TFG

DIBUJO CONTEMPORÁNEO.

EL DIBUJO Y LA ESCRITURA COMO IMPULSO ÍNTIMO.

Presentado por Sandra Martínez López
Tutor: Pilar Crespo Ricart
Cotutor: Antonio Cucala Félix

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2016-2017

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

UNIVERSITAT POLITECNICA DE VALENCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

ABSTRACT

Entendiendo el dibujo como principio y disciplina abierta que se complementa con otros lenguajes como el de la escritura, la pintura, la instalación o el arte digital, este trabajo surge de un impulso íntimo para ir construyendo la identidad del sujeto creativo. A partir de la libertad total en cuanto al empleo de materiales y medios se experimenta con el contenido, que trasciende la forma y presenta los recursos para desarrollar cada proyecto.

La práctica artística que se presenta, fundamentalmente interdisciplinar y ligada conceptualmente al arte confesional, se basa en la expresión de lo íntimo y lo cotidiano; entendidos aquí como testimonio directo para profundizar en la evolución del sujeto y su relación con el contexto histórico al que pertenece. Para ello, nos servimos de dos recursos que entendemos como complementarios, tal y como han sido, especialmente desde el último siglo hasta la actualidad, la imagen y el texto.

Encontramos aquí, debido al carácter del trabajo, una breve investigación sobre el diálogo entre lo teórico y lo visual, que trata de ahondar en la relación entre estas dos disciplinas capaces de proporcionar diferentes herramientas de expresión. Cada pieza es entendida, por tanto, como un documento o testimonio de una experiencia individual precisa, a partir de la que se revelan hechos o sentimientos que escapan de nuestra parte consciente. Esta idea se concreta en obras ubicadas en un espacio determinado de forma fragmentada, con la intención de que el espectador, indagando, extraiga una idea o conclusión a partir de los fragmentos que constituyen las obras que componen cada instalación.

PALABRAS PLAVE: dibujo, pintura, escritura, instalación, intimidad

Drawing is understood as a principle and an open discipline which is complemented by other languages such as writing, painting, installation or digital art. And it emerges from a intimate impulse that build the identity of the creative subject. From total freedom, in terms of the materials and concepts we use, we experiment with the content that trascends form and presents a large amount of resources to develop each project.

The artistic practice that we present is fundamentally interdisciplinary and conceptually linked to confessional art. It is based on the expression of intimacy and daily, that are understood gere as a direct testimony to deepen the evolution of the subjects and its relationship with its contemporary historical context. For this, we use two resources that we understand as complementary, image and text.

We find here, therefore, a brief investigation on the dialogue between the theoretical an the visual, that tries to delve into the relationship between these two disciplines that are complemented by the other one and provide different tools and skills of expression. Each piece is interstood as a document or testimony of an individual experience that is accurate from which revealed facts or feeling that scape from our conscious part. The idea is concretized in works which are located in a specific space, in a fragmented wat. With the intention that the viewer, as a detective, extract an idea or conclusion from the fragments that constitute the works make up each installation.

KEYWORDS: drawing, painting, writing, installation, intimacy

Le dedico estas páginas a mi familia y amigos por su apoyo incondicional y cariño, en especial a mis padres por su fe ciega en mí, a Juan por sus ánimos y estar siempre a mi lado, y a mis tutores Pilar Crespo y Antonio Cucala, por encontrar el equilibrio entre guiarme y dejarme hacer.

ÍNDICE

Introducción_7

Objetivos y metodología_8

1. Contextualización_9
    1.1. La práctica artística en nuestro contexto cultural_9
    1.2. El dibujo y la escritura_12
    1.3. El impulso íntimo_15
    1.4. El arte confesional_17

2. Referentes contemporáneos_22
    2.1. María de la O Garrido_22
    2.2. Malte Zenses_23
    2.3. Berta García Faet_24

3. Producción artística_26
3.1. Antecedentes_26
    3.2. Dame una rosa y sálvame_28
        3.2.1. Documentación_29
        3.2.2. Articulación estética y conceptual_29
        3.2.3. Exposición en la Sala La Marina_31
    3.3. En este lugar_32
        3.3.1. Documentación y bocetos_33
        3.3.2. Experimentación formal y conceptual_33
        3.3.3. Instalación_39

4. Conclusiones_40

5. Bibliografía_41

6. Índice de imágenes_44

7. Anexos_46

«Siempre se ha considerado al arte como una capacidad de algunas personas frente a un lenguaje concreto. Es decir: el arte era una aptitud. Pero cabe considerar al arte como una postura que podemos adoptar todos frente a la vida. Es decir: el arte es una actitud. Frente al artista dotado para el dibujo estaría el hombre en trance de dibujar. Ha de regirnos nuestra intención de querer ser artistas y no nuestras facultades para ejercer de artistas. No se ve movido a la actitud sólo aquel que posee la aptitud… Y, a veces, la aptitud está llena de impulso íntimo.» [1]

[1] VALCÁRCEL MEDINA, I. *La chuleta*, 1991, Colección MACBA, Barcelona.

INTRODUCCIÓN

El dibujo, en ocasiones considerado un arte menor, es una técnica rápida y directa que reivindicamos por su adecuación con la realidad actual, acelerada y en constante cambio. La escritura poética, por otra parte, tachada a menudo de hermética e incomprensible, es utilizada como contrapunto de la ligereza, como un espacio para la reflexión y la lentitud que la convierte en ejercicio de resistencia.

La obra que se presenta surge de entender el dibujo y la escritura poética como dos medios gráficos complementarios que, por tratarse de técnicas directas y sencillas, se adaptan fácilmente a la necesidad de expresarnos de forma visceral y nos permiten después trabajar sobre esas primeras experiencias o sentimientos. Atendiendo a lo íntimo y primitivo de esta expresión, consideramos, por la inmediatez a la que aludíamos, que ambos son medios eficaces para reflejar nuestro paso por la vida y todo aquello que sentimos, que es aquello que va a ir modificando nuestra identidad. Estos cambios que quedan reflejados en las diferentes obras son aquello en lo que queremos profundizar, de forma poética y personal pero también en diálogo con los demás y con el exterior.

En el proceso de trabajo, de gran importancia en este caso, tenemos en cuenta cuestiones como la vida, la muerte, la vigilia o el sueño. No sabemos demasiado acerca de los sueños, así como tampoco acerca de la muerte, y sin embargo son temas de gran relevancia durante toda la historia del pensamiento y toda la historia del arte. Por otro lado, la vida y la vigilia son los estados que parecemos controlar, pero a menudo las cosas que ocurren, por decirlo de alguna forma, en estas dos dimensiones, también se nos escapan. Porque todas entre ellas se influencian y conforman la totalidad del individuo que somos, de la que no todas las partes son tangibles, al igual que en este proyecto las disciplinas se combinan y crean un lenguaje para partir de él y no de una técnica concreta.

Dentro de estas cuestiones, las series que presento hablan de la relación entre el cuerpo humano y de sus emociones, dentro del contexto del capitalismo emocional de Eva Illouz en el que profundizaré más adelante. Nos servimos, además, de la teoría psicoanalítica de Freud con los estratos de la personalidad y el retrato poético de la identidad, a través de lo íntimo, en diferentes prácticas artísticas que van desde el dibujo hasta la fotografía, pasando por el collage, el vídeo o la instalación. En los anexos, veremos cómo entendemos y hacemos uso en nuestro trabajo de este medio artístico.

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

A continuación, precisamos una serie de objetivos presentes a lo largo de todo nuestro trabajo:

1. Analizar la relación entre el texto y la imagen en la práctica artística, así como las posibilidades comunicativas y expresivas de dicha combinación.

2. Profundizar en los sentimientos antiguos y universales como el amor, el desamor, las relaciones de un sujeto con su alrededor y con aquellos que le rodean.

3. Investigar sobre las posibilidades actuales del cuerpo, la identidad y la intimidad en la práctica artística como superación a aquellas desarrolladas desde los años sesenta.

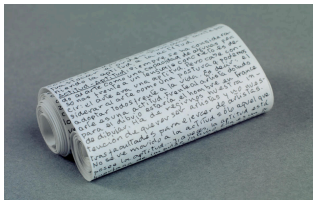
4. Realizar dos proyectos instalativos a partir de las asignaturas Proyecto Expositivo, Gráfica experimental e interdisciplinar y Procedimientos de producción pictórica.

5. Conseguir que el espectador, mediante las imágenes y los textos dispuestos en el espacio de forma fragmentada, establezca conexiones entre las obras y cree una narrativa subjetiva que dé lugar a un diálogo real entre la obra y el espectador.

En cuanto a la metodología de la memoria, ésta supone una especie de retrospectiva del lapso de tiempo durante el cual hemos realizado el Grado en Bellas Artes. Se partirá, por tanto, de una investigación teórica previa y simultánea a la experimentación formal, que dará lugar a los lazos que se establezcan posteriormente entre las imágenes y textos que construyan una narración a partir de fragmentos aislados y de documentos de diversa índole. Mediante este método, se pretende facilitar la identificación de temas comunes desde el comienzo hasta la actualidad y tener un mayor conocimiento del proceso de aprendizaje y de la evolución de la práctica artística, desde un punto de vista teórico y también estético.

En cuanto a la metodología específica, para realizar esta serie de objetivos hemos desarrollado una serie de expresiones plásticas y un discurso común para todas ellas, en las que se va perfilando un lenguaje en el que entran en juego la escritura, el dibujo y su disposición en el espacio; un espacio concreto. De esta forma, la literalidad de la palabra y del texto dotan a la imagen de una dimensión más concreta que va más allá de lo metafórico o la poética visual.

1. CONTEXTUALIZACIÓN



Fig, 1
Isidoro Valcárcel Medina
La chuleta, 1991
Tinta sobre papel
96.5 x 5 cm.

Una de las primeras obras que me adentraron en el mundo de la práctica artística, y que me sedujeron tanto con su forma como con su contenido, fue la chuleta de Isidoro Valcárcel Medina (Fig. 1) en una vitrina del MACBA. Valcárcel Medina no es concretamente un escritor ni un fotógrafo pero utiliza la imagen fotográfica y el texto en sus trabajos, englobados dentro del arte conceptual español. En ellos, él utiliza el texto con el objetivo de manifestar una postura política clara y de reivindicar el carácter político del arte de una forma natural y sincera, sin ninguna gran pretensión como a menudo ocurre con los artistas que tratan forzosamente de involucrarse en conflictos socio-políticos.

En aquel momento no sabía que esta obra está íntimamente ligada a las cuestiones que hoy en día me preocupan y que voy a tratar de desarrollar en los siguientes apartados, como el contexto socio-cultural en el que se desarrolla nuestra práctica artística, la relación entre el dibujo y la escritura, la intimidad como construcción y motor de resistencia y, por último, la corriente del arte confesional.

1.1. LA PRÁCTICA ARTÍSTICA EN NUESTRO CONTEXTO CULTURAL

A continuación, para localizar el punto de partida del formato de la instalación, que es la forma en que presentamos nuestra obra, y de los aspectos que definen al mismo, pensamos necesario hacer una breve contextualización del momento histórico en el que vivimos y las teorías que en él confluyen. Puesto que el aspecto de fragmentación que se liga a la postmodernidad y a sus consecuentes derivas, está presente en la instalación en la medida en que ésta «pone a disposición del usuario una serie de elementos para que éste los utilice, los ponga en funcionamiento. Es decir, propone un lugar de intercambio en el que la relación significativa puede estar abierta a un juego semántico solamente vehiculado, enmarcado en una cierta estructura poética, pero no determinado».[2] Estos elementos, son en nuestra obra esos fragmentos a partir de los cuales el espectador realiza un juego de significados.

Hace ya algunas décadas desde la publicación de la obra de Walter Benjamin, en la que se preguntaba por las consecuencias que tendría en el arte la aparición de los nuevos métodos de reproductibilidad técnica.[3] Tiempo

[2] LARRAÑAGA, J. *Instalaciones*, Donostia-San Sebastián: Nerea, 2006, pp. 34, 35.
[3] BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México D.F., 2003.

después, con el surgimiento de las nuevas tecnologías y de la web 2.0, teóricos como Juan Martín Prada vuelven a plantearse la misma pregunta en el contexto actual. ¿Cuáles serán las consecuencias del arte en la época de la multitud conectada virtualmente y de forma activa?

Habiendo fracasado el proyecto emancipatorio de la Edad Moderna, que buscaba la renovación radical de las formas tradicionales de arte, pensamiento, cultura y vida social, surge en sociología la posmodernidad como oposición o superación de las ideas modernas. A principios de los años 80, Lyotard la describió como el estado de la cultura después de las diferentes manifestaciones que han transformado la ciencia, la literatura y las artes desde el siglo XIX.[4] La sociedad contemporánea no está ya basada en conceptos estables o sólidos, como lo estaba antes de la ruptura del Estado-nación cuando existían lazos estables de comunidad e identidad entre los individuos, sino que estas relaciones se han vuelto líquidas,[5] ligeras.[6] Una de las consecuencias principales de ésta es el fin de los relatos o de la narración, debido al cambio de la concepción del tiempo. En el modelo narrativo moderno, el tiempo era lineal, acumulativo y daba lugar a un progreso o crecimiento del personaje. Por el contrario, en la era posmoderna, los acontecimientos se suceden de forma desordenada, se contagian y se multiplican como si de un virus se tratase. Esta idea de la imposibilidad de la narración la podíamos ver ya presente en las tan citadas palabras de Adorno cuando aseguró la imposibilidad de escribir poemas después de Auschwitz y la barbarie que ello suponía,[7] así como en la novelas *Rayuela* de Julio Cortázar o *Ulises* de James Joyce; lecturas que no es preciso comenzar por el principio y que no se basan en el desarrollo de una historia lineal.

En el mundo del arte, la liquidez y la ligereza, conceptos que hemos nombrado anteriormente, se hacen evidentes de forma que el arte se ha transformado en prácticas e intervenciones y de forma progresiva parece estar olvidando el objeto. Zygmunt Bauman define la modernidad líquida como un estado que anula la solidez y el ideal de la búsqueda de perfección de la modernidad. Esto lo vemos tanto en relaciones personales, con la imposibilidad de mantener relaciones estables, como en la ciencia, por una ausencia de verdad objetiva y universal, o en la creación artística.

En cuanto a las temáticas, las disciplinas y los materiales, los artistas de la época que él denomina líquido-moderna, dice, «se centran en acontecimientos pasajeros: acontecimientos de los que, de entrada, se sabe que eran efímeros. (...) Los artistas diseñan y montan exposiciones que son

[4] LYOTARD, J. F. *La condición postmoderna*, Cátedra, Madrid, 2012, p.9.
[5] BAUMAN, Z. *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1999.
[6] LIPOVETSKY, G. *De la ligereza*, Anagrama, Madrid, 2016.
[7] ADORNO, T. W. *Crítica de la cultura y sociedad I*, Akal, Madrid, 2008, p. 25.

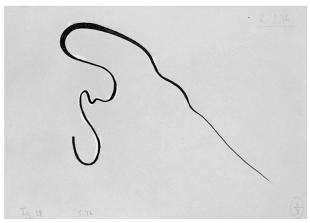


Fig. 2
Vasily Kandinsky
Curved Line Undulating Freely, 1925

Fig. 3
Henri Matisse
Nude Kneeling in Front of a Mirror, 1937
Bolígrafo y tinta sobre papel

Fig. 4
Henri Matisse
Grand visage (Masque), 1952
Aguatinta sobre papel

happenings: duran lo que dure la exposición, acabada ésta se desmontan y desaparecen. (...) Intencionadamente, trabajan con materiales frágiles y friables, a diferencia de los artistas de antes que buscaban los secretos de los tintes y de los materiales para que sus obras perduraran eternamente».[8] Es frecuente ver, por ejemplo, materiales como el plástico, esculturas con objetos que se oxidarán o lienzos con pintura fijada de forma arbitraria que no resistirá al paso del tiempo por su colocación en el soporte, lo que responde al hecho de que en la actualidad solamente parece importar el presente.

En la misma línea, el escritor de la era del vacío, Gilles Lipovetsky, nos habla de la nueva estética de la ligereza. Según él, también en el arte se persigue como ideal esa imagen del surfero que va por encima de las olas pero que no puede caerse al mar. En la actividad artística, actualmente parece que los productores, en términos de Benjamin, no deben crear un arte profundo sino algo agradable, poco intenso y ligero. «El arte y sus figuras ligeras son una respuesta a una necesidad antropológica de levitación imaginaria que viene con el placer de ser transportador sin esfuerzo, de flotar, de desembarazarnos mágicamente de la pesadez»,[9] asegura. Pensamos a partir de ello en la mano grácil del pintor frente a su caballete, en las formas danzantes de Vasily Kandinsky para representar la espiritualidad o en la pluma delicada de Henri Matisse para trazar esas líneas precisas de rostros bellos y armónicos. Pero el vínculo entre la ligereza y el arte no se reduce ya al estilo y al tema de las obras sino que en la era hipermoderna, en términos de Bauman, esta cuestión tiene que ver con la condición misma del arte y con su relación con las otras esferas de la vida social, asociando el arte a la moda y desdibujando sus fronteras, de forma que las exposiciones son comparadas con el espectáculo.[10]

También Houellebecq, entendiendo el arte como mondadura y con su particular tono burlón y pesimista, elabora un retrato bastante acertado del arte actual. A partir de una serie de experiencias en escuelas de arte francesas, habla de la atmósfera incómoda, de descomposición y de fracaso triste que acompaña al arte contemporáneo, y que es, sin duda, el mejor comentario reciente sobre el estado de las cosas.[11] Es evidente, como dice, que el arte se nutre del estado de la sociedad y al mismo tiempo la sociedad es alimentada y dirigida por la creación artística, pese a que ésta parece haberle pasado el relevo a la publicidad en detrimento de un arte

[8] BAUMAN, Z. *Arte líquido*, En: Z. Bauman y otros autores, *Arte, ¿líquido?*, Sequitur, Madrid, 2007, p. 42.
[9] LIPOVETSKY, G. De la ligereza, Anagrama, Barcelona, 2016, pp. 189-190.
[10] *Ibid*., p. 205.
[11] HOUELLEBECQ, M. *El arte como mondadura*. En: M. Houellebecq, *El mundo como supermercado*, Anagrama, Barcelona, 2000, p. 76.

socialmente comprometido con los ideales modernos y a favor del arte por el arte. Porque es cierto que el arte debe ser autónomo pero no debe caer en la actividad estéril y la vaga contemplación.

A partir de esto, parece oportuno sacar a colación a Jameson, que equiparaba el arte contemporáneo a lo esquizofrénico. El sujeto postmoderno es incapaz de vincular los múltiples sujetos que actualmente cohabitan dentro de una sola personalidad. Es decir, el autor defiende la existencia de una personalidad múltiple dentro de cada individuo que le hace incapaz de ordenar todas sus experiencias, con lo que establece una comparación con el sujeto esquizofrénico. Relaciona también con esta personalidad el uso de las drogas y el alcohol tan abundante que se hace en nuestras sociedades, como respuesta a un deseo artificial de vivir de un modo más intenso para lo cual es necesario dejar de ser uno mismo. Esto en el arte se ve claramente en la fuerza que tienen como disciplinas la apropiación y el collage. Estas técnicas permiten construir una obra con esa multiplicidad de realidades, al igual que crean una identidad con esa multitud de experiencias y de personalidades fragmentadas dentro de una misma persona. El resultado es un conjunto de elementos diversos y contradictorios que renuncia a la idea del original, que supone el triunfo de las ideas de Benjamin, y que convierten a la obra de arte en una cita constante a otros.

Fig. 5
Sin título, c. Siglos IV-II a.C.

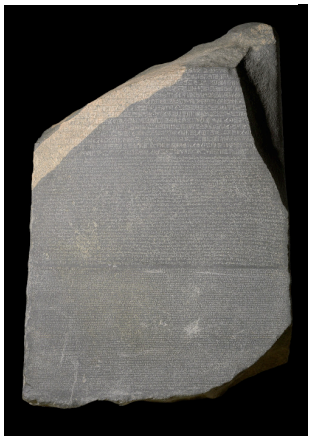


Fig. 6
Poema de Gilgamesh,
2500-2000 a. C.
12 tablillas

Entre toda esta aleatoriedad de multiplicidades y conexiones, se intuye que los actos de resistencia deben estar respaldados por una intencionalidad y práctica cotidiana constante y no sujetos al libre albedrío. Para salir de esta ligereza continua, muchos reivindican la revisión del proyecto de la modernidad y el rescate de ciertos valores ilustrados que quizá nos salvarían del estado de continua inestabilidad contemporáneo. Por motivos de espacio y de tiempo, la investigación en esta dirección continuará en otro lugar y momento.

1.2. EL DIBUJO Y LA ESCRITURA

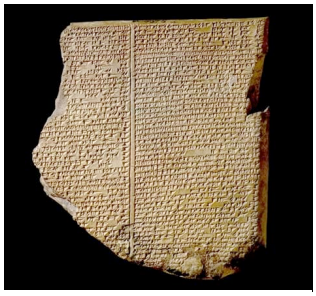


Fig. 7
La piedra Rosetta, 196 a.C.
112.3 x 75.7 x 28.4 cm.
Egipyo

Desde la antigüedad en Mesopotamia y sobre todo en Egipto, el dibujo y la escritura han estado relacionados en la realización de la obra pictórica. El poema de Gilgamesh (Fig. 6), el relato épico más antiguo, se escribió en babilónico antiguo en tablillas de arcilla utilizando la escritura cuneiforme, que hoy en día se definiría como una escultura grafiada o un relato tridimensional. Se situaba así entre la literatura y las artes plásticas, en un momento histórico en el que estas categorías no resultaban ser tan relevantes como en la actualidad. De igual forma, la piedra Rosetta (Fig. 7), en la que se mezclan el texto griego con el demótico y el jeroglífico, supone un ejemplo de esta interesante fluidez y variabilidad de técnicas y soportes.

Fig. 8
Käthe Kollwitz
Memorial Sheet of Karl Liebknecht, 1919-1920
37.1 x 51.9 cm.
Xilografía

Fig. 9
Hannah Höch
Danza Dadá, 1992
32.2 x 23,1 cm.
Fotomontaje

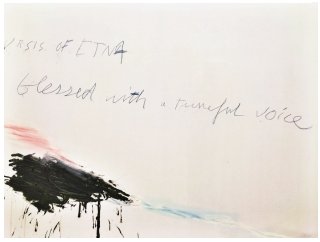


Fig. 10
(Detalle)
Cy Twombly
Thyrsis, 1977
300 x 412 cm.
Óleo, lápiz y cera sobre lienzo

Durante este período, también en otras partes del mundo como India y China encontramos apariciones de texto e imagen en numerosas obras de arte. De hecho, es quizás el arte oriental el mejor ejemplo para apreciar la relación poética entre el lenguaje del dibujo y de la escritura, una tradición que se extiende hasta la actualidad. Más tarde, obviando siglos de arte en los que el texto apareció combinado con la imagen, durante la Edad Media, el arte románico es sin duda uno de los grandes ejemplos de este suceso gráfico, sobre todo en las pinturas de los edificios arquitectónicos destinados al culto religioso.

En relación a nuestra historia más reciente, fue en el siglo XX cuando comenzó a introducirse el texto en las llamadas artes plásticas y visuales. Este hecho tuvo lugar gracias al paralelo desarrollo de la fusión de disciplinas en el arte, tan defendida desde las primeras vanguardias como el Dadá, el Surrealismo, el Futurismo o el Cubismo. En aquel momento, el arte soviético y artistas como Juan Gris (1887-1927), Käthe Kollwitz (1867-1945), Francis Picabia (1879-1953) o Hannah Höch (1988-1978), comenzaban a integrar de nuevo la escritura en la obra plástica.

En cuanto a las segundas vanguardias, encontramos diversos artistas que han trabajado en esta línea, como Antoni Tàpies, integrando el texto en sus obras. Sin embargo, es Cy Twombly (1938-2011) el que más nos interesa, tanto formalmente como por las ideas que trabaja en su obra. Fue en el Hamburger Bahnhof de Berlín cuando tuvimos la oportunidad de ver una pieza suya por primera vez, el tríptico *Thyrsis* (Fig. 10), y supimos que esa unión entre la técnica pictórica o gráfica con la poesía era el arte que nos interesaba. En concreto, en esta ocasión vamos a hablar de sus pinturas y dibujos, de gran libertad y soltura, en las que se desenvuelve mezclando constantemente ambas disciplinas con la escritura. Su obra resulta muy sugerente y rica por su tratamiento de la pintura y los materiales, tan expresionista como abstracto, de forma que se acerca mucho a mi forma de entender la pintura y, en general, el arte como expresión artística. Es interesante el uso que hace de lápices y de carbones sobre soportes pictóricos, y cómo estas técnicas secas se funden con el óleo y los grandes empastes, también sobre superficies de papel. En cuanto a su temática, relacionada siempre con el amor, el existencialismo, la muerte, con lo clásico, los dioses y la mitología, encontramos una forma diferente de expresar los mismos temas que nos rodean en este trabajo.

En cuanto a la fotografía, la poética obra de Duane Michals (1932) y, sobre todo, la de Jim Goldberg, es un ejemplo sobre la complementariedad entre la imagen fotográfica y el texto. Goldberg, conocido fotógrafo documental, utiliza el texto en sus fotografías para dar voz a las personas que retrata. Encontramos de gran interés su proyecto *Rich and Poor*, en el que fotografía

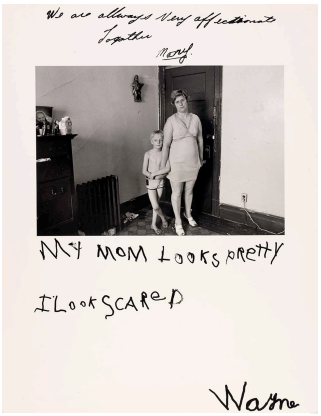


Fig. 11
Jim Goldberg
We are always very affectionate together … My mom looks pretty. I look scared, USA, San Francisco, 1979

Fig. 12
Faith Wilding
Waiting, 1972
Dimensiones variables
Acción

escenas de familias pobres y ricas por separado, de forma que luego los personajes que aparecen en ellas son los que escriben su opinión de la foto que él les ha tomado. De esta forma, Goldberg, con esta relación tan estrecha con el retratado al exigirle su participación, da otro punto de vista sobre la escena tomada, a la vez que da voz a las diferentes clases sociales y supone un retrato de las personas que pertenecen a cada una de ellas. En la fotografía que se adjunta (Fig. 11), por ejemplo, el niño que aparece con su madre ha escrito: "Mi madre está guapa / Yo parezco asustado".

En relación a las últimas prácticas artísticas, como dice José Larrañaga «Las obras de Bourgeois, Kopynstiansky, Nauman o Torres son ejemplos de esta disolución de los géneros en una propuesta global, pero también aquellos que incorporan la experiencia de la narración, el poema o la cita a la propuesta artística, mostrando así un nuevo ámbito de expresión para la propia palabra, derivado de las aportaciones del llamado arte conceptual»[12] Sintetiza aquí Larrañaga la combinación de disciplinas presente en la actualidad artística, así como la interdisciplinariedad y la abolición de los estándares y restricciones. Entre ellos se encuentran Nancy Spero, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Y consideramos interesarte prestar especial atención, por la combinación del texto con la imagen en movimiento y la imagen performativa, a la obra *Waiting* de Faith Wilding para el proyecto *Womanhouse* de Los Ángeles del año 1972 (Fig. 12). Considerada una de las más importantes obras relacionada con el arte feminista, en ella Wilding, mientras se balanceaba en una mecedora hacia delante y hacia detrás lentamente, recitaba un texto que decía: «Esperando... esperando... esperando / Esperando a que alguien venga / Esperando a que alguien me tome en brazos / Esperando a que alguien me alimente / Esperando a que alguien me cambie los pañales... Esperando / ...Esperando a ser una niña grande / Esperando llevar sujetador / Esperando a que me llegue la menstruación / Esperando a leer libros prohibidos...».[13] Con la acción, hacía referencia a la actitud pasiva de la mujer y comparaba su vida con una interminable espera.

Más adelante, en el apartado dedicado al arte confesional y en el que se hace hincapié en los referentes contemporáneos, profundizaremos en esta serie de artistas más actuales, entre los que podrían encontrarse Nancy Spero, Barbara Kruger, Jenny Holzer o el primitivismo pop de Basquiat, entre muchos otros.

[12] LARRAÑAGA, J. *Instalaciones*, Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea, 2006, p. 44.
[13] RECKITT, H. *Arte y feminismo*, London: Phaidon, 2015, p. 86.

1.3. EL IMPULSO ÍNTIMO

La práctica artística que nos ocupa en este trabajo está relacionada con el impulso íntimo; es decir, un deseo que nace desde lo más profundo de nosotros mismos. Ese deseo, además, surge de un interés por experimentar el lugar de origen de ese impulso a través de lo que consideramos nuestra intimidad.

En su estudio sobre lo que ella designa capitalismo emocional, Eva Illouz parte de la psicología, del psicoanálisis de Freud y del surgimiento de la autoayuda de forma paralela al capitalismo, para analizar cómo estos descubrimientos han caído en manos del mercado y definen actualmente nuestro concepto de intimidad y nos sitúan como individuos. Illouz advierte que «los psicólogos postularon la intimidad como un ideal a alcanzar en las relaciones sexuales y conyugales. En el contexto de las relaciones estrechas, la intimidad, así como la autorrealización y otras categorías inventadas por los psicólogos, se convierten en sinónimo de "salud". Las relaciones saludables eran íntimas y la intimidad era saludable»[14]

Sin negar las palabras de Illouz, José Luis Pardo, entiende la intimidad como una dimensión que se tiene por el hecho de poder comunicarse[15]. Establece una diferencia entre lo privado y lo público, según la cual lo privado es la información sobre una persona y el espacio íntimo se refiere a una parte interior del yo que se relaciona con lo abstracto, y lo privado.

Aquí, por tanto, el concepto de intimidad sobre el que queremos trabajar para dar lugar a una expresión plástica o visual, es ese terreno íntimo de sentimientos y pensamientos del que habla Pardo. Comprendemos la intimidad como aquello propio de un sujeto que lo relaciona con sus experiencias, de forma que su escenario cotidiano llega a ser el motivo de investigación que se desarrolla en la práctica artística. Nos interesa, en este sentido, lo cotidiano como algo de lo que podemos hablar de forma sincera y a partir de lo cual podríamos llegar a la generalización por medio del espectador activo, que es capaz de construir su propio relato a partir de nuestros fragmentos de intimidad o, en última instancia, de cotidianidad.

Esto se relaciona, a su vez, con la plasmación de la cotidianidad como constructora de identidad. En este caso, nos referimos a la identidad como el concepto al que hace referencia Foucault, en su mismo significado o

[14] ILLOUZ, E. *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*, Madrid: Katz Editores, 2007, pp. 105, 106.

[15] José Luis Pardo. En: *RTVE* [vídeo]. Madrid (ES): Para todos la 2, 10-06-2011. [consulta: 2016-12-03] Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/para-todos-la-2/para-todos-2-jose-luis-pardo/1126065/>

Fig. 13
Alberto Durero
Autorretrato, 1498
52 x 41 cm.
Óleo sobre tabla

Fig. 14
Ana Mendieta
Sin título, 1977
10 x 8 x 1 cm.
Impresión en gelatina de plata

Fig. 15
Francesca Woodman
And I had forgotten how to read music, Rhode Island, 1976
10 x 8 x 1 cm.
Impresión en gelatina de plata

propósito. La identidad no es algo que se consiga finalmente, algo que se alcance, sino que es algo que nos acompaña desde que nacemos y que a lo largo del tiempo se va configurando y desconfigurando, haciéndose y deshaciéndose, es decir, mutando, en relación a nuestras vivencias, experiencias y conocimientos adquiridos.

Una forma de trasladar la intimidad a la práctica artística ha sido, desde hace siglos, el autorretrato. Algunos de los primeros conocidos fueron el de Durero de 1498 (Fig. 13), el Parmigianino de 1524 o el autorretrato fotográfico de Robert Cornelius de 1839. El cuerpo humano ha estado presente en la historia de las artes visuales desde la representación de las figuras estáticas, la preocupación por retratar el movimiento o las Vanitas. Sin embargo, es en los años 60 cuando comienza a realizarse un uso consciente, reivindicativo y político del mismo. Y en nuestros días, el cuerpo es un elemento cotidiano que forma parte de nuestra intimidad como la parte física más obvia de aquello que somos. Nuestra forma de entender el cuerpo dentro de la producción de arte, va a estar influenciada por la concepción del cuerpo y la poetización que realiza Georges Bataille del mismo. Éste, fascinado por aquello que se esconde tras el cuerpo como instrumento, con el interés de profundizar en la perversión del mismo y de relacionarlo con conceptos filosóficos que no están sujetos a una figura física, se interesa por el erotismo de los cuerpos como forma de ligar el cuerpo con lo trascendental o de ver en él una ventana hacia lo trascendental y lo místico.

Entre los artistas que trabajan con el cuerpo y el autorretrato, una de las artistas más influyentes en mi práctica artística ha sido Ana Mendieta (1948-1985). Mendieta, desde sus inicios en la universidad de Iowa, realizó diferentes performances y acciones con una calidad notable, en las que trataba de deformar el cuerpo, de la performatividad del cuerpo y de sus posibilidades, en la línea del fluxus. Toda esta obra, basada en el autorretrato, en su propio cuerpo, en su propio rostro, exhibe sin embargo una gran dosis de poesía. Las imágenes que quedan de todas aquellas intervenciones que realizó Mendieta son muy sugerentes y poéticas, con esos juegos entre el cuerpo, lo natural, lo artificial, la huella del cuerpo, las ideas de permanecer, marcharse, etcétera, están presentes constantemente en mi trabajo.

Por otra parte, consideramos nuestro trabajo muy próximo al de la fotógrafa Francesca Woodman (1958-1981), que desde el inicio ha sido una fuente de inspiración formal y poética. Esta fotografía de la izquierda (Fig. 15), es una de las pocas imágenes en las que la Woodman añade un breve texto a la fotografía. Sin embargo, hemos considerado oportuno incluirla en el trabajo, puesto que nos interesa la voz y el lugar desde el que la artista trabaja. «Esta noche no estoy contenta. Pienso y hablo a menudo de mi detestable

tendencia al romanticismo. Creo que el esfuerzo de deshacerme de esta actitud en mi trabajo ha tenido un extraño efecto en mi vida. La fotografía es también una forma de conectar con la vida. Hago fotos de la realidad filtradas a través de mi mente»[16], escribía la artista. Con motivo de la retrospectiva *Selected Video Works 1975-1978*, realizada en La Fábrica en 2009, Fernando Castro Flórez define su obra como un intento de alegorizar o fijar simbólicamente su peripecia vital, dando lugar a una especie de biografía cifrada. Woodman, dice, «está hablando de cuestiones y problemas que nos afectan a todos, que es finalmente cómo nos percibimos, cómo nos damos cuenta de nuestros deseos, cómo nos relacionamos con el otro y cómo somos capaces de habitar el mundo en el que nos encontramos».[17]

Fig. 16 y Fig. 17
Stan Brakhage
Windown Water Baby Moving, 1959
12'
Vídeo monocanal

Actualmente, también el selfie está comenzando a ser considerado una nueva forma de autorrepresentación, tanto que podríamos establecer un paralelismo entre los autorretratos de Cindy Sherman y los selfies de Kim Kardhasian. Sin embargo, ni Sherman ni Kardhasian responden a los intereses que en este trabajo nos ocupan.

1.4. EL ARTE CONFESIONAL

A finales del siglo XX, surgió una serie de prácticas artísticas que partían de lo íntimo, lo personal y lo cotidiano, y que no han hecho más que multiplicarse en la actualidad. El término *confessional art* fue acuñado por Outi Remes en *The Role of Confession in Late Twentieth Century British Art*[18]. Con esto, el arte confesional se define como una forma de arte contemporáneo que se centra en la revelación de la propia intimidad, dando lugar a un análisis del artista, del propio sujeto y del espectador, así como de sus experiencias y emociones. Su surgimiento se sitúa a finales del siglo XX, especialmente en Gran Bretaña. Esta corriente copia, reconsidera o parte de los modos tradicionales de confesión utilizados en la tradición Romano Católica, en la literatura autobiográfica y en el psicoanálisis, reformulándolos en una nueva modalidad de confesión.[19] Su antecedente, como bien ha señalado María Gainza, se encuentra en prácticas como *Window Water Baby*

Fig. 18
Frida Kahlo
Henry Ford Hospital, 1932
30 x 38 cm.
Óleo sobre metal

[16] Un espejo roto. En: *Elpaís.es* [en línea]. Madrid (ES): El País, 16-03-2008. [consulta: 2017-06-20] Disponible en: <http://elpais.com/diario/2008/03/16/eps/1205652410_850215.html>

[17] La desnudez radical de Francesca Woodman. En: *Elmundo.es* [vídeo]. Madrid (ES): Metrópoli, 07-09-2009. [consulta: 2017-06-10] Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/09/07/videos/1252322800.html>

[18] JACKSON, R. L. (ed.) *Encyclopedia of Identity*. Vol. I, California: Sage Publications, 2010, p. 123.

[19] CEREZUELA ZAPLANA, J. A. *La confesión en la práctica artística audiovidual: Modalidades, estrategias discursivas y expresiones del yo confesional*, Valencia: UPV, 2014, p. 107.

Moving (Fig. 16 y Fig. 17), vídeo del artista Stan Brakhage en la que graba el nacimiento de su hijo, o la obra pictórica de Frida Kahlo de 1932 (Fig. 18) en la que pinta un aborto desde su cama del hospital Henry Ford[20]. Conocer este movimiento, parece por tanto fundamental para entender la práctica artística que aquí se presenta.

Conociendo la definición general del arte confesional, pasamos ahora a hacer un breve repaso de la confesión a lo largo de la historia, comenzando por unas palabras de Michel Foucault en las que menciona que:

> La confesión se convirtió, en Occidente, en una de las técnicas más altamente valoradas para producir lo verdadero. Desde entonces hemos llegado a ser una sociedad singularmente confesante. La confesión difundió hasta muy lejos sus efectos: en la justicia, en la medicina, en la pedagogía, en las relaciones familiares, en las relaciones amorosas, en el orden de lo más cotidiano, en los ritos más solemnes; se confiesan los crímenes, los pecados, los pensamientos y deseos, el pasado y los sueños, la infancia; se confiesan las enfermedades y las miserias; la gente se esfuerza en decir con la mayor exactitud lo más difícil de decir, y se confiesa en público y en privado, a padres, educadores, médicos, seres amados; y, en el placer o en la pena, uno se hace a sí mismo confesiones imposibles de hacer a otro, y con ellas escribe libros. La gente confiesa, o es forzada a confesar.[21]

Seguidamente, «Castilla del Pino defenderá que, al contrario de la adialéctica de los planteamientos religioso y jurídico, el psicólogo o el psicoanalista sí que se fija en aspectos no tan parciales, contribuyendo a un mayor diálogo. En estos casos, el terapeuta deja de ser un juez para convertirse en una especie de guía que permite alcanzar la curación del paciente.»[22] Estas palabras de Juan Antonio Cerezuela nos sirven para posicionarnos dentro de la confesión asociada a determinadas corrientes. En este caso, sin rechazar la evidente influencia religiosa con la que contamos en nuestra sociedad, nos inclinamos por entender la confesión en nuestra práctica artística ligada al diálogo terapéutico entre el psicólogo o psicoanalista y el paciente pero llevado a cabo de forma individual, únicamente con nosotros mismos.

---

[20] Un artista de sí mismo. En: *Página 12* [en línea]. Tucumán (AR): Radar, . [consulta: 2017-05-30] Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/3094-496-2006-07-02.html>

[21] FOUCAULT, M. *Historia de la sexualidad: La voluntad del saber*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1998, pp. 74, 75.

[22] CEREZUELA ZAPLANA, J. A. *La confesión en la práctica artística audiovidual: Modalidades, estrategias discursivas y expresiones del yo confesional*, Valencia: UPV, 2014, p. 91.

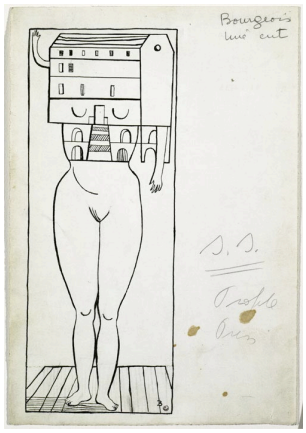


Fig. 19
Louise Bourgeois
Femme Maison, 1947
25.2 x 18 cm.
Tinta y lápiz sobre papel

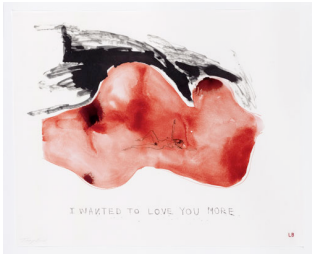


Fig. 20
Louise Bourgeois y Tracey Emin
I Wanted To Love You More, 2009-2010
76.2 x 61 cm.
Tinta impresa en tela

En cuando a la experiencia artística, como dice Cerezuela, ésta «tampoco ha estado desligada de la práctica de la confesión; si bien (...) añade aspectos que la reformulan y cuestionan, ampliando sus propias fronteras.»[23] Por otra parte, para David Galenson, este tipo de arte se relaciona con la poesía confesional, sobre todo la poesía autobiográfica de la segunda mitad del siglo XX, que consideraba altamente subjetiva. Galenson defiende que ésta «privilegió lo personal sobre lo universal, fue escrita en un lenguaje llano, a menudo tomó la alienación como tema y no consideraba ningún tema como tabú».[24] Es aquí, donde las artes plásticas y visuales encuentran referencia en la literatura, cuando nuestro trabajo se sitúa tanto de forma como conceptual como estética; puesto que estos son antecedentes evidentes de la práctica que aquí se presenta.

Louise Bourgeois (1911-2010), fundamentalmente escultora y dibujante, es considerada la primera artista asociada a este movimiento, debido a que toda su obra está marcada por elementos autobiográficos.

Su práctica artística, basada en el cuerpo humano, sobre todo el femenino, y los símbolos, parte de una relación poética entre los cuerpos. Una de sus obras más conocidas, la araña que fue instalada fuera del Museo Guggenheim de Bilbao, se basa en la araña como madre y mujer protectora. Esta representación, por tanto, que hace Bourgeois, tiene que ver con aplicar ciertos mitos y relaciones entre determinadas figuras a sus circunstancias personales. Para hablar de su madre, pasa hablar de la figura materna por medio de una figura reconocida y común pero a la vez con sutileza y profundidad como es la de la araña. Con la figura de la mujer-casa (Fig. 19), la artista también hace referencia a esa mujer protectora y dedicada a los cuidados, que más tardes ha sido recuperada y reivindicada por el feminismo. Además, la forma de esculpir y modelar los materiales crea formas sugerentes, quebradizas y de líneas expresivas que nos recuerdan ligeramente a las esculturas de Alberto Giacometti.

En su obra, comenta Cerezuela, «el carácter confesional se revela en el simbolismo que encarnan los materiales y construcciones que la artista utiliza (...). El caso de Louise Bourgeois ofrece diferentes lecturas psicoanalíticas que

[23] *Ibíd*. p. 102
[24] GALENSON, David W. Portraits Of The Artist: Personal Visual Art In The Twentieth Century. *NBER Working Papers* [en línea]. Octubre 2008, p. 3. [Fecha de consulta: 15 de junio de 2017] Disponible en: <http://www.nber.org/chapters/c5795>
Citado en: CEREZUELA ZAPLANA, J. A. *La confesión en la práctica artística audiovidual: Modalidades, estrategias discursivas y expresiones del yo confesional*, Valencia: , 2014, p. 103.

Fig. 21
Tracey Emin
My Bed, 1998
Dimensiones variables
Instalación

Fig. 22
Tracey Emin
More Love, 2009
11 x 9.9 cm.
Monotipo en papel

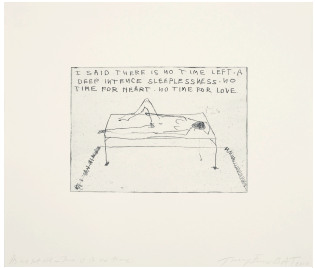


Fig. 23
Tracey Emin
No Time, 2010
32 x 36 cm.
Monotipo en papel

revelan en su trabajo una especie de confesión inconsciente».[25] La propia artista afirmó que «todo el trabajo de un artista es la realización de un autorretrato. Pero muy a menudo es inconsciente. Muchas veces, no te das cuenta que revelas tanto de ti mismo.»[26]

Otra artista vinculada al arte confesional es Tracey Emin (1963), cuyo interdisciplinar trabajo suscita en el público emociones muy diversas. Emin, que realizó una serie a principios de siglo con Bourgeois, es conocida por su exhibicionismo, sus excentricidades, sus instalaciones, *ready-mades* y frases escritas con tubos de neón. Sin embargo, sus neones con frases no nos interesan demasiado técnicamente, sino únicamente en relación a cómo las palabras se relacionan temáticamente con los pensamientos y aquello que queremos expresar; normalmente sobre la vida, el amor, o cuestiones de angustia. Lo que nos interesa realmente son sus trabajos gráficos, de los que hablaremos a continuación.

En relación a *My Bed* (Fig. 21), que junto a *Everyone I Have Ever Slept With*, de 1995, son sus obras más conocidas, Gerard Vilar comenta que «La cama de Emin desató una gran polémica en los medios de comunicación. Se acusó a la artista de exhibicionismo, de convertir su privacidad en algo público, de mercadear con la sordidez de algunos aspectos de su vida, de ser una de esas *bad-girls* que ha conseguido fama y dinero sobre una *aesthetics of dirty* hecha a base de sábanas manchadas de orina, bragas bien sucias y condones usados. Pero la recepción más generalizada y razonable vio la cama de Emin como una muestra de arte confesional y un lugar de entrecruzamiento de la reflexión artística sobre la política sexual, la carencia de hogar y el desplazamiento a finales del siglo xx».[27] Este atrevimiento, que da lugar a una reflexión y a una apertura en el campo artístico de descartar tabús, es junto a la parte formal de la expresión gráfica lo que más nos interesa de Emin en este momento.

Todas sus obras están relacionadas con su persona y su intimidad, así como con la relación íntima que la artista tiene con sus sentimientos y sensaciones en diferentes momentos de su experiencia vital y de su cotidianidad. Su obra es la narración de su vida desde sus entrañas. Se involucra en su obra hasta

[25] CEREZUELA ZAPLANA, J. A. *La confesión en la práctica artística audiovidual: Modalidades, estrategias discursivas y expresiones del yo confesional*, Valencia: UPV, 2014, p. 104

[26] BOURGEOIS, L. Destruction of the Father. Reconstruction of the Father: Writings and Interviews, 1923-1997, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998, p. 313. Citado en: GALENSON, D. Portraits Of The Artist: Personal Visual Art In The Twentieth Century. *NBER Working Papers* [en línea]. Octubre 2008, p. 15. [Fecha de consulta: 15 de junio de 2017] Disponible en: <http://www.nber.org/chapters/c5795>

[27] VILAR, G. *Desartización: Paradojas del arte sin fin*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010, pp. 202, 203.

Fig. 24
Nan Goldin
Self-Portrait in Blue Bathroom, 1980
102.2 x 70.5 cm.
Impresión en gelatina de plata

Fig. 25
Nan Goldin
Nan And Brian in NY, 1983
61 x 50.8 cm.
Impresión en gelatina de plata

que llega a afirmar que no hay diferencia para ella entre lo que crea y sus acontecimientos personales, en lo que me identifico en cuanto a mi forma de proceder. Ella expone su vida a la pintura, y por eso toda su obra es una serie de autorretratos en diferentes momentos de su vida, ya sean dibujos, frases, esculturas o instalaciones.

Sin embargo, como decíamos, no es solamente la cuestión conceptual la que conecta con nuestro trabajo, sino que también la parte técnica está ligada con nuestra forma de concebir el acto de dibujar y escribir. En cuanto a esta dimensión estética, consideramos Emin un antecedente de nuestro trabajo por sus dibujos de aspecto infantil, que casi parecen bocetos rápidos y sin cuidar, que dialogan con los pensamientos y la escritura más automática. Esta tipografía visceral, suelta y relajada, es la que hemos visto en otros artistas como Twombly. Ella realiza grabados y dibujos, sobre todo hasta la primera década de los 00's, en los que la imagen y el texto se complementan y suponen un autorretrato de la artista sincero y verdadero. Nuestro interés radica sobre todo en la visceralidad y a la vez sutileza de su expresión gráfica; heredera del expresionismo, que con autores como Egon Schiele o Edvard Munch, es muy influyente en nuestra obra.

Relacionados con este tipo de arte personal, estudiado por Galenson, éste destaca a Bruce Nauman y a Cindy Sherman. Sin embaro, en relación a esa expresión de la intimidad y la cotidianidad defendida por este movimiento, no podemos dejar de nombrar a la fotógrafa Nan Goldin (1953). Como punto culminante de su trabajo encontramos el libro *The Ballad of Sexual Dependency*, en el que a modo de diario visual la artista nos comunica aspectos de su vida diaria como el deseo de libertad, el exceso, la crudeza o el dolor, con naturalidad y sin pretensión alguna. Goldin lleva a cabo en sus fotografías una especie de desnudo total frente al objetivo de la cámara. En el mismo libro, habla de la fotografía como una forma de poseer a las personas que ama y que le rodean, que es una filosofía similar a la que encontramos en los trabajos que aquí se presentan. Hace alusión, además, a la interdependencia y a la libertad dentro de las relaciones personales, tanto románticas como amistosas, en las que finalmente los miembros de la relación se vuelven dependientes entre sí, y eso da lugar a un conflicto sobre la libertad de ambos y sobre cuáles son sus límites de ejercerla.

2. REFERENTES CONTEMPORÁNEOS

De la misma forma que mi propuesta está a caballo entre diversas disciplinas, mis referencias provienen de diferentes medios como la pintura, el dibujo, el collage, la filosofía y la literatura. A continuación, se desarrollan los cinco autores que consideramos más influyentes para nuestra práctica artística por orden cronológico.

2.1. MARÍA DE LA O GARRIDO

Fig. 26
María de la O Garrido
Serie *Statues Also Die,*
2011
Dimensiones variables
Collage

Fig. 27
María de la O Garrido
Serie *Statues Also Die,*
2011
Dimensiones variables
Collage

Maria de la O Garrido (Granada, 1985) es una artista española afincada en Londres. En su trabajo vemos una clara influencia de fotógrafos consolidados como Wolfgang Tillmans, tanto en el tipo de imagen como en la disposición de las imágenes. Sin embargo, lo que aporta María es su forma de entender la multiplicidad de imágenes actual, de la que tanto ha hablado Joan Fontcuberta. Su práctica no se basa, así, en piezas aisladas, sino en instalaciones y piezas compuestas por una serie de imágenes que a su vez forman parte de proyectos más amplios.

Su obra en proceso *Making Love With The Things I Hate*, un proyecto en el que trata de realizar conexiones entre diferentes aspectos de la vida cotidiana, está compuesta por diferentes collages tridimensionales. En ellos, la artista reflexiona mediante imágenes y objetos cotidianos sobre hechos del día a día como no poder pagar el alquiler a fin de mes o la impotencia frente a las consecuencias de los cambios socio-políticos actuales. Frente a esto, lo que propone María es una actividad lúdica y fresca, de la que resultan sugerentes imágenes con múltiples lecturas que parten de la experiencia de estar vivo en el contexto actual.

Por otra parte, desde 2011 trabaja en la serie *Statues Also Die*, basada en su experiencia subjetiva de trabajar como modelo y los usos de ese material resultante para su práctica artística. El proyecto, como ella bien explica, es el estudio del rol de la mujer en la historia del arte, donde el cuerpo desnudo es percibido como un sujeto a la vez que como un objeto. Reflexiona así sobre los roles del artista y del modelo, y como estos se han visto influenciados por el impacto de la tecnología y la supervivencia. Se trata este de un proyecto interdisciplinar, en el que mezcla fotografías de su cuerpo en un contexto cotidiano, fotografías de ella posando, así como dibujos y esculturas de aquellos que toman su cuerpo como referente y también esculturas de cuerpo antiguas griegas, romanas y egipcias.

En este caso, su relación entre el texto y la imagen se da principalmente, como en el caso de Nan Goldin, en los títulos de las obras y de los proyectos. Estos tienen un fuerte componente poético, así como las composiciones realizadas, y sugieren una lectura subjetiva y personal de las imágenes. Aunque esta sea su principal línea de acción, en todos sus proyectos desde *Luck Doesn't Exist*, anterior a los previamente citados, aparece alguna palabra o frase que contextualiza y remarca la intencionalidad de la artista, dándole voz y protagonismo a su subjetividad.

2.2. MALTE ZENSES

Fig. 28
Malte Zenses
Can I?, 2015
190 x 150 cm.
Varniz, óleo, spray sobre lienzo y marco de madera

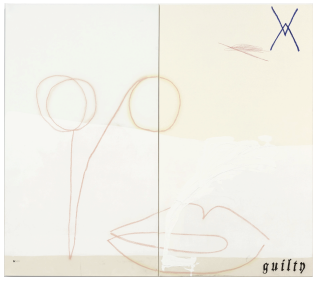


Fig. 29
Malte Zenses
sss, its not safe here, 2016
162 x 188 cm.
Varniz, óleo, carbón y spray sobre lienzo

La obra del alemán Malte Zenses (Solingen, 1987), una mezcla de pintura, dibujo e instalación, es una reflexión personal constante de lugares y emociones, en la que juega con los signos y el lenguaje. En sus pinturas, a menudo vemos frases que corresponden a reflexiones del artista y que tienen su origen en la formación que recibió en la academia de Offenbach. «Era siempre pretenciosamente conceptual (en el buen sentido), muchos discursos, crítica y reflexión. Porque nosotros también trabajábamos muy de cerca la sociología de los medios, la filosofía y la historia del arte. Eso marcó mi práctica»[28], asegura. Más adelante, con sus estudios en pintura en la academia de Düsseldorf, se interesó porque la pintura fuera autónoma y hablase por sí sola. Actualmente, en su obra hay un interesante equilibrio entre ambos métodos de enseñanza recibidos, que conforma un lenguaje críptico, sugerente y personal entre lo conceptual y lo gestual.

Sus pinturas se basan en experiencias y hechos de su propia biografía. Zenses considera que el arte es siempre autobiográfico y, por tanto, lo que le interesa y de lo que habla es de aquello que él mismo ha experimentado. Observar es, sobre todo, la práctica que inspira su trabajo. Como contrapunto, el artista utiliza medios rápidos y ágiles como dibujos, pinturas acrílicas, fotografías o *ready-mades*, que no necesitan un proceso lento y de espera entre los diferentes pasos a seguir para obtener el resultado final.

Puesto que la mayoría de los elementos de su trabajo son bastante abstractos, asegura que es muy importante para él utilizar palabras y fragmentos de textos para establecer una conexión con lo que define como más "literal" o perteneciente a la vida real. Utiliza el lenguaje para crear insinuaciones, así como también con algunos fragmentos figurativos en sus pinturas que, a modo de códigos, permiten realizar lecturas subjetivas o interpretaciones personales de aquello que existe en la superficie pictórica.

[28] Interview with Malte Zenses. En: *Indechs.org* [en línea]. Frankfurt (DE): Indechs. [consulta: 2017-02-16] Disponible en: <http://www.indechs.org/interview-with-malte-zenses/>

«No soy un pintor, soy un poeta. /¿Por qué? Prefiero ser / un pintor, pero no lo soy», escribe Zenses. La fuerza poética de sus composiciones las convierte en objetos misteriosos y románticos, al estilo de Twombly pero impregnados de minimalismo y racionalidad. Siguiendo una línea de tonalidades claras y una paleta cálida, contrasta esta calma con las fuertes y precisas manchas negras, en forma de línea, que suelen atravesar el cuadro extendiéndose por los bordes.

2.3. BERTA GARCÍA FAET

El interés por la literatura, parte fundamental de este proyecto, es lo que ha propiciado que la escritura y el dibujo se fusionen; puesto que, de forma paralela a la imagen, la narración y la poesía han sido parte de nuestros objetivos desde hace ya algunos años. Entre otros escritores como Mascha Kaléko, Joyce Mansour, Angélica Liddell, Thomas Bernhard o Leopoldo María Panero, cabe destacar la escritura íntima y combativa de Berta García Faet.

Berta García Faet (1988) es una poeta valenciana que actualmente reside en Providence (Rhode Island, EEUU) y realiza su doctorado en Brown University sobre poesía española y latinoamericana. Es autora de los poemarios *Los salmos fosforitos* (La Bella Varsovia, 2017), *La edad de merecer* (La Bella Varsovia, 2015), *Fresa y herida* (Diputación de León, 2011), *Introducción a todo* (La Bella Varsovia, 2011), *Night club para alumnas aplicadas* (Vitrubio, 2009) y *Manojo de abominaciones* (Ayuntamiento de Avilés, 2008). En todos ellos, los poemas de verso libre que nos recuerdan al Altazor de Vicente Huidobro por su automatismo surrealista, su ingenio y su sugerencia, reflexionan sobre diferentes experiencias vitales. Se centran en sentimientos universales como el amor o la soledad y tratan de investigar temas literarios o artísticos, acercándose de forma poética y personal a la metaliteratura; es decir, a la literatura que habla sobre literatura.

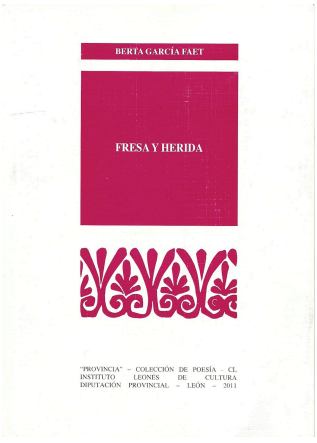


Fig. 30
Berta García Faet
Fresa y herida, 2011
Ed. Diputación de León

En el poema *Filosofia de la grave incompatibilidad entre vida y arte*, perteneciente a *Fresa y herida* (Fig. 30), García Faet trata de averiguar mediante la palabra la incompatibilidad entre el arte y la vida, cuestión defendida desde las primeras vanguardias artísticas. Para argumentar esta idea, se basa en sus propios sentimientos hasta el punto que asegura: «llevo semanas sin escribir porque llevo semanas amándote, / y no tengo palabras porque llevo semanas amándote»[29]. Con esto hace referencia a la idea de vida como lugar de la experiencia sensible, de que las cosas ocurran y de la acción, como contraposición con el espacio del arte, de la literatura; donde mediante lo inteligible se reflexiona sobre los acontecimientos ocurridos en *el otro lugar*. Berta no realiza ninguna teoría sino que universaliza -sin

[29] GARCÍA FAET, B. *Fresa y herida*, León: Instituto Leonés de Cultura, Diputación de León, Ayuntamiento de León, 2011, p. 23

Fig. 31
Berta García Faet
La edad de merecer, 2015
Ed. La Bella Varsovia

pretensión de hacerlo- su intuición y sus pensamientos. Continúa diciendo que, «puesto que mi materia es la pérdida, / cuando las maravillas mueran / volveré a escribir»[30]. En este trabajo, cada obra y cada proyecto se ha realizado siguiendo esta intuición compartida con la poeta. Debido a una incapacidad personal de hablar mediante el éxtasis feliz de la vida, por la incompatibilidad entre realizar la acción al mismo tiempo que da lugar a la reflexión y esa debilidad por lo perdido, sin caer en la nostalgia ridícula.

En una entrevista sobre su último libro, asegura que su poesía se basa, cada vez más, en la fe de creer a pies juntillas que escribir según un método muy formal, de atención a la palabra, a la forma, a la grafía y a la sílaba, le lleva a un lugar importante a nivel semántico y a nivel de contenido.[31] En relación al amor, el poema *Deseo*, perteneciente también a *Fresa y herida*, y las tres epístolas a Camil C. Stínga, de *La edad de merecer* (Fig. 31) realizan una inteligente aproximación al deseo y al romanticismo en la que vemos cómo el lenguaje y su forma evidentemente dan lugar a una deriva inconsciente que permite desvelar, a modo de psicoanálisis, aspectos ocultos de su relación con el objeto inicial del poema. «Soy un ser de deseo»[32] repite Berta por todo el poema, haciendo de una declaración de amor y sensibilidad un ácido relato sobre la ceguera romántica y el afán de desear y ser deseado. En las tres epístolas a Camil C. Stínga, agrupadas en el capítulo *Estuve muy enamorada de Camil C. Stínga* de su penúltimo libro[33], se dirige a ese hombre que fue objeto de su amor para hablar de todo el tiempo que estuvieron juntos y para hablar de ella misma y de su estado después de la pérdida, ahora que la relación ya no existe.

[30] GARCÍA FAET, B. *Fresa y herida*, León: Instituto Leonés de Cultura, Diputación de León, Ayuntamiento de León, 2011, p. 23
[31] Berta García Faet y Los salmos fosforitos. En: *RTVE* [en línea]. Madrid (ES): Tres en la carretera, 28-01-2017. [consulta: 2017-06-09] Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/tres-en-la-carretera/tres-carretera-berta-garcia-faet-salmos-fosforitos-28-01-17/3888097/>
[32] GARCÍA FAET, B. *Fresa y herida*, León: Instituto Leonés de Cultura, Diputación de León, Ayuntamiento de León, 2011, p. 19.
[33] GARCÍA FAET, B. *La edad de m erecer*, Córdoba: La Bella Varsovia, 2015.

3. PRÁCTICA ARTÍSTICA

En cuanto a la práctica artística, en primer lugar realizaremos una breve aproximación a una serie de trabajos realizados durante estos cuatro años, que consideramos los antecedentes de las dos obras que ahora presentamos por sus intereses temáticos y conceptuales.

Dame una rosa y sálvame y *En ese remoto sitio* son las dos instalaciones que se presentan como culminación de esta experiencia académica y que desarrollaremos a continuación, basándonos en la exposición «como una gran obra que incluía todo lo que se distribuye dentro de ella, creando un juego de significados entre la propuesta general y las diferentes particularidades de las obras, una interacción que permitía concebir un nuevo espacio artístico abierto»[34]

Fig. 32
Sandra Martínez
Agujero, 2014
15 x 20 cm.
Óleo sobre tabla

Fig. 33
(Detalle)
Sandra Martínez
Autorretrato, 2015
Dimensiones variables
Transferencias sobre tela y cosido

3.1. ANTECEDENTES

Para comprender el carácter del trabajo que aquí se presenta, consideramos interesante echar la vista atrás y encontrar los orígenes, tanto conceptuales como formales, del mismo. Desde 2013 hasta la actualidad, las obras y los proyectos han ido evolucionando en relación a la experiencia personal, a las necesidades expresivas y a los gustos y preferencias de cada momento. Sin embargo, una serie de preocupaciones persisten a lo largo del tiempo, como aquellas que hemos desarrollado previamente en relación a nuestro contexto y nuestros antecedentes artísticos.

Si bien es cierto que el dibujo siempre ha constituido una parte importante de nuestro trabajo, fue al finalizar el primer curso del grado cuando entendimos su lenguaje como propio, en un intento de liberarnos de las ataduras impuestas por el dibujo académico. Pese a esto, una serie de temáticas han estado presentes en cada trabajo que realizábamos, tanto por exigencias de asignaturas como por cuenta propia. Es este hecho, por otra parte, lo que ha acabado de configurar el trabajo, llevándolo hasta un punto en el que diferentes disciplinas se mezclan y el contenido trasciende la forma.

Ya en primer curso, para la asignatura Fundamentos del color y de la pintura nos interesamos por el espacio que habitamos como objeto de creación artística y por cómo nuestros pensamientos e intereses fluían en una superficie a través de pinceladas. Este es el caso de la pintura que adjunto, *Agujero*, en la que mediante una técnica clásica de pintura al óleo ya procurábamos que la técnica estuviera al servicio de una idea. En este caso, esa idea era cómo a través de aquello que nos gustaba y aquello que nos

[34] LARRAÑAGA, J. *Instalaciones*, Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea, 2006, p. 20

rodeaba se iba construyendo y modificando nuestra identidad. Más tarde, en la asignatura que imparte Juan Vicente Aliaga Micropolíticas y radicalidades artísticas, nos adentramos en la teoría de Michel Foucault y, como hemos dicho antes, ésta fue aclarando y definiendo todo aquello que hacíamos y nos ayudaba a entender con mayor claridad y rigor lo que habíamos estado haciendo hasta la fecha.

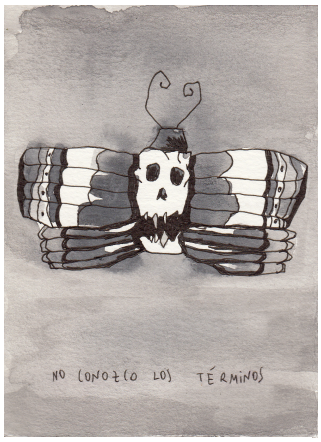


Fig. 34
Sandra Martínez
Las ciudades, 2015
9 x 13 cm.
Libro de artista

En segundo curso, continuamos por la misma línea de investigación, casi sin saberlo, casi a tientas, y realizamos la escultura *Autorretrato* (Fig. 33) y el libro de artista *Las ciudades* (Fig. 34). En la primera, a partir de un autorretrato realizamos más de cien transferencias de la misma imagen sobre pequeños trozos de tela, que luego cosimos siguiendo el patrón de una camisa que habíamos sacado previamente con ayuda de mi madre. Fue muy interesante tener la posibilidad de vestirse con la imagen de uno mismo, que aparentemente parece un acto de egocentrismo pero va más allá. Entonces llegamos a la conclusión de que todo aquello que habíamos hecho hablaba de nuestro propio sujeto, y ese era el terreno que queríamos explorar más adelante. En el libro de artista, realizado para Pintura, fue la primera vez que se combinó el dibujo y la escritura de forma continuada. En él, se realizó un dibujo cada día durante la semana que duró un viaje que realicé a Viena, mientras reflexionaba sobre los lugares habitables, las ciudades y qué podía ser habitado; en definitiva, qué podía ser una ciudad.

Fig. 35
Sandra Martínez
Eye / Eye, 2015
5’ 39’’
Vídeo monocanal
https://vimeo.com/148634929

Finalmente, en tercero tuve la oportunidad de realizar dos trabajos audiovisuales, *Eye/Eye* (Fig. 35) y *I Had A Dream* (Fig. 36), para las asignaturas Escultura y medios audiovisuales y Vídeo experimental y motion graphics. En el primero decidí centrarme en un sujeto en la sociedad de hipervigilancia estado de control permanente, que en este caso –a modo de autorretrato- era yo. Para ello, instalé una cámara con baja calidad de imagen en diferentes lugares con la posición en contrapicado y ángulo cenital para simular la imagen que emiten las cámaras de videovigilancia. Con esto, trataba de exhibir mi intimidad como símbolo del tabú que supone realizar ciertas actividades fuera del ámbito privado y esa distinción entre lo privado y lo público. En *I Had a Dream* realicé una animación experimental sobre un suceso personal, que en este caso fue un sueño, de forma instintiva y mediante fragmentos que recordaba del sueño. Con ello, se trató de reconstruir el sueño desde la perspectiva racional y esperando que, mediante el acercamiento subjetivo a la historia con el trabajo de las imágenes, se revelara algún aspecto del sueño que posibilitara su entendimiento o, por otra parte, sumergirnos de nuevo en la historia ficticia y continuar en esa dimensión instintiva e incontrolable.

Fig. 36
Sandra Martínez
I Had A Dream, 2016
5’ 10’’
Vídeo monocanal
https://vimeo.com/168095741

De forma paralela, durante este tiempo se ha desarrollado una forma personal de entender el dibujo. Datan de 2012 unos collages y dibujos en los

que aparecen retratadas escenas de mi intimidad en determinados espacios, e ilustraciones de los poemas de Alejandra Pizarnik tomando el cuerpo de la mujer y, más concretamente, el autorretrato como protagonista. Este interés por la línea, despreocupada y firme, se dulcificó en dibujos posteriores en los que se abstrae la realidad para dar paso a la sugerencia y al misterio. Con motivo de un creciente interés por motivos relacionados con el amor, el sexo y las relaciones corporales con los demás, algunos de estos dibujos retratan situaciones, lugares o posturas relacionadas con el romanticismo y el deseo de los cuerpos.

Fig. 37
Sandra Martínez
Sin título, 2012
10 x 15 cm.
Tinta sobre papel

Fig. 38
Sandra Martínez
Sin título, 2013
20 x 30 cm.
Tinta sobre papel

A continuación, precisamos de una anécdota para comprender la intencionalidad y la motivación detrás de los dibujos que se suceden a partir del verano de 2014. Estando en Barcelona, una noche acabé en casa de unos amigos y la única habitación que había libre para mí fue la de un amigo bastante tímido y reservado que estaba fuera de la ciudad. Él había dejado la carrera de Historia para irse a Barcelona a estudiar Humanidades y estaba muy interesado en el anarquismo y la revolución, una pasión que creció debido al pasado revolucionario de esa ciudad. Por casualidad, yo había caído en su habitación, su lugar más íntimo. Ojeé el título de cada libro, cada imagen de su habitación. Fue entonces cuando, al sacar mi móvil para fotografiar aquel momento de invasión de la intimidad, descubrí que no tenía batería y por la casa no había ningún cargador que pudiese utilizar. Saqué mi cuaderno de notas, que siempre llevaba en el bolso, y comencé a dibujar la escena que, de otra forma, habría sido una fotografía (Fig. 39). Dibujé para congelar ese momento, como un documento o testimonio de ese lugar en el que yo había estado. Por la mañana, comencé a llenar mi cuaderno dibujando espacios y detalles de la casa, y finalmente durante ese año coleccioné una gran cantidad de dibujos sobre mí durante todo ese tiempo.

Más tarde, e incluso en la actualidad, esta motivación y este espíritu han continuado, viéndose enriquecidos por juegos de composiciones y la integración del texto en ellos como lenguaje complementario.

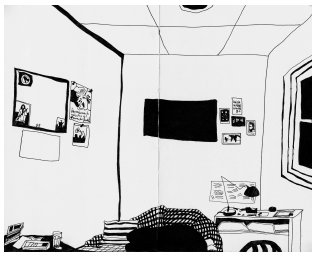


Fig.39
Sandra Martínez
Sin título, 2014
20 x 30 cm.
Tinta sobre papel

3.2. DAME UNA ROSA Y SÁLVAME

Con motivo de la asignatura Proyecto expositivo, impartida por Teresa Cháfer y Natividad Navalón, hemos trabajado en la muestra *Dame una rosa y sálvame*, que articula conceptualmente mi producción artística más reciente. Esta se ha venido desarrollando desde mediados de 2016 y está integrada por obras pertenecientes a diversas disciplinas. Encontramos en ella desde pinturas al óleo hasta animaciones, pasando por dibujos con diferentes soportes y técnicas.

3.2.1. *Documentación*

La principal documentación utilizada para este trabajo ha sido testimonial. Con esto queremos decir que de lo que se ha partido en esta ocasión es de escritos personales sobre la función de las flores en los cementerios: ellas son cambiadas por los familiares y seres queridos cada cierto tiempo como símbolo de un recuerdo que se mantiene vivo; es decir, de una persona que, de alguna forma, continúa con nosotros. Llegamos así a la conclusión de que las flores son una forma de mantener la vida, como una aproximación a lo eterno. Es por esto que, para hablar de los temas que en ese momento nos preocupaban como la vida, la muerte, lo consciente y lo inconsciente, pensamos que la rosa era un acertado símbolo que hacía referencia tanto a la pasión y al duelo como al romanticismo.

El romanticismo, como sabemos, se desarrolla en Europa y América durante el siglo XIX, se caracteriza por una revalorización de los sentimientos humanos y el cuestionamiento de nuestra existencia. En este proyecto, el principal objetivo era la actualización de este movimiento artístico y literario. Con ello, se pretendía recuperar el espíritu pasional y romántico con una intención constructiva.

Fig. 40
Vista del estudio

3.2.2. *Articulación estética y conceptual*

En esta ocasión, a diferencia del otro trabajo que se presenta y que desarrollamos más adelante, en la primera fase del proyecto no realizamos bocetos sino únicamente pequeñas anotaciones de títulos, símbolos u oraciones sugerentes y poéticas que fuesen definiendo el carácter del trabajo.

La gran mayoría de las obras que integran *Dame una rosa y sálvame* fueron concebidas en mi estudio, donde experimenté con materiales nuevos como el spray o el carbón relacionados con materiales de carácter más pictórico y tradicional como la pintura acrílica y el óleo (Fig. 40). Allí, utilizando diferentes soportes como la loneta sobre bastidor o pequeñas tablas, fui realizando una serie de escenarios de diversos tamaños entre los que se establecía instintivamente un pequeño vínculo.

Fig. 41
Sandra Martínez
Gitano, 2016
50 x 61 cm.
Acrílico, óleo y carbón sobre loneta

Por una parte, en cuanto a los soportes sobre tabla, se hacía una imprimación acrílica para partir del blanco y seguidamente utilizaba de forma muy subjetiva y experimental los materiales, para llegar a determinadas combinaciones y texturas que permitieran al espectador entender el conjunto, tanto por su comprensión de las figuras correspondientes a la realidad como por el sentimiento inexplicable producido por cada pincelada y cada trazo. La imprimación para los lienzos era la misma pero el trabajo era más laborioso, puesto que grapaba las telas a los bastidores y de realizaba

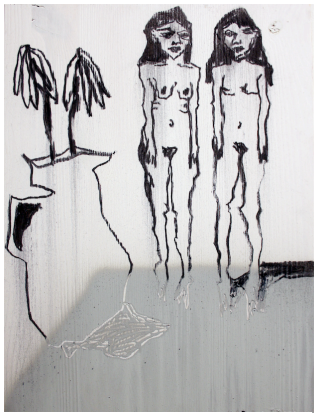


Fig. 42
Sandra Martínez
A Vase Of Flowers, 2016
30 x 40 cm.
Spray y carbón sobre loneta

todo este proceso artesanal. Además, los materiales utilizados no resultaban tener la misma apariencia en un soporte y en otro, y la loneta fue el soporte que se eligió, en lugar del lino u otras telas de más calidad, puesto que buscábamos un resultado vasto que contrastase con el contenido conceptual de la propuesta.

En *A Vase Of Flowers* (Fig. 42), la forma de proceder fue la siguiente: una vez estaba recién colocado el spray sobre la tabla, inmediatamente después se intervino la superficie con un carboncillo de forma que, en las partes cuyo fondo contenía ese spray éste fue removido y la línea que trazó el carboncillo no quedó marcada en negro sino que simplemente arrastró la capa del spray. Este tipo de juegos, que incorporan variaciones y texturas, es una de las cosas que más nos interesan de la experimentación en la práctica pictórica porque consiguen que la imagen resultante sea atractiva y sugerente.

Este tipo de intervención, de forma más reiterada y empleando mayor cantidad de materiales, podemos apreciarla también en la pintura *En ese remoto sitio*. En ella, el proceso fue pintar una primera capa con acrílico blanco y posteriormente dibujar la bañera, la figura, las flores, el texto y algunas intervenciones más, como la raya de la esquina superior izquierda en vertical. Poco a poco, con óleo blanco se crearon texturas en las partes más vacías de la imagen y se bordearon con algunos empastes las líneas realizadas con el carbón. Por último, se añadieron ciertas pinceladas con óleo rosado en las flores y otros puntos de atención de la superficie pictórica.

En relación a los dibujos que componen la muestra, la mayoría de ellos se realizaron con carbón sobre papel y otros fueron impresiones de pequeños dibujos de cuadernos a los que interesó dar más protagonismo. Resultaba interesante y sugerente la diferencia de texturas entre unas obras u otras, dependiendo de las técnicas utilizadas. Y esa variedad e interdisciplinariedad presente en la mayoría de nuestros trabajos, crea con el espectador un diálogo más complejo y con mayor cantidad de matices.

En cuanto a cómo la temática o la articulación conceptual, ésta se llevó a cabo de forma inconsciente mediante el empleo de los materiales en los soportes, aplicando la pintura de una forma intuitiva y a la vez segura. De manera paralela a la práctica, algunos de los textos de los que partíamos fueron modificados y adecuados al espacio que ocupaban y a los significados que creaban.

Fig. 43
Sandra Martínez
En ese remoto sitio, 2017
81 x 100 cm.
Acrílico, carbón y óleo sobre loneta

3.2.3. *Exposición en la Sala La Marina*

Fig. 44
Vista del montaje de la exposición

A modo de síntesis de las obras del último año, con motivo de la asignatura Proyecto Expositivo instalé esta serie en la sala de exposiciones La Marina, en El Puig.

El proyecto, llamado *Dame una rosa y sálvame,* recoge una serie de obras interdisciplinares que giran alrededor de un mismo tema, abordándolo desde diferentes puntos de vista pero siempre basados en dos gestos gráficos: la escritura y el dibujo. La muestra se compone de pinturas, fotografías, dibujos y vídeos en los que el trazo nervioso pretende, mediante la exposición de la intimidad, dar un testimonio entre abstracto, visceral y sincero.

Las dimensiones de las obras que componen la serie son muy variadas, yendo desde algunas de dimensiones muy reducidas, como es el caso de ciertos dibujos y pinturas, hasta otras de gran tamaño que pretenden desbordarse de los límites, como algunos dibujos impresos en gran formato. Con esto, el espectador va variando su aproximación a cada pieza con la intención de ver tanto la totalidad como los detalles de las piezas que integran la muestra.

En cuanto a los materiales que se han utilizado para realizar las obras existe un diálogo de contraste entre materiales tradicionales de la pintura y el dibujo clásico -como el óleo o el carbón- y los relacionados con la tecnología digital, como es el caso de la animación por ordenador o las impresiones digitales. También el acrílico o el spray están muy presentes en las obras,

tanto por su actualidad como por su correspondencia con una necesidad práctica de las obras.

La colocación de las piezas otorga a cada una de ellas un gran espacio y protagonismo especial, debido a la minimalista, limpia y caótica composición; características del montaje que se corresponden con el carácter del proyecto. La intención principal es que las obras en el espacio estén dispuestas a modo de *collage* a escala real y que entre todas las piezas se produzca un diálogo entre el proyecto expuesto y el espectador; de forma que este último pueda crear su propia narración a través de las pistas visuales y textuales que el artista le da, para poder construir su propio relato.

Fig. 45
Sandra Martínez
Dame una rosa y sálvame, 2017
Instalación
Sala La Marina, El Puig, Valencia

3.3. EN ESE REMOTO SITIO

En ese remoto sitio es una instalación compuesta por una serie de dibujos y unas esculturas de pequeño formato, realizada con motivo de las asignaturas Gráfica experimental e interdisciplinar y Procedimientos de producción pictórica, con Alberto March y José San León respectivamente.

A continuación, se presenta el desarrollo del proceso de trabajo de este proyecto en sus tres fases: una primera de lecturas, de realizar dibujos y se seleccionar aquellos a los que más posibilidades le encuentro; otra de experimentación formal con los dibujos elegidos y concreción conceptual a partir de la combinación de la imagen y del texto; y, finalmente, la instalación de las obras en un espacio determinado de forma que se establezca una conexión entre ellas y una narración fragmentada a interpretar por el espectador.

3.3.1. *Documentación y bocetos*

El punto de partida de este proyecto es la lectura, por una parte, del libro de Unai Velasco *En este lugar*[35] y, por otra, de los poemas y testimonios de Safo recogidos en un volumen de la editorial Acantilado.[36]

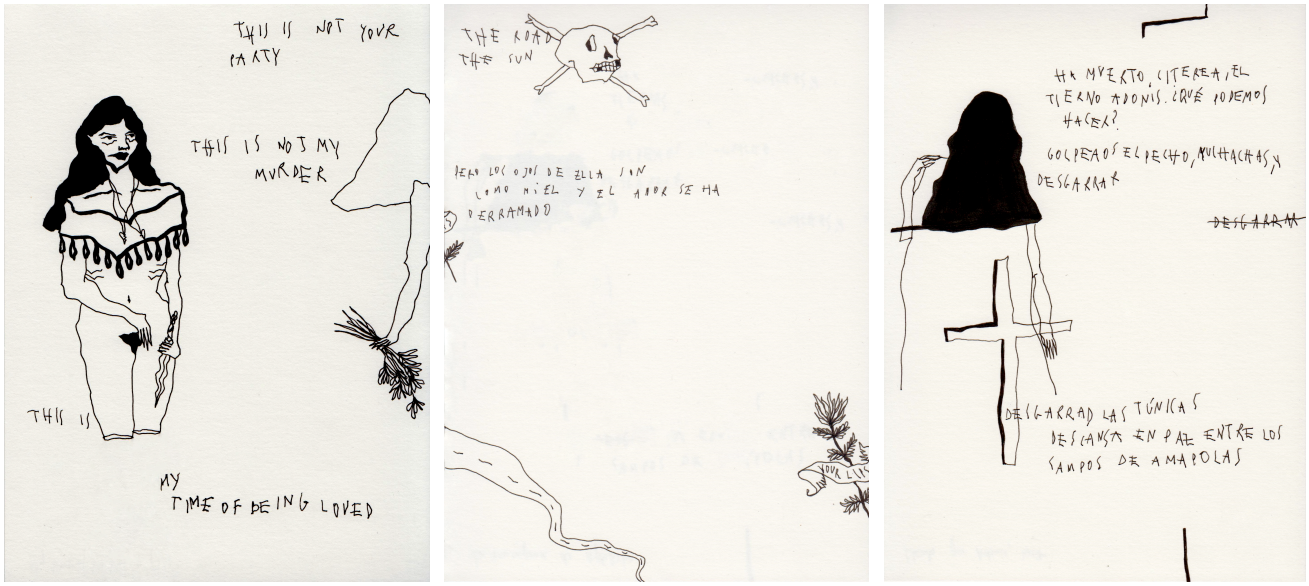


Fig. 46
Sandra Martínez
This Is My Time of Being Loved, 2017
10 x 15 cm.
Tinta sobre papel

Fig. 47
Sandra Martínez
La recompensa de Afrodita, 2017
10 x 15 cm.
Tinta sobre papel

Fig. 48
Sandra Martínez
Llanto por Adonis, 2017
10 x 15 cm.
Tinta sobre papel

A partir de estos dos lenguajes y de las reflexiones, surgió este tríptico (Fig. 46, Fig. 47 y Fig. 48) en el que el dibujo y la escritura se combinan en un mismo plano, con la intención de presentar al espectador una narrativa enriquecida con la combinación de diversos lenguajes.

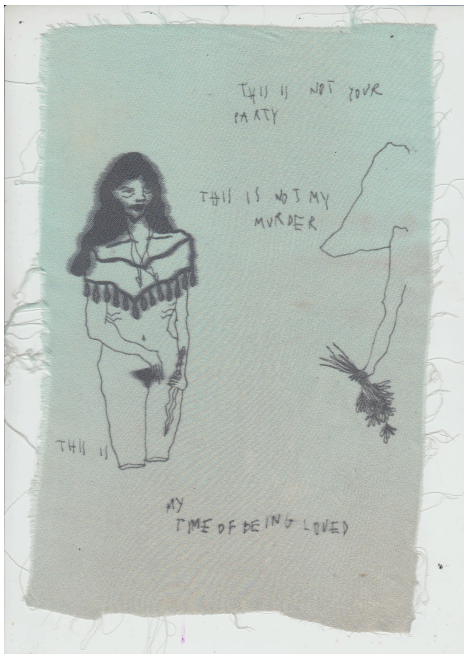
Puesto que estos dibujos tenían un tamaño de 15 x 20 cm. en su dimensión original, decidí probar a experimentar con ellos con el fin de buscar una solución formal mediante la cual estas composiciones cobraran más protagonismo y se lanzasen al espectador para crear un diálogo.

3.3.2. *Experimentación formal y conceptual*

En primer lugar, cabe destacar que en este trabajo la práctica y la teoría son aspectos complementarios desde que aparece la idea hasta que se da por finalizada y concretada. Por tanto, en esta fase de experimentación formal o estética y de articulación conceptual, ambos procesos se dan de forma paralela y se retroalimentan el uno del otro para avanzar en la aparición de soluciones y tomar decisiones coherentes, tanto en referencia a la forma como al contenido.

[35] VELASCO, U. *En este lugar*, Madrid: Esto no es Berlín, 2013.
[36] SAFO. *Poemas y testimonios*, Barcelona: Acantilado, 2013.

En cuanto a la experimentación formal, lo primero que se realizó fue escanear los dibujos, redimensionar las imágenes y modificar los niveles para conseguir un negro potente y que el fondo del papel fuese lo más parecido a blanco. A partir de aquí, se eliminó el fondo con Photoshop de las tres imágenes y las convertimos al formato png. porque éste no realiza una fusión de capas. Seguidamente se experimentó con el soporte, es decir, la tela, por estar ligado tanto con la pintura como con las prendas de vestir que nos arropan.



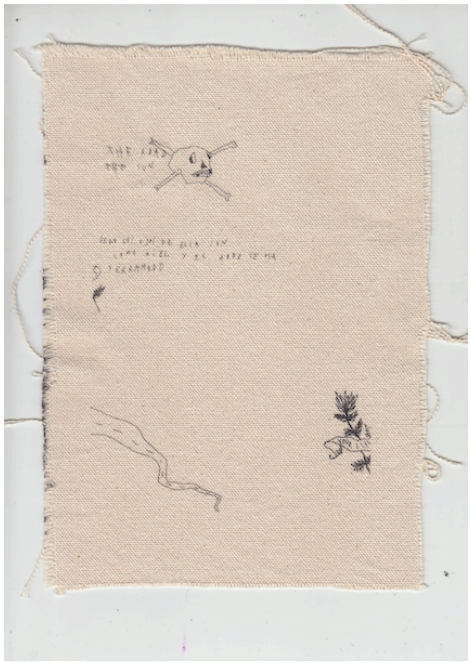


Fig. 49 y Fig. 50
Pruebas de impresión en diferentes telas

Para probar la calidad de los tejidos, se realizaron tres pruebas con una impresora de inyección de tinta casera: con una tela azul bastante sedosa y transparente, con una amarillenta más opaca y con loneta. El resultado que más interesante resultó fue el de la loneta, puesto que la línea impresa quedaba mucho más fina, casi con la apariencia de un hilo de coser sobre la misma. Así, se utilizaron tres lonetas de 100 x 81 cm. para realizar las impresiones. Puesto que la tela en realidad era más grande, se cortó la loneta adherida al acetato con spray removible y el tamaño resultante fue 113 x 83 cm. Durante este proceso, tanto la elección de la tela como cada decisión tomada en relación a las manchas que más adelante explicaremos, fueron influyendo en la parte conceptual de la obra.

Con un soporte de 30 x 40 adherido a un acetato, se imprimió sobre él la prueba con la impresora plotter. El resultado fue óptimo, por lo que se pegaron las tres impresiones definitivas a sus soportes, se cortaron en el tamaño que decíamos anteriormente y se imprimieron las imágenes. En este proceso apareció un problema, puesto que como los cabezales de la impresora estaban sucios, en la primera impresión aparecieron unas manchas en la parte superior de la tela y dos rastros horizontales de los

Fig. 51
Prueba de impresión sobre loneta

cabezales en la tela. Debido a que era muy difícil de integrar estos errores en las obras, se decidió repetir la pieza que había sido dañada por la suciedad de los cabezales.

Después de esto, con la idea de que las impresiones no quedaran tan planas sino que contasen con algo más de textura y de detalles, se realizaron unas intervenciones con acrílico sobre ciertas partes de la obra. Como vemos en la imagen (Fig. 51), se hicieron algunas pruebas sobre la impresión repetida que hemos comentado para ver una aproximación al resultado. Como este fue de nuestro agrado, intervinimos las piezas finales con pintura acrílica negra sobre determinadas partes para focalizar la atención sobre ellas.

Por último, integramos las impresiones en un espacio determinado para crear cierta sintonía entre ellas y otros elementos de los que disponíamos.

Fig. 52
Vista del estudio

Fig. 53
Sandra Martínez
My Time Of Being Loved, 2017
83 x 113 cm.
Impresión y acrílico sobre
loneta

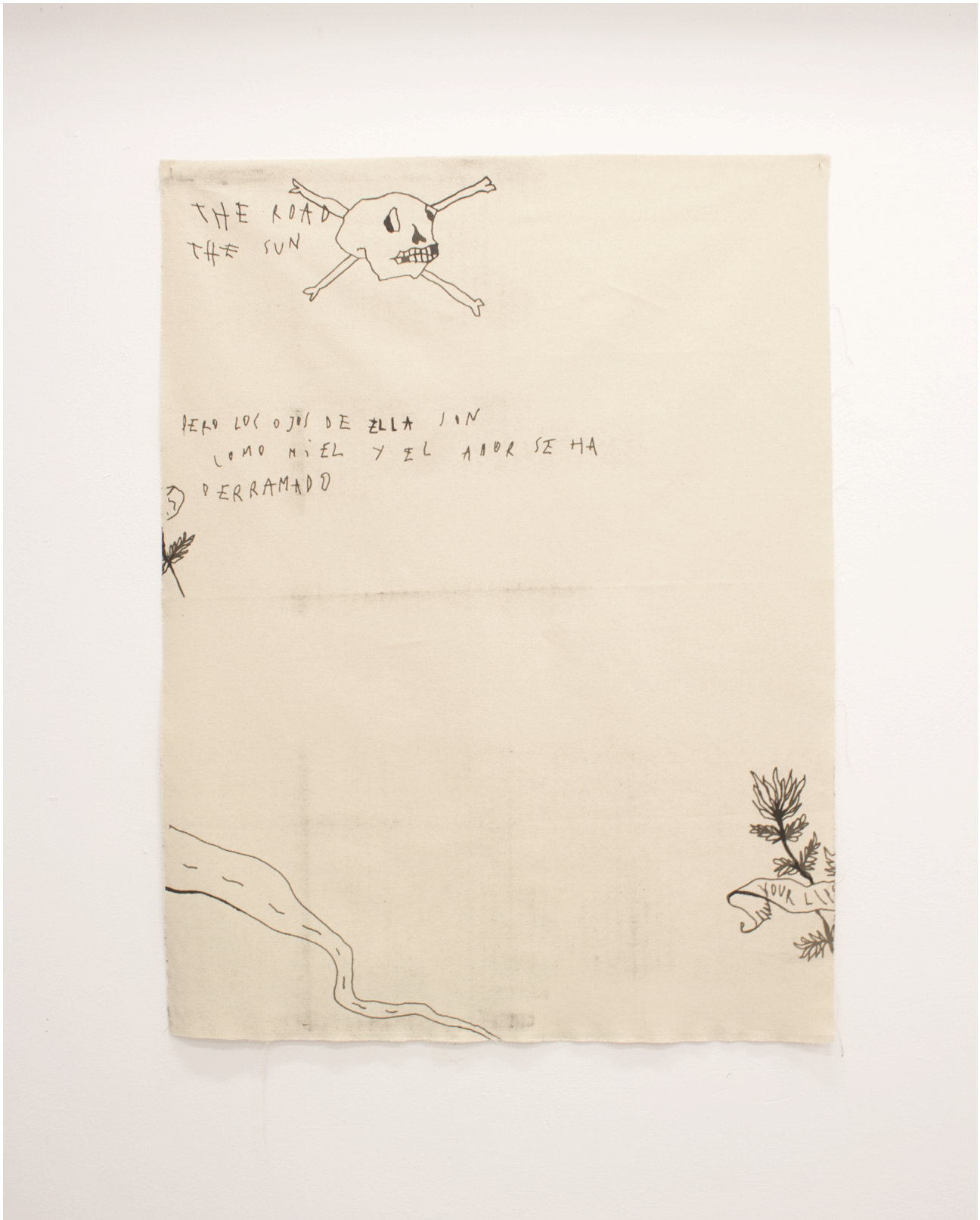


Fig. 54
Sandra Martínez
La recompensa de Afrodita,
2017
83 x 113 cm.
Impresión y acrílico sobre
loneta

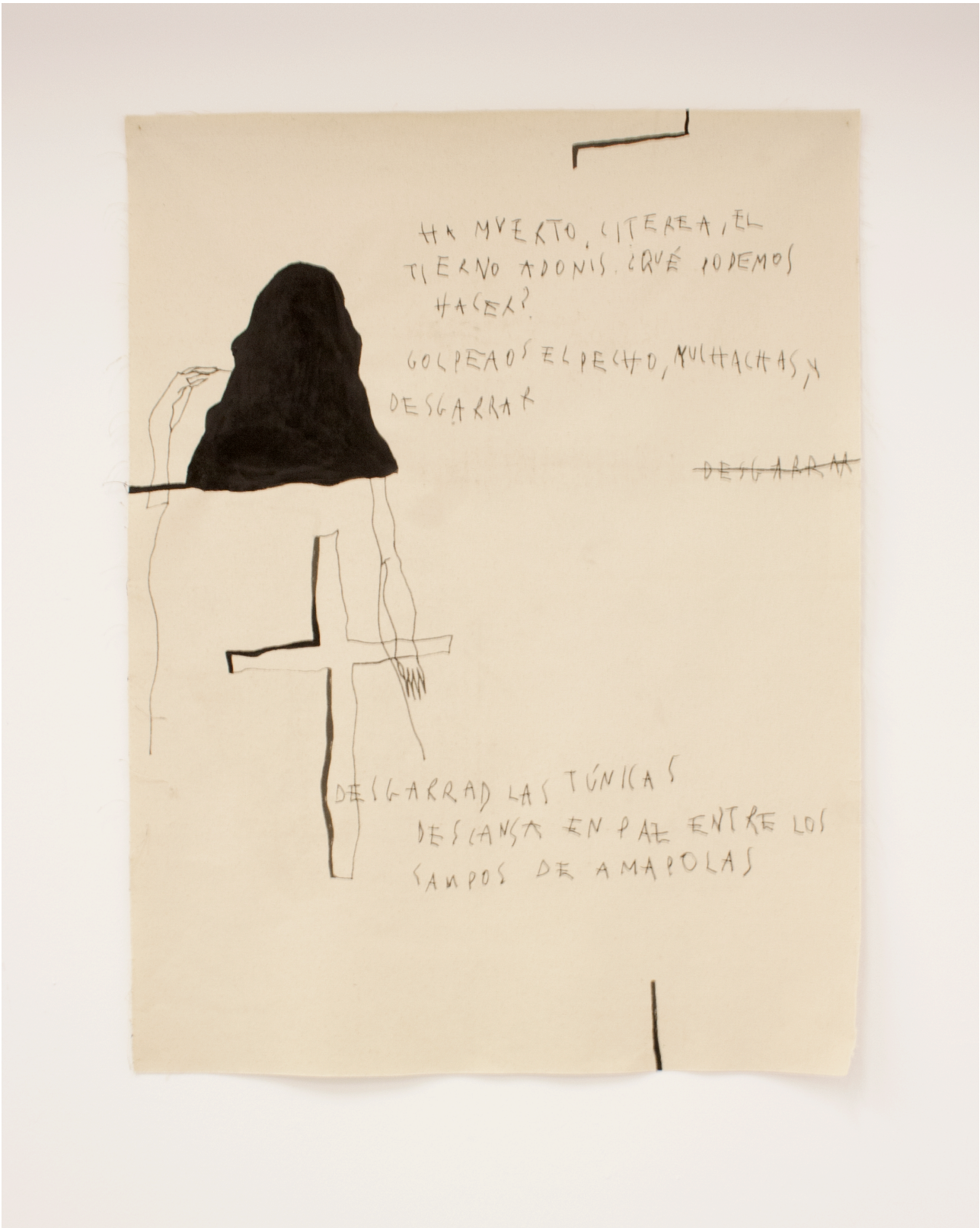


Fig. 55
Sandra Martínez
Llanto por Adonis, 2017
83 x 113 cm.
Impresión y acrílico sobre loneta

3.3.3. *Instalación*

Por último, instalamos las piezas resultantes en una *project room* facilitada por el Departamento de Escultura. En este proceso, decidimos incluir dos figuras femeninas de escayola, realizadas previamente durante el grado, así como una de las primeras piezas de cerámica que hemos comenzado a realizar recientemente.

Fig. 56
(Detalle)
Sandra Martínez
En ese remote sitio, 2017
Instalación
Facultat de Belles Arts de València

Como decíamos, el cuerpo autorretratado es el gran protagonista de esta obra, y mediante las estatuillas realizamos un juego entre la parte frontal y la parte posterior del cuerpo. Puesto que en el primer dibujo de la serie aparece la figura de frente, en contraposición colocamos la figura de espaldas al espectador. Del mismo modo, como en el último dibujo aparece dibujada la parte trasera de la mujer, colocamos de frente la figura blanca.

Las telas se colocaron dando lugar a una caótica continuidad entre ellas. Puesto que las tres poseen en mismo tamaño, en cuanto a su distribución en el espacio jugamos con la anchura del mismo pero sobre todo con su altura. Así, da lugar a un aspecto intencionado de fragmentación e inestabilidad como contraste con la técnica rigurosa, precisa e idéntica que se ha llevado a cabo para realizar cada uno de los dibujos.

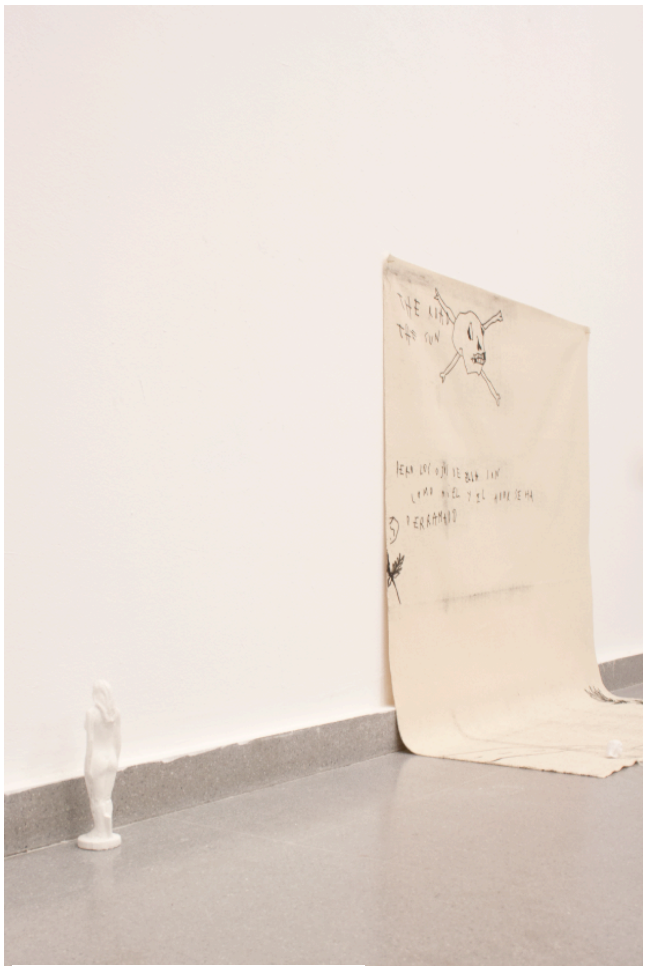


Fig. 57 y Fig. 58
(Detalle)
Sandra Martínez
En ese remote sitio, 2017
Instalación
Facultat de Belles Arts de València

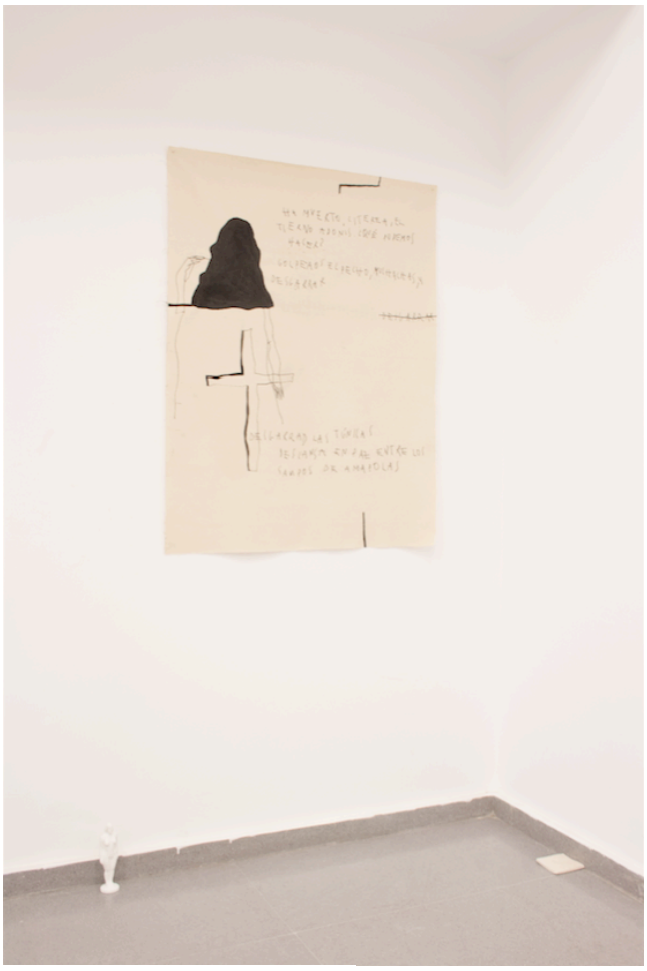


Fig. 59 y Fig. 60
(Detalle)
Sandra Martínez
En ese remote sitio, 2017
Instalación
Facultat de Belles Arts de València

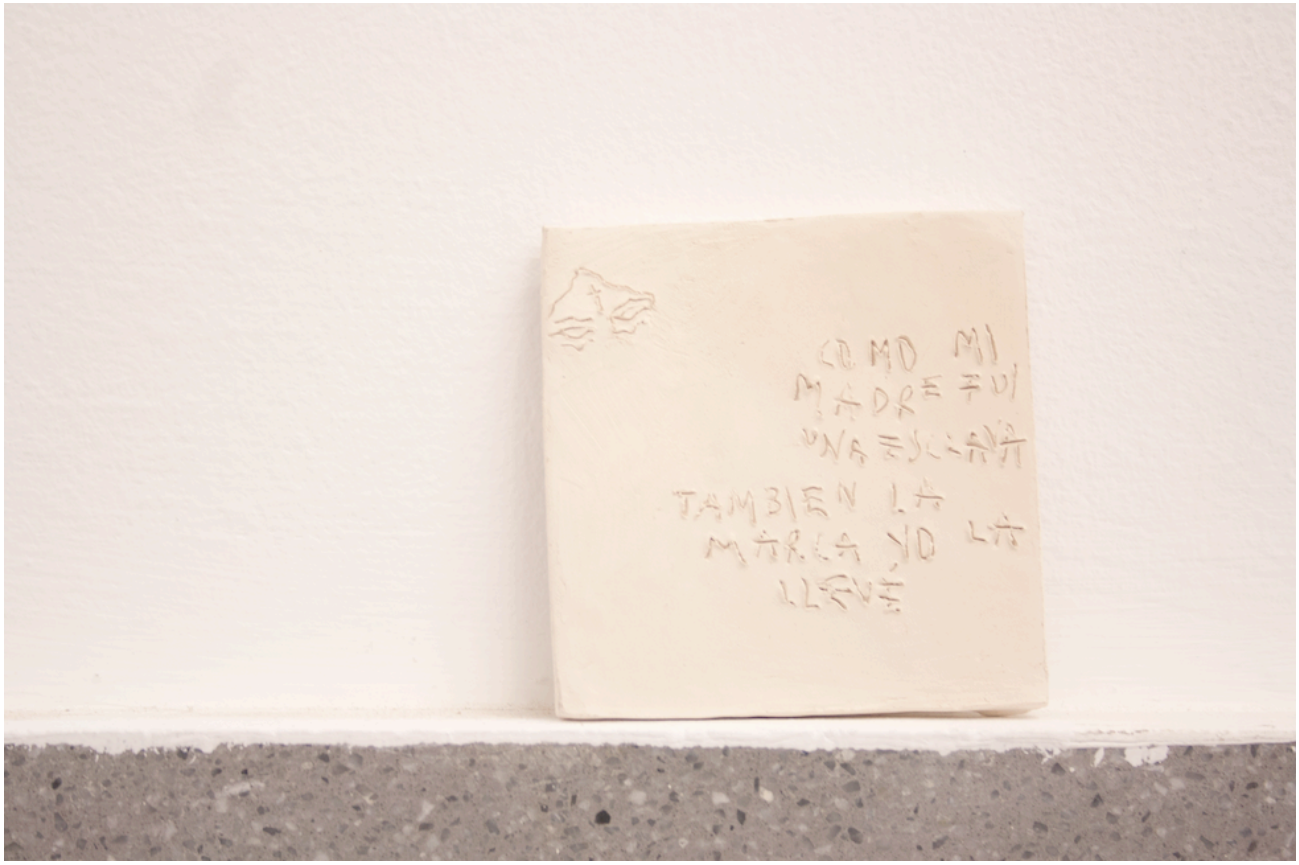


Fig. 61
(Detalle)
Sandra Martínez
En ese remote sitio, 2017
Instalación
Facultat de Belles Arts de València

4. CONCLUSIONES

Partiendo de una revisión de los trabajos realizados durante este lapso de tiempo y la selección de aquellos temas y estilos investigados, llegamos a la conclusión de que muchos de los temas tratados desde el comienzo han estado presentes hasta la actualidad. La literatura, el cuerpo, la identidad, la intimidad o la expresión, son conceptos que hemos estudiado dentro de la historia del arte, y que han ido configurando el crecimiento de nuestra práctica artística. Pensamos, por tanto, que ha sido adecuado enfocar esta memoria como una retrospectiva de la experiencia académica de estos cuatros años, así como de la búsqueda y los intereses que hemos ido desarrollando de forma paralela fuera de la facultad.

Fig. 62 y Fig. 63
Tu cuerpo inmóvil, 2017
Exposición colectiva
Madame Mim, Valencia

La conclusión a la que hemos llegado con este proyecto, por tanto, es la confirmación de la hipótesis que planteábamos al comienzo sobre la aportación de diferentes perspectivas y significados por parte de la imagen y del texto. Para ello, en este trabajo hemos estudiado la relación entre el texto y la imagen en la práctica artística, y el modo en el que ambas posibilitan una comunicación y una expresión efectivas. Para justificar este hecho, hemos desarrollado una serie de expresiones plásticas y un discurso común para todas ellas, en las que la literalidad de la palabra y del texto dotan a la imagen de una dimensión más completa que va más allá de lo metafórico o la poética visual.

Con esto, consideramos que hemos hallado un interesante punto de partida para futuras investigaciones más profundas y concretas sobre la combinación del dibujo y la escritura, ligados a la expresión de una realidad íntima que configura nuestra identidad; es decir, aquello que somos. La temática de esta investigación, por tanto, en próximos trabajos continuará analizándose y encontrando nuevas aplicaciones.

Fig. 64
Actuación de Sangre y vanguardia en Espai Errror
Valencia, mayo de 2017
https://www.youtube.com/watch?v=NpkAtsGWi6M

Nos gustaría seguir, en primer lugar, trabajando el comisariado de una serie de exposiciones temáticas como la que se ha inaugurado este 17 de junio en Madame Mim, *Tu cuerpo inmóvil*, con los artistas Aina Climent, Melissa Madero, Sandra Martínez, Gema Polanco y Juan Ripoll. Sin embargo, nos interesa que el trabajo que aquí presentamos derive hacia ciertos aspectos que en este trabajo hemos dejado a un lado, como el medio audiovisual, la teoría acerca de la post-imagen, Internet y una concepción más colectiva del arte. Esta última parte, planeamos llevarla a cabo desde la reciente formación musical Sangre y vanguardia, que consideramos un formato idóneo para esta serie de propuestas.

5. BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor W., *Crítica de la cultura y sociedad I*, Madrid: Akal, 2008.

ÁLVARO, Marta, *El arte contemporáneo como expresión de la intimidad* [tesis de máster]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2009. [consulta: 2017-03-08] Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/14654>

AZNAR ALMAZÁN, Yayo, FERNANDEZ POLANCO, Aurora, LÓPEZ DÍAZ, Jesús, *Prácticas artísticas contemporáneas*, Madrid: UNED, 2015.

BARTHES, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Madrid: Siglo XXI, 1999. BARBER, Lynn, Tracey Emin. Just Be Yourself —and Wear a Low Top. En: *Parkett*. Zurich: Parkett Publishers, 2001, num. 63, ISBN: ISBN 978-3-907582-13-8

BATAILLE, Georges, *El erotismo*, Barcelona: Tusquets,

BAUMAN, Zigmunt, *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1999.

BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México D.F., 2003.

Berta García Faet y Los salmos fosforitos. En: *RTVE* [en línea]. Madrid (ES): Tres en la carretera, 28-01-2017. [consulta: 2017-06-09] Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/tres-en-la-carretera/tres-carretera-berta-garcia-faet-salmos-fosforitos-28-01-17/3888097/>

CEREZUELA, Juan Antonio, *La confesión en la práctica artística audiovidual: Modalidades, estrategias discursivas y expresiones del yo confesional* [tesis doctoral], Valencia: UPV, 2014. [consulta: 2017-04-05]. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/48472?show=full>

CÍSCAR CASABÁN, Consuelo y TEJEDA MARTÍN, Isabel, *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM*, Valencia: IVAM, 2006.

DUQUE, Félix, *Terror tras la postmodernidad*, Madrid: Abada, 2004.

EMIN, Tracey, Louise Bourgeois. Louise, Louise, Please, Please Louise. En *Parkett*. Zurich: Parkett Publishers, 2008, num. 82, ISBN: 978-3-907582-42-8

FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad: La voluntad del saber*. Madrid: Siglo XXI, 1998.

FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar*, Madrid: Siglo XXI, 1978.

CORTÉS, José Miguel G. (ed.), *Las imágenes y las palabras (Arte y literatura),* Valencia: Instituto Valenciano de la Juventud, 1992.

GALENSON, David, Portraits Of The Artist: Personal Visual Art In The Twentieth Century. En: *The National Bureau of Economic Research* [en línea]. Cambridge: NBER, 2008. [consulta: 2017-06-15] Disponible en: <http://www.nber.org/chapters/c5795>

GARCÍA FAET, Berta, *Fresa y herida*, León: Instituto Leonés de Cultura, Diputación de León, Ayuntamiento de León, 2011.

GARCÍA FAET, Berta, *La edad de merecer*, Córdoba: La Bella Varsovia, 2015.

GOLDIN, Nan, *The Ballad of Sexual Dependency*, New York: Aperture, 1986.

HOUELLEBECQ, Michel, *El mundo como supermercado*, Anagrama, Barcelona, 2000.

ILLOUZ, Eva, *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*, Madrid: Katz, 2007.

Interview with Malte Zenses. En: *Indechs.org* [en línea]. Frankfurt (DE): Indechs. [consulta: 2017-02-16] Disponible en: <http://www.indechs.org/interview-with-malte-zenses/>

JACKSON, Ronald L. (ed.), *Encyclopedia of Identity*. Vol. I, California: Sage Publications, 2010.

JAMES, Thomas Garnet Henry, *La pintura egipcia*, Madrid: Akal, 1999.

JEAN, Georges, *La escritura, memoria de la humanidad*, Barcelona: Ediciones B, 1998.

José Luis Pardo. En: *RTVE* [vídeo]. Madrid (ES): Para todos la 2, 10-06-2011. [consulta: 2016-12-03] Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/para-todos-la-2/para-todos-2-jose-luis-pardo/1126065/>

La desnudez radical de Francesca Woodman. En: *Elmundo.es* [vídeo]. Madrid (ES): Metrópoli, 07-09-2009. [consulta: 2017-06-10] Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/09/07/videos/1252322800.html>

LARRAÑAGA, Josu, Instalaciones, Donostia-San Sebastián: Nerea, 2006.

LIPOVETSKY, Gilles, *De la ligereza*, Anagrama, Madrid, 2016.

LYOTARD, Jean-François, *La condición postmoderna*, Cátedra, Madrid, 2012

MOLINUEVO, José Luis (ed.), *Arte y escritura*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1995.

PARDO, José Luis, *La intimidad*, Valencia: Pre-Textos, 1996.

RAMÍREZ, Juan Antonio, *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid: Siruela, 2003.

RECKITT, Helena (ed.), *Arte y feminismo*, Barcelona: Phaidon, 2011.

RUIDO, María, *Ana Mendieta*, Guipúzcoa: Nerea, 2002.

SAFO, *Poemas y testimonios*, Barcelona: Acantilado, 2013.

Un artista de sí mismo. En: *Página 12* [en línea]. Tucumán (AR): Radar, . [consulta: 2017-05-30] Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/3094-496-2006-07-02.html>

Un espejo roto. En: *Elpaís.es* [en línea]. Madrid (ES): El País, 16-03-2008. [consulta: 2017-06-20] Disponible en: <http://elpais.com/diario/2008/03/16/eps/1205652410_850215.html>

VELASCO, Unai, *En este lugar*, Madrid: Esto no es Berlín, 2013.

VILAR, Gerard, *Desartización: Paradojas del arte sin fin*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010.

VILAR GARCÍA, Sara, *Paraula Plàstica. Contar històries mitjançant la imatge i el text en el discurs artístic contemporani* [tesis doctoral]. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2008.

WARR, Tracey (ed.), *El cuerpo del artista*, Barcelona: Phaidon, 2006.

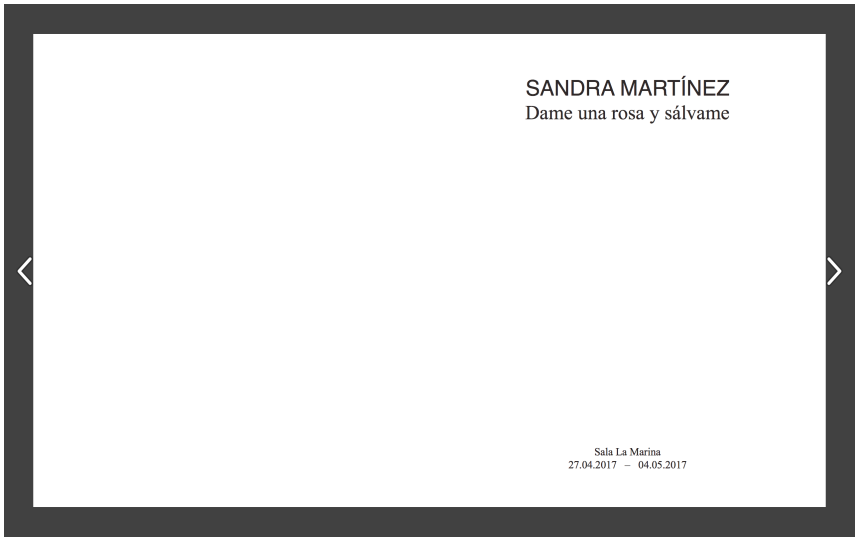
6. ÍNDICE DE IMÁGENES

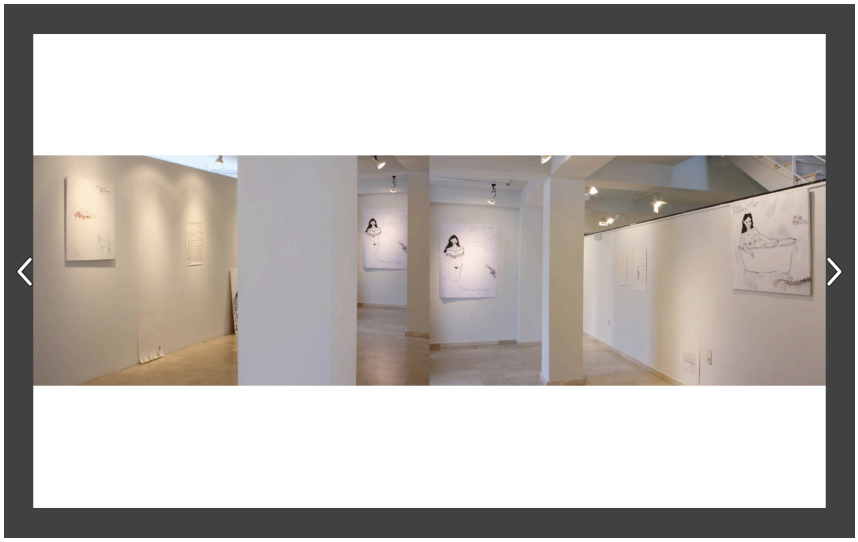
Fig. 1. Isidoro Valcárcel Medina: *La chuleta*, 1991.....9
Fig. 2. Vasily Kandinsky: *Curved Line Undulating*, 1925.....11
Fig. 3. Henri Matisse: *Nude Kneeling in Front of a Mirror*, 1937.....11
Fig. 4. Henri Marisse: *Grand Visage (Masque),* 1952.....11
Fig. 5. *Sin título*, Siglos IV-II a.C.....12
Fig. 6. Poema de Gilgamesh, 2500-2000 a.C.....12
Fig. 7. La piedra Rosetta, 196 a.C.....12
Fig. 8. Käthe Kollwitz: *Memorial Sheet of Karl Liebknecht*, 1919-1920.....13
Fig. 9. Hannah Höch: *Danza Dadá*, 1992.....13
Fig. 10. (Detalle) Cy Twombly: *Thyrsis*, 1977.....13
Fig. 11. Jim Goldberg: *We are always very affectionate together ... My mom looks pretty. I look scared*, 1979.....14
Fig. 12. Faith Wilding: *Waiting*, 1972.....14
Fig. 13. Alberto Durero: *Autorretrato*, 1498.....16
Fig. 14. Ana Mendieta: *Sin título (Silueta de nieve),* 1977.....16
Fig. 15. Francesca Woodman: *And I had forgotten how to read music*, 1976.16
Fig. 16. Stan Brakhage: *Window Water Baby Moving*, 1959.....17
Fig. 17. Stan Brakhage: *Window Water Baby Moving*, 1959.....17
Fig. 18. Frida Kahlo: *Henry Ford Hospital*, 1932.....17
Fig. 19. Louise Bourgeois: *Femme Maison*, 1947.....19
Fig. 20. Louise Bourgeois y Tracey Emin: *I Wanted To Love You More*, 2009-2010.....19
Fig. 21. Tracey Emin: *My Bed*, 1998.....20
Fig. 22. Tracey Emin: *More Love*, 2009.....20
Fig. 23. Tracey Emin: *No Time*, 2010.....20
Fig. 24. Nan Goldin: *Self-Portrait in Blue Bathroom*, 1980.....21
Fig. 25. Nan Goldin: *Nan And Brian in NY*, 1983.....21
Fig. 26. María de la O Garrido: *Statues Also Die*, 2011.....22
Fig. 27. María de la O Garrido: *Statues Also Die*, 2011.....22
Fig. 28. Malte Zenses: *Can I?*, 2015.....23
Fig. 29. Malte Zenses: *sss, its not safe here*, 2016.....23
Fig. 30. Berta García Faet: *Fresa y herida*, 2011.....24
Fig. 31. Berta García Faet: *La edad de merecer*, 2015.....25
Fig. 32. Sandra Martínez: *Agujero*, 2014.....26
Fig. 33. (Detalle) Sandra Martínez: *Autorretrato*, 2015.....26
Fig. 34. Sandra Martínez: *Las ciudades*, 2015.....27
Fig. 35. Sandra Martínez: *Eye / Eye*, 2015.....27
Fig. 36. Sandra Martínez: *I Had A Dream*, 2016.....27
Fig. 37. Sandra Martínez: *Sin título*, 2012.....28
Fig. 38. Sandra Martínez: *Sin título*, 2013.....28
Fig. 39. Sandra Martínez: *Sin título*, 2014.....28

Fig. 40. Vista del estudio.....29
Fig. 41. Sandra Martínez: *Gitano*, 2016.....29
Fig. 42. Sandra Martínez: *A Vase of Flowers*, 2016.....30
Fig. 43. Sandra Martínez: *En ese remoto sitio*, 2017.....31
Fig. 44. Vista del montaje de la exposición.....31
Fig. 45. Sandra Martínez: *Dame una rosa y sálvame*, 2017.....32
Fig. 46. Sandra Martínez: *This Is My Time of Being Loved*, 2017.....33
Fig. 47. Sandra Martínez: *La recompensa de Afrodita*, 2017.....33
Fig. 48. Sandra Martínez: *Llanto por Adonis*, 2017.....33
Fig. 49. Pruebas de impresión en diferentes telas.....34
Fig. 50. Pruebas de impresión en diferentes telas.....34
Fig. 51. Pruebas de impresión sobre loneta.....35
Fig. 52. Vista del estudio.....35
Fig. 53. Sandra Martínez: *This Is My Time of Being Loved*, 2017.....36
Fig. 54. Sandra Martínez: *La recompensa de Afrodita*, 2017.....37
Fig. 55. Sandra Martínez: *Llanto por Adonis*, 2017.....38
Fig. 56. (Detalle) Sandra Martínez: *En ese remoto sitio*, 2017.....39
Fig. 57. (Detalle) Sandra Martínez: *En ese remoto sitio*, 2017.....39
Fig. 58. (Detalle) Sandra Martínez: *En ese remoto sitio*, 2017.....39
Fig. 59. (Detalle) Sandra Martínez: *En ese remoto sitio*, 2017.....39
Fig. 60. (Detalle) Sandra Martínez: *En ese remoto sitio*, 2017.....39
Fig. 61. (Detalle) Sandra Martínez: *En ese remoto sitio*, 2017.....39
Fig. 62. Sandra Martínez: *Tu cuerpo inmóvil*, 2017.....40
Fig. 63. Sandra Martínez: *Tu cuerpo inmóvil*, 2017.....40
Fig. 64. Actuación de Sangre y Vanguardia en Espai Errror.....40

7. ANEXOS

Por último, adjuntamos una serie de documentos que consideramos necesarios para comprender el carácter del trabajo que hemos presentado, en relación a la exposición *Dame una rosa y sálvame*. Enseñamos a continuación el cartel y el catálogo de la muestra, ambos realizados con motivo de la asignatura Proyecto Expositivo. En ella, con motivo de la muestra, también hicimos otros trabajos como un dossier de prensa o dossiers con el desarrollo del proyecto. Sin embargo, como este proceso ya ha sido descrito previamente, preferimos no redundar en ello.





Link: https://issuu.com/danse-moileau/docs/catalogocorregido