra, sobra:
lo que no hace falta
estorba.¹⁵

¹⁵ Escudero, Isabel. *Nunca se sabe*, Editorial Pre-textos, Valencia, 2010, p. 231.

4. Reproducciones

“Antes de pintar un bambú hace falta que el bambú crezca en el interior de uno mismo. Entonces, el pincel en la mano, la mirada concentrada, la visión aparece de pronto ante los ojos. ¡Atrapémosla cuanto antes con nuestras pinceladas, porque puede desaparecer tan súbita como la liebre ante los pasos del cazador!”¹⁶.

¹⁶ Cheng, François. *Vacío y plenitud*, Siruela, Madrid, 2004, p. 97.



Sin Título. 170 x 120 cm. Óleo sobre tabla. 2015.



Amanijo I. 20 x 20 cm. Óleo sobre tabla. 2015



Amanijo II. 20 x 20 cm. Óleo sobre tabla. 2015.



Amanijo III. 20 x 20 cm. Óleo sobre lino. 2015.



Amanijo IV. 20 x 20 cm. Óleo sobre tabla. 2015.



Amanijo V. 20 x 20 cm. Óleo sobre tabla. 2015.



Amanijo VI. Óleo sobre tabla. 20 x 20 cm. 2015.



Amanijo VII. Óleo sobre tabla. 30 x 30 cm. 2015.



Amanijo VIII. 52 x 62 cm. Óleo sobre lino. 2015.



Amanijo IX. 41 x 33 cm. Óleo sobre lino. 2015.



Amanijo X. 50 x 50 cm. Óleo sobre tabla. 2015.



Campar. 140 x 140 cm. Óleo sobre tabla. 2015.

5. Conceptos

Después de determinar una selección de los referentes de nuestra pintura, y exponer el proceso de trabajo, pasamos a determinar los conceptos que animan nuestra obra pictórica. Con ellos no tratamos de determinar un significado concreto, sino de indicar los caminos que seguimos a medida que hemos ido desarrollando nuestro proceso creativo, de mostrar con qué clase de preocupaciones se enmaraña y concreta, de abrir aquellos elementos conceptuales que se encuentran en su fondo. No obstante queremos comenzar por advertir que plasmamos ese universo conceptual y emocional de una manera abierta y abstracta, de un modo no determinista, y que la finalidad de nuestro trabajo no consiste ni en ilustrar una serie de contenidos concretos, ni en comunicarlos de manera directa, más bien entendemos este apartado como un cúmulo de vinculaciones semánticas sugeridas, como el intento de desvelar aquellas cuestiones que nos preocupaban y conmovían durante el desarrollo del proceso pictórico. Es por este motivo que hemos optado por exponerlos de manera fragmentaria, permitiendo que sea el lector quien juegue con los conceptos, quien pueda alterar y establecer la relación entre ellos, quien determine cómo vincularlos con la pintura. Entendemos lo fragmentario como un modo de hacer que el centro de gravedad se desplace de la lógica que argumenta a la retórica que seduce, que persuade. Es decir, el centro ya no reside en ninguna epistemología concreta, en un sentido y significado último, sino en una multiplicidad semántica casi inacabable.

Pintar, para nosotros, es como jugar un juego serio. La producción artística puede ser entendida como juego en el mismo sentido de Gadamer cuando afirma “Este juego conjunto nos obliga a hacernos la pregunta de qué es propiamente lo que se construye por esta vía del juego libre entre la facultad creadora de imágenes y la facultad de entender por conceptos”¹⁷. Para responder a esta cuestión atenderemos al concepto de juego como parte del entramado estético que sustenta nuestra producción, pero, a un tiempo, trataremos de fundamentar nuestra propuesta en este trabajo final de máster dentro del mismo concepto de manera reflexiva, induciendo un pliegue, aquel que deberá realizar el lector tratando de apostar lúdicamente por determinada relación entre los conceptos propuestos y la visión de las obras concretas realizadas y propuestas como parte de este trabajo.

Ya hemos señalado a lo largo del presente trabajo determinados caracteres que se van mostrando en los distintos cuadros. Ahora vamos a tratar de mostrar cómo hemos ido

¹⁷ Gadamer. *La actualidad de lo bello*. Ed. Paidós. Barcelona, 1991, p. 79.

reforzando los conceptos que les corresponden. Así hablábamos de la indeterminación de los fondos, de cómo sustentaban los trazos pictóricos y los gestos que se encontraban suspendidos en medio de un lugar impreciso e incierto, reflejando con ello la propia condición existencial contemporánea. Los trazos superpuestos, por su parte, pretenden la expresión de una explosión de intimidad, de la problematicidad que la misma adquiere en occidente desde el siglo XVIII.

La consecuencia de conjugar esa indeterminación de los fondos con los trazos y los gestos tiene como resultante la expresión de la fragilidad. Nosotros referimos esa sutileza a la propia debilidad de los vínculos humanos en las sociedades contemporáneas, a la idea de la fluidez de los vínculos reformulados de acuerdo con la idea de lo líquido de Bauman, a lo precedero de las relaciones y a la propia condición metafórica de refugiado que se resuelve en la soledad del movimiento continuo de aquellos que carecen de suelo y cuyo territorio nunca se encuentra presente, a la enorme dificultad de concebir la intimidad como un espacio sólido desde el que conformar subjetividades concretas.

En este juego con la pintura, se establece un diálogo tangible del pintor con su cuadro, un diálogo que nace y que va conduciendo a la propia materia. La pintura va creciendo en su proceso a la vez que se suceden esos gestos azarosos e imprevistos de color. A cada instante hay algo nuevo que resolver y para ello se necesita que uno mismo conecte con la pintura. Para lograr tal conexión, es preciso hacer exactamente lo contrario a lo que nos han enseñado: no correr, sino parar; no esforzarse, sino abandonarse; no proponerse metas, sino simplemente estar ahí.

Posiblemente hemos perdido el tiempo, la vida incluso, pero esas pérdidas nos han conducido hasta donde ahora estamos y pintando nos colocamos justamente en ese preciso instante. Y es en ese juego con la pintura donde descubrimos que la puerta nunca ha estado cerrada.

Esa quietud de la que hablábamos cuando se está ahí, pintando, por contrapartida, invita a la interiorización del cuadro y de nosotros mismos, conduciendo a una explosión de intimidad que se ve reflejada en nuestros trabajos. Es necesario pasar por esa quietud para adiestrarse en el dominio de sí sin el que no se podría entender el verdadero juego del que estamos hablando. En este juego, desplazamos los trazos de un lugar a otro

hasta que se asientan en su sitio y es entonces cuando descubrimos cuál es su lugar. Pero no basta, en esta pintura, con solo jugar, también hay que observar lo que sucede dentro: esas son las reglas del juego. Al observar el cuadro, vemos un espejo de nosotros mismos y, al tiempo, un modo de mejorarlo, desde esta contemplación descubrimos que nosotros somos esa materia líquida.

“Una buena sociedad sería la que hace que las decisiones correctas sean las más fáciles de tomar.¹⁸

Las sociedades contemporáneas han sido caracterizadas de acuerdo con numerosos apelativos como sociedades de la inseguridad, del terror, de la incertidumbre, de la transparencia, del riesgo. Comenzábamos la presente investigación planteándonos cómo podían ser categorizadas las relaciones entre los seres humanos desarrolladas y relacionadas con el concepto de intimidad, desde este tipo de calificativos.

Queremos comenzar por anotar que, de acuerdo con Habermas¹⁹, la propia intimidad es un concepto cuyo campo semántico se ha vinculado, históricamente, a las condiciones de la privacidad. No obstante, lo privado y lo íntimo no se refieren a las mismas cosas: el primer concepto se imbrica en las relaciones de carácter afectivo que se generan entre las personas; el segundo alude a las relaciones de propiedad, que no suelen producirse vinculadas a relaciones afectivas, sino todo lo contrario. La asimilación de ambos conceptos se produce en la Europa del siglo XVIII cuando se genera la llamada “esfera pública burguesa” y se contraponen dos conceptos de ser humano, base de lo público como idea, por una parte el de propietario ilustrado, con poder económico, pero sin poder político, el burgués propiamente dicho; por otra el ideal de pura humanidad, cuya formación se realiza en el seno de la familia pequeño burguesa, y que debe ser formado como un ser autónomo y libre con capacidad para tomar sus propias decisiones. En el primer caso, lo público se sustenta como aquello que es opuesto a la privacidad y que se resolverá en determinadas relaciones de carácter económico; en el segundo caso se remitirá a las condiciones de intimidad y afecto, a lo familiar y se conformará como el ámbito de las decisiones colectivas en el que sujetos racionales deliberan sobre aquellas cosas que son del interés de todos para conformar el bien público. Fue el primero de los conceptos el que se impuso sobre el segundo, quedando la intimidad reducida y delimitada a un concepto asimilable semánticamente y sometido a las condiciones de lo privado. Desde esta distinción y en este marco aquí queremos abordar el concepto de intimidad, prescindiendo de aquellas condiciones que lo asimilan a lo privado y

¹⁸ Ver al respecto <http://lavanguardia.com/lacontra/20120112/54244283412/zygmunt-bauman-hoy-nuestra-unica-certeza-es-la-incertidumbre.html>. Fecha de consulta 25-4-2015.

¹⁹ Habermas, J. *Historia y crítica de la opinión pública*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona. 1982.

dirigiéndose al territorio de lo afectivo en las relaciones interpersonales. Como afirma Giddens, “La autonomía claramente, en este sentido, no puede desarrollarse, mientras los derechos y las obligaciones políticas estén estrechamente ligados a la tradición y a prerrogativas fijadas, basadas en cierto régimen de propiedad”.²⁰

En la contemporaneidad nos vemos confrontados con un problema agravado: ni lo público ni lo privado tienen un correlato claro de referencia y se dan entremezclados. No se trata por tanto simplemente de que el ámbito de intimidad parezca haber perdido su correlato semántico y referencial, sino que además, a pesar de que los referentes se vuelven vitales para entender la nueva realidad, seguimos usando antiguas categorías, que Beck denomina en la sociedad del riesgo “categorías zombies”, precisamente por ello. Dichos conceptos ahora carecen de significado efectivo, no parecemos poder contar con los códigos adecuados para explicar la nueva complejidad social: las distinciones tradicionales entre izquierda y derecha, economía y política, público y privado e íntimo y público de nuevo de acuerdo con la precisión significacional que ya hemos realizado, parecen ya no decirnos nada.

La solidaridad o la red de solidaridades, según Bauman, sirvió como una forma de dotar de certidumbre, lo que a su vez producía autoconfianza y seguridad, con lo cual se daban las pautas para poder ejercer la libertad. Sin embargo, este elemento fundamental en el funcionamiento social se ha perdido, al proclamar al individuo como el único centro de la acción social, y proclamando la no sociedad, a nuestro juicio correlativa de los no lugares de Augé²¹, el sometimiento al consumo de todas las relaciones. Los lazos a largo plazo se han disuelto, la mayoría de los sufrimientos se vuelven un asunto del ámbito individual y no del común (no hay formas en la que el tejido social produzca relaciones de confianza y capital social), y la individualización tiende a derivar en formas anómicas de comportamiento, que a la larga a su vez, fragmentan aún más las relaciones.

La primera modernidad estaba delineada por la certidumbre sobre el futuro; no obstante, había una negación y una distancia del pasado debido a que una conciencia total del pasado sería contradictoria con la esencia misma de esta época, que era la constante.

²⁰ Giddens, A. *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Ed. Cátedra. Madrid, 1998. Pág. 111.

²¹ Augé, M. *Los no lugares, espacios del anonimato*. Ed. Gedisa. Barcelona.

Resumiendo, gran cantidad de teóricos dedicados a definir a las sociedades contemporáneas concuerdan en que se está viviendo un momento de crisis que se traduce como incertidumbre ante la vida y consecuente falta de sentido. También cabe apuntar que los avances tecnológicos han sido fundamentales para el cambio de esta época, ya que difícilmente se podría entender la globalización y la rapidez con la que parece girar el mundo sin este elemento. La izquierda y la derecha ya no están diferenciadas totalmente, el territorio que era uno de los principales fundamentos de la organización estatal deja de tener sentido, el mercado parece diluirse con el Estado, y lo íntimo se ve acechado por conformarse como un espacio ajeno a la definición de un lugar.

Hoy el ámbito de lo íntimo, tradicional refugio del hombre, pasa por los desafíos de una cultura que ha perdido la trascendencia en el culto a un yo narcisista, hecho collage, postmoderno, que ha desgastado cualquier compromiso afectivo y se lanza a la búsqueda del placer proporcionado por todo lo espectacular. Este ámbito es el correlato y la consecuencia del desarrollo de la modernización, y muy particularmente de la ciencia y la tecnología según U. Beck, y desemboca en la que éste denomina la modernidad reflexiva, la cual viene a concretarse en la necesidad de que las personas elijan sus propias trayectorias de modo reflexivo como consecuencia del paso de una sociedad estamental, regulada por identidades fijas basadas en la religión, la etnia y el trabajo, a una sociedad de la individualización, que acabará por entenderse como una sociedad.

En este marco, Ulrich Beck hablará de la sociedad del riesgo: se entiende por modernización reflexiva una transformación de la sociedad industrial, que se produce sin planificación y de manera latente en el transcurso normal, autónomo de la modernización y que apunta bajo tres aspectos al invariable e intacto ordenamiento político y económico: una radicalización de la modernidad, que desvincula a la sociedad industrial de sus perfiles y premisas y que, a causa de lo cual, abre paso a otra modernidad –o a la contramodernidad.²²

La idea de riesgo destaca el rol que los sentimientos de incertidumbre y temor juegan en la sociedad globalizada. Según dicho autor, el proceso de modernización conduce a una situación en la que la probabilidad de trastornos y de desastres es mayor y no menor que

²² Beck, U. *La sociedad del riesgo global*. S. XXI editores, Madrid, 2002. Pág. 233

antes, debido a los factores de riesgo que se generan a medida que la complejidad de los entramados institucionales aumenta, y a medida que la ciencia y la tecnología introducen nuevos implementos y procedimientos cuyos efectos son difíciles de prever tanto como de controlar. Beck plantea que el mundo moderno “incrementa al ritmo de su desarrollo tecnológico la diferencia entre dos mundos: el del lenguaje de los riesgos cuantificables, en cuyo ámbito pensamos y actuamos, y el de la inseguridad no cuantificable, que también estamos creando”²³

En relación con estos conceptos, Goethe²⁴, procura conscientemente, buscar un contrapeso a esta inseguridad de los tiempos y es en su novela *Las afinidades electivas*, donde plantea los problemas de las interrelaciones amorosas y matrimoniales a la luz de la razón, de la moral epocal y de los impulsos del corazón. En esta novela, nos habla de esa inseguridad, ese estar en la deriva de los tiempos y no saber qué va a pasar. Nuestra serie de pinturas, son abstractas, aún así, todas ellas tienen unas figuras, unos protagonistas, como en *Las afinidades electivas*, unos trazos superpuestos de color que se encuentran en un fondo blanco, en un lugar indeterminado, en un escenario, donde ellos tampoco saben muy bien qué es lo que está sucediendo. Los protagonistas de nuestros cuadros, se encuentran agitándose en un lugar indeterminado, sin asideros de ningún tipo, sin apoyo, sin estructura sólida que los proteja. Esos trazos o figuras, sean lo que sean, se encuentran perdidos en medio de la nada, en medio de la indeterminación, en un contexto que no las ampara ni protege y por lo tanto, podría decirse que manifiestan cierta indeterminación o quizá, inseguridad. “–El yeso lo tiene bien fácil- dijo Charlotte-. Él ya está listo: es un cuerpo completo, bien abastecido, mientras que aquel ser expulsado continúa aún al azar hasta poder descender de nuevo”.

25

En una línea argumentativa parecida, Giddens²⁶ diferencia entre los riesgos naturales tradicionales y lo que denomina riesgos manufacturados, que son aquellos que se han producido a causa del avance de la propia modernidad, sosteniendo que la proliferación de los últimos conforma uno de los elementos que vienen a definir la atmósfera encrespada y nerviosa de la cultura y la civilización contemporáneas. Desde este punto de vista, más allá de las certezas que comporta, parece insuficiente para explicar la

²³ Beck, U. *La sociedad del riesgo global*. S. XXI editores, Madrid, 2002, p. 16.

²⁴ Goethe, J. *Las afinidades electivas*. Ed. Cátedra. Madrid, 1999.

²⁵ Goethe, J. *Las afinidades electivas*. Ed. Cátedra, Madrid, 1999, p. 112.

²⁶ Giddens, A. *Modernidad e identidad del yo: el yo y la sociedad en la época contemporánea* Ed. Península, 2000, p. 38 y ss.

actual sensación prolongada de incertidumbre. Aunque es cierto que los riesgos ahora son globales, de ello no podemos deducir que nuestra época sea de más incertidumbre que las anteriores. La sociedad se ha globalizado, y esto implica que el marco de interpretación de los riesgos y la sensación de incertidumbre que éste conlleva, pero aún habría que determinar la relación entre los riesgos, su percepción por parte de la sociedad y la sensación de incertidumbre que ellos provoca. –cambia el marco para la interpretación de los riesgos que la acechan, pero todavía hace falta saber cómo funciona la relación entre los riesgos y su percepción por parte de la sociedad. De hecho, contra lo que quizá podía suponerse, la relación entre riesgo y miedo con mucha frecuencia no es directamente proporcional. El miedo puede alcanzar con facilidad niveles desproporcionados en relación con los riesgos reales, mientras que situaciones de alto riesgo pueden en ocasiones ser asumidas con tranquilidad y sangre fría. Esto parece indicar la conveniencia de distinguir la *globalización de los riesgos de la globalización del miedo*.

La importancia de distinguir la globalización de los riesgos y la globalización del miedo se pone en evidencia cuando consideramos el diagnóstico de la situación actual realizado por Zygmunt Bauman. Según este autor, es la “fluidificación” de las viejas estructuras sociales, suscitada por los desarrollos tardíos de la modernización, la que ha dado lugar a esa atmósfera en la que los individuos experimentan sensaciones de aislamiento y desamparo que los tornan más vulnerables frente a los embates del miedo.

“La inseguridad nos afecta a todos, inmersos como estamos en un mundo fluido e impredecible de desregulación, flexibilidad, competitividad e incertidumbre endémicas”²⁷

El concepto de lo “líquido” de Bauman²⁸, hace referencia a esa cada vez mayor imposibilidad de fijar ni mantener rígidos los espacios y los tiempos en los que se desarrollan las actividades humanas. Líquido es lo que sufre un continuo cambio de forma cuando se le somete a tensión, y enlace es el término que define la unión de los átomos de lo sólido expresando su estabilidad, por eso la metáfora de lo líquido es

²⁷ Bauman, Z. *Modernidad Líquida*. Ed. FCE. Buenos Aires, 2006, p. 59.

²⁸ Bauman, Z. *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2005.

adecuada y nos sirve para expresar lo constante de los cambios y lo frágil de los vínculos en nuestra sociedad.

“En nuestra sociedad, supuestamente adicta a la reflexión, la confianza no recibe gran estímulo. Un severo escrutinio de los datos procedentes de las evidencias vitales apunta en dirección opuesta, revelando insistentemente la perpetua volubilidad de las reglas y la fragilidad de los lazos.”²⁹

En términos de Bauman, “el tipo de incertidumbre, de oscuras premoniciones y temores respecto al futuro que acosan a hombres y mujeres en el entorno social fluido, en perpetuo cambio, en el que las reglas del juego cambian a mitad de la partida sin previo aviso o sin una pauta legible, no une a los que sufren: los separa y los aísla”³⁰ En el seno de esta “modernidad líquida”, las nuevas elites disfrutan de una movilidad que les permite evadir tanto las fuentes locales de temor como los marcos institucionales rígidos; las mayorías pobres, en cambio, están atadas a su lugar de nacimiento y a las problemáticas sociales que hacen que sus vidas sean difíciles y oscuras. La única solidaridad que prospera en estas circunstancias es la del miedo. Pero como el miedo por definición no puede constituir la base para una genuina cohesión social, lo que impera es un estado de atomización social en el que cada quien sólo puede confiar en su propia habilidad para eludir el peligro.

Este planteamiento, al igual que el de Beck, resulta muy útil para explicar la globalización de los riesgos pero no da cuenta de la globalización del miedo y de la incertidumbre. En efecto, ninguno de los dos puede explicarse solamente a partir de las tensiones y desigualdades en curso, como tampoco podía explicárselo a partir de un cambio en la naturaleza de los riesgos, por más que esas tensiones y esos riesgos nos ayuden a entender la vulnerabilidad de la sociedad contemporánea frente al miedo. Dado que el miedo es, al menos en parte, el resultado de una elaboración social, sus niveles de intensidad y difusión sólo parcialmente dependen de los riesgos y de las amenazas vigentes en un momento dado. Así como nuestra percepción de una situación depende tanto de la situación misma como del estado de nuestra sensibilidad, el modo

²⁹ Zygmunt, Bauman. *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2005, p. 123.

³⁰ Bauman, Z. *Modernidad Líquida*. Ed. FCE. Buenos Aires, 2006, p. 169.

en que una comunidad o un grupo perciben una amenaza juega un papel decisivo en la interpretación de su peligrosidad. Este es el punto en el que la tesis de Beck sobre la sociedad del riesgo y la tesis de Bauman sobre la modernidad líquida necesitan ser complementadas. La atmósfera de temor que reina en la sociedad global se ha emancipado de los factores de riesgo y de la situación social explosiva en un sentido importante. Si bien los riesgos son indiscutiblemente reales y la situación social ejerce una fuerte presión sobre el sistema, la cobertura e intensidad de los miedos no está supeditada únicamente a estos factores. La globalización del miedo, en especial el derivado de las acciones de los grupos terroristas, se basa en gran medida en la interconexión global entre sociedades y culturas distintas a través de un vasto sistema de medios de comunicación masiva. La globalización de la incertidumbre procede de la disolución de los lazos a largo plazo, de la intensificación de la información, que a su vez nos lanza a la búsqueda de su incremento cuantitativo, agravando la propia incertidumbre.

En *Modernidad Líquida* Bauman pretende remarcar los rasgos sociales que se han vuelto centrales en esta fase. Una de las características en el individualismo que marca nuestras relaciones y que las hace precarias, transitorias y volátiles, sin que lo íntimo adquiera una razón de ser. Así, la modernidad líquida es una figura del cambio: “los sólidos conservan su forma y persisten en el tiempo: duran, mientras que los líquidos son informes y se transforman constantemente: fluyen. Como la desregulación, la flexibilización o la liberalización de los mercados”.³¹ La modernidad líquida es un tiempo sin certezas. Sus sujetos, que lucharon durante la ilustración por poder obtener libertades civiles y deshacerse de la tradición, se encuentran ahora con la obligación de ser libres. Hemos pasado a tener que diseñar nuestra vida como proyecto y performance, la familia nuclear se ha transformado en una “relación pura” donde cada “socio” puede abandonar al otro a la primera dificultad. En estas condiciones la intimidad no puede sino devenir algo aún más incierto.

³¹ Bauman, Z. *Modernidad Líquida*. Ed. FCE. Buenos Aires, 2006, p. 93.

Ni el yo ni la alteridad

Son innumerables los indicios de que estamos viviendo una época limítrofe, un corte en la historia, un pasaje de cierto régimen de poder a otro proyecto político, sociocultural y económico. Una transición de un mundo hacia otro: de aquella formación histórica anclada en el capitalismo industrial que rigió desde fines del siglo XVIII hasta mediados del XX –y que fue analizada por Michel Foucault bajo el rótulo de “sociedad disciplinaria” –hacia otro tipo de organización social que empezó a delinearse en las últimas décadas, y que Deleuze denominó “sociedad de control”. En este nuevo contexto, ciertas características del proyecto histórico preceden se intensifican y ganan un significado renovado, mientras que otras cambian radicalmente. En este movimiento se transforman también los tipos de cuerpos que se producen cotidianamente, así como las formas de ser y estar en el mundo que resultan compatibles con cada uno de esos universos.

Gergen ya había anotado a finales del pasado siglo, como el yo se ha saturado en una serie de fenómenos de acuerdo con los cuales la intimidad se disgrega dando lugar a una mera apariencia de intimidad en la que “la continuidad es reemplazada por la contingencia, la unidad por la fragmentación, la autenticidad por el artificio”³². Lo que queda para el final de siglo es un yo precario, colonizado por una cultura mediática, frivolidado y al tiempo repleto de una multiplicidad de posibilidades abiertas desordenadas. La identidad deja de ser algo profundo, una construcción social coherente, para convertirse en algo que puede ser cualquier cosa en cualquier momento.

“En el postmodernismo no hay una persona esencial a la que deba buscarse algún reducto. Reductos hay, sí, pero el individuo es una categoría construida, algo que se crea bajo la forma de un currículum o una lista de referencias bibliográficas o personales”³³

³² Gergen, K. *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Ed. Paidós contextos. Barcelona, 1997. p. 232.

³³ Gergen, K. *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Ed. Paidós contextos. Barcelona, 1997. p. 236.

El individuo así se ha fragmentado e igualado en toda una serie de relaciones particulares y circunscritas que se manifiestan en una vida diaria que se muestra como un juego.

Pero podemos distinguir, con Carse³⁴ dos clases de juegos: el juego finito y el infinito. El primero se desarrolla con el propósito de ganar, en él participan un número preestablecido de jugadores, incorpora sus propias reglas y sólo conociendo las mismas se puede entender en qué consiste el juego. El juego infinito se ejecuta con el propósito de continuar el juego, en él pueden participar todos, las reglas cambian en el transcurso del juego. En el juego finito los jugadores juegan dentro de ciertos límites, en el segundo juegan con los propios límites. Participamos en un juego serio cuando entablamos diversas formas de relación, sin que pierda su importancia ni el énfasis en la multiplicidad de la identidad, ni la reflexión sobre el yo. En términos de Kristeva “el descubrimiento de que yo misma, en los planos más profundos de mis apetencias y deseos soy insegura, carente de un centro fijo y dividida, no suprime la capacidad de un compromiso y de confianza, sino que la vuelve de algún modo lúdica”³⁵.

En este sentido, el juego de la pintura es infinito, es un modo de ensayar sin riesgos formas de vida, de aprender a calcular decisiones, de intentar vencer lo irracional, que en el fondo es la presencia del azar en la vida, es una manera de estar con los otros. Así pues, el asunto de nuestras pinturas está en jugar con el óleo de modo tal que donde se detenga el pincel surja, de pronto, otra cosa.

En esta misma línea se encuentra el trabajo de Sibila³⁶ cuando señala el desplazamiento del eje en torno al cual el yo se construye: una interioridad que se exterioriza. Lo que cada uno es no se encuentra en su interior: es lo que se ve. De la interioridad a la visibilidad está la espectacularización del yo: hoy, las apariencias son las esencias. En esta línea, la individualización potencia una nueva escisión entre lo público y lo privado, con una gradual expansión e intensidad de la privacidad, que en términos de Sennett se denomina el declive del hombre público; un proceso que se acompaña de la institucionalización de la familia burguesa, la separación entre el espacio-tiempo del trabajo y el de la vida cotidiana y de los nuevos imaginarios en torno a la domesticidad,

³⁴ Carse, J. *Finite and infinite games*. Nueva York. Macmillan, 1986.

³⁵ Kristeva, J. *Al comienzo era el amor*. Ed. Gedisa. Barcelona, 2009, p. 8.

³⁶ Sibila, P. *La intimidad como espectáculo*. Ed. FCE Buenos Aires, 2008.

la seguridad y la estabilidad. Como afirma Sibila “En medio de los vertiginosos procesos de globalización de los mercados, en el seno de una sociedad altamente mediatizada, fascinada por la incitación a la visibilidad y por el imperio de las celebridades, se percibe un desplazamiento de aquella subjetividad “interiorizada” hacia nuevas formas de autoconstrucción. En un esfuerzo por comprender estos fenómenos, algunos ensayistas aluden a la sociabilidad líquida o a la cultura somática de nuestro tiempo, donde aparece un tipo de yo más epidérmico y dúctil, que se exhibe en la superficie de la piel y de las pantallas. Se habla también de personalidades alterdirigidas y no más introdirigidas, construcciones de sí orientadas hacia la mirada ajena o exteriorizadas, no más introspectivas intimistas”³⁷.

La postura de Sibila de alguna marea extrema la corrosión del carácter anunciada por Sennet³⁸ en el capitalismo de la flexibilidad. Las nuevas formas de intervención por parte del Estado, con sus políticas económicas y los mercados financieros, han generaliza la institucionalización de la sociedad del riesgo, corroyendo así. “aquellos aspectos del carácter que unen a los seres humanos entre sí y brindan a cada uno de ellos de una sensación de un yo sostenible”³⁹. ¿Es posible modelar y componer nuestro propio relato cuando asumimos que el nuevo capitalismo dispone de nosotros y nos deja a la deriva?. Podemos crear nuestra propia historia, pero ésta estará compuesta de fragmentos que surgen de momentos cruciales en nuestro devenir del cambio. En este sentido, Sennett nos propone construir “narrativas coherentes de lo que ha sido”, pero no “sobre lo que será”⁴⁰.

Sennet no solamente pone énfasis sobre el fin del trabajo estable en la sociedades capitalistas avanzadas, sino en las consecuencias que esto ha tenido sobre la identidad personal. La incertidumbre en que vivimos se corresponde a transformaciones como el debilitamiento de los sistemas de seguridad afectiva que protegían al individuo y la renuncia a la planificación de largo plazo: el olvido y el desarraigo afectivo se presentan como condición del éxito. Esta nueva (in) sensibilidad exige a los individuos flexibles, fragmentación y compartimentación de intereses y afectos, se debe estar siempre bien dispuesto a cambiar de tácticas, a abandonar compromisos y lealtades. Así, el carácter de los individuos se corroe porque en el capitalismo moderno existe historia pero no una

³⁷ Sibila, P. *La intimidad como espectáculo*. Ed. FCE Buenos Aires, 2008, p. 28.

³⁸ Sennet, R. *La corrosión del carácter*. Ed. Anagrama. Barcelona, 2000.

³⁹ Sennet, R. *La corrosión del carácter*. Ed. Anagrama. Barcelona, 2000, p. 142.

⁴⁰ Sennet, R. *La corrosión del carácter*. Ed. Anagrama. Barcelona, 2000, p. 142.

narrativa compartida de dificultad y de destino. En este sentido, concluye Sennett, el actual régimen, al no proporcionar a los individuos alguna razón profunda para cuidarse entre sí o en otras palabras para fomentar la confianza, está condenado a perder su legitimidad. Hay que destacar que el capitalismo moderno irradia indiferencia a través de la reestructuración de instituciones en las que la gente se trata como prescindible, lo que disminuye la sensación de importar como persona, de ser necesario a los demás. A partir de esta idea, los personajes de los que hemos hablado antes y que aparecen en nuestras pinturas, están en ese proceso de crecimiento y formación, en proceso de constante transformación, pues no parecen formas cerradas, acabadas, sino abiertas, inconclusas, mutantes... estas formas, como metáfora de los individuos y sus cambios constantes, sus desdoblamientos de personalidad y su dificultad de adaptación al medio.

Para hacer frente a las realidades actuales, el desapego y la cooperación superficial son una armadura mejor que el comportamiento basado en los valores de lealtad y servicio. Esta nueva dimensión temporal del nuevo capitalismo afecta directamente a las vidas emocionales de los individuos. Llevado al terreno de la formación de la personalidad, de ese yo corroído, el lema “nada a largo plazo” significa moverse continuamente, no comprometerse, no sacrificarse. El problema estriba en cómo proteger las relaciones para que no sucumban a los comportamientos a corto plazo, con un débil grado de lealtad y compromiso que caracterizan al espacio que ocupa el yo en la contemporaneidad. Este sentido de igualación está relacionado con lo que Byung-Chul Han⁴¹ considera cuando preconiza en *La sociedad del cansancio*, que ya no vivimos en una sociedad inmunológica, sino que la violencia inmanente al sistema es neuronal y, por tanto, no desarrolla una reacción de rechazo en el cuerpo social. “Toda época tiene sus enfermedades emblemáticas. Así, existe una época bacteriana que, sin embargo, toca a su fin con el descubrimiento de los antibióticos. A pesar del manifiesto miedo a la pandemia gripal, actualmente no vivimos una época viral. La hemos dejado atrás gracias a la técnica inmunológica. El comienzo del siglo XXI, desde un punto de vista patológico, no sería ni bacteriana ni viral, sino neuronal”⁴². No existe lo extraño para este autor, sino lo exótico, aquello que el turista recorre, por ello “a la diferencia le falta el aguijón de la extrañeza”⁴³.

⁴¹ Byung-Chul Han. *La sociedad del cansancio*. Ed. Herder. Barcelona, 2013.

⁴² Byung-Chul Han. *La sociedad del cansancio*. Ed. Herder. Barcelona, 2013, p.11.

⁴³ Byung-Chul Han. *La sociedad del cansancio*. Ed. Herder. Barcelona, 2013, p.14.

Adviene entonces, a su juicio, la llamada sociedad del cansancio, aquella en la que los sujetos se han convertido en máquinas de rendimiento y actividad, estado cuya consecuencia es un agotamiento excesivo. El cansancio es aquí un cansancio a solas, que aísla, el cansancio del que ya es incluso incapaz de mirar: “estos cansancios son violencia porque destruyen toda comunidad, toda cercanía, incluso el mismo lenguaje”⁴⁴. Provoca un yo aminorado e igualado en esa aminoración a cualquier otro, la indiferencia por una contraposición imposible, y en esa medida un yo igualado a cualquier otro yo en un mundo homogéneo sin otro extraño por una relación que ha devenido imposible.

⁴⁴ Byung-Chul Han. *La sociedad del cansancio*. Ed. Herder. Barcelona, 2013, p.73.

La mercantilización del romance

La sociedad moderna y contemporánea marcan cada una de ellas un cambio significativo en los códigos sociales, los lenguajes y discursos y los cursos de acción que entrelazan la interacción de los individuos, como también en los imaginarios y representaciones sociales que circulan en la vida cotidiana. El nudo de estos cambios se encuentra en el concepto de individualización y su despliegue en nuevas formas y estilos de socialización (construcciones identitarias) y de sociabilidad (interacciones sociales), centradas en un sujeto que despliega sus actuaciones desde y hacia la autonomía y la libertad, ya sea en términos de reflexividad intrínseca⁴⁵, o de autoconciencia reflexiva⁴⁶.

La biografía individual se convierte en el centro de referencia del mundo, aportando una nueva dimensión del nosotros como yos anónimos, los cuales son los soportes del protagonismo de un yo narrador, privado, visible, actual, autor, real, personaje y espectacular como los denomina Paula Sibilia, en tanto son marcar de la elección, decisión y acción individual. Pero no obstante, el repliegue de los anclajes, de las seguridades tradicionales que brindaba la pertenencia al tronco y del control social puesto en vigilancias morales y validadas desde la comunidad de afines, se mantienen, aunque con otros rasgos, las preguntas acerca de ¿cómo se llega a ser lo que se es? y ¿quién soy?, interrogantes que abren el panorama contemporáneo de la individualización, pero manteniendo bajo otras claves su conexión con otros quienes. Para nosotros son precisamente esas preguntas las que circulan no sólo entre los elementos del cuadro sino en el seno de cada elemento, suscitando un flujo invisible que lo arrastra todo en un movimiento de suspensión y transformación. Este vacío totalizador, lejos por tanto de hacer que la composición sea “floja”, contribuye a la densidad del cuadro, del que se desprende una impresión de inquietud.

Zygmunt Bauman discute los posibles impactos de las transformaciones sociales del mundo globalizado en la esfera del amor. Su trabajo señala que el amor y las relaciones de pareja están sujetos a la lógica del consumo y a los compromisos débiles. Así como vivimos en una sociedad líquida, el amor ha adquirido ese carácter efímero, diluido,

⁴⁵ Giddens, A. *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Ed. Cátedra. Madrid, 1998.

⁴⁶ Ver al respecto <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/19/avrocca2.pdf>. Fecha de consulta 12-5-2015.

frágil, camaleónico, abundante y escurridizo. En su opinión, los estándares del amor son más bajos, con la consecuencia de que “el conjunto de experiencias definidas con el término ‘amor’ se ha ampliado enormemente. Relaciones de una sola noche son descritas por medio de la expresión ‘hacer el amor’⁴⁷. La sociedad de consumo (basada en la cultura de los productos de uso inmediato, las soluciones rápidas y la satisfacción instantánea) estaría entonces favoreciendo la emergencia de episodios amorosos “intensos, breves e impactantes”, que son atravesados a priori por la conciencia de la fragilidad y brevedad. La pareja ya no es más el refugio frente a la fragilidad, sino más bien su caldo de cultivo. Del mismo modo, los hijos se han convertido en un “objeto de consumo emocional”: Los objetos de consumo sirven para satisfacer una necesidad, un deseo o las ganas del consumidor. Los hijos también. Los hijos son deseados “por las alegrías del placer paternal que se espera que brinden un tipo de alegría que ningún otro objeto de consumo, por ingenioso y sofisticado que sea, puede ofrecer”⁴⁸.

La hipótesis de la mercantilización del amor fue también propuesta por la investigadora Eva Illouz⁴⁹, quien analizando productos mediáticos y entrevistas con norteamericanos encontró que el amor no sólo no ha resistido los embates del capitalismo tardío sino que ha sabido conformar con éste una dualidad bien adaptada al funcionamiento del mercado. Según la autora, la intersección entre el romance y el mercado se ha generado mediante dos procesos: la romantización de las mercancías y la mercantilización del romance. El primer proceso se refiere al modo en que las mercancías han sido dotadas de un aura romántica en la industria cultural del siglo veinte y en las imágenes publicitarias. El segundo proceso se refiere a los modos en que las prácticas románticas están siendo definidas crecientemente por el consumo de bienes y tecnologías de placer ofrecidas por un naciente mercado, de modo que el núcleo del amor romántico contemporáneo se establece a partir de diversos rituales románticos anclados en el consumo de bienes y servicios.

De este modo, formamos parte de una sociedad que lo convierte todo en un bien de consumo, que constantemente iguala y nivela lo que tiene a su alcance para hacer de ello algo consumible. Este proceso del constante igualar ha invadido todos los aspectos

⁴⁷ Bauman, Z. *Amor Líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Ed. FCE. Madrid, 2005, p. 19.

⁴⁸ Bauman, Z. *Amor Líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Ed. FCE. Madrid, 2005, p. 63.

⁴⁹ Illouz, Eva. *Consuming the Romantic Utopia: Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*, University of California Press, California, 1997.

de la vida del sujeto contemporáneo, incluso el terreno de Eros, puesto que éste supone asimetría, alteridad. El amor se dirige al otro, y éste se sustrae al lenguaje de lo igual. El otro, que yo amo y deseo, se constituye como sujeto atópico: como aquello que se escapa a la clasificación, al lenguaje, a los atributos, aquello que carece de lugar. Siguiendo el análisis de Byung-Chul Han⁵⁰, en la sociedad actual del constante igualar no tiene lugar el otro como alteridad, el sujeto atópico que seduce en la experiencia erótica, puesto que nada se sustrae al consumo. Se ha producido la erosión del otro, la misma lógica del funcionamiento social lo ha hecho desaparecer.

Con el fin de ilustrar lo expuesto en la primera parte de su ensayo, el autor cierra el capítulo evocando escenas de la película *Melancholia*⁵¹ de Lars von Trier, donde vemos a un sujeto abandonado por el otro, sumido en una depresión a causa de la imposibilidad de amar y finalmente liberado del infierno de lo igual por medio de un arrebato desastroso, un suceso apocalíptico que se convierte en su única salvación.

Para la lógica capitalista, la muerte del individuo se presenta como la pérdida absoluta, el fin del consumo y la acumulación. En este sentido, su finalidad no es la vida buena sino la mera supervivencia del sujeto y que él mismo se sostenga “en ese eterno letargo”⁵². De este modo, interpretando al sujeto contemporáneo bajo las claves de la relación dialéctica que Hegel estableció entre el amo y el esclavo, Byung-Chul Han reafirma la situación de privación de libertad en la que se encuentra atado el sujeto de la sociedad capitalista.

Bauman se vale de conceptos como el de refugiado, para referirse a esos individuos “extraños”, que se encuentran suspendidos en un vacío espacial en el que el tiempo se ha detenido, personas que ni se han establecido ni están en movimiento, ni son sedentarios ni son nómadas. Vayan donde vayan, los refugiados son indeseables, y se les deja bien claro que así es. El atributo común a los refugiados y a los trotamundos es la “extraterritorialidad”: no pertenecen a ningún lugar, están “en” sin ser “de” el espacio que ocupan físicamente (los trotamundos en una sucesión de momentos fugaces, los refugiados en una serie de momentos que se extienden infinitamente).

⁵⁰ Byung-Chul Han. *La agonía de eros*. Ed. Herder. Barcelona, 2015.

⁵¹ *Melancholia*. Dir. Lars von Trier. BIM Distribuzione. Italia, 2011. Film.

⁵² Byung-Chul Han. *La agonía de eros*. Ed. Herder. Barcelona, 2015, p.39.

Prisioneros de nuestro propio rendimiento, víctimas voluntarias de nosotros mismos, vivimos la vida del esclavo: somos incapaces de vivir una experiencia erótica en el afán constante de negar la posibilidad de morir. La libertad y el amor sobrepasan el miedo a la muerte. Amar es perderse en el otro, alejarse de uno mismo, asumir el fin más allá del término de la mera vida. Eros y Thanatos representan la contradicción de lo viviente. El proceso de exposición y exhibición que lleva a cabo el capitalismo, borra el lugar de lo otro, puesto que elimina las diferencias para igualarlo todo y someterlo al consumo.

Lo otro, lo indefinido, lo atópico, es inconsumible y como tal, descartado. El infierno de lo igual representa la agonía del Eros, puesto que “la alteridad no es ninguna diferencia que pueda consumirse”⁵³

La desaparición del otro ha sumido al espíritu en una crisis narcisista donde el mundo se aparece ante sus ojos únicamente como una proyección de sí mismo. En una aproximación a Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?*⁵⁴, el autor afirma que Eros y Logos están intrínsecamente relacionados, siendo el primero condición de posibilidad de pensamiento. La radicalidad del mensaje que transmite Byung-Chul Han en *La agonía del Eros*, nos deja por un instante en medio de un desierto, y sólo parecemos poder estar acompañados por la incapacidad de superar la soledad. Pero la crítica acérrima a la sociedad del neoliberalismo que domina la visión que el filósofo manifiesta en estas páginas, parece querer anunciar el deseo común de otra forma de vida. En un breve apéndice al final del libro, el autor proclama a Eros como motor de cambio revolucionario para tiempos venideros. El infierno de lo igual y los muros de la sociedad de la depresión y del cansancio, pueden derrumbarse al invertir el punto de vista del observador: en el reconocimiento del otro, en la diferencia, está la clave para revertir la agonía del Eros.

Esta liquidez de los tiempo sociales contemporáneos contempla la presencia de la fragilidad de los vínculos humanos, soportándose en sentimientos de inseguridad y de incertidumbre; pero a su vez, inspira deseos contradictorios y conflictivos “provocando

⁵³ Byung-Chul Han. *La agonía de eros*. Ed. Herder. Barcelona, 2015, p.24.

⁵⁴ Deleuze Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Ed. Anagrama. Barcelona, 1993.

el impulso de estrechar los lazos, pero manteniéndolos al mismo tiempo flojos para poder desanudarlos”⁵⁵

⁵⁵ Bauman, Z. *Amor Líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Ed. FCE. Madrid, 2005, p. 8

6. Conclusiones

Los estudios del máster y el desarrollo conceptual del trabajo, han constituido una verdadera toma de conciencia y han fomentado la capacidad de recapacitar sobre como y porqué pintamos. Todo esto ha servido para reforzar nuestro trabajo, pero también ha significado un cambio en nuestra forma de abarcar un proyecto. Durante la investigación teórica y el desarrollo conceptual, fuimos siendo conscientes progresivamente, de la influencia y repercusión que nuestros intereses personales tienen en nuestras pinturas.

La serie de trabajos presentados y las investigaciones pictóricas, han implicado una introspección a nivel personal, un intento de representar plásticamente aquello que nos inquieta. Como dijimos anteriormente, las ideas tanto de Giddens, Beck, Bauman, Gergen, Sennet o Byung-Chul Han, han influido constantemente en la ejecución del trabajo y por esa razón hemos visto apropiado incluirlo en el desarrollo conceptual.

El proyecto propuesto nos ha servido para definir con bastante claridad una línea de trabajo a seguir de aquí a un futuro, logrando así la obtención del primer objetivo que nos habíamos propuesto. Este trabajo ha incidido de manera notable sobre el trayecto de nuestra práctica artística llevada hasta el momento; y concluimos que una metodología de investigación que vincula teoría y práctica. Cumplimos así, con otro de los objetivos propuestos.

Finalizado el trabajo, observamos que el último objetivo se llevará a cabo, uno de nuestros últimos trabajos ha sido seleccionado en el XVIII Premio de Pintura Fundación Mainel, el cuadro, *Compar*, se podrá ver durante el mes de Julio en dicha fundación y posteriormente se realizará otra exposición en la Galería9.

Somos conscientes de que se podría haber ahondado más en algunos de los conceptos derivados de la investigación, sobre todo en la parte conceptual. La acotación dentro de los márgenes de un trabajo final de máster y la intención de crear ante todo un proyecto sincero, acorde con nuestras convicciones; en las que el trabajo escrito no cobre más importancia que las propias pinturas fueron algunas de las razones. Aun así, hemos intentando en todo momento, que teoría y práctica avanzaran lo más paralelamente

⁵⁶ Weil, S. *La conciencia del dolor y la belleza*. Ed. Trotta. Madrid, 2010, p. 45.

posible y entendemos que la aportación real de este proyecto reside en lo pictórico, más allá de la apuesta subjetiva por el perfeccionamiento procesual, creativo, y de investigación.

A nivel personal, el desarrollo de este proyecto se valora, si bien no tanto como objetivos y resultados, como proceso de aprendizaje. La investigación, que ha derivado en la experimentación de unas u otras cuestiones, y la crítica que hemos realizado de los resultados obtenidos en cada proceso han dado pie al planteamiento de nuevos proyectos o ideas con las que trabajar.

ADIÓS

Adiós.

Salgo como de un traje
estrecho y delicado
difícilmente
un pie
después despacio
el otro.

Salgo como de bajo
un derrumbe
arrastrándome
sorda al dolor
deshecha la piel
y sin ayuda.

Salgo penosamente
al fin
de ese pasado
de ese arduo aprendizaje
de esa agónica vida.⁵⁷

⁵⁷ Vilariño, I. *Vuelo ciego*. Colección Visor de Poesía, Madrid, 2004, p. 64.

7. Bibliografía

- Arasse, Daniel**, *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*. Madrid, Abada Editores, 2000.
- Arnheim, Rudolf**, *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Alianza Editorial, Madrid, 1985.
- Bauman, Z.** *Amor Líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Ed. FCE. Madrid, 2005.
- _____ *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Ed. FCE, Madrid, 2005.
- Byung-Chul Han**. *La agonía de eros*. Ed. Herder. Barcelona, 2015
- Carrere, Alberto, Saborit, José**. *Retórica de la pintura*. Cátedra, Madrid, 2000.
- Cheng, François**. *Vacío y plenitud*, Siruela, Madrid, 2004.
- D'Ors, Pablo**. *Biografía del silencio*, Siruela, Madrid, 2012.
- Escudero, Isabel**, *Nunca se sabe*, Editorial Pre-textos, Valencia, 2010.
- Gallego, Vicente**. *Cantar de ciego*. Madrid, Colección Visor de Poesía, 2005.
- Giddens, Anthony**. *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Ed. Cátedra. Madrid, 1998.
- Habermas, J.** *Historia y crítica de la opinión pública*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona. 1982.
- Martínez-Artero, Rosa**. *El retrato: del sujeto en el retrato*. Montesinos, Barcelona. 2004.
- Pastor, Marina**. *El tiempo en estado puro en Nico Munuera*, Casa de la Cultura de Paterna, Valencia, 1999.
- Saborit, José**. *Formas de caminar*, Ed. UPV, Valencia, 2009.
- Saura, Antonio**. *Fijeza*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999.
- Sennet, R.** *La corrosión del carácter*. Ed. Anagrama. Barcelona, 2000.
- VVAA**. *Colección Valencia Arte Contemporáneo (VAC)*, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2006.
- VVAA**. *Front*, Valencia, 2003.
- VVAA**. *Diálogos 10 artistas Ginebra/Valencia*. Fondation Abanico, Valencia, 2004.
- VVAA**. *Cy Twombly*, Tf Editores y Museo Guggenheim Bilbao, Madrid, 2008.
- VVAA**. *Cy Twombly Cinquante années de dessins*, Éditions Gallimard, Paris, 2004.
- Von Goethe, Johann Wolfgang**. *Las afinidades electivas*, Cátedra, Madrid, 1999.

