

**Proyecto Final de Master en Producción artística.
Valencia, 2007**

Lorena García Mateu
Director: José Galindo Gálvez

Agradecimientos a Pepe Galindo, por su confianza en mi trabajo y su gran ayuda.

A mi familia y amigos, por su apoyo incondicional.

ÍNDICE

	<i>Pág.</i>
- <i>Introducción</i>	3
- <i>Currículum artístico</i>	5
- <i>Epidermis, un clásico para todas las temporadas.</i>	7
- <i>Fondo de armario</i>	17
- <i>La Moda como suministro para lo artístico:</i>	27
- <i>apropiación fotográfica y el elemento textil.</i>	
- <i>La fragmentación y el límite.</i>	41
- <i>El cuerpo desvestido.</i>	47
- <i>Memoria: descripción técnica y tecnológica del proyecto.</i>	50
- <i>Memoria: proceso del trabajo</i>	51
- <i>Bocetos constructivos</i>	56
- <i>Render</i>	58r
- <i>Presupuesto</i>	61
- <i>Obra</i>	62
- <i>Conclusiones</i>	73
- <i>Bibliografía</i>	75

INTRODUCCIÓN

En esta Tesis de Master se estudia las relaciones, del cuerpo desnudo, el cuerpo vestido y su vinculación con lo erótico. Se plantea un trabajo teórico-práctico donde el interés se centra en un estudio de la materia para hablar de la identidad del individuo. Se concreta el espacio corporal como punto de partida hacia la desintegración de las capas matéricas que componen al sujeto. Desde un interés por la materia orgánica (la carne) se inicia un recorrido hacia la parte externa del cuerpo que se instaura como capa de presentación al ojo ajeno: la indumentaria.

De este modo el cuerpo es entendido como un espacio volumétrico que contiene las lecturas sobre la identidad del individuo: la materia como identidad. Como añade Flügel en su *Psicología del vestido, en verdad, la misma palabra personalidad, tal como nos lo han mostrado autores recientes, implica una "máscara", que es en sí un artículo de vestir.*¹

El trabajo pictórico se presenta como experimentación plástica de las relaciones que surgen de la materia de nuestro cuerpo y de la vestimenta. La pintura se presenta como sustancia que expresa y como referencia a la construcción por capas de la imagen. El tejido se conjuga con la pintura para relacionar diferentes materias a nivel visual.

El apartado teórico se presenta utilizando a algunos artistas, diseñadores y fotógrafos de Moda cuyo trabajo ha aportado nuevas visiones en cuanto a estas relaciones corporales, sirviendo como referentes para la investigación plástica. Además también se hace referencia a algunos estudios teóricos, acerca de conceptos como el erotismo, la vestimenta, la desnudez y los límites del cuerpo con su contexto más inmediato.

¹ Psicología del vestido. Flügel, J.C. Editorial Paidós, Buenos Aires, 1964. p. 12

En la primera parte se define el cuerpo como espacio cerrado que nos limita y nos precisa como seres concretos e individuales. Existe un interés por la función de contenido y continente que tiene nuestro organismo. Desnudo, carne y piel son los aspectos que se han desarrollado.

En la segunda parte se determina la vestimenta. La indumentaria aparece como descodificador de lo sensible a lo sentido. Se estudian las relaciones del vestido con el cuerpo llegando así a ciertos aspectos del erotismo. Se habla, seguidamente, del desvestido como situación límite entre el cuerpo desnudo y el cuerpo cubierto por el ropaje. Como señala Juan Antonio Ramírez en su *Corpus solus: desvestirse equivale a una resurrección o, más exactamente, a esa maravillosa metamorfosis que se opera en los insectos con el paso de la crisálida a la mariposa.*²

En la tercera se hace un análisis de las obras pictóricas realizadas a lo largo del período docente del Master. Subrayamos la importancia de la influencia de la fotografía en estas imágenes, y sobre todo de la fotografía de Moda. Del mismo modo analizamos las pinturas, a nivel formal, material (pintura y tejidos incorporados), compositivo, cromático y retórico. Se describen los cambios y experimentaciones que fueron surgiendo en el trabajo artístico.

En los últimos apartados, dada la finalidad expositiva del proyecto pictórico, se presenta un anexo fotográfico del espacio donde se realizó la muestra, y de las obras expuestas. Así como una relación del presupuesto y costes.

² Corpus solus. Juan Antonio Ramírez. Ediciones Siruela. p. 155

CURRICULUM VITAE

DATOS PERSONALES

Lorena García Mateu

Nace en Valencia, España. Año 1983.

DNI: 53.20.58.15

Domicilio: Urb. Atalaya de Levante 1, 15. 46370 CHIVA (Valencia)

Teléfono: 630974316

Mail: lorenalorelay20hotmail.com

Estudios

Licenciada en Bellas Artes. Facultad de San Carlos de Valencia.2001-2006.

Estudios de B. U. P y C. O. U. Cheste, I. E. S. 1999-2001

Becas

Beca Erasmus. Universidade da Madeira, Portugal. 2004-2005.

Prácticas en empresa

Prácticas de empresa en *El Corte Inglés*, sección de escaparates y montaje de exposiciones.2006

Galería de arte *Factoria d'Art*, montaje y coordinación de exposiciones. 2005

Cursos

Experiencias litográficas para artistas. Don Herbert. Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes. U. P. V. 2007

Curso básico de fotografía B/N en *Fotógrafos Abad*, Valencia.2006

Curso de fotoperiodismo. Centro de imagen *Estudi d'Art*, Valencia.2003

Premios

1º Premio Creación artística 2007.Modalidad Artes Plásticas. Universidad de Zaragoza.

Obra seleccionada artistas noveles Galería Fibars, Montepego. 2006

Obra seleccionada para exposición y catálogo en el IV Certamen de pintura para Fondo. U. P. V. 2006

Obra seleccionada para catálogo y exposición en el VIII Concurso de arte Manolo Valdés, Altura.2006.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

Límites corporales .Accademia di Belle Arti di Macerata. 2007.

El tamaño de un cuerpo. Ca Revolta, Valencia. 2007

Sobre buscar y estar presente. Factoria D'Art. 2005

O nadador no muro. Colegio dos Jesuitas, Universidade da Madeira, Portugal.2005

EXPOSICIONES COLECTIVAS

Miradas sobre la piel. Galería Duomo, Valencia. 2007

Colectiva de pintura. Instituto de terapias globais de Madeira .2006

Colectiva de pintura. Galería Duomo, Valencia. 2005

EPIDERMIS, UN CLÁSICO PARA TODAS LAS TEMPORADAS

Eric Fisch



*Es por la piel secreta, secretamente abierta,
(invisiblemente entreabierta,
por donde el calor tibio propaga su voz, su afán dulce;
por donde mi voz penetra hasta tus venas tibias,
para rodar por ellas en tu escondida sangre,
como otra sangre que sonara oscura, que dulcemente
(oscura te besara ...*

Vicente Aleixandre.

Desde el punto de vista del artista, y más aún del pintor resulta casi obligado hoy en día justificar el hecho de materializar las ideas a través del color y la forma en el plano bidimensional; color y forma que son y surgen de la materia pictórica. Es la pintura la castigada por el peso histórico, por sus múltiples variedades, por la belleza que encierra y por ser considerada por muchos caducada o inclusive desaparecida como forma de arte. El pintor piensa en materia y su idea se inicia así para ser después cuadro; si no estuviera ese cuadro como fin de la propia idea ésta misma nunca hubiera existido, ya que fin y medio son la misma cosa. La pintura permanece en el subsuelo en el panorama actual, no hace falta más que visitar las grandes bienales y exposiciones de arte contemporáneo para ver que allí no hay sitio para ella; ella que nació de la idea para ser materia, ella que dice tanto como esconde. Y junto a ella aparece uno de sus grandes acompañantes, que junto con la materia pictórica encierra misterios y desvela preguntas: el retrato. Éste es tan enigmático como su dama, la pintura, nos cuenta pero no sin responder, es de potente presencia sin ser más que materia bien distribuida, y nos guía a un complicado viaje entre la envoltura y lo envuelto.

De este modo, se establece un paralelismo que se conjuga a través del retrato pintado: la pintura y el rostro como encofradores de materia parlante. El rostro como superficie y como límite a todo lo que viene detrás de él, como si de una dura corteza se tratara salvaguardando los mecanismos internos del alma y los circuitos de energía. Podríamos recordar a muchos pintores que realizaron retratos y que lograron de una forma mágica unir tema y materia en un complicado acierto y en un viaje hacia el interior pero con presencia externa del rostro y sus limitaciones; desde la delicadeza de Leonardo, pasando por la obsesión de Rembrandt, hasta la lucha con la materia de Bacon, y muchos más que desde otros intereses nos han dejado magníficos retratos, o más bien, magníficas brechas hacia un conocimiento más profundo de nuestra cualidad de materia pensante y sensorial; hasta personajes literarios como Dorian Gray donde alma y materia pictórica quedan totalmente unidas.

*Como el rostro todavía no ha encontrado su cara, "toca al pintor/dársela", por un encarnamiento terrible en destruirlo para, cruelmente, reconstruirlo*³. Con este ir y venir en el manejo de la materia Bacon une el hecho de pintar con el hecho de comprender el rostro y, ya no únicamente la parte más identificativa del sujeto sino también el cuerpo entero, la condición de materia de la que estamos hechos que es mutable, variable y manejable. En consecuencia, pintura y materia se unen en el interés por el interior del sujeto retratado, con la intención hipotética de desgarrar la situación material de la superficie para encontrar otra superficie que nos lleva a otra y así conformar una lectura difusa de lo que habíamos visto en un primer momento bajo la trampa de la apariencia. Este proceso constructivo y reconstructivo de la identidad se enlaza perfectamente con

³ La pintura encarnada. Georges Didi-Huberman. Correspondencias-Pretextos UPV. P.

el proceso pictórico de hacer sobre lo hecho y de deshacer para volver a rehacer y así sucesivamente.

El alma, los sentimientos, las sensaciones de dolor sobre la carne, la circulación de la sangre, el olor que desprendemos, el crecimiento del cabello, la piel y su deterioro, nuestro yo interior y lo que somos ante el resto conforman un complicado enredo de capas y capas que permanecen ocultas a la vez que vigentes. Pero además de todas estas veladuras adaptadas a nuestro espacio corporal aparecen otros aspectos que van más allá de la piel y de la carne, y que es signo indiscutible a muchos niveles vitales del yo: el vestido. Tanto el maquillaje como el vestido son nuevas aportaciones a la difícil lectura de un sujeto, conformando la llamada “segunda piel”, la cual nosotros sí que elegimos, mayoritariamente, y que nos ayuda a conformar lo que somos o lo que queremos ser. Añaden nuevos significados al espacio corporal el cual es un espacio con el que nacemos y habla de nosotros en cuestiones de sexo, edad, movilidad y comportamiento pero que es resignificado y traducido por las formas de la vestimenta, maquillaje, tatuajes y demás intervenciones externas.

De manera que este trabajo queda centrando en el estudio de la materia desglosándose en diferentes niveles: desde la materia carnada de la que estamos hechos, la materia psicológica, la materia textil como acompañante de nuestra piel e identidad, y la materia pictórica y artística como expresión, estudio y referencia a todas las demás; tratándose, podríamos decir, de una conversación entre materias. El hecho de entender al sujeto como materia nos vuelve a llevar a relacionarlo con la pintura; como anota Georges Didi-Huberman acerca de Frenhofer⁴ volvemos a poner en paralelo la materia carnada y la pictórica en cuanto a

⁴La pintura encarnada. Georges Didi-Huberman. Correspondencias-Pretextos UPV. Acerca del protagonista en La obra desconocida de Balzac. P. 16

existencia y apariencia de las cosas: *En pintura, ¿sólo existirán cosas que se pueden poner en duda? Tal vez una hipótesis maligna se habrá cernido siempre sobre el sujeto de la pintura, que no puede decir pinto luego existo, sin caer bajo la sospecha de la aporía: finjo luego existo...*

Se parte del cuerpo entendido como volumen y espacio sobre el que trabajar a nivel externo e interno, este volumen que recoge fluidos y energías en su interior además de toda las condiciones inmateriales, vive como un contenedor cargado de movimiento y actividad hasta el día de su muerte; aún así el cuerpo una vez muerto sigue avanzado en su cambio como materia descomponiéndose o en crecimiento como sucede con cabello y uñas. El trabajo de la artista Marina Abramovic se cimienta en esta comprensión del cuerpo como lo que ella denomina campo de representación, presentándose el cuerpo como “material” y llevándolo hasta límites físicos y psicológicos. *Mantener la unidad del cuerpo y el alma=seguir vivo* ⁵. Esta trasgresión llega a sobrepasar límites en sus performances sometiéndose al dolor a través de incisiones sobre su piel con un cuchillo, acción que subraya el límite entre carne y piel y la condición material del sujeto. Podemos mencionar aquí a Gina Pane, mostrándonos la situación limítrofe de la piel, a través de acciones autoagresoras como *Herida Teórica* de 1970. En ella corta primero una hoja de papel, después una tela y seguidamente su dedo; o en *Psyché* de 1975, nuevamente agresiva, donde el dolor es resultado de traspasar el límite, rasga lo que nos resguarda del exterior para que nuestro interior desemboque en el contexto más inmediato. Las relaciones entre lo público y lo privado del cuerpo, el interior y el exterior, argumentan las acciones de Pane donde lo que somos se muestra al otro, somos un contenido que se contiene a sí mismo: *Cuando abro mi “cuerpo”, de*

⁵ Mujeres artistas . De los siglos XX y XXI. Taschen. p. 23

*modo que podáis ver ahí vuestra propia sangre, lo hago por amor a vosotros, por amor al otro. Lettre à un(e) inconnu(e) de 1974.*⁶



Marina Abramovic
Lips of Thomas
1975-1997



Marina Abramovic
Virgin Warrior hearts
2006



Gina Pane
Action Psyche
1974

La pintora mexicana Frida Kalho es capaz de expresar a través de su arte esta condición corporal de la que hablamos en cuanto a su dolor físico provocado por un accidente y la consecuente aparición de por vida de corsés metálicos en su cuerpo. Unos corsés que cumplen la función de vestimenta en muchas de sus representaciones como en *La columna rota* de 1944 donde esa especie de corsé la envuelve, limita y salva de la desintegración de su cuerpo debido a la ruptura de su columna vertebral; desempeña la función de sujeción a la vez que deja los pechos libres de este “traje para el dolor” aportando un toque de sensualidad en estas imágenes que nos hablan de sufrimiento físico y limitaciones. El traje en Frida juega un papel muy importante tanto a nivel plástico como psicológico y político, desde el uso de los colores de la bandera mexicana resaltando su “Mexicanismo”, pasando por la plasticidad cromática hasta el uso de la indumentaria para desdoblar su propia personalidad en *Las dos Fridas* de 1939 donde el vestido hace el papel de diferenciador a nivel psicológico. En *Mi vestido cuelga allá* de 1939 la representación es distinta, el vestido queda aislado y descontextualizado siendo

⁶ Ídem p. 431

protagonista de la escena pero no habitando ningún cuerpo. En cualquier caso se puede observar la importancia de la indumentaria en la obra de Frida tratada desde muchos enfoques y connotaciones. Su obra es escalofriante a la vez que llena de sensibilidad, nos muestra su cuerpo herido, asaltado y abierto logrando hablar de la materia a través de la manipulación de otra materia como es la pintura. Nos hace observar el dolor físico pero siempre cuidando la sensualidad de su propio cuerpo e imagen.



Las dos Fridas.
Frida Kalho.



Mi vestido cuelga allá.
Frida Kalho.



La columna rota
Frida kalho.

La cuestión material nos adentra en cuestiones de límites que se disipan en tiempo y espacio. Estos se han tratado de citar en mi trabajo plástico presentando los espacios corporales como materia mutable que se ensancha, se contrae, se acumula o se corta perdiendo su propio límite para comenzar a la vez que acaba con el siguiente, expresándolo a través de la fragmentación compositiva. Si comenzamos en este viaje por el cuerpo, la carne envuelta en su piel y guardiana de venas y fibras, nos lleva a percibir el cúmulo de colores y transparencias que aparecen bajo la fina superficie epidérmica desvelándonos actividades bajo ese aparente contenedor cerrado y unitario, para encontrar en su aspecto plástico a la carne y al “inofensivo” desnudo.

La carne habla y grita que bajo ella corre sangre roja pero que la piel nos hace verla en tonos grises azulados y que los fluidos y las grasas se visualizan en tonos verdosos. Este juego de color y transparencia ha sido muy estudiado por los pintores de desnudos y retratos buscando el realismo y el encarnado a través de una construcción por capas imitando la superficie de nuestra piel, *lo mismo que cuando trabajas y aplicas el color sobre la pared, aplica tres clases de encarnaciones cada una más clara que la otra, colocando cada grado de encarnación en su sitio en las diferentes partes del rostro*⁷. Cennini ofrece así una visión constructiva de la pintura del rostro o de la carne a base de tres clases de encarnaciones haciendo una referencia al cuerpo como espacio contenido y compuesto por diversas membranas de color, forma y materia. Un espacio que se puede representar a base de ir descomponiendo lo que vemos y componiéndolo en lo que queremos ver en la ilusión plástica de los límites del cuadro. Un cuerpo que es más que lo que se ve en su superficie, y que nos engaña a la vista mostrándose con colores y formas aparentes que no del todo ciertas.

Los límites vuelven a perderse entre nuestro cuerpo y el espacio circundante, siendo nuestro espacio corporal un volumen que se disipa. Nuestra piel es la aduanera de nuestro yo con el mundo, la que nos hace sentir las caricias y la primera que se rompe dando paso a la carne y a la emanación de sangre. También tiene la cualidad de no mostrarnos pero de dejarnos intuir todo lo que esconde. *El exterior de la piel no se siente como una superficie lisa, neta: los contornos se borran, no hay una demarcación clara entre el mundo exterior y el cuerpo*⁸. Y esta cualidad, poseedora de secretos, es la que la hace tan bella y deseable, tan táctil, es la transición de los límites que no pueden ser transgredidos cuando aparece la necesidad de poseer al otro en cuerpo y alma. Este querer

⁷ La pintura encarnada. Georges Didi-Huberman. Correspondencias-Pretextos UPV. Cita a Cennino Cennini p .26

⁸ idem. P.69 cita a Pail Schidler

romper los límites que nos separan del otro y que nos convierte en unidad fue motivo principal en el poema *Unidad en Ella* de Vicente Aleixandre⁹, donde las palabras nos trasladan a una visión muy plástica de esta intención transgresora.

La piel es el ama de llaves de alma, es el muro para llegar a lo más hondo y místico del ser humano; y esta cualidad como si de una esfinge se tratara, dueña de un secreto, bella y mortal al mismo tiempo, se nos presenta como protectora y nos recoge haciéndonos unidad y no espacios desmembrados, nos atribuye la cualidad de la belleza y la de decadencia cuando ésta se envejece o sufre algún deterioro. La piel como captadora de naturalezas internas impulsadas por su cualidad inherente erótica, pero que en ocasiones se desea desgarrar para romper ese límite de pulido aspecto. Ella misma nos aleja de ser monstruos de músculos y huesos, y se nos concede el aspecto de seres delicados arropados por una capa frágil aterciopelada. Es la piel nuestro primer traje para resguardarnos del contexto externo, pero se trata de un traje especial, sensible que nos individualiza al limitarnos, que es la guía a las experiencias materiales y que es la que da el primer paso a la sexualidad.

Nicola Constantino registra en su vestidos esta condición de “segunda piel”, a través del simulacro de piel humana como tela con la que son realizados trajes y costumizados con pezones de látex y estolas de cabello con una apariencia totalmente veraz; con elegancia logra crear unos vestidos inquietantes que dan paso a lo erótico y sexual así como a una situación retorcida de piel humana sobre piel humana a modo de aberración contra lo que supuestamente es civilizado. Pero más allá de la obra artística de Nicola la realidad supera la ficción: la investigación del modo de crear un abrigo de piel viviente por parte del grupo, *Wired*,

⁹ Deja, deja que mire, teñido del amor,/enrojecido el rostro por tu pupúrea vida,/deja que mire el hodo clamor de tus entrañas/donde muero y renuncio a vivir para siempre.

formado por Oron Catts y Ionat Zurr, del Tissue Culture & Art Project .Se trata de una prenda semi-viviente donde la piel no se apropia del animal, sino derivada del mismo que la viste a través del cultivo de sus propias células; el proyecto está en fase de investigación y se ha podido crear un abrigo diminuto con células humanas y de ratón. Pero existe un grupo de artistas que trabajan sobre el mismo concepto del “Metacuerpo”, proyecto donde la artista francesa Orlan donará células para ser cultivadas e hibridadas con pieles de otras personas y diferentes pigmentaciones creando un vestido Arlequín como resultado final de toda esta trama de diversas pieles.

Volviendo a la obra de Nicola: aparecen en sus vestidos de piel pezones y otras zonas erógenas, zonas carnosas de nuestro cuerpo con una sensibilidad especial en relación a otras, como pueden ser los labios o pezones recubiertos de una fina capa de piel que los hace potentes tanto en experiencias eróticas, visuales y táctiles. A lo largo de mi trabajo plástico he utilizado como pretexto alguna de estas zonas, como los labios debido a sus connotaciones de sensualidad, fragilidad y voracidad.



Fotografía publicitaria de Nicola Constantino con uno de los trajes de piel.



Vestidos de látex y zapatos imitando a la piel humana con estola de cabello y decorados con pezones.

Nicola Constantino.

Otro escalón en el análisis de la identidad del individuo como materia sigue en el desnudo. Cuando vemos continente, contenido y límites de la superficie en un todo unitario, el desnudo se puede entender como “desnudo vestido o como “desnudo desvestido”. Si partimos de él y nos adentramos aparece nuestra parte espiritual, la emoción y el pensamiento, además de toda una serie de órganos; pero si avanzamos hacia fuera no encontramos con más capas de piel, cabello y uñas que a su vez son disfrazadas bajo el ropaje, esmaltes, tintes y maquillaje. Capas y capas que se entrelazan bajo la atenta mirada del otro.

FONDO DE ARMARIO



Olympia, 1863

E.Manet

*Sobre la cama, el tronco impúdico y desnudo,
exhibe en completo su abandono
el secreto esplendor y la fatal belleza
que le otorgó Natura;
una media rosa con rombos de oro, en la pierna
como un recuerdo permanece;
la liga, tal un ojo llameante y secreto,
lanza miradas diamantinas.*

Las flores del mal. Charles Baudelaire.

Comencemos por la primera vez en la que el hombre se dio cuenta de su desnudez, la carne descubierta se convirtió en motivo de vergüenza y de deseo. Nos trasladamos a los primeros tiempos en los que Adán y Eva tras sobrepasar los límites impuestos, o aconsejados por Dios Todopoderoso, decidieron comer algo que no debían siendo por ello expulsados del Paraíso; y con esta primera experiencia fuera de la parte Vip se encontraron con que estaban desnudos, viéndose en la necesidad de vestirse o taparse sus vergüenzas.

De esta forma el acto de vestirse comienza por un impulso púdico y a modo de protección frente al mundo, consecuencia de acceder a un deseo prohibido, la ingestión de la manzana. Finalmente se ha desarrollado en un deseo por ver que esconden lo ropajes: la ocultación despierta el deseo de conocer aquello que se oculta y magnifica los límites de la imaginación.

Se llega, entonces, a vestirse por una serie de actos prohibitivos ultrajados por la satisfacción del deseo; aparece el vestido como consecuencia de sobrepasar los límites y como nuevo deseo de seguir viviendo tras ser expulsados del paraíso lo cual les llevaría a la muerte y a no ser capaces de sobrevivir en un mundo sin el resguardo divino. Cuando la primera mujer y el primer hombre sintieron que estaban en peligro y que necesitaban resguardarse del contexto fue cuando se crearon una segunda piel: y crearon ellos mismo la investidura más importante después de su piel a su imagen y semejanza. Si todo ello lo relacionamos en una cadena de actos consecutivos e interrelacionados, toda esta historia acabaría en el sentido más profundo del erotismo: *podemos decir del erotismo que es la aprobación de la vida hasta la muerte*¹⁰. El vestido nace como resguardo del mundo, como supervivencia y como condición erótica.

La identidad se establece a través del erotismo, así como la autoafirmación del yo a través de la materia. Cuerpo y vestido son dos objetos comparables y activos, ambos limitan a otros espacios y diferencian lo que cada uno es, bien por haber nacido en ese cuerpo o bien por el acto de decidir vestirse de una forma concreta. Esta conjunción se da en lo que uno anuncia del otro. *Leonardo no ve que el atractivo de una cara bella o de un vestido bello actúa en la medida en*

¹⁰ El erotismo. Georges Bataille. Ensayo Tusquets Editores, 2005 4^o edición. P. 15

*que esa cara bella anuncia lo que el vestido disimula*¹¹, siendo un acto de prohibición y disimulo lo que despierta el deseo por conocer todo ese espacio palpitante orgánico envuelto en una especie de crisálida textil que lo define y lo manipula.

La ropa es un *elemento de intervención sobre la morfología del cuerpo que crea una nueva condición al sujeto*¹². El tejido es la piel del yo más interior, reflejando situaciones muy internas y resignificándose junto al cuerpo, es un mediador de lo individualizado con lo colectivo. La necesidad de poseer una segunda piel es más natural y menos artificiosa de lo que superficialmente se cree, *creo que la ropa fue inventada por los seres humanos para satisfacer la necesidad de tener una piel mudable*¹³, como señala Akiko Fukai el acto creativo y la necesidad de expresarse son inherentes al hombre, y el vestido, con su forma y color, es una prolongación de esta necesidad natural. El acto de vestirse implica resguardarse y ocultar, algunos de una forma más sutil otros más evidente; entrando en juego el erotismo y el atractivo; seres humanos y animales muestran sus cualidades como objetos de deseo siendo el color y lo espectacular de la forma anzuelo perfecto para captar la atención del otro.

Si desvinculamos la cualidad de vestirse por mero resguardo del clima, encontramos un despliegue dirigido a los sentidos pero con una gran parte racional. Lo artificial se une con lo que la naturaleza ha dado a ese cuerpo y da paso a la pérdida de límites, cuando el espacio corporal a

¹¹ Ídem. P 150

¹² El cuerpo diseñado. Sobre la forma en el proyecto de la vestimenta. Andrea Saltzmn. PAIDÓS.p.13

¹³ MODACHROME. El color en la historia de la moda. Museo del traje. Ministerio de cultura. Akiko Fukai, conservador jefe de I Kyoto Costume Institute, p. 21

modo de campo de actuación se modifica gracias al maquillaje y una serie de telas colocadas de maneras concreta. Los defectos carnales pueden ocultarse con la vestimenta, recordemos toda clase de artilugios para contraer y definir el contorno (fajas, corsés, medias) o para realzarlos en caso de que se consideren poco voluminosos (sujetadores tipo *Wonderbra*, fajas aumentadores del trasero, hombreras). Se trata de un espectáculo sensorial muy pensado y muy definido en épocas y modas; las modificaciones van desde ser meramente un engaño visual que ejerce el diseño del vestido o un cubrimiento con maquillaje hasta una intrusión directa en la carne y en el espacio corporal; en forma de cirugía estética. Actualmente, es un síntoma de la búsqueda de la perfección, de la obsesión por la belleza optando por la exageración y voluptuosidad del espacio carnal; *no se aspira a la perfección sino a la exageración de medidas*¹⁴, según expresan Freixas y Bassa se afirma el cuerpo como espacio, como volumen que puede transgredir sus propios límites al espacio circundante. No olvidemos que un aumento de pecho es una intrusión artificial de tu espacio como cuerpo volumétrico en el espacio inmediato.

El sentido plástico de un vestido depende en gran medida de la continuidad de sus elementos (o de su discontinuidad), más aún que de su forma. Por una parte, *el vestido refleja a su manera profana el viejo sueño místico del “sin costuras”: ya que envuelve al cuerpo, ¿no es un milagro que el cuerpo pueda entrar en él sin que el vestido deje rastro de este paso?*¹⁵, la manufactura y el despiece de una prenda desaparece cuando esta está acabada y mucho más cuando es parte integrante del cuerpo; la acción de abotonar o subir una cremallera quedan ocultas

¹⁴ Cine, erotismo y espectáculo . El discreto encanto del sexo en la pantalla. Editorial Paidós. Sesión continua. Ramón Freixas /Joan Bassa. P.30

¹⁵El sistema de la moda y otros escritos. Roland Barthes. Paidós comunicación 135. p.163-164

bajo una apariencia continua que es imitadora del espacio corporal, ya que éste sí es un volumen cerrado y encerrado en sí y por sí mismo. El vestido es prolongación de la piel y objeto imitador a la naturaleza carnal, cerrada, continua, así como a sus cánones de orientación espacial. Como señala Roland Barthes *la posición implica relación entre un elemento preciso y un espacio: el espacio sólo puede ser el propio cuerpo en su orientación tradicional, ya que la prenda de referencia (blusa, falda , vestido) se limita a reproducir el espacio del cuerpo* ¹⁶.

En este encuentro transitorio de lo sensible a lo sentido el vestido es protagonista y medio de expresión para estas dos situaciones; el cuerpo es sensible y puro por naturaleza sin capacidad de significar en sí mismo, circunstancia ya apuntada por Hegel¹⁷, mientras que el vestido es esa parte comprensiva en la relación de significación, siendo este último “el significado por excelencia”.

Otorgando un significado al cuerpo entra en juego lo artificioso, y de ahí la relación lleno – vacío y erotismo: mostrar y no mostrar. El erotismo es una parte más de ese artificio cargado de connotaciones que juega con la insinuación y la provocación elegante y también descarada y agresiva; es quien decide qué decir y qué no decir, a través de ocultar partes de nuestro cuerpo con todo el sistema y significaciones de la moda.

¹⁶ ídem p. 171-172

¹⁷ ídem. P 294



Imagen fotográfica de Sylvie Benoit.

Encajes, sedas o terciopelos poseen cualidades eróticas debiéndose a su propia materialidad. El encaje oculta pero dice, vela a su vez que muestra; la seda es, *por antonomasia, un “tejido vivo” confundiendo con su piel*¹⁸ y el terciopelo denso y pesado compite en delicadeza con una piel joven y suave. Muchos diseñadores parten de la cualidad textil y su relación con el cuerpo a la hora de crear sus colecciones, cosa que reafirma la importancia de la materia para poder ser expresado un concepto.

Las propias características del material y las posibilidades que ofrece son las herramientas para expresar una idea u otra. La materia expresa por sí misma y es un condicionante fundamental para el resultado final de la pieza y las lecturas que pueda proporcionar.

En la ocultación maliciosa de las formas carnales para aumentar su propia importancia, se pasa del cuerpo desnudo al cuerpo desvestido. La negación del cuerpo bajo el vestido queda contrarrestada y afirmada. Un desnudo no sería hoy lo que es si un día no se hubiera decidido tapar el cuerpo humano, convirtiéndose el menos en más. En este sentido Kenneth Clark afirma categóricamente *que ningún desnudo, ni siquiera el más abstracto, debe dejar de despertar en el espectador algún vestigio de sentimiento erótico...*¹⁹. El acto de desvestir es sumamente erótico y

¹⁸ Ídem. P 135 cita a J. Michelet.

¹⁹ El desnudo. Kenneth Clark. Alianza forma. P.22

estimulante, cuanto más complicada es una prenda más morbo atribuye a la escena debido a todo el recorrido que se hará hasta llegar al acceso de lo carnal. Elementos constructivos de la vestimenta que actúan como abertura o cierre del espacio del ropaje, además de ser las señales de un espacio limitado en diseño por su propia materialidad, como cremalleras, botones o lazadas, también en un sentido erótico. En palabras de Andrea Saltzman, *un cierre ubicado estratégicamente en ciertas partes del cuerpo puede denotar, si no una provocación, una disponibilidad sexual del individuo*²⁰. El cuerpo es el escenario donde se da lugar al enfrentamiento de límites de todo tipo.



Fotografía publicitaria. Dos escotes: recto y de pico en la espalda. Ambos de Hermès.

La ocultación del cuerpo a través del ropaje ha sido tratada desde los griegos quienes ya pensaban que el ropaje *puede volver la forma más misteriosa y a la vez más comprensible*²¹. La técnica del “draperie moullée” fue un recurso muy utilizado por los escultores de la antigua Grecia conformando una trama voluptuosa con el vestido sobre las formas redondeadas del cuerpo, y quedando éste subordinado al ropaje. Es el

²⁰ El cuerpo diseñado. Andrea Saltzman. Paidós. P 113

²¹ El desnudo. Kenneth Clark. Alianza forma p. 81

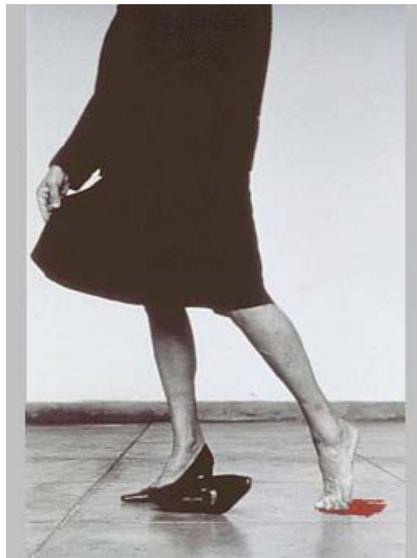
ropaje quien dirige los ritmos y volúmenes de toda la figura, superponiéndose a todos los entrantes y salientes de músculos y huesos que existen bajo él, para ser pliegues y recogidos; manteniendo la unidad del interior exterior. Acerca de la elaboración de la Niké de Panoios, Kenneth Clark en su libro, *El desnudo*, nos muestra cómo al principio se modeló el cuerpo desnudo para después ser añadidos los ropajes *para realzar, más que ocultar sus redondeces*²². De nuevo un ejemplo de cómo ese espacio corporal es manejado por el textil, aportando voluptuosidad que es sinónimo de erotismo, además de esa concepción de cuerpo e identidad como cúmulo de capas a través de la construcción por capas de la Niké. Esta voluptuosidad del vestido sobre el cuerpo ha sido algo más recatada en otros momentos debido a su significación. K.Clark nos aporta comparaciones entre algunas representaciones de la ropa/pliegues que fueron menos ostentosas a otras, como es el caso de *Las tres Gracias* de un manuscrito austriaco del s. XII con la *Tres Gracias* de *La Primavera* del pintor Botticelli. Las primeras destacan la linealidad de la manta que se presenta sobre ellas como límite entre el mundo y el cuerpo, del pudor y recato además de claramente negadoras de la carne, mientras en *La Primavera* los ropajes son signo de la belleza celestial humana, lo voluptuoso, el movimiento por tanto algo vital y es una ocultación sutil que afirma más que negar.



**Detalle de Las Tres Gracias en La primavera.
Botticelli. 1477-78**

²² idem. P 83

Helena Almeida en su serie *Seduzir*, 2002 trabaja en la idea de lo erótico y lo insinuante sin necesidad de enseñar demasiado, únicamente a través de fotografías en blanco y negro de composiciones sencillas pero reveladoras. Con una posición crítica a los esquemas de comportamiento y los estereotipos la artista usa su propio cuerpo como eje de la obra, colocándose en posturas seductoras, o supuestamente, creando un juego con el espectador que mira y es invitado al “galanteo” cómplice. La seducción aparece en esta obra con el esquema de menos es más, únicamente se enseñan piernas, manos y pies mientras que el cuerpo aparece escondido tras un bulto negro, que es el ropaje sobrio que lleva la artista. A su vez adopta posiciones estereotipadas e insinuantes, como desquitarse un zapato, y por medio de esta acción comienza este diálogo erótico sin enseñar nada más que un pie.



Helena Almeida. Seduzir. 2002

Existe una característica formal en las imágenes, y seña de la obra de esta artista portuguesa, como es la intrusión de la pintura sobre la imagen fotográfica. En la serie *Seduzir* el color rojo hace acto de presencia y se señala como sangre o elemento inquietante a la vez que es pintura y

adquiere significados de drama y composición. Ambas materias, sangre como materia corporal y materia pictórica vuelven a unirse en las dimensiones de la representación, volviéndose a hablar de la materia humana a través de la plástica. *Engolir, secretar, integrar, esconder, escorrer, agir, habitar, localizar a pintura, a partir do corpo, nele e com ele eis o programa de trabalho de uma vida.*²³

²³ Helena Almeida. Centrod e arte contemporáneo. Pedro de Azeredo Perdigao. Fundação Galouste Gulbenkain.
[http ://www.camjap.gulbenkian.pt](http://www.camjap.gulbenkian.pt)

LA MODA COMO SUMINISTRO PARA LO ARTÍSTICO: de la reconstrucción fotográfica a lo textil como elemento en el cuadro.

La duquesa de Salle, 192 Tamara de Lempicka.



La Moda se vive a sí misma como un Derecho, un derecho natural del presente sobre el pasado...

Roland Barthes.

La fotografía, a lo largo de mi trabajo artístico, se sitúa como una antesala a la pintura, en la medida que, desde que ésta fue descubierta y afianzada, ha sido compañera de la situación artística y, muy en concreto, de la pintura.

Ya en la época decimonónica la fotografía dejaba su registro en las obras pictóricas. En el *Origen del mundo* de Courbet (1866) lo fotográfico ofrece múltiples lecturas: el encuadre de un cuerpo recortado, un fragmento del mismo en primer plano, sitúa al espectador y al artista como mirón corrompiendo un momento lleno de intimidad. Lo que hace tan diferente esta imagen al óleo de la imagen fotográfica de la que, supuestamente, partió su autor es la materia parlante. En palabras de Juan Antonio

Ramírez²⁴ *las peculiaridades técnicas del óleo, que son aceite y pigmento básicamente, son las que nos aproximan a la naturaleza de la carne.* Esta afirmación resulta sumamente importante debido a que subraya y posiciona la materia como comunicadora en sí misma, y a su vez relaciona dos materias que son las que vertebran todo este proyecto; la materia carnal y la pictórica.

En las obras *Espaldas, 2006* y *Traje rojo envolvente con costuras orgánicas (2006)*, realizadas al óleo, nos posicionamos de este modo frente a la fotografía. Es utilizada como boceto previo para una posterior materialización al óleo. En este caso se trata de autorretratos de espalda realizados con la cámara fotográfica; donde se busca tanto un encuadre en primer plano como otro muy cercano al cuerpo retratado, aludiendo así a esta intrusión en un momento íntimo. La espalda se sitúa como parte de nuestro cuerpo que no alcanzamos a ver pero que es percibida, reflejando algo muy privado del sujeto. La pintura de Courbet resulta inspiradora en su mismo atrevimiento con la cercanía, en su referencia fotográfica y en su realización al óleo; y por supuesto en su erotismo, aunque abordado de una manera distinta.



Espaldas, 2006.

²⁴ Corpus solus. Juan Antonio Ramírez. Ediciones Siruela. p.293



Traje rojo envolvente con costuras orgánicas. 2006

El erotismo es una constante a lo largo de mi trabajo que se intenta afirmar a través de una ocultación (en muchas ocasiones), así como con el cromatismo y la composición que quedan aumentados con lo mórbido de la materia grasa que es el óleo. La pastosidad del óleo y sus múltiples posibilidades cromáticas, así como sus juegos de empastes y transparencias, otorgan a este material una dimensión erótica y jugosa, además de una aproximación a la carne desde sus infinitas tonalidades frías y cálidas, alternándose, hasta la textura y superficie de la misma. Todos los recursos formales que habitualmente utilizo, tales como la elección de la figura femenina, las poses del cuerpo, el rojo del vestido, el ocultamiento del rostro que sitúa la figura en el anonimato o la repetición fragmentada y cíclica de las partes a modo de secuencia, conforman una razón con la que recrear el cuerpo y su devenir entre la apariencia y lo interior.



El origen del mundo. Courbet. 1866

En relación con el párrafo anterior, la forma con la que se aborda el erotismo es claramente distinta a la de Courbet. Hemos elegido la espalda y mostrar la nuca a través del pelo recogido para hablar del erotismo desde una posición menos directa aunque también más insinuada. Este cuerpo se debate con la aparición parcial de un vestido rojo que lo acentúa y lo niega aumentando esta búsqueda de lo erótico en la imagen. A decir de Roland Barthes, *en la medida que el vestido es erótico, debe de dejarse desintegrar aquí y allá, ausentarse parcialmente, jugar con la desnudez del cuerpo.*²⁵

Carne y vestido compiten por un protagonismo en el espacio, cosa que queda nuevamente destacada con la aparición en el cuadro de un fragmento real de tela de confección roja que cierra la imagen y la limita. Este plano de tela roja, en el lado derecho, es un “The End” en relación a la secuencia de espaldas, tratándose de un referencia directa al cuadro y proponiendo, una vez más, un diálogo entre materias: en este caso sería la pictórica (representándose el vestido en el óleo rojo) con la textil (añadiendo al cuadro un plano de tela de confección). Representación y realidad, dentro y fuera del cuadro. La mirada queda dirigida por la composición y representación de las partes. El límite por el fragmento de tela roja conlleva a una lectura de izquierda a derecha de la imagen, comenzando por la materia pictórica llena de variables para acabar con la textil que resulta ser un vacío rojo para la mirada; un descanso de la carnalidad y lucha de materias anteriores.

²⁵ El sistema de la Moda y otros escritos. Roland Barthes. Paidós comunicación. p. 164

Como comenté anteriormente, factores como el cromatismo aluden a lo sensual de forma simbólica. El rojo, ampliamente diversificado en ambos cuadros (Rojo escarlata, Rojo permanente, Rojo cadmio, Rojo bermellón) denota aspectos sexuales, de fuerza sexual, de deseo y de provocación. La portadora de un vestido rojo o de unos provocadores labios pintados de rojo se sitúa en una posición de seguridad y respira toda una atmósfera sensual; recordemos diseñadores que hicieron del rojo sello propio como Valentino y conformaron unos diseños donde el rojo es símbolo de elegancia y belleza femenina. Roland Barthes, citando a Michelet quién planteaba la sangre con la ultra-desnudez, así como la belleza y con el color de la sangre, nos habla de la identificación entre belleza y el rojo en las lenguas bárbaras.²⁶ Con esta alusión a las relaciones de sustancia-sangre-belleza volvemos a plantear la importancia de la materialidad.

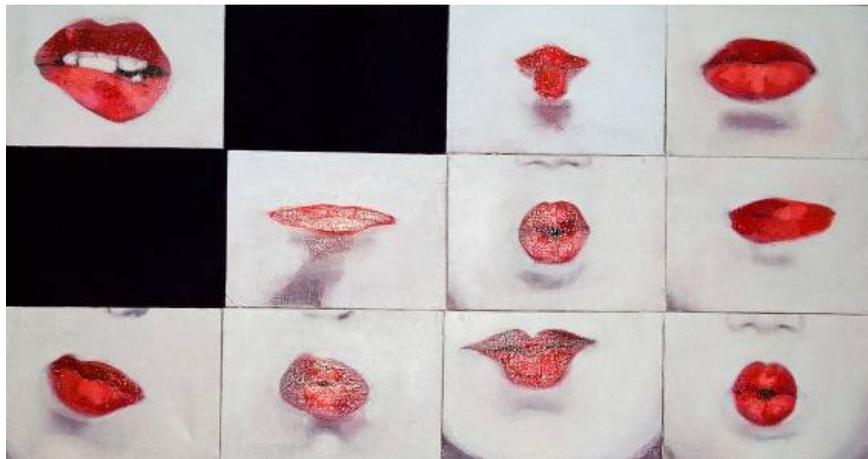


Red canna. Georgia O'Keeffe.

Si hablamos del uso del rojo a lo largo de algunas obras de este proyecto pictórico es preciso hablar del cuadro *Repetición labial encarnada* (2007), en el que aparecen una serie de bocas donde los labios se presentan en rojo. Los labios, como parte sensible y erógena del cuerpo, aluden a la sensualidad y a su vez a la acción de devorar. La

²⁶ Ídem. P.89

ambigüedad no sólo se sitúa en las acciones de boca-labios sino en cómo quisimos que aparecieran representadas, siendo labios que se deforman y se asemejan a otras partes del cuerpo de índole sexual, como los labios del sexo femenino. También se asemejan a morfologías florales que constituyen una clara alusión al sexo, como ocurre en los cuadros de Georgia O'Keeffe. Si nos referíamos anteriormente a la pintura como materia comunicadora que habla por sí misma, hay que añadir la intencionada representación de las bocas-labios como órgano parlante del cuerpo y que causa una relación entre: materia parlante- pintura y órgano parlante- representación bocas/labios.



Repetición labial encarnada, 2007.



Detalles de *Repetición labial encarnada*, 2007.

La introducción del tejido azul para dividir la seriación es de nuevo utilizada con una doble función: el terciopelo azul alude al tacto suave labial a la vez que encuadra a la única boca abierta y con actitud agresiva. El terciopelo se convierte así en algo de naturaleza de bello lustre y actúa como límite. Existe además una alusión al desvestido debido al uso de este tejido ya que los labios son una parte del cuerpo que no vestimos, pero que sí disfrazamos. Le atribuimos nuevos significados con el maquillaje y el color. Valga como ejemplo la comparación entre unos labios maquillados con un brillo incoloro donde se busca la naturalidad e incluso lo adolescente, a unos labios pintados con un fuerte rojo donde los significados de seducción y voracidad son más que evidentes.



Actitud agresiva con labios en carmín frente a una actitud más dulce donde el labio aparece con una estética natural y juvenil.

Fotografías publicitarias de Dior y L'oreal.

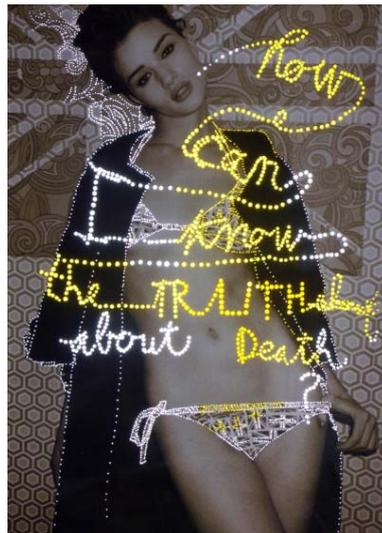
Y si de influencia fotográfica estamos hablando, como paso fundamental para realizar este tipo de imágenes pictóricas resulta más evidente la referencia a la fotografía publicitaria. La elección de un fragmento aislado del cuerpo, como son los labios, y hacer de él protagonista, nos refiere a todas las imágenes fotográficas con fines comerciales en las que el producto es el único protagonista y su aislamiento lo hace exclusivo.

La dualidad es otra de las constantes con las que he trabajado; dualidad en negación/afirmación, lleno/vacío, cuerpo vestido/cuerpo desvestido (que no desnudo), lo frío/y lo cálido, lo generalizado/ y lo singularizado, lo

público del cuerpo y la fotografía/con lo privado del sujeto retratado y la acción íntima de pintarlo y, sobre todo, la dualidad de la materia que es, como su nombre indica materia pero que, como si se tratara de una alquimia, se transforma y nos habla de situaciones que van más allá de lo puramente matérico.



Versace, 2003
Danielle Buetti



How can I know...? 2007
Danielle Buetti

El influjo de la fotografía publicitaria o de moda es evidente ya que se ha tomado como referente en algunas obras. Danielle Buetti es un claro ejemplo de la apropiación directa de la fotografía de moda para su trabajo artístico. Las fotografías que utiliza son intervenidas con una supuesta grabación en la piel de la marca que anuncian, convirtiendo a la modelo en objeto de mercancía y mero producto. En nuestro caso, se toma también la imagen del cuerpo o de rostro como mercancía y sin implicación psicológica a priori. Tras un primer estado de composición y retoque la imagen se interviene con la fragmentación y seriación hasta llegar a la idea propuesta. Claro está que las implicaciones psicológicas aparecen cuando se comienza a trabajar con la imagen y mucho más cuando se le atribuye una nueva lectura y, se pretende una obra pictórica con la misma.

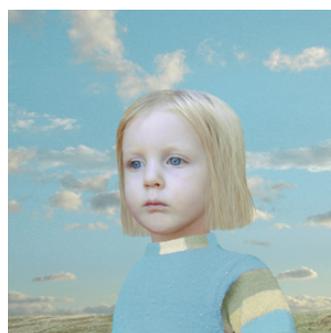


Repeticiones encarnadas junto a plano y línea. (2007)

Repetición encarnada junto a plano y línea (2007) es una de las obras que nacieron de una imagen publicitaria. Este rostro de mirada bella pero inquietante recuerda a la actitud de los personajes infantiles de las fotografías de Loretta Lux donde lo inocente y lo hermoso conviven con lo inefable de la atmósfera; este tratamiento de la imagen y del retrato resulta interesante debido a la intención de hablar de las apariencias más allá de la primera capa de la superficie. Así, este retrato maximizado y descontextualizado habla de la belleza inquietante que es recreada con un tratamiento dulce y cuidado (en otra línea, bien diferente a la matérica y expresiva pintura de Freud) con una finalidad de presentar y ahondar en una mirada desconcertante que desvela mucho más que un rostro bonito. Lo bello y lo enigmático conviven en este rostro.



The Rose Garden
Loretta Lux



Dorotea
Loretta Lux

Aparece así el rostro en un tamaño que excede a la realidad, nuevamente usando la fragmentación no sólo a nivel compositivo sino también de encuadre, compitiendo con una tela colocada en su extremo derecho que es revestida con tul. Una franja, que hace referencia a la fragmentación pictórica, aparece en el lado izquierdo. Los ojos se multiplican, los labios se parten y el óvalo se distorsiona para crear una nueva imagen que resulta inestable pero que se presenta como un todo, a pesar de su fragmentación. La situación resulta de nuevo paradójica en un precario equilibrio donde conviven lo bello y lo oscuro. La belleza se fragmenta y está a punto de desintegrarse en partes.

El uso de las telas y la superposición de éstas nos remiten de nuevo al vestido, que no aparece en la parte pintada siendo la carne quien invade todo el espacio, y la lectura de distintas superficies y capas. La tela de tul aporta significados de ocultamiento y sensualidad, en este caso subrayados a través de la superposición de tejidos.

Andrea Saltzman nos introduce en ciertas connotaciones del velo o la materia velada cuando profundiza en los tejidos; *el velo, como forma elemental del tejido y de la ropa, representa la envoltura de alguna cosa, la materia.*²⁷ Es el velo, y en este trabajo el tul concretamente, una envoltura de la materia que deja ver lo que hay debajo pero sin mostrarlo abiertamente. Podríamos atribuirle, de forma metafórica, el puesto de guardián de la materia. La levedad de esta tela de tul, su textura perforada y su delicadeza resulta muy adecuada para acompañar a la pintura. Tejido y pintura son materias distintas pero con fuertes relaciones en cuanto al carácter ilusorio en la trama y la transparencia. Entre los surrealistas o los expresionistas los valores de transparencia o caracteres cristalinos poseían la función de *sacar hacia el exterior lo oculto y*

²⁷ El cuerpo diseñado. Sobre la forma y el proyecto de indumentaria. Andrea Saltzman. P.39.

*reprimido*²⁸; resultando así una eliminación entre lo permitido y lo prohibido, lo visible y lo no visible; así como, entre lo racional y lo irracional.²⁹

En las obras *Labios velado bajo escorzo I* y *Labio velado bajo escorzo II* (2007) en las que aparecen unas geishas giradas, en tres cuartos de espaldas muestran al espectador todo el manierismo de sus peinados y pintura sobre la piel, un espectador que parece haber vuelto a entrometerse en un momento de intimidad. Bajo ambos retratos (negados) aparecen los labios que no se pueden adivinar en un primer momento debido al fuerte peso visual de las figuras. Labios insinuantes y muy demarcados por su color rojo, protagonistas de la dimensión del cuadro.

Si hablamos de sensualidad, feminidad y erotismo parece indicado realizar unos retratos de unos personajes que contienen todas estas características; como son las geishas o las maikos, las cuales se convierten en obras de arte vivientes a través de su indumentaria, maquillaje y conocimiento de varias artes. En este caso ha habido una elección del personaje como retrato, presentando una caracterización psicológica del personaje junto a las atribuciones de las materias con las que ha sido realizado; no olvidemos que Geisha significa artista, denominación que amplía mucho más el carácter psicológico del retrato. La estética acompaña a estas artistas; una geisha no lo es sin su puesta en escena, el hábito es el monje en su pleno sentido.³⁰

²⁸ Ídem. p.179

²⁹ En sociedades donde la imagen figurativa es algo prohibitivo el tejido adopta el papel de la pintura.

³⁰ En un pasaje del libro *Vida de una geisha: la verdadera historia* (Ediciones B, 2002), se relata una situación en la que se hace patente la estrecha relación de la portadora del vestido con el vestido mismo: Mineko Iwasaki responde en una conversación con el general Mc Arthur que sus vestidos llevan su alma y que si quería su kimono debía también llevársela a ella.

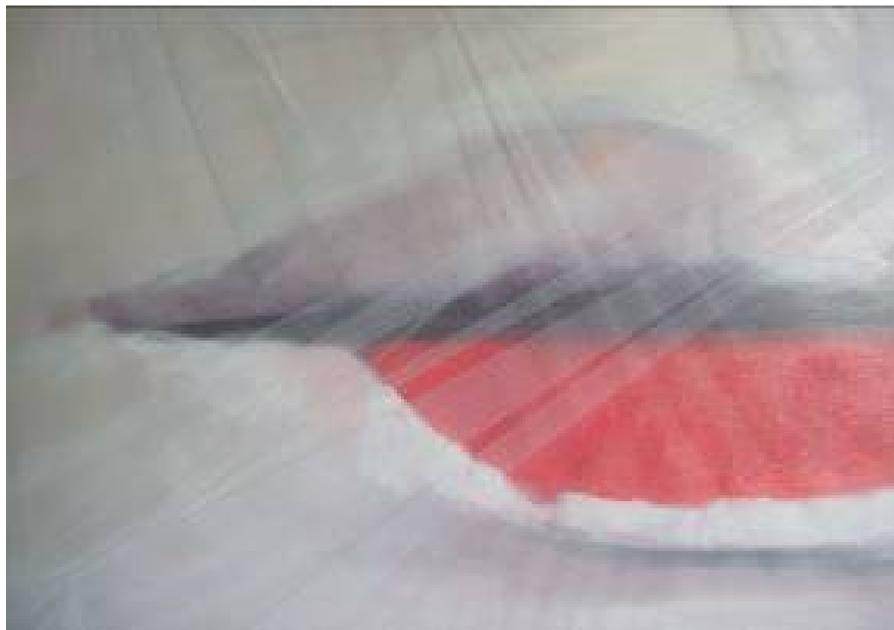
Además de la ocultación plástica el velo hace referencia a la virginidad con la cual se especula en el caso de las maikos. Unos labios maquillados en rojo intenso insinúan el primer paso a lo sexual; este velo blanco alude a lo inmaculado; ese levantamiento del velo nos coloca en un estadio que pasa de lo ideal (virginal) a lo carnal de los labios. Lo artificioso y la belleza construida son representadas a través de estos labios.



Labio velado bajo escorzo I. 2007



Labio velado bajo escorzo II. 2007



Detalle de tul sobre óleo.

Sylvie Benoit, modelo y ahora fotógrafa, realiza un trabajo que se adecua a la estética que inspira este proyecto: figuras femeninas, cánones idealizados, imágenes sin fondo; encuadradas en primerísimo plano y con elementos controvertidos. A nivel plástico la repetición y fragmentación aparecen continuamente, así como un uso del color en el cuerpo y en la ropa que lo viste. El desnudo y el vestido se interaccionan constantemente.



Possesion.
Sylvie Benoit



Soumission.
Sylvie Benoit.



Imitation
Sylvie Benoit

La apropiación de la moda para un fin pictórico viene determinada por diferentes intereses. El primero radica en la representación del cuerpo vestido y desvestido. Recurrimos a Flügel para apuntar el uso y aparición del vestido como algo más que mera protección y sí como un impulso primitivo en tapar el cuerpo para realzar la belleza. El segundo radica en el rostro y estética que corresponden a los cánones de belleza ideal más

actuales, aparecen constantemente en este medio. Por último plantear imagen pictórica con el hecho fotográfico. El ámbito de la moda permite escoger una imagen que no aspira a lecturas más allá de la estética para versionarlas y buscar un nuevo significado y una relectura con más implicaciones que el puro esteticismo. Así, en este proyecto el vestido aparece no únicamente como mero artilugio estético y suministrador de belleza para el cuerpo que lo viste, sino también con muchos condicionantes y lecturas que otorga al cuerpo más allá de los convencionalismos superficiales de la Moda.

Siempre hablando de cualidades de la superficie, la piel, la apariencia y el vestido; estas imágenes y su posterior reconstrucción llevan a una apariencia fragmentada y aparentemente débil, como una continua situación de cambio a la materia. El fin es siempre el cuerpo y sus artificios exteriores con la materia lúcida.

LA FRAGMENTACIÓN Y EL LÍMITE: una forma de composición, una actitud frente a la imagen.

Fotografía de Helmut Newton.



Te das cuenta de que los límites tiene que ver con lo que eres o con lo que crees que eres y, por consiguiente, con lo eres realmente. Empiezas a relacionar las ideas sobre el espacio con la identidad; al menos esto es lo que yo hice.

David Hockney.

Parece obvio que no se veía a sí mismo como un artista que modela o da forma, sino como un “montador” que maneja fragmentos del cuerpo (piezas independientes) como alguien que mutila, recompone y fabrica.³¹ Estas palabras de J. A. Ramírez nos refieren a los fotomontajes de John Heartfield en los que aparecen rostros segados o cuerpos fragmentados. La idea de manejar fragmentos y colocarlos de forma diversa creando una nueva imagen reconstruida, resulta muy apropiada a este proyecto. Como hemos indicado anteriormente es la nueva lectura de una imagen fotográfica y su manipulación lo que determina una nueva imagen pictórica. Como en el caso de Heartfield, este trabajo se establece como una serie de montajes donde se han modelado las formas y la materia iniciales.

³¹ Corpus solus. Juan Antonio Ramírez. Ediciones Siruela. p. 214

Al fragmentar una imagen y multiplicar ese mismo fragmento, repitiéndolo y formando un todo, se le atribuye una importancia máxima; ese fragmento elegido se individualiza y escapa del conjunto para ser el anfitrión. Pero lo que es ambiguo se deja ver de nuevo, ya que el fragmento escogido es sacado de contexto, no para ser trabajado como algo único sino para formar parte de un conjunto con los límites establecidos por la misma fragmentación.

*También el cuerpo del deseo es un cuerpo fragmentado*³², según la ortodoxia freudiana, a decir de J. A. Ramírez. El hecho de aislar partes corporales nos lleva al deseo de ese cuerpo. Lo erótico se centra en fragmentos: un pecho, unos labios, unos pies son ejemplos de localizaciones con valor erótico, en las que actúa la parte por el todo.

A la fragmentación utilizada se le añade la deformación de las partes como forma de embellecimiento y como extensión del yo corporal. Se aísla un fragmento del cuerpo y se trabaja con él; y se da paso a la contradicción y dilatación de este volumen. Recordemos casos, y sobre todo femeninos, donde el espacio corporal es modificado: el caso de los pies de las mujeres chinas empequeñeciéndolos como forma de belleza y sumisión, las cinturas de avispa por medio de duros corsés o los cuellos de jirafa de algunas sociedades tribales prolongados a través de grandes anillos. Todos estos ejemplos constatan que el cuerpo es un espacio modificable; no únicamente decorando su aspecto, sino también a nivel físico; así como que la belleza es aumentada con valores artificiales y temporales. De este modo los diferentes aspectos que puede mostrar un cuerpo en constante transformación han sido ampliamente esbozados a través de la fragmentación.

³² Ídem p. 208

La figura es, protagonista frente al fondo, el espacio corporal se amplía o se contrae deformándose aún siendo siempre el mismo. La extensión del yo aparece en varios estadios. Primero con la apropiación del fondo por parte de la figura que se deforma. Esta, que todavía quiere mantener su belleza, acaba poseyendo cierto carácter de extrañamiento gracias a la transformación sufrida. Como diría Juan Antonio Ramírez, *extrañamiento de lo próximo y la convivencia de lo bello y de lo monstruoso*.³³ En un segundo nivel, el yo corporal se extiende con el vestido que aparece, o dicho de otro modo, se nombra con la aparición del tejido en un plano junto a lo pictórico. El vestido otorga situaciones de poder o rango: una larga cola, una magna corona de reina o bien de Miss, un zapato de empinado tacón de aguja; son muletas del tamaño que aumentan nuestra dimensión espacial.



Éxtasis pictórico sobre entelado (2007)

De esta manera, los planos textiles aumentan el significado de la pintura como ocurre en la obra *Éxtasis pictórico sobre entelado* (2007). Percibimos un gran rostro deformado que en realidad ha sido construido con diferentes planos alternados de un mismo retrato. También aumenta

³³ Corpus solus. Juan Antonio Ramírez- Ediciones Siruela. p.212

la extensión del yo en el espacio y se prolonga hacia el plano inferior con la tela amarilla ensamblada bajo la pintura. Además, y muy importante, en esta pintura lo erótico aparece desde diferentes lecturas: por un lado, el éxtasis evidente que deja ver la expresión del rostro; por otro el color amarillo que da paso a una especie de grito plástico y resulta chirriante, contrasta con el rojo de labios y uñas. Finalmente, el uso de un entelado amarillo y sobre este un tul decorado con lunares que remite a un velo enlutado. Bataille, o Vicente Aleixandre, con su apasionada y triste concepción del amor y del erotismo, se refieren a esas relaciones de lo erótico y del éxtasis con la muerte metafórica y la pérdida de límites.

*Toda operación erótica tiene como principio una destrucción de la estructura del ser cerrado...*³⁴

Georges Bataille

*Quiero amor o la muerte, quiero morir del todo,
quiero ser tú, tu sangre, esa lava rugiente
que regando encerrada bellos miembros extremos
siente así los hermosos límites de la vida.*³⁵

Vicente Aleixandre

Muchos son, por tanto, los elementos de belleza que aluden al erotismo; el cabello ondulante a modo de Venus, los labios húmedos y carnosos, el rostro en pleno estremecimiento y el uso de la transparencia. La ropa o el maquillaje despiertan el interés sexual además de simbolizarlo. Utilizando a Flügel; *se trata de un desplazamiento del afecto del cuerpo a las ropas, significándose éstas en sí mismas* .³⁶

³⁴ El erotismo. Georges Bataille. Ensayo Tusquets editores. P.22

³⁵ Antología poética de la generación del 27. Castalia didáctica. Vicente Aleixandre. *Unidad en Ella*. P.20

³⁶ Psicología del vestido. Flügel. Paidós Buenos Aires. P.26

EL CUERPO DESVESTIDO.

Fotografía de Yasuji Watanabe.



Fue la simple razón de volver a mirar un desnudo, desde la simple sucesión de pasar de estar vestido a estar desvestido.

Claude Lévis-Strauss.

Acerca de la Olimpia (1863) de Manet.

Si hemos hablado continuamente de la relación del cuerpo desnudo con aquello que lo viste como transacción de conflictos entre el exhibicionismo y la vergüenza, debemos de ahondar en la situación del cuerpo desvestido; momento límite donde se rompe esa unión cuerpo-vestido.

Desvestirse es como despellejarse, quitarse la máscara que muestra nuestra personalidad, es dejarnos desnudos ante el mundo y ante nosotros mismos, es dejar al descubierto nuestras excelencias corporales y carnosas así como nuestra superficie como piel, en su plenitud y defectos. La vestimenta actúa como inhibidor sexual. Pensemos en la cantidad de esculturas cuyos genitales son vestidos con una hoja de parra, una hoja que de un momento a otro puede volarse y que bien puede representar el acto de desvestirse. Estas esculturas no están desnudas ni vestidas; sino desvestidas. Así se tapa la desnudez para reafirmar que el cuerpo está desnudo.

Como señala Juan Antonio Ramírez en su *Corpus solus: desvestirse equivale a una resurrección o, más exactamente, a esa maravillosa metamorfosis que se opera en los insectos con el paso de la crisálida a la mariposa*.³⁷

Las fotografías de Helmut Newton cultivaron un erotismo implacable, los límites del gusto y de lo admisible forjaron un estilo reconocible a primera vista que desde la plataforma de revistas como *Vogue* abrió paso a numerosos imitadores. Su obra es polémica y provocativa. *Naked and dressed* es una de las fotografías que supone un paso directo del cuerpo desnudo al cuerpo vestido (de crisálida a mariposa). El desvestido, que es el paso que nos deja entrever el límite entre desnudo y vestido, queda aquí totalmente neutralizado. Como situación estética, la metamorfosis resulta fascinante: la forma y la materia se combinan para dar paso a una nueva situación. En el caso de *Naked and dressed* el movimiento integra cuerpo y vestido; y la transformación da paso a un hecho estético con múltiples lecturas. La mujer en las fotografías de Helmut Newton aparece siempre como un personaje dominante y seductor, pero a la vez inalcanzable; mujeres con zapato de tacón de aguja, altas, rubias, semidesnudas y frías.



Naked and dressed. Helmut Newton

³⁷ *Corpus solus*. Juan Antonio Ramírez. Ediciones Siruela. p. 155

La pintura de Tamara de Lempicka encarna a la perfección ese erotismo que emana del vestido y el desvestido.³⁸ Lo volumétrico y la sensualidad de las formas que utiliza bien representan carne, ondulaciones, pliegues o ritmos de los ropajes; resultan de un poder erótico evidente. En *Retrato de Marjorie Ferry (1927)* Lempicka representa el momento de la consumación del desvestido. La modelo se despoja de los ropajes que la envuelven para mostrar el esplendor de una carne bella, joven y tersa y, sobre todo, de pincelada invisible y formas idealizadas. Este movimiento iniciado por el personaje, aunque nunca terminado, está totalmente ligado al cuerpo para convertirse en desnudo.³⁹



Retrato de Majorie Ferry (1927)
Tamara de Lempicka.

El acto de desvestirse nos lleva a la auto percepción al sentir como se deslizan los tejidos por nuestra piel. Esta acción evoca de un modo muy sugerente, situaciones eróticas donde el vestido suplanta al tacto de una mano ajena. Eric Fisch capta en sus pinturas este momento de

³⁸ Tamara de Lempicka realizó numerosos encargos de retratos de aristócratas y poderosos; en los cuales el vestuario resulta de especial importancia para captar la “gran” dimensión psicológica de los personajes.

³⁹ A lo largo de la historia la indumentaria ha ido evolucionando hacia lo práctico; dejando atrás incómodos, pesados y opresores vestidos para crear una moda mucho más ligera y liberadora. El tiempo que se usa en vestirse y desvestirse ha disminuido notablemente desde principios del siglo XX, olvidando el corsé con sus complejas ataduras y el consiguiente sufrimiento. No sólo ha mudado el vestido sino que ha afectado también al acto de desvestirse.

desvestirse en situaciones con fuerte atmósfera erótica. La tenebrista iluminación de sus composiciones focaliza poderosamente la estrecha relación entre el acto de desvestirse y la ansiosa mirada de un observador-amante, y únicamente el acto de desvestirse ya que el rostro de la stripper desaparece por completo en la penumbra.



Philosopher chair
Eric Fisch



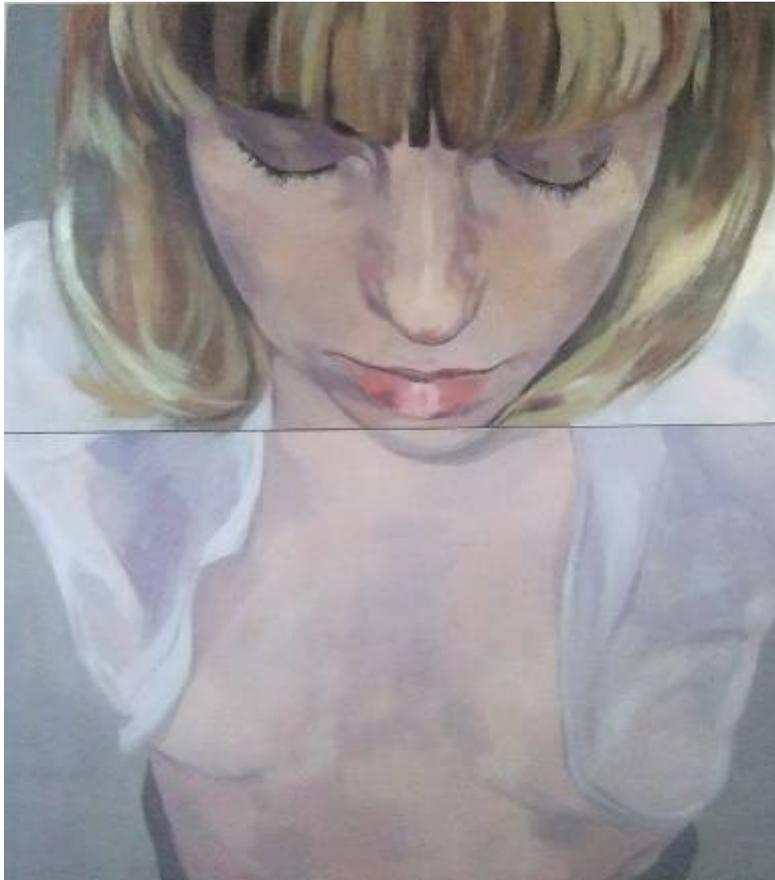
Bed chair changing
Eric Fisch

Auto observación con camisa entreabierta (2007) es la obra que cierra este proyecto. Auto observación del propio cuerpo desvestido, lidiando una vez más entre carne y ropa; propone un autorretrato desvestido de enorme dimensiones, con el cuerpo entregado al espectador pero con la mirada sobre sí mismo. Alude a lo cíclico, a la extrañeza ante el sentimiento corporal y todo lo que éste conlleva. La afirmación y la negación conviven, mostrando la carne pero tapando, con recato, los pechos. Se presenta ante el espectador un gran espacio carnal, de gigante presencia pero con dos fuertes negaciones: el vestido cubre la zona femenina del pecho y el tul envuelve la parte inferior del cuerpo y deja el rostro al descubierto, recogido sobre sí mismo. Contempla y curioseas consigo mismo, con su espacio y su volumen.

Al hombre le persigue el misterio de su propia existencia, y por ello le obsesiona

m

*mucho más la reconstrucción y grabación de su propia imagen en su mundo que la enorme diversión que pueda dar incluso el mejor arte abstracto.*⁴⁰



Auto observación con camisa entreabierta, 2007.



Detalle del entelado con tul.



Detalle de la parte inferior entelada con tul.

⁴⁰ Tres entrevistas con Francis Bacon. Michael Pepita. Catálogo de la exposición Francis Bacon *Lo Sagrado y Lo Profano*. IVAM, 2004.

MEMORIA: DESCRIPCIÓN TÉCNICA Y TECNOLÓGICA DEL PROYECTO

En el desarrollo de este proyecto pictórico se ha trabajado siempre con los mismos materiales: óleo, lienzo y telas.

Los soportes han sido lino y tabla imprimados en blanco.

El óleo ha sido la materia pictórica por excelencia a lo largo de todo el trabajo, por sus características de pastosidad, luminosidad, transparencia y variedad tonal. También se ha conjugado con barnices y aceites para los acabados y manejo de las capas pictóricas.

En cuanto al uso de las telas de confección, se han utilizado, fundamentalmente, terciopelo, dos clases de tul (blanco y negro con lunares), y vellut. Estas telas han sido elegidas por sus características técnicas y plásticas. Así, el tul se utilizó con una finalidad de velar, y el terciopelo y el vellut por su superficie de suave tacto. Cabe señalar la idoneidad de estos tejidos para ser tensados a modo de lienzo en el bastidor.

MEMORIA: PROCESO DEL TRABAJO

Espacio expositivo:

Este proyecto ha sido trabajado de forma continuada con una finalidad expositiva. El espacio expositivo se concretó en la Academia di Belle Arti di Macerata en Italia, en la sala de exposiciones del teatro *Lauro Rossi*, del 5 al 26 de Octubre del 2007, bajo el título *Límites corporales*.

Este espacio cuenta con 18 metros de pared utilizable a lo largo de la sala y se localiza en el centro de la ciudad de Macerata.

Durante la realización del proyecto se concretaron más obras de las que aquí se reflejan y se hizo una posterior selección eligiendo las más convenientes al montaje final. La exposición pudo ser realizada gracias al apoyo y colaboración de la dirección administrativa de la universidad de Macerata, a cargo de Vera Risso, y a toda la actividad como curator que ha realizado el profesor Antonio Benemia.



Vista del teatro Lauro Rossi.



Entrada con cartel divulgativo de la exposición.

Otros espacios divulgativos:

Además de la muestra, en Macerata se ha intentado situar la obra en otros ámbitos, como fue el *Premio Creación Artística 2007* convocado por la Universidad de Zaragoza, y en el que obtuvimos un primer premio en la sección de artes plásticas con la obra *Espaldas, 2006*.

Desarrollo del proyecto y cambios:

El proyecto se presenta con una trayectoria cíclica: éste comienza por la toma de fotografías de personas próximas e, inclusive, de autorretratos introduciendo más tarde la parte textil y la apropiación fotográfica a través de la red para finalizar con una vuelta al autorretrato.

La idea inicial y generalizada de todo proyecto gira en torno al retrato. Con las fotografías tomadas a personas del entorno más cercano se puede obtener el punto de vista querido. Con los autorretratos se revela una curiosidad ante el cuerpo y se fomenta la arbitrariedad o espontaneidad en las imágenes. Los encuadres de las fotografías, debido a que éstas fueron tomadas de espaldas y con auto disparador, no pudieron ser totalmente precisados obteniendo así resultados inciertos y sugerentes.

En esta primera fase de la experimentación sobre el retrato y el cuerpo se realizaron las obras *Milagros (2006)*, *Juegos con sacos (2006)*, *Espaldas, 2006 (2006)* y *Traje rojo envolvente con costuras orgánicas (2006)*. En estas dos últimas ya se incorporaron fragmentos de tejido rojo como una parte más de la seriación compositiva del cuadro. Esta determinación, influyó totalmente, en el resto del proyecto ya que fue le punto de partida para poder plantear muchas otras cuestiones plásticas y estéticas más allá del propio cuerpo de carne y hueso.

Del mismo modo utilizamos la red como fuente donde obtener imágenes publicitarias, especialmente en el ámbito de la Moda. Como hemos indicado anteriormente, esta apropiación nunca tuvo la intención de facilitar una copia de carácter fotorrealista. Es, más bien, el punto de partida de una nueva lectura sobre la imagen, considerada como una “matriz” que luego es variada, nuevamente compuesta y presentada pictóricamente como una nueva imagen. Esta propuesta dio como resultado el cuadro *Repeticiones encarnadas* (2006).

Una vez centrado el proyecto en una experimentación que pretende conjugar la materia pictórica con superficies textiles se ahonda en el carácter erótico de la imagen del cuerpo de forma intencionada. Si bien, lo erótico, ya aparecía latente en todas las obras, es a partir de este punto cuando se trabaja expresamente en torno a este aspecto. *Labio velado bajo escorzo II y II* (2007), fueron realizadas en este punto del proyecto, aportando además de los intereses ya mencionados como lo erótico, la apariencia, lo oculto... un nuevo elemento plástico como es la tela de tul velando la imagen. Esta aportación técnica es importante para los trabajos posteriores ya que inicia una nueva vía de experimentación plástica.

Tras la utilización del tul nacen obras donde lo erótico es más acentuado, bien debido a la imagen representada; bien por el tipo de fragmentación que subraya el carácter activo del rostro en pleno éxtasis con la aproximación y el alejamiento de la imagen; o bien por la misma aportación del sensual tul.

En *Repetición encarnada junto a plano y línea* (2007), se conjugan las dos formas básicas de utilizar tejidos plásticamente: como plano y como velo. La tela es plano y línea aludiendo a la fragmentación que ocurre en la parte pictórica de la obra, y es además velo ya que se superpone.

Paralelamente se realiza la obra *Repetición labial encarnada* (2007), jugando con otros aspectos de lo textil, usando las telas como elementos independientes y a la vez integrantes; aparece el uso de una nueva tela, el terciopelo, con irisante valore en la superficie.



Detalle de tul usado como velo.



Detalle de la tela usada como

Con *Auto observación con camisa abierta* (2007) concluye el proyecto. En ella se retoman dos temas fundamentales: el autorretrato y lo introspectivo. La fragmentación seriada ha sido dejada de lado en este autorretrato pero sí citada en el soporte dividido. Esta obra otorga un carácter cíclico al proyecto con la vuelta a la propia toma fotográfica, a la auto observación del cuerpo y a las preguntas sobre espacio que nos limita, y a la carga erótica del vestido a través de la ocultación y la exhibición del propio cuerpo.

Como se observa se han buscado, dentro de los intereses que nos ocupan, diferentes resultados:

- En la imagen: desde la imagen introspectiva y cercana al apropiacionismo fotográfico de la imagen de Moda. Ambas elecciones con los mismos fines.
- En la fragmentación: ha ido variando entre la fragmentación compositiva a base de repetir una misma parte de la fotografía y su posterior deformación creando una imagen unitaria, hasta la fragmentación en el soporte creando dos partes en el cuadro que se interrelacionan.
- En los tejidos como elemento plástico: uso de telas con valores plásticos connotativos diferentes. Interrelacionadas con la parte pictórica y formando con ésta un único plano.

BOCETOS CONSTRUCTIVOS



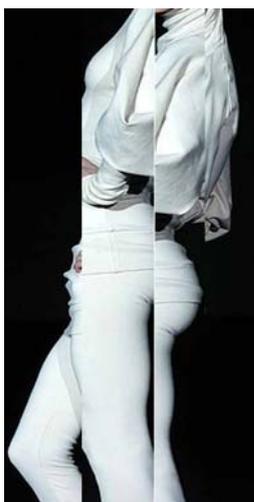
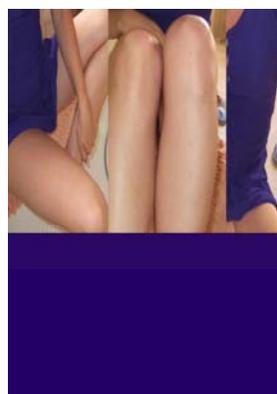
Matrices y uno de los bocetos para Milagros , 2006.

Ejemplo de imagen apropiada en el ámbito de la fotografía de Moda:



Matriz , imagen intervenida y boceto con textil para Éxtasis pictórico sobre entelado , 2007

Otros bocetos:



RENDER

En el siguiente anexo fotográfico presentamos una selección de fotográficos tomadas en la Sala de Exposiciones del teatro Lauro Rossi de Macerata.



Vista frontal de la sala de exposiciones.



Vista del lateral derecho.



Vista de uno del lateral izquierdo.



Vista de la esquina derecha.



Vista de la esquina izquierda.

PRESUPUESTO

Listones de madera	120 Euros
Chapas y madera apara caja de embalaje	80 Euros
Envío Valencia- Macerata SPAIN TIR	500 Euros
Seguro	100 Euros
Telas de confección	Tul : 5 Euros/m 7 metros Vellut: 10 Euros/m 2 metros Terciopelo: 16 Euros/m 2 metros
Bastidores	300 Euros
Lino	150 Euros
Chapas	100 Euros
Publicidad	125 Euros
TOTAL: 1650	



Juegos con sacos, 2006.

Óleo sobre lienzo.

100 X 81 cm.



Milagros, 2006.
Óleo sobre tabla.
130 x 97 cm.



Repeticiones encarnadas, 2006

Óleo sobre lienzo.

130 x 97 cm.



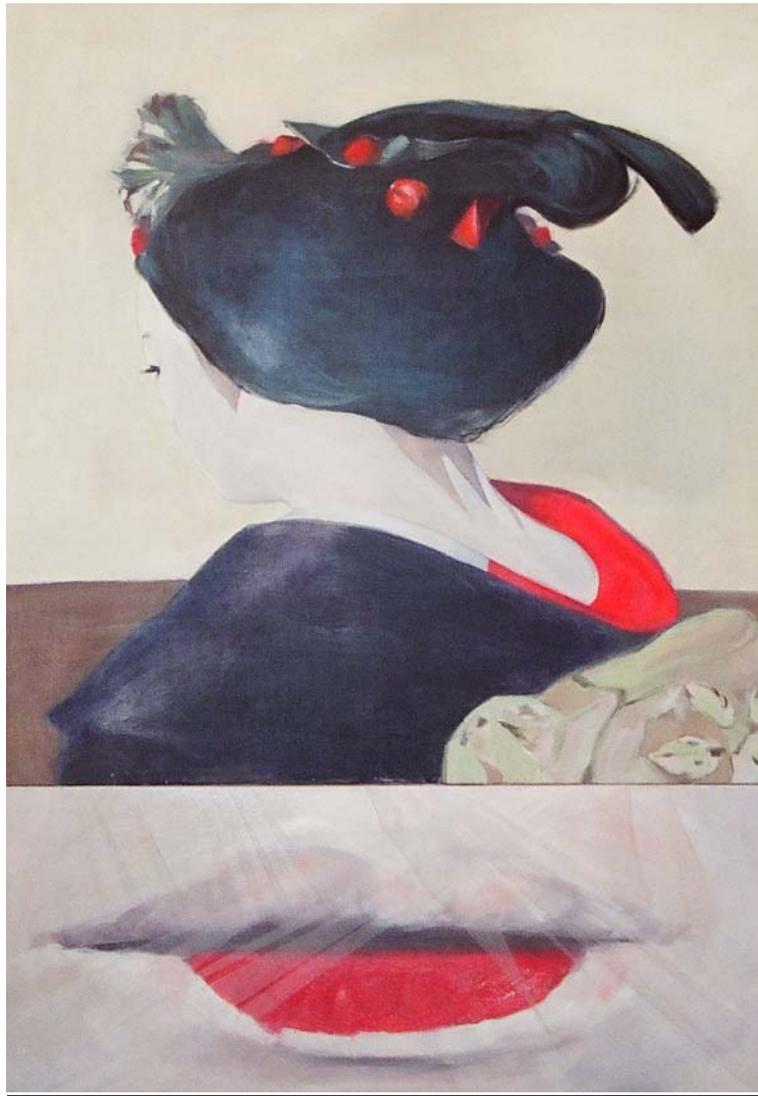
Traje rojo envolvente con costuras orgánicas.2006

Óleo sobre lienzo.

160 x 120 cm.



Espaldas, 2006.
Óleo sobre lienzo y tela de confección.
120 x 185 cm.



Labio velado bajo escorzo I, 2007

Óleo sobre tabla y tul.

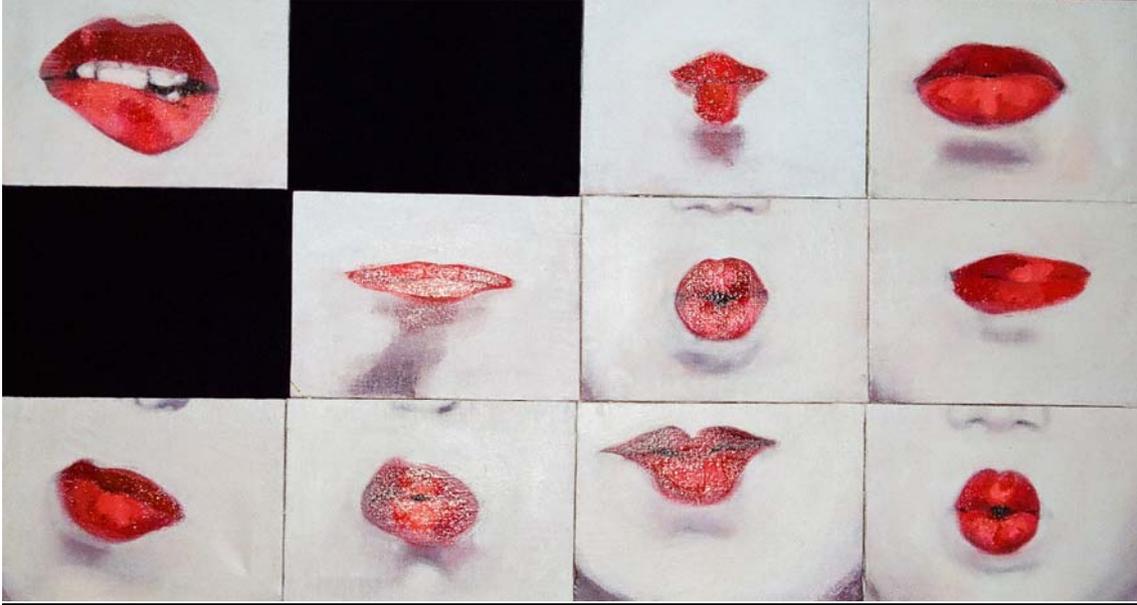
142 x 100 cm



Labio Velado bajo escorzo II, 2007

Óleo sobre tabla y tul.

142 x 100 cm



Repetición labial encarnada, 2007.

Óleo sobre lienzo y terciopelo.

46 x 87 cm



Repeticiones encarnadas junto a plano y línea, 2007.

Óleo sobre lienzo, tul y vellut.

100 x 140 cm.



Éxtasis pictórico sobre entelado, 2007.

Óleo sobre lienzo, tul y vellut.

181 x 100 cm.

Autobservación con camisa entre abierta, 2007.

Óleo sobre tabla y tul.

CONCLUSIÓN

De la presente investigación hemos desprendido una serie de conclusiones acerca del cuerpo y de sus relaciones con la materia como medio para estructurar la identidad. Primero, la materia tiene un papel importante como comunicadora de una situación en espacio y tiempo que tiene lugar en el cuerpo. Y segundo, es mutable y transformable; se puede intervenir alterando su estado inicial.

La propuesta que hemos realizado trata de vincular a través de la pintura la apariencia del sujeto, con aspectos que van más allá de los límites que la materia impone. *El artista (...) ahonda y hurga bajo la apariencia, perforando la corteza, penetrando a través de la envoltura, poniendo al descubierto el reverso del anverso y el otro lado de las cosas, y así encuentra una espantosa osamenta que la epidermis disfrazaba.*⁴¹

En primer lugar, el uso de dos materiales diferentes dentro del mismo cuadro (óleo y tela de confección) han hecho posible una diferencia cualitativa de la materia. A través de esta contradicción formal hemos podido hablar de las diferentes superficies que contienen al cuerpo. En segundo lugar, se muestran dos espacios independientes dentro del mismo cuadro; se define la organización por espacios. En tercer lugar, hace posible la ruptura de límites, ya que se establecen dos situaciones matéricas distintas en el mismo plano visual: materia orgánica, relacionada con la pintura, y la materia textil, relacionada con la indumentaria. Y como última observación precisamos cómo la materia habla por sí misma. Con el enfrentamiento entre pintura y tela surgen situaciones de ocultación y exaltación en la imagen.

La complejidad sociocultural del vestido es importante en cuanto las relaciones con el erotismo. El pudor y el exhibicionismo aparecen como formas básicas en

⁴¹ El abismo de la mirada. Lorena Amorós. Cita a Vladimir Jankélévitch. CENDEAC. P. 59

actos relacionados con vestirse y desnudarse. Las dos investiduras más importantes, piel y vestido, se relacionan en un juego de ocultación y muestra que concurre en el erotismo. Las aperturas del vestido que deja piel descubierta o las transparencias de ciertas prendas producen un efecto visual con expectativas sexuales. Esta idea ha sido inspiradora para las imágenes trabajadas, la alternancia de materias en el plano y la contradicción de superficies para provocar sensualidad. La materia como erótica.

Finalmente es el desvestido quien encierra el momento de la transformación, en palabras de Juan Antonio Ramírez: *desvestirse equivale a una resurrección o, más exactamente, a esa maravillosa metamorfosis que se opera en los insectos con el paso de la crisálida a mariposa.*⁴² De este modo, el anverso y el reverso se manifiestan, y la forma y la materia se combinan para dar paso a una nueva situación del cuerpo: el desnudo. La mutabilidad de la apariencia se evidencia en este cambio.⁴³

*Los odios crepitan, agitándose contra mí: deshaciendo la imagen de brillantez. No conozco mi rostro, que un día el espejo me devuelve bruscamente, feo como una rana: piel de gruesos poros, basta como un cedazo, exudando blandos puntos de pus, manchas de suciedad, duros núcleos de impureza, un áspero enrejado. Nada de seda empapada en leche... Cabellos azulados, aceitosos, nariz con pelo y costras verdes o marrones. Córneas amarillentas, ojos con legañas, orejas una espiral de cera blanda. Rezumamos. Cuerpos manchados.(...) mi piel, con el infinito peso de los Kilos, la presión de otras identidades sobre cada centímetro, se sentía arrugada, plegada, hundida sobre sí misma. Ahora hay que crecer hacia fuera.*⁴⁴

Sylvia Plath

Diarios. 4 de Enero, 1958.

⁴² Corpus solus. Juan Antonio Ramírez. Ediciones Siruela. P. 155

⁴³ Sylvia Plath en sus *Diarios*, escribió acerca de esta transformación de la materia. La belleza, decía, está en el ojo del espectador, se preguntaba por qué cuando las contemplaba se desvanecían y se deformaban tan pronto como las miraba dos veces

⁴⁴ *Diarios*. Sylvia Plath. Alianza Tres. P.260

Bibliografía:

AMORÓS, Lorena: *El abismo de la mirada.* CENDEAC.

BARTHES, Roland: *El sistema de la moda y otros escritos,* Paidós comunicación 135.

BATAILLE, Georges: *El erotismo,* Ensayo Tusquets editores, 2005.

BESSON, Jean- Louis: *El libro de los traje.* Ediciones Altea, 1987.

CLARK, Kenneth: *El desnudo,* Alianza forma.

DIDI-HUBERMAN, Georges: *La pintura encarnada, Correspondencias* Pretextos UPV.

DOERNER, Max: *Los materiales de la pintura y su aplicación en el arte,* Reverté, Barcelona, 1980.

DORFLES, Gillo: *Moda y modos,* Engloba edición, Valencia, 2002.

ECO, HUMBERTO: *Historia de la belleza,* Ed. Llamen.2004.

ERNER, Guillaume: *Víctimas de la moda,* GG Moda, Barcelona, 2005.

FREIXAS, Ramón; y BASSA, Joan: *Cine, erotismo y espectáculo.* Editorial Paidós.

FLÜGEL, J,C,: *Psicología del vestido,* Editorial Buenos Aires, 1964.

FOUCAULT, M: *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte,* Anagrama, Madrid, 1981.

GABARRÓN, Lola: *Mil caras tiene la moda.* Penthalon ediciones, Madrid.
Piel de ángel, Tusquets editores, Barcelona, 1988.

GROSENICK, Uta: *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI,* Taschen, 2001.

KEEPPEEL, Erhard: *El traje a través de los tiempos,* Ed. GG,1971.

LAVIER, James: *Breve historia del traje y la Moda,* Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 1988.

LEHNERT, Gertrud: *Historia de la moda del siglo XX,* Ed. Könemann, Barcelona, 2000.

LEMOINE-LUCCIONI, Eugènie: *El vestido psicoanalítico, Entrevista con André Courrèges* Engloba edición, Valencia, 1983.

LURIE BARREIRO, Ana: *La moda en las sociedades modernas,* Ed. Tecnos, Madrid, 1998.

- MALEVITCH, K:** *El nuevo realismo plástico*, Alberto Corazón, Madrid, 1993.
Museo del traje: *Modacchrome*.
- MARCHÁN FIZ, Simón:** *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 1986.
- MAYER, Ralph:** *Materiales y técnicas de arte*, Blume, Madrid, 1981.
- O`HARA, Georgina:** *Enciclopedia de la moda*, Ediciones Destino, Barcelona, 1989.
- PEDRAZA, Pilar:** *La Bella, Esfinge, Medusa, Pantera... Enigma y pesadilla*.
Tusquets Ediciones.
- PEDROLA, Antoni:** *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*, Ariel, Barcelona, 1998.
- PEPITA, Michael:** *Tres entrevistas con Francis Bacon*. Catálogo de la exposición *Francis Lo Sagrado y Lo Profano*. IVAM, 2004
- PLATH, Sylvia:** *Diarios*, Alianza Tres, 1995.
- RACINET, Albert:** *Historia del vestido*, Editorial Libsa, Madrid, 1990.
- RAMÍREZ, Juan Antonio:** *Corpus solus*, Ediciones Siruela.
- RUBERT DE VENTÓS, Xavier:** *El arte ensimismado*, Península, Barcelona, 1978.
- SALTZMAN, Andrea:** *El cuerpo diseñado*, Ed. Piados, Buenos Aires, 2004.
- SAURA, Antonio:** *Fijeza, ensayos*, Círculo de lectores, Barcelona, 1999.
- SMITH, Courtney;** y **TOPHAM, Sean:** *X Treme Fashion*, Prestel, 2005.
- SQUCCIARINO, Nicola:** *El vestido habla*, Ed. Cátedra, Madrid, 1990.
- VILAR, Maria José:** *Estética y tiranía de la moda*, Ed. Planeta, Barcelona, 1975.
- VVAA, Eco, Dorfles, Alberoni, Livolsi, Lomazzi, Sigurta:** *Psicología del vestir*, Editorial Lumen, Barcelona, 1976.