

**TFG**

---

**REPRESENTACIÓN Y EXPLORACIÓN DEL  
CONCEPTO DEL DOLOR**

**CUERPO, MENTE E IDENTIDAD**

**Presentado por Marina Yvette Moya Cabrera**

**Tutor: Alberto Gálvez Giménez**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles**

**Grado en Bellas Artes**

**Curso 2018-2019**



**UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

## RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo la exploración del concepto del dolor. Tomando como base la propia experiencia, me sumerjo en una búsqueda cuyo fin es reescribir mi concepción sobre dicha emoción. Por medio de escritos, dibujos, instalaciones y pinturas, revalúo mi relación con esta sensación y pongo a prueba toda percepción sobre la misma que he tenido hasta ahora. Así mismo, testo sus límites a fin de mostrar la relevancia y presencia que tiene realmente en nuestra construcción como individuos. Hemos limitado el dolor al sufrimiento, desvirtuando siempre todo aquello que concebimos como doloroso y negando o reprimiendo cualquiera de sus otras dimensiones. En estas páginas plasmo mi recorrido por esta búsqueda y me presento a mí misma y a mi cuerpo como objeto de estudio. El resultado final no es una obra cerrada, sino un conjunto de piezas en las que me posiciono como una transcritora de las realidades que he ido descubriendo.

## PALABRAS CLAVE

DOLOR / ASCO / CUERPO / ESCULTURA / INSTALACIÓN / DIBUJO / IDENTIDAD

## SUMMARY:

The actual work has as objective the exploration of the concept of pain. Taking my own experience as a base, I get immersed in a search which purpose is rewrite my conception about said emotion. By means of writings, drawings, installations and paintings, I reappraise my relationship with this sensation and test any perception I have had about it until now. Likewise, I challenge its limits with the aim to show the relevance and presence that it actually has in our construction as individuals. We have limited the pain to the suffering, always detracting everything that we conceive as painful and denying or suppressing any other of its dimensions. In these pages I show my path through this search and I present myself and my body as the object of study. The final result is not a closed piece, but a collection of them in which I position myself as a transcriber of the realities that I have been founding.

## KEY WORDS:

PAIN / DISGUST / BODY / SCULPTURE / INSTALLATION / DRAWING / IDENTITY

# ÍNDICE

<b>1.</b>	<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>4 - 5</b>
<b>2.</b>	<b>METODOLOGÍA</b>	<b>6 - 10</b>
	2.1 Modus operandi	6 - 7
	2.2 Referentes y marco teórico	7 - 10
<b>3.</b>	<b>OBJETIVOS</b>	<b>11</b>
<b>4.</b>	<b>DESARROLLO Y RESULTADOS</b>	<b>12 - 29</b>
	4.1 Encontrando mi modus operandi	12 - 18
	4.1.1 <i>Del juego al Shibari</i>	12 - 15
	4.1.2 <i>Cuerpo y meditación activa</i>	15 - 18
	4.2 Automatismo puro	18 - 24
	4.2.1 <i>De la danza al dibujo</i>	18 - 22
	4.2.2 <i>La línea en el espacio. Alambre</i>	22 - 24
	4.3 Abyección	25 - 29
	4.3.1 <i>Tripofobia</i>	25 - 26
	4.3.1 <i>Rigor Mortis</i>	26 - 29
<b>5.</b>	<b>CONCLUSIONES</b>	<b>30 - 34</b>
<b>6.</b>	<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>35</b>
<b>7.</b>	<b>ÍNDICE DE FIGURAS</b>	<b>36 - 37</b>
<b>8.</b>	<b>ANEXO</b>	<b>38 - 94</b>

# 1. INTRODUCCIÓN

Las siguientes páginas plasman el recorrido que he realizado a través del estudio de mi propio cuerpo, mi propia historia y mi propia mente.

Lo que empezó como una mera anécdota que contaba cuando alguien me veía retorcerme o esbozar muecas de incomodidad, se ha convertido en un proyecto íntimo, personal y revelador que sin duda me ha hecho crecer a todos los niveles y que me ha permitido entrever los imperturbables lazos que unen cuerpo, mente y espíritu.

El verdadero origen de este proyecto se remonta a 2009. Cuando tenía 12 años comencé a experimentar una serie de dolores en la espalda sin relación aparente entre sí. Especialistas internos, traumatólogos, rehabilitadores, reumatólogos, todos y cada uno de ellos me dieron el mismo diagnóstico: escoliosis. Sin duda nada alarmante y menos a esa edad, en la que el cuerpo cambia a un ritmo demasiado veloz como para que no surjan sensaciones desconocidas.

Durante algunos meses ni mi familia ni yo le dimos más importancia “haz los ejercicios que te hemos mandado y el dolor mejorará sin que te des cuenta”. El problema llegó cuando el dolor no se fue sino que se hizo más notable y aparecieron nuevos. Ya no era un simple tirón momentáneo o musculatura tensa sino crujidos constantes, problemas para mantener posturas durante un largo periodo de tiempo (hablamos del simple hecho de estar sentada en clase) y, con el tiempo, problemas digestivos, ciática, dificultad para respirar, migrañas, hormigueos por nervios pinzados. Tenía 18 años y no podía aguantar una sola clase de dibujo seguida de pie sin tener que sentarme. La mañana que me levantaba sin sentir ningún tipo de dolor era uno de cada treinta, si se mantenía así durante el resto del día uno de cada sesenta.

¿La razón? Los médicos se habían equivocado, no tenía escoliosis sino un hueso roto y mal soldado que estaba descompensando toda mi estructura interna en un intento de mi cuerpo de acomodarse a la nueva forma de éste. No fue hasta mi segundo año de carrera que una osteópata se dio cuenta de éste. La escoliosis que los médicos habían identificado no era el problema, sino uno de los síntomas.

Había desarrollado una relación casi tan íntima con el dolor como la que muchos mantenemos con nuestros mejores amigos. Empecé a verlo como una cualidad intrínseca en mí que me definía y delimitaba a su antojo.

El vigente trabajo que aquí presento no es una mera historia. Es la transcripción a un lenguaje plástico de esta relación que mantuve y mantengo

con el dolor durante 9 años de mi vida.

Para ello expongo 6 series (una fotográfica, una gráfica y cuatro escultórico-  
instalaciones ) junto con 2 piezas escultóricas como resultados finales y varias  
series preliminares que marcan el camino de lo aquí explorado.

Es, sin duda alguna, un trabajo predominantemente práctico en el que el  
escaso marco teórico se relaciona con los resultados obtenidos a posteriori  
de su realización. Esto asegura que las obras presentadas mantienen una  
base personal que no intenta perseguir (a menudo inconscientemente) ideas  
de otros autores.

Añadir también que me tomo la libertad de incluir, a lo largo de todo  
el escrito, citas que no pertenecen a ninguna fuente escrita reconocida ni  
registrada, ya que corresponden a fragmentos de conversaciones que he  
mantenido sobre el tema aquí acaecido además de citas sustraídas de mi  
propio diario.

No he venido aquí para rechazar mi dolor. He venido para dejar de  
flagelarme por él, para dejar de apartarlo. En lugar de eso lo abrazo, le doy  
la bienvenida a mi cuerpo. Le doy las gracias por hacerme consciente de  
éste y de mí misma. Elijo el dolor como una herramienta de introspección  
última, no porque mi 'enfermedad' sea mi identidad sino porque me permite  
navegar por los rincones de mi psique testando los límites de ésta. El dolor  
me mantiene presente y me devuelve a mí misma, convierte mi cuerpo en un  
ancla que me concede adentrarme en mi propio yo sin miedo a perderme,  
todo ello desde la calma y la más sincera curiosidad de autoconocimiento.

## 2. METODOLOGÍA

### 2.1. Modus operandi

La metodología de trabajo seguida ha resultado ser, cuanto menos, inesperada. Al menos por mi parte dado mi historial al control absoluto de lo que estoy realizando. Huyendo al otro extremo de la ecuación, en este proyecto el modus operandi ha estado dominado por la automatización, la exaltación del error, de la sorpresa por aquello descubierto en el propio proceso. La premeditación ha brillado por una ausencia casi absoluta hasta el punto en que –especialmente en la primera serie real del proyecto- cesaba inmediatamente cualquier actividad que estuviera realizando si empezaba a premeditar, planear o prever el siguiente paso.

Esto me permitió utilizar un lenguaje crudo e inmediato así como unos medios que reflejaran resultados reales incluso en plena ejecución. Únicamente me consentí el lujo de aprobar planificaciones que habían surgido desde el instinto y la curiosidad más pura.

Un recurso que utilicé para conseguirlo fue remontarme a mi infancia para poder desligarme de las pretensiones que dan los años y la necesidad de satisfacción de expectativas ajenas. No sin esfuerzo (me resulta irónico tener que escribir esas palabras) volví a ponerme en los zapatos de la niña pequeña que fui cuya única preocupación era jugar. Jugando no planeabas, no decidías qué hacer en base a situaciones externas, simplemente empezabas por escoger el juguete que te llamaba la atención y a partir de ahí creabas.

Al ser mi cuerpo el objeto de estudio principal en este proyecto, los recursos y referentes que empleé durante el propio desarrollo no fueron libros, textos, artículos o ensayos. Me enfoqué en todo aquello que pudiera percibir sensorialmente y pudiera transformar en experiencia. Esto significa que durante el proceso creativo (previo a la fundamentación teórica en este caso) mis referentes fueron imágenes, obras de otros artistas –sin saber nada de sus líneas discursivas-, grupos de música instrumentales, danzas tribales y biodanzas –danza automática-, ejercicios corporales específicos, el canto, Shibari, entre otros.

Por este mismo factor –mi cuerpo como eje central autobiográfico de mi relación con el dolor- la fuente principal para el desarrollo del proyecto fueron mis propias sensaciones, desligando la problemática de hallar fuentes adecuadas a encontrar un lenguaje que me permitiera traducir lo abstracto de un estímulo subjetivo a un resultado plástico y visual. Toda la información que tenía que estudiar y desarrollar estaba dentro de mí, literalmente en mis propias carnes.

Las disciplinas que he tanteado han sido el dibujo y la escultura principalmente, derivando de la segunda la instalación. La primera ha orbitado en torno a la práctica del dibujo automático, cuyo nombre explica por sí mismo por qué se convirtió en la herramienta principal que marcó el rumbo de las consiguientes series, aunque eso lo desarrollaré con más detalle en la presentación de la serie realizada mediante esta técnica.

La parte de la escultura, por otro lado, fue –más que una hermosa sorpresa– una realidad inevitable. De nuevo mi cuerpo es el responsable de ello; sería ingenuo pensar por un momento que la dimensión física y objetual no iba a tener relevancia en este proyecto por lo que, aunque el dibujo marque el camino del *modus operandi*, la escultura, la volumetría y el espacio reclaman un merecido protagonismo.

Los materiales empleados en el dibujo automático no fueron más que papeles Basik A3 y un bolígrafo pilot negro básico.

En lo referente a la escultura e instalación, la materia prima fluctúa entre alambres, hilos, telas, parafina, papeles, madera y cuerdas. Cada serie, aun cuando comparten similitudes obvias no sólo en semántica sino también formales, posee una identidad propia y relevancia en sí mismas.

## 2.2. Marco teórico y referentes

Paradójico sin duda pensar que, una vez terminada la producción artística –una vez que me he expuesto, sacado los agujones y remendado las salidas–, es cuando procedo a la sustentación teórica: es cuando busco fuera de mí correlaciones, similitudes y coincidencias en los escritos y vidas de otros artistas y pensadores que dan unidad y sentido a mi obra en el contexto artístico contemporáneo.

En este apartado tomo la visión del dolor de filósofos existencialistas como **Schopenhauer** y **Nietzsche** además de numerosos artículos de divulgación científica sobre el dolor, el placer y la psique humana. Entre estos puedo mencionar el interés por el concepto de la abyección descrito y examinado por la filósofa búlgara **Julia Kristeva**.

Entre los artistas destaco sin duda en primer lugar a **Frida Kahlo**. A esta artista mejicana, con la que el paralelismo es tan obvio como irónico, la descubrí de la mano de mi madre a los 10 años. Aunque nadie pudo haberme dicho en aquel entonces lo vinculada e identificada que iba a sentirme con su historia. Afortunadamente, mis problemas de espalda fueron mucho menos

agresivos que los de Frida y me evitaron el paso por el quirófano así como largas estancias en el hospital. Aun así ambas exploramos nuestra relación con el dolor crónico y hallamos en el arte una vía de escape; una terapia personal e íntima que nos ayuda a diluir los quistes que se forman en nuestra psique.

Otra gran artista a destacar es **Marina Abramovich**. En un principio me vinieron a la cabeza sus primeras performances (con las que más se le identifica) y la relación fue obvia: juego, interacción y testaje de los límites del cuerpo a través del dolor. Una línea performativa tan popular como estudiada desde el surgimiento de este recurso. Sin embargo fueron sus últimos planteamientos los que me cautivaron. En ellos habla de silenciar la mente a fin de poder comprenderla, de comprendernos. Es esta trayectoria en la cual comienza relacionándose con el dolor y acaba por el autoconocimiento en la cual vi un reflejo claro con el proyecto que aquí presento.

Siguiendo la temática del dolor en la performance, propongo nombres como **Gina Pane**, **He Yunchang** o **Bob Flanagan** entre otros.

Como apunte a éste último artista introduzco la gran influencia del mundo **BDSM** mencionado en la introducción. A parte de la evidente relación con el juego del placer-dolor que hallamos en esta área, lo realmente destacable e influyente para mí de este mundo es (de nuevo) el autoconocimiento. La principal característica común de aquellos involucrados en el BDSM es el interés por la exploración y testaje de los límites propios así como de la puesta a prueba de las líneas divisorias entre lo 'debido' y lo 'querido'. Cada escena supone una inmersión completa en la mente de uno mismo por lo que en cada una surgen nuevas realidades y elementos de los cuales ni siquiera el propio individuo es consciente hasta ese instante. Es por esa misma razón que la incertidumbre y la confusión pueden reinar después de uno de estos momentos; se precisa desarrollar una serie de habilidades emocionales que te permitan mantener el estado de calma mental adecuado para entender estos nuevos descubrimientos. De hecho este es un punto perfecto para explicar parte de la correcta dinámica de una escena BDSM y sus posteriores consecuencias en la psique humana.

En una primera instancia, los participantes acuerdan cómo se va a desarrollar la escena que pretenden llevar a cabo. De hecho, se discuten los límites de ambos (supongamos que en este caso concreto únicamente hay dos personajes) a fin de saber cuáles se pueden tantear o incluso cruzar (*soft limits*) y cuales con aquellos que deben mantenerse intactos y fuera de escena (*hard limits*). En ocasiones este paso puede llegar a durar incluso más que la propia escena en sí (sobre todo si los integrantes no tienen experiencia previa compartida) por lo que es fácil entender la gran importancia que posee. Después de esto se procede a lo llamado 'sistemas de seguridad'. El más



común y utilizado es la palabra de seguridad: los participantes establecen una palabra que no tenga nada que ver con el ámbito sexual, si alguno de los dos siente que deben parar dicen la palabra y todo cesa automáticamente. Sin embargo, otro método más ilustrativo es el sistema del semáforo; la persona que dirige el desarrollo de la escena pregunta a la otra cuál es su color: verde (todo va bien), amarillo (estás cerca de un límite, prosigue con precaución) o rojo (no, para). Aunque ambos pueden preguntar en cualquier momento cuál es el color del otro si ven que la otra persona puede necesitar replantearse cómo se siente. Explicado de otro modo estos sistemas son métodos de anclaje al momento presente que están viviendo para que ninguno de los dos se pierda demasiado en su propio espacio mental. Reforzamos pues la verdadera naturaleza psicológica de las escenas BDSM ya que, aunque sea el cuerpo el que podemos pensar que está en peligro, es la mente la cual se está desnudando completa y absolutamente ante otro individuo, es la que está vulnerable.

De hecho, aunque hasta ahora haya enumerado dos fases de la escena BDSM –una la delimitación y exposición de las preferencias y los límites y otra la acción en sí- queda una tercera fase con una importancia y un protagonismo inalcanzable por las otras dos: el aftercare. Literalmente se trata de un período de tiempo post escena (cuya duración puede variar desde unos minutos a días) en los cuales las personas implicadas se confortan mutuamente a base de reafirmaciones positivas, contacto físico, sinceridad absoluta sobre lo que acaban de experimentar y mucha hidratación y descanso, entre otros. ¿Por qué es necesaria esta fase? ¿Y por qué es tan siquiera una fase? La explicación recae, de nuevo, en la psique humana. Durante la escena, las intensas experiencias de ambos placer y dolor han desencadenado una respuesta del sistema nervioso simpático que resulta en una liberación de epinefrina de las glándulas suprarrenales, así como una buena cantidad de endorfinas y equifalinas. Estas hormonas provocan un efecto parecido al de la morfina, lo que permite (normalmente al sumiso) una tolerancia mayor al dolor. A mayor tolerancia, más dolor soportas y pides, y viceversa. Dicho en otras palabras, tu cuerpo se convierte en un cóctel de químicos. Cuando la escena termina tu cerebro empieza paulatinamente a librarse de todas estas sustancias; el problema viene cuando el acto termina abruptamente y la persona no tiene tiempo para ajustarse a este cambio (que en una situación ideal debería ser gradual). Algunos de los síntomas que el individuo puede experimentar son: migrañas, náuseas, cansancio, inseguridad, cohibición, tristeza, vergüenza, entre otros.

Como vemos, la escena BDSM es mucho más compleja de lo que puede parecer a simple vista y, a pesar de ser el cuerpo el principal elemento por estar relacionado con la práctica sexual, es una experiencia totalmente mental en la cual la auto-observación es clave para el correcto desarrollo

de la misma. Alguien involucrado en una escena BDSM debe tener una comprensión y conciencia casi absoluta de su propio cuerpo y de los límites que éste puede soportar así como de las áreas emocionales y psicológicas que se están verdaderamente tratando fuera del contexto sexual: humillación, poder, sumisión, vergüenza, control, autoestima, relajación, prejuicio, tabúes, complejos, etc.

Por supuesto también hacemos mención al Psicoanálisis, aunque dejando de lado las dinámicas del poder y las semánticas interpersonales para centrarnos en el interés por la comprensión de la psique humana a través de aquello que se rechaza y se percibe como 'malo'. Referente a esta corriente menciono al artista polaco **Hans Bellmer**, interesada en primera instancia en sus investigaciones sobre la perversión fetichista y curiosa en otro por las fotografías que realizó de su esposa, así como en sus dibujos surrealistas. Por la línea del surrealismo recupero a **Salvador Dalí** y su relación con la mente humana al pintar sus propias realidades oníricas. Volviendo a la vía del dibujo me enlazo con **Toulouse Lautrec** y **Egon Schiele** por el uso característico de su línea y las temáticas corporales. Aunque si de cuerpo pretendo hablar, el galardonado es el pintor polaco **Stadislaw Benksinski** con sus cuerpos retorcidos y deformados en una muestra de los horrores de la guerra.

Me adelanto unos años y presento, ahora sí, a lo referentes contemporáneos que más emociones han despertado en mí y cuyas temáticas han acompañado la mía propia casi de la mano por sus trabajos escultóricos, volumétricos y completamente orgánicos. Introduzco pues a la artista belga **Berlinde De Bruyckere**, al escultor anglo-hindú **Anish Kapoor**, la artista interdisciplinar libanesa **Mona Hatoum** y la joven artista española **Mireia Donat Melús**. También voy al mundo de la moda con el diseñador holandés **Bart Hess** o el inglés **Alexander Macqueen**.

### 3. OBJETIVOS

- Hallar lenguajes que me permitan otorgar la misma importancia y carga semántica al proceso tanto como al resultado.
- Trabajar sin un objetivo de 'obra acabada'. Dar preferencia al proceso antes que al resultado final.
- Investigar mi relación con el dolor, dando la prioridad que se merecen a las emociones que encuentre en el camino.
- Buscar un resultado de serie en lugar de 'pieza única'.
- Relegar la planificación a un segundo plano y tratar de desarrollar el proyecto desde la curiosidad, el tanteo, la prueba y la experimentación.
- Crear un proyecto interdisciplinar. Evitar cerrarme a una sola técnica o recurso y permitirme probar diferentes disciplinas sin juicio ni expectativas.
- En la medida de lo posible, preferir la textura y la forma al color. Limitar la paleta de colores a una neutra y/o natural, armónica. De esta manera el color no cobra el protagonismo, puedo centrarme en el concepto sin distracciones.
- Desarrollar obras que jueguen con la sinestesia y la sensorialidad del espectador. Concretamente con la asociación tacto-visual.
- Desarrollar obras cuyos significados no estén completamente cerrados, sino que sean capaces de sugerir en el espectador nuevas ideas, formas o emociones sin que éstas se correspondan con las que yo busco. Quiero poner sobre la mesa la subjetividad del individuo.
- Crear una conexión con mi cuerpo.

## 4. DESARROLLO Y RESULTADOS

### 4.1. Encontrando mi modus operandi

#### 4.1.1. Del juego al Shibari



(fig.1)

A pesar de haber mencionado en numerosas ocasiones la prevalencia del proceso sobre el resultado y la necesidad de trabajar desde el automatismo y la calma, esto no surgió de la nada. Durante mis primeros años de carrera mi manera de trabajar era directa, planeada y precisa. Organizaba todo al milímetro dejando cada detalle atado antes de siquiera plantearme ensuciarme las manos. El proyecto luego podía llevarlo a cabo con mayor o menor soltura dependiendo de la disciplina que se tratase, pero siempre había un plan o un escrito previo lleno de anotaciones, anexos y post-it's. No me permitía nunca trabajar a la deriva porque tenía una obsesión por que todo fuera 'perfecto'. Incluso el boceto previo en sucio en una hoja a parte tenía que ser 'bueno'.

Desligarme de esto no fue rápido ni fácil (aún hasta el último momento de este proyecto tuve que recordarme a mí misma dejar de anticiparme a lo que estaba haciendo) pero en el camino aprendí muchas técnicas que sigo aplicando a día de hoy no sólo para el proceso creativo, sino para mi propia vida diaria.

Como he comentado en la introducción, la primera estrategia que llevé a cabo para esto fue remontarme a mi infancia –no con una intención psicoanalista- para recordar cuáles eran mis juegos favoritos. Pregunté a mis padres por si acaso me dejaba algo en la memoria y lo primero que me dijeron fue:

*“Solías ir por la casa atándolo todo. Había veces que no podíamos entrar a tu habitación porque habías atado el pomo de la puerta con el cajón de la cómoda a través del tirador de la ventana”.*

En una primera instancia me reí pero luego lo pensé bien y me dije a mí misma ¿por qué no?

Por motivos de convivencia –ahora vivía con 3 estudiantes más- en lugar de atar un espacio privado como lo era mi hogar, salí a la calle a realizar esas uniones en espacios públicos como bien fueron los parques. (fig 1, 3-5).

Una de las grandes artistas que tengo presente durante estas instalaciones es a la japonesa **Chiharu Shiota** (fig.2), a la cual admiro e inspirará muchos de mis trabajos en un futuro.



(fig.2)

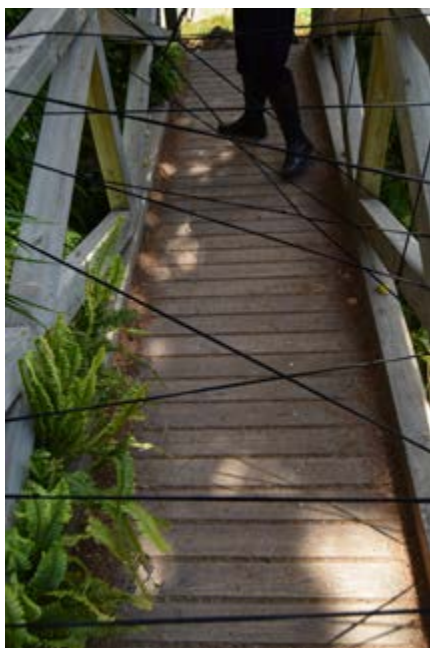


(fig.3)



(fig.4)

Al llevar a cabo estas pequeñas instalaciones me di cuenta de que, a pesar de que el resultado final tenía cierto interés, realmente lo que me maravilló de esos momentos fue conseguir centrar mi absoluta atención en la cuerda que tenía entre mis manos y la tensión que creaba con ella. Es por eso que decidí ir un paso más allá y encontré una disciplina que unía tanto la tensión como la importancia total y absoluta del proceso junto con el cuerpo humano –que ya empezaba a posicionarse en el foco central de mi interés: el Shibari.



(fig.5)

El origen de esta técnica milenaria se remonta a Japón en el 14000 a.C. en la era *Jomon* (traducido como *diseño de cuerda*). La traducción literal de la técnica significa *atadura* o *arte de atar* aunque en un principio recibía los nombres de *hojojutsu* y *nawazeme*. Al comienzo surgió como una habilidad orientada a la guerra. Los maestros atadores utilizaban las cuerdas para tortura, inmovilización, transporte e incluso muerte de los prisioneros enemigos. Un buen maestro atador podía inutilizar un miembro específico del cuerpo únicamente con la presión y dirección de las cuerdas, incluso decidir al cabo de cuánto tiempo el prisionero tendría peligro de perder una extremidad por falta de riego sanguíneo. El funcionamiento de esta técnica se basa en el conocimiento del cuerpo humano: el atador sabe en qué puntos del cuerpo debe aplicar presión para estimular el riego sanguíneo hacia una zona determinada o, al contrario, cortarlo. Sin embargo, la maestría del Shibari reside en la tensión.

La totalidad de la atadura se mantiene en su sitio por medio de tensión y no de nudos. Utilizas algunos amarres cuando quieres cambiar de sección corporal pero la tensión debe mantenerse siempre igual. Es por lo tanto un trabajo completamente activo por parte del atador, éste debe mantener una mente tranquila y serena para que su tensión sea firme y segura. Si está demasiado relajado, el sujeto atado escapará o se caerá en cuando lo suspendan en el aire pues la cuerda se deslizará. Si por el contrario la tensión es demasiada, corres el riesgo de dañar nervios o cortar la circulación en lugares vitales.

Durante muchos siglos, el Shibari era una técnica asociada con el prestigio y los altos cargos militares. Tanto es así que cada casa y maestro poseía una firma propia en la manera de atar que indicaba el rango del atador y la región a la que pertenecía. Tal aprecio le tenían que durante mucho tiempo las prefirieron antes que probar el maravilloso nuevo material militar de China: el acero. Como cabe suponer, cuerda contra acero era una batalla perdida por lo que cayeron ante las tropas chinas más veces de las que les hubiera gustado admitir. Sin embargo, en cuanto introdujeron este nuevo material y desarrollaron sus famosas Katanas, el imperio Japonés volvió a ser imparable: tenían un arma que podía cortar la cabeza de cinco soldados de un solo golpe y el complemento perfecto para las torturas de los prisioneros, la cuerda.



(fig.6)

Mucho tiempo después, en la Segunda Guerra Mundial, Japón quiso enseñar a sus aliados alemanes su secreto con las cuerdas. Trágicamente, los alemanes ya habían hecho su propio estudio y experimentación con la tortura y los límites del cuerpo humano, por lo que vieron el Shibari no como un arte en sí mismo sino como una herramienta útil para una nueva práctica que se estaba desarrollando en los suburbios y los cuarteles alemanes: el BDSM. Es así como el Shibari dio nombre y vida a lo que hoy conocemos como *bondage* en el mundo fetichista.

Actualmente, el Shibari se sigue empleando con meros propósitos artísticos o personales, incluso hay gente que lo lleva al dormitorio. Uno de los maestros atadores contemporáneos más famoso es **Naka Akira**, aunque él utiliza una variable llamaba Kinbaku, la cual se diferencia del Shibari por utilizar las cuerdas con el fin de molestar o incomodar al modelo (fig.6). Aunque si de referentes quiero hablar, el ganador es el artista **Nobuyoshi Araki**, el cual utilizaba el Shibari en multitud de sus fotografías y fue uno de los introductores de la técnica en Occidente (fig.7).



(fig.7)

Aunque un dato curioso es que , a día de hoy, muchos policías japoneses siguen empleando las cuerdas en lugar de esposas y se puede asegurar sin lugar a dudas que en el tiempo que un policía occidental emplea en abrir las esposas, el japonés ya tiene al delincuente atado y metido en el coche patrulla.

Cerramos aquí el marco histórico del Shibari y señalo –sin querer extenderme más de lo que ya lo he hecho en este punto- la gran influencia que esta disciplina ha tenido tanto en el desarrollo de mi método de trabajo como en el proyecto mismo. Aprender esta disciplina me ayudó a mantener una atención plena en el proceso en sí, siendo la atadura un producto del proceso consciente y no el fin último. Pero no fue hasta el día que me ataron y me suspendieron a mí en el aire que encontré la línea de trabajo que iba a seguir y que ha marcado este proyecto: el dolor.

En el momento en el que me suspendieron noté inmediatamente cómo mi cuerpo pesaba tres veces más de lo normal, cómo las cuerdas –aunque perfectamente colocadas- se me clavaban en la carne y la respiración se hizo más difícil. Me sentía extrañamente tranquila y segura y tardé un tiempo en darme cuenta de la razón: por primera vez en 7 años no era mi responsabilidad mantener mi cuerpo en pie, no tenía que prestar atención a mi postura y el dolor que estaba sintiendo no provenía de mí, venía de las cuerdas. Por primera vez en mucho tiempo pude relajarme y desviar el peso de mantenerme erguida.

Pese a ello descubrí algo más que sí me impactó como si me hubieran sacudido. Cuando me suspendieron lo primero que me preguntaron fue: ¿Estás bien? ¿Te duele algo que tengamos que ajustar?

Cuando fui a responder me di cuenta de que no pude. Había pasado tantos años acostumbrada a que me dolieran distintas partes del cuerpo que no sabía cuáles eran los límites normales que debe experimentar un cuerpo sin sufrir daño.

#### **4.1.2. Cuerpo y meditación activa**

Como decía, el Shibari se convirtió en una herramienta imprescindible para el arranque de mi proyecto.

En primer lugar me ayudó a despertar el interés por la temática del dolor corporal y mi relación con él. Cuestionarme los límites bajo los que había estado configurándolo me permitió además comenzar a ser realmente consciente de mi propio cuerpo y no solamente del dolor en éste. Mi

*“Mi cuerpo está conectado.*

*Cada parte de mi cuerpo causa y responde movimientos.*

*Como una telaraña.*

*Todas las cuerdas transportan la vibración a la siguiente.*

*Cuando una cuerda está muy tensa, la vibración se multiplica; puede llegar a romperse.*

*En cambio cuando la cuerda está laxa, esta vibración no puede pasar. No está conectada con las demás.”*

*(Extracto de mi diario, 2018)*

visión sobre él empezó a cambiar: mi cuerpo ya no era una cárcel de carne, hueso y vísceras en el cual ambos éramos torturador y torturado. Empecé a fotografiarlo, moverlo y acariciarlo con el fin de comprenderlo y respetarlo. Lo descuidé durante demasiado tiempo, ignorando constantemente las señales que me mandaba como si por ese mero hecho fueran a desaparecer. En lugar de eso lo que conseguí fue enquistar la herida sin curar la infección real, callando las llamadas y los gritos de atención que mi cuerpo enviaba en forma de dolor. Mi cuerpo me estaba pidiendo ayuda y yo había decidido no dársela.

“El dolor crónico o persistente puede presentarse rápida o lentamente, y puede variar desde leve hasta intenso. A diferencia del dolor agudo, el dolor crónico o persistente dura por periodos prolongados. Por lo general, el dolor se considera crónico si dura más de 3 meses y puede perturbar su vida e interrumpir sus actividades cotidianas si no se trata adecuadamente.” (American Cancer Society: [www.cancer.org](http://www.cancer.org) 2019)

Al comprender esto transformé la actitud defensiva y victimista que había mantenido hacia mí misma y traté de transformarla en una de autoconocimiento. Encontramos así el segundo punto en el que el Shibari me ayudó: la meditación activa. En primera instancia pensé en utilizar la meditación tradicional pasiva que todos conocemos, y por supuesto funcionó para calmar y clarear la mente, pero no para activar el proceso de automatización que estaba buscando desde el cual pretendía dejar a mi cuerpo hablar. Lo característico de la meditación activa reside en realizar una actividad repetitiva y automotriz sin alejar la mente de ella, manteniendo una atención plena y total sobre cada paso y cada detalle del proceso. Esto despierta una serie de mecanismos mentales que permiten trabajar desde la calma y la atención plena sin desviar la mente a los posibles efectos posteriores.

Existes tú y el objeto de tu atención, se desdibujan los límites de la atmósfera que te rodea porque estás eligiendo delimitar tu realidad a un marco específico.

La herramienta que utilicé en aquel momento para experimentarlo fue una fina cuerda de yute (la tradicional usada en Shibari junto con el cáñamo) de 2 metros. Me dedicaba a atar y deshacer un patrón de nudos a lo largo de ésta. Tanto tiempo como fuera necesario hasta que mi mente dejase de vagar y se centrara completa y únicamente en la sensación de la rugosa y maleable cuerda entre mis dedos (fig.8).

Como fruto de estas dos líneas surgieron un conjunto de series que reflejaban el comienzo de la preocupación corporal y el interés por el reflejo del proceso sobre la pieza.



(fig.8)



En relación al interés corporal, hallamos una serie fotográfica de autorretratos en los que presento mi cuerpo, pálido y liso contra un fondo negro, atado con hilo de pescar de manera que la carnalidad se hace protagonista (fig.9).



(fig.9)



(fig.11)

Seguidamente a esta serie presento dos de carácter escultórico. En la primera muestro diez cuadrados de polietileno exactamente iguales, pero cada uno deformado por la tensión de hilo de pescar atado de manera diferente. Diez formas iguales intervenidas por el mismo material, pero con apariencias muy distintas (fig.10). Bajo las mismas premisas –misma forma, mismos materiales, distinta apariencia- muestro cinco esculturas de escayola de bulto redondo que hacen sin duda alguna referencia a los volúmenes de mi propio cuerpo deformado por una tensión que realmente no puedes ver, sin embargo ves sus efectos (fig.11)



(fig.10)

La última serie viene determinada por el interés de la marca. Aquello que se queda cuando la tensión desaparece. En un cuerpo atado son las marcas de cuerda. En este punto yo empezaba a preguntarme “¿qué marcas tiene mi cuerpo?”. La serie que llega todavía no da respuesta a esta pregunta; encontramos una colección de más de cuarenta grafismos que inmortalizan las marcas y movimientos de hilo y cuerda sumergidas en tinta china y nogalina sobre papeles de acuarela de diferentes formatos (fig.12 y 13).



(fig.12)



(fig.13)

## 4.2 Automatismo puro

### 4.2.1. De la danza al dibujo

A partir de este punto, la totalidad del proyecto está llevado a cabo en el transcurso de mi Erasmus en Varsovia. Me parece importante destacar este detalle ya que el hecho de estar completamente sola en un país del cual desconozco todo, desde el idioma hasta la cultura, me permitió introducirme de lleno en un estado introspectivo casi absoluto en el cual hubo días en los que mi cuerpo fue mi única compañía.

Doloroso, difícil y precisamente más efectivo de lo que hubiera pensado al hacerlo absolutamente en solitario. Únicamente estábamos mi mente, mi cuerpo y yo, así que ya no había más escapatoria ni más excusas que me impidieran enfrentarme directamente con las consecuencias mentales y físicas de haber reprimido durante 9 años un dolor que yo misma había convertido en crónico.

Aún a día de hoy me resulta difícil poner en palabras todo el proceso por el cual mi mente ha pasado en los últimos 9 meses, seguramente porque aún sigo en medio de él, así que intentaré explicarlo lo mejor que pueda ciñéndome a los hechos tangibles.

Continuando el hilo del capítulo anterior sobre los mecanismos que

sumergen la mente en la automatización el que llegó a mi mente fue la biodanza. Esta práctica presenta un planteamiento bastante sencillo aunque luego la práctica resulta ser más retadora de lo imaginado. Le premisa es dejar que tu cuerpo se mueva al son de la música no con pasos preestablecidos sino con los movimientos que él mismo te vaya pidiendo. Un ejercicio simple y fácil de preparar.

La primera vez que lo llevé a cabo sólo tardé 1 minuto en romper a llorar.

La carga emocional que comencé a liberar al decirle literalmente a mi cuerpo “eres libre de expresarte” me hizo reír, llorar e incluso gritar de frustración sin siquiera entender de dónde llegaban esas emociones.

En el primer intento mis movimientos eran mecánicos, casi planeados, todavía tenía la mente alerta y mis bloqueos corporales de repente se hicieron más presentes que nunca. Me frustraba al darme cuenta que a veces mi cuerpo me pedía hacer movimientos que dolían o que ni siquiera conseguía realizar en su totalidad. En ocasiones únicamente conseguía un débil balanceo antes de parar la música y tumbarme por agotamiento –siempre más mental que físico; otras me llenaba de euforia al descubrir como una extremidad que hasta ahora estaba paralizada pedía ser movida. Mi cuerpo empezaba a darse cuenta de que lo estaba escuchando de verdad y respondía hermosamente.

No soy la primera en utilizar esta práctica, ni siquiera la primera artista. Desde que el hombre tiene conciencia de sí mismo y se comenzó a cuestionar su existencia hemos intentado entender lo incomprendible. En las primeras eras de nuestra evolución eran los chamanes los encargados de conectar al ser humano con la fuente de estas respuestas. Fueron también nuestros antecesores artistas, ya que el dibujo se consideraba una práctica sagrada en sí, un lenguaje que conectaba lo terrestre con lo divino. Eran estos mismos chamanes los que utilizaban la propia danza para entrar en un estado meditativo y semi-incosnciente. Multitud de tribus todavía hoy siguen utilizando los ritmos de la danza y el baile para alcanzar una extenuación física y un trance mental. El propio dibujante camboyano **Antonio López** bailaba antes de empezar a dibujar para encontrar ese estado en el cual únicamente existía la modelo delante de él y su dibujo.

Como registro del comienzo de esta práctica llevé a cabo una serie de fotografías que me ayudaron a identificar inmediatamente las ganas que tenía de permitir a mi cuerpo moverse y retorcerse a expensas de que éste aún se presentara rígido y tenso (fig.14).



(fig.14)



(fig. 15)

Me presento desnuda, sin mucho interés de mostrar el rostro aunque las veces que la cámara lo capta se puede ver claramente el estado emocional en el que me encontraba.

El auténtico valor que saqué de este ejercicio no fueron las fotografías, sino la adicción que se estaba despertando en mí a dejar a mi cuerpo tomar las riendas. Era una sensación completamente desconocida para mí y comenzaba a buscarla como un animal sediento a un manantial.

A pesar de sentir la necesidad de mover mi cuerpo lo que me pedía el instinto era reflejar estas sensaciones gráficamente. Por motivos de espacio e infraestructuras no podía dedicar mi cuerpo completo a esta actividad así que en su lugar me centré en mis manos y lo que éstas podían hacer. Los primeros pasos que intenté fue seguir una línea de dibujo que había comenzado a desarrollar el año anterior (fig. 15). Fue la primera vez que me atreví a dibujar –directa o indirectamente– cómo algunas partes de mi cuerpo se sentían. Quise llevarlo un poco más allá porque sospechaba que me quedaba corta en lo que buscaba expresar con estos meros cuerpos.



(fig.16)

Probé añadiendo mancha, manchando y luego añadiendo una línea o utilizando la mancha por sí sola. Pensaba que el elemento acuático e incontrolable de la tinta aguada reforzaría mi sentido del cedimiento del control, sin embargo sucedió todo lo contrario: la mancha tenía un control propio, un carácter en sí mismo que no puedes dirigir y, aunque en apariencia esté directamente ligado con mis objetivos, lo que yo necesitaba era que mi cuerpo tomara el control, no un elemento externo (fig.16).

Volví a recuperar los dibujos de las mujeres y esta vez sí me percaté de lo que realmente me conectaba con esos dibujos: no era el cuerpo, ni siquiera el cuerpo femenino, era la propia línea. Una línea natural, inconsciente, tan automática como la caligrafía propia de cada uno. Fue entonces cuando

*“La línea tiene una dimensión propia e intransferible. Puede cortar, unir, dirigir, parar, fragmentar, ligar, cerrar, abrir, separar, reunir, crear, destruir, ... puede ser cualquier cosa y su opuesto”*

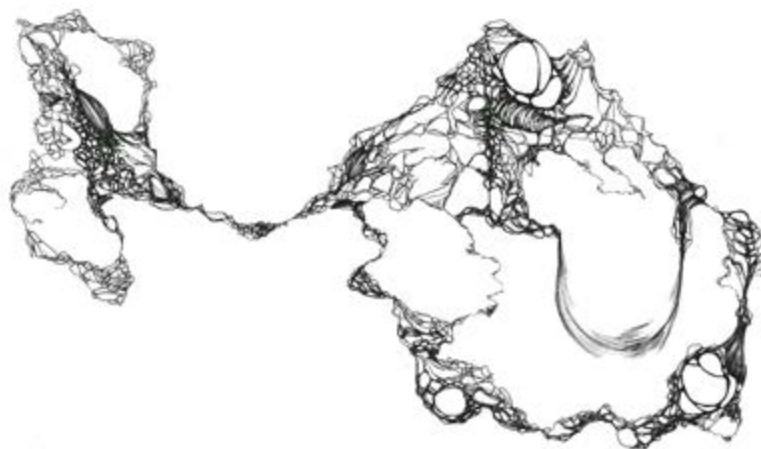
(Extracto de mi diario, 2018)

empecé la serie que marcaría el verdadero comienzo y el rumbo de todo el proyecto que se me presentaba ante los ojos.

Para entrar en el proceso de meditación activa que había estado descubriendo y tanteando los pasados meses, opté por la música en lugar de la danza ya que ésta me permitiría trabajar al mismo tiempo que desarrollaba los dibujos (de los cuales todavía no tenía una imagen clara). La selección de la música fue sumamente importante: debía de ser una música envolvente, instrumental en la medida de lo posible y con una base firme y percutora que despertase una respuesta más física y sensorial que emocional y mental. La elegida fue un grupo instrumental techno-hindú llamado **Beats Antique**. La primera canción que sonó llevaba como título *Beauty beats*.

El fruto de este maravilloso y extenuante experimento son una serie de dibujos en blanco y negro plagados de arabescos, formas orgánicas e irregulares que recuerdan a paisajes, músculos, huesos, animales, plantas y huecos cuya interpretación queda totalmente a merced de los ojos que lo estudian. Sin embargo no me importa a qué se asemejen las formas encontradas ya que para mí se tratan de mapas. La línea que los construye soy yo misma, el dibujo creado es mi rastro, me convierto en una cartógrafa. Éste es el resultado de mi propio cuerpo traduciendo el dolor a un lenguaje gráfico.

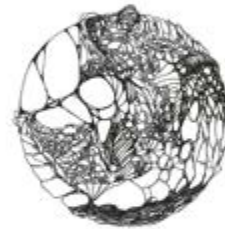
El título de la serie es *Pain maps*. (Fig.17-19)



(fig.17)



(fig.18)



(fig.19)

#### 4.2.2. La línea en el espacio. Alambre

Después de terminar los dibujos, mi fascinación por la línea me hizo querer transportarla al propio espacio. En un principio pensé en volver a tantear las cuerdas con instalaciones semejantes a las llevadas a cabo en los parques de Valencia, pero esta vez no buscaba un ambiente.

Quería algo tangible y concreto que pudiera tocarse, retorcerse y experimentar táctilmente. Fue así como el alambre sustituyó a la cuerda: una línea que es capaz de dibujar en el espacio.

Fue así como surgieron las columnas vertebrales. A pesar de que la forma pueda parecer demasiado literal, es precisamente esa característica la necesaria para anclar al espectador en la idea de los huesos. Estas piezas necesitan ser tocadas, apretadas y contorsionadas. El que las maneja siente cómo el alambre se retuerce entre sí, cómo las superficies se rozan y las durezas de los alambres ceden ante la presión de los dedos que los comprimen (fig.20). La vibración que lo recorre llega a tu cabeza tanto por tus dedos como por tu oído. La primera persona que las tocó me dijo:

*“Me da ganas de crujirme los nudillos. O el cuello. O cualquier cosa. Esa sensación de cuando se te agarrota una articulación y tienes que crujirla para relajarla”*

Después de estas piezas, la cualidad dúctil del alambre empezó a sentirse muy natural tanto en mis manos como a la hora de pensar en representar mi cuerpo. De manera que volví a utilizarlo para desarrollar otra serie esta vez



(fig.20)

*“A veces me sentía como una marioneta. Mi cuerpo no dependía de mí. Ni siquiera yo de mi cuerpo. Estaba dirigida por unos hilos invisibles, unos hilos cosidos a mi cadera; en ocasiones tan tensos que creía sentir alivio si me ponía de puntillas, y otras tan laxos que me convertía en un saco de huesos que se mecían y chocaban a cada paso”*

*(Extracto de mi diario, 2018)*

buscando que la sinestesia se produjera sin necesidad de tocar el objeto.

Una de las partes en las que a día de hoy más siento dolores por la reacomodación postural son las piernas. En una mala semana, de cadera para abajo siempre hay un músculo que se tensa de más, un tendón que tira hacia donde no debería, una articulación que no se relaja por mucho que lo intentes, o simples dolores, tirones, nudos o nervios pinzados a los que no sabes dar explicación lógica. Una de las preguntas que más me costaba responder cuando empecé a visitar a la osteópata que me trataba fue explicar dónde me dolía y cómo era ese dolor. Esta pieza es una forma de por fin poder darle un lenguaje visual a esas sensaciones a las cuales en ocasiones me cuesta darles voz (fig. 21-23).

(fig.22)



(fig.23)



(fig.21)

El alambre toma el papel de huesos y corrientes nerviosas, presentado unido a medias de color carne translúcidas. Estas medias son la piel, los músculos, los tendones. Es la presión que comprime mis piernas y las mantiene unidas pero que, al mismo tiempo, las descompensa y las hace laxas y lentas.

La introducción de esta tela me hizo querer experimentar más textiles en mis manos así que me dediqué a (literalmente) recorrer todo el taller



(fig.24)

rebuscando en cajas, bolsas y cajones cualquier tela que despertara en mí alguna chispa de reconocimiento al tocarla. Irónicamente no fue la tela más suave ni la más áspera, sino la más natural de todas: loneta de algodón. Unos simples retales de lienzos desechados que rescaté de la basura.

Reservé un tiempo para poder tocarlas, estirarlas arrugarlas, y vi que esta última propuesta se sentía familiar en cierto sentido. Realicé algunas pruebas contraponiéndolas al alambre de nuevo. Aunque esta vez el alambre no me estaba funcionando como lo había hecho anteriormente así que decidí recubrirlo con un hilo de algodón negro de manera que –a parte de cambiar el color- el proceso de envolver y cubrir el alambre se convirtiese en otro ejercicio de meditación activa, retomando lo antiguos recursos del Shibari de la cuerda que se mantiene en su sitio por la tensión firme y constante (fig.24).

Al ver el resultado no podía evitar separar en mi cabeza ambos conceptos: por un lado tenía el alambre envuelto en hilo y por otro la tela arrugada, una tela que parecía la piel mudada de una serpiente.

Curiosa por trabajar con un material diferente al alambre, deseché éste para utilizar únicamente la tela.

Fue así como la influencia de la columna volvió a mi mente y realicé un drapeado en un maniquí con dos caras. La frontal, que muestra un patrón equilibrado, simétrico y aplanado. Y la posterior (fig.25), que revela una estructura estrujada, alargada y atravesada por palillos de madera que la mantienen en ese estado comprimido y colgante, pero oculta a la primera impresión a no ser que de verdad hagas el esfuerzo de ver más allá. Es clara y casi literal la influencia de **Frida Kahlo** en esta obra específica (fig.26).



(fig.25)



(fig.26)



## 4.3 Abyección

### 4.3.1. Tripofobia\*



(fig.28)



(fig.29)

Esta interacción con las telas me hizo pensar en la piel. Desde que había comenzado a dialogar casi diariamente con mi cuerpo, mi foco se había expandido más allá de las zonas tensas, doloridas o dormidas.

El simple ritmo de mi respiración, el peso de mi pelo, la flexibilidad de mis uñas, la dureza de mis dientes, el color de mis labios. Pero una parte que –seguramente por dimensiones- había cobrado una gran importancia fue la piel: su suavidad, sus pliegues, su vello, sus lunares y sus pecas, su palidez y su transparencia. Fue así como me enfoqué en desarrollar una serie que pudiera reflejar parte de ello. La cualidad textil me seguía atrayendo, pero en esta ocasión buscaba algo más fino, una superficie sobre la que poder intervenir con grafismo.

Volví al papel, esta vez a papeles translúcidos y finos sobre los que tracé líneas y puntos con la intención de superponerlos entre sí. Los resultados me parecieron muy interesantes y con mucha carga para explorar. No obstante supe que ese no era el momento de explotarlo; me faltaba el componente textural que tanto empezaba a atraerme. De modo que creé otro ejercicio de meditación activa recortando 15 rectángulos iguales en los cuales intervine con un alambre rasgando, rayando, cortando y raspando. Presentados en una cuadrícula crean un nuevo mapa sutil y sencillo que vuelve a traducir un dolor casi tangible (fig 28-30)



(fig.27)

Engullida por la sinestesia tacto-visual que se hacía cada vez más presente en este proyecto, probé a quemar algunos de los papeles de la prueba



(fig.31)

anterior con las superposiciones. Mi sorpresa llegó cuando éstos en lugar de quemarse, se retorcieron y abultaron, creando estructuras volumétricas que recordaban irremediabilmente a ampollas, heridas, pústulas y quemaduras.

Asqueada, maravillada y en gran parte descompuesta, tuve que dejar literalmente la habitación por las sensaciones que estaba despertando en mí ver el papel burbujear bajo la llama de mi mechero como si de auténtica piel se tratase. Sabía que había encontrado algo potente con unas capacidades plásticas estimulantes. No obstante, esta sensación era nueva. Había estado enfrentándome al dolor, la victimización, la culpa, la frustración, el miedo y la rabia. ¿Pero al asco? ¿A la aversión? Esto era totalmente nuevo. Y por ello sabía que tenía que tratarlo de una manera u otra.

Compré papeles más grandes y cambié el mechero por un soplete a gas butano. El resultado es una serie de 30 piezas cuya textura despierta en el espectador un tira y afloja entre la curiosidad y el rechazo (fig. 31 y 32)



(fig.30)

#### **4.3.2. Rigor mortis**

Después de descubrir esta nueva sensación tuve que alejarme del proyecto durante algún tiempo para poder comprender y observar qué respuestas estaba provocando en mí el trabajar con la aversión.

Durante la realización de los papeles quemados en más de una ocasión me encontré a mí misma ensimismada, con el estómago revuelto y

completamente absorta en las texturas que estaba consiguiendo. A veces tardaba más de un cuarto de hora en volver a ponerme manos a la obra por la fascinación que sentía ante la paradoja de querer tocar y trabajar un objeto porque te causa asco.

Me quedé con estas ideas en la cabeza y empecé a encontrar similitudes entre nuestra relación con el dolor y el asco.

Mientras que en la primera sabemos perfectamente que el rechazo se produce por el miedo a sufrir un daño, el miedo a la segunda es en realidad más abstracto. Nadie sabe nunca explicarte realmente por qué le da asco utilizar un cubierto sucio o tocar una superficie pegajosa. Simplemente saben que la respuesta es automática y la mueca de disgusto casi irrefrenable. Si les preguntas, seguramente no sepan hablarte de algo que no sea 'suciedad'. Pero, ¿está el asco únicamente relacionado con la suciedad literal?

asco;  
de asqueroso.

1. m.Sensación física de desagrado que produce el olor, sabor o visión de algo y que puede llegar a provocar vómito.
2. m.Sensación de desagrado que produce alguien o algo y que impulsa a rechazarlo.

El sentimiento de repulsión puede ser fácilmente extrapolado a la sociedad misma. Es relativamente fácil imaginar o incluso recordar alguna situación en la que nosotros, como individuos, hayamos experimentado asco hacia el comportamiento de una tercera persona o grupo de ellas: un político, un ladrón, un pedófilo, un mentiroso, un terrorista. Si miramos el ensayo de Julia Kristeva sobre la abyección en su libro *Los poderes del horror*, encontramos una visión cuanto menos esclarecedora.

“No es por lo tanto la ausencia de impieza o de alud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar...” (Julia Kristeva, 1988:11)

El asco, hermano del rechazo, surge cuando nos enfrentamos a una realidad que traspasa, rompe o pervierte los límites. En la segunda definición son las normas civiles, morales o éticas sociales y culturales las que nos hacen rechazar a los ejemplos citados ; en la primera en cambio, son las reglas del mundo natural las que hacen que se nos revuelva el estómago: la suciedad no es simplemente suciedad, es la presencia de posibles bacterias y microbios,

es el preludio a una posible enfermedad; la enfermedad es el epítome de la abyección, representa la perversión absoluta del límite más irremisible de todos, la muerte. Cualquier realidad o situación que nos recuerde a ese estado infeccioso nos hace directa e irremediabilmente conscientes de nuestra mortalidad y de la presencia continua de ese límite en nuestro día a día.

“Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o un adentro exorbitante arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, lo pensable. Allí está, muy cerca, pero inasimilable. Esto solicita, inquieta, fascina al deseo que sin embargo no se deja seducir. Asustado, se aparta. Repugnado, rechaza [...] Incansablemente, como un boomerang indomable, un polo de atracción y de repulsión coloca a aquel que está habitado por él literalmente fuera de sí.” (Julia Kristeva, 1988:7)

Al ser consciente de esto, comencé a comprender el interés de tratar la fuerte reacción tripofóbica que despertaron los papeles en mí: una aversión incuestionable y absoluta hacia la posibilidad de que mi cuerpo se infectase. Ese conocido tira y afloja que había experimentado con el dolor entre el impulso de alejarme de aquello que me hiere o permitirme sentirlo para poder entenderlo y, por ende, sanarlo. Desde el principio había estado jugando con mis propios límites y los de mi cuerpo, explorándolos y tanteándolos para intentar entenderlos. En este punto en mi cabeza los conceptos de ‘entendimiento’ y ‘sanación’ se habían convertido en sinónimos. Al entender un límite y permitirme sentirlo, lo sanaba. Así mismo se liga ‘límite’ con ‘herida’. Es sin duda este matiz el que causa mi embeleso hacia el mundo BDSM –en referencia a la exploración de los límites físicos, emocionales y mentales descrita en la metodología del proyecto.

Con esta idea en mente me dediqué entonces a buscar las imágenes que despertaran los mayores rechazos. Mi búsqueda pronto acabó en carne, sangre y grasa, en tejidos orgánicos que claramente reflejaban un desgarro o una herida mal sanada. Me tomó un tiempo aprender a controlar el rechazo inicial para poder sentir y descifrar el límite que realmente estaban tocando esas imágenes. Una vez que lo hice esta aversión se convirtió en fascinación. Empecé incluso a ver armonía en los colores de la carne podrida y belleza en los volúmenes de la piel levantada. Un vez que normalicé estos estímulos comencé a buscar qué recursos y disciplina serían los más adecuados para plasmar todo esto.

Sabía que quería tratar la sinestesia tacto-visual por medio de la textura y el color, además de reflejar el volumen y cierta corporalidad, construido por supuesto alrededor de la idea de la abyección. El producto de esas metas fue una serie de 7 esculturas de bulto redondo semejantes a pedazos hechos de



(fig.32)

carne, huesos, piel y grasa (fig.32).



(fig.33)

La estructura y forma de los objetos en sí están hechas con papel kraft de embalaje y rollos de papel film transparente, esto último para crear una superficie impermeable que me permitiera verter sobre ellos parafina derretida. Ésta, mezclada con pigmentos de colores, creaba capas y veladuras de distintos tonos y matices, semejantes a las estrófcas de la propia piel y a la construcción de nuestro cuerpo: tejido sobre tejido, capa sobre capa (fig.35).

El propio proceso de derretir la parafina, mezclarla con los pigmentos, atemperarla y después verterla sobre las estructuras creaba un ambiente casi ritualístico, como si estuviese haciendo una ofrenda o insuflando vida en algo inanimado. Sobre todo cuando posaba la mano sobre la capa recién terminada e iba notando cómo ésta se endurecía cada vez más y más, cómo se iba enfriando hasta quedar completamente fría y rígida. Tuve la sensación de estar presenciando el rigor mortis de unas criaturas a las que yo misma estaba dando vida y sintiendo morir en mis manos. Y, en cierto modo, era eso lo que estaba haciendo. Con esta serie había abyectado fuera de mí los pedazos que ya no me hacían falta; ahí en el suelo, como si se hubieran precipitado por su propio peso (fig.36). Eran las sobras de mi persona, estaba mirando los tumores y quistes en los que se habían convertido las sensaciones y emociones reprimidas durante 9 años de mi vida. Acababa de realizarme una cirugía a mí misma y el despiece había sido todo un éxito. Esas piezas ya estaban muertas, frías y rígidas, las había visto cobrar vida al darles fisicidad y morir por ser contempladas mientras yo seguía viva.



(fig.34)

## 5. CONCLUSIONES

Cuando comencé este proyecto creía tener dominada la idea del autoconocimiento. Siempre había dedicado tiempo a la introspección y al autoestudio, sin embargo había (y hay) muchos límites de los que no era consciente, siendo los más ignorados la victimización y el autoengaño. Realmente estaba viviendo desde el orgullo del ego. Lo que empezó siendo un mero trabajo que tenía que hacer si mi objetivo era graduarme se convirtió en una terapia continua y reveladora que desbloqueó partes tanto mentales y espirituales como físicas y emocionales.

Tampoco estaba preparada para las repercusiones que iban a suponer esos desbloqueos. Había demasiadas variables e incógnitas con las que no contaba y el hecho de afrontarlas todas ellas yo sola me destruyó. Utilizo justamente esa palabra y no otra porque es precisamente lo que sucedió. Reconocer cada límite suponía materializarlo y traerlo al momento presente, despertar emociones que ni siquiera sabías estar reprimiendo. Y habían estado demasiado tiempo gestándose como para no haberse vuelto bombas de relojería que me estallaron en cuando me atreví a rozarlas, así la destrucción de mi propia imagen fue casi inevitable y completamente necesaria. La realidad es que estaba destruyéndome y desarmándome, intentando encontrar las piezas sobrantes para poder volverme a unir; tuve que iniciar un proceso de desvinculación con mi propia persona simplemente para ser capaz de soportar el peso de lo que estaba encontrando. Sobre decir que me tomó dos años desde que descubrí el verdadero origen de mis dolores físicos hasta que reuní el coraje de enfrentarlo.

Esta 'destrucción del ser' se aprecia también en una serie que he llevado paralela al proyecto principal. En este proceso de desarme y reconstrucción de mí misma la cuestión de la identidad salió a relucir con una fuerza aplastante. Con cada pedazo que perdía y cada límite que cuestionaba surgían preguntas que nunca pensé que me plantearía, o al menos no en este punto de mi vida. ¿Quién soy yo realmente? ¿Qué me separa del resto? Con la aislación cuasi absoluta que propició la soledad en un país extranjero cuyo ánimo general es la introversión y las horas de luz se reducen a 7, comencé a cuestionarme seriamente la configuración de mi identidad. Cuando no te estás relacionando con el mundo externo y tu única compañía son tus pensamientos –y en concreto los míos estaban enfocados a reprogramar mis límites- te das cuenta de las diferencias en tu comportamiento cuando hay gente alrededor y cuando no. Aunque lo sepas en teoría, experimentas realmente cómo has construido toda tu persona en respuesta a lo que te rodea y no a partir de tu verdadera esencia.

Decidí intentar hacer una limpieza pues en la personalidad, ya que las diferencias en mi comportamiento diferían notablemente cuando estaba sola o acompañada. Empecé a cuestionarme cada respuesta, comentario o impulso que tenía al interactuar con la gente intentando diferenciarlos de mi auténtico carácter. Comencé a ver las líneas que separaban carácter, de temperamento y de personalidad. Abrí así una línea que, aunque relacionada con este proyecto, desligo de él y presento como una nueva vía en desarrollo en el anexo de la cual puedo presentar los primeros pasos y exponer el interés por estudiarla en un futuro. **[ver ANEXO]**

Volviendo al asunto que nos atañe, como ovación general tengo que admitir estar tremendamente satisfecha con este proyecto tanto en resultados como en la dirección hacia la que me está apuntando. Repasando la lista de objetivos puedo hacer estas observaciones:

El período inicial que dediqué a desprenderme de las expectativas ajenas y hábitos de sobre-planificación me ayudó a encontrar esos lenguajes y métodos que buscaba, permitiéndome trabajar durante todo el proyecto la atención plena en el proceso, liberando así al resultado final de la responsabilidad total de la obra. Tal fue la ayuda de estos métodos –automatización corporal y meditación activa- que muchos de los ejercicios acabaron convirtiéndose en las propias obras en lugar de meras ejecuciones previas. Este hecho sin duda también propició el resultado de trabajo en serie sobre la pieza única lo que además ayudó a realizarlo desde la curiosidad y la experimentación.

Me siento gratamente sorprendida por el protagonismo de la dimensión orgánica y física presente en todas y cada una de las series llevadas a cabo, un hecho que por supuesto no trato como un afortunado accidente sino como una pequeña victoria que no tenía prevista, aunque de la cual me alego enormemente.

En relación a esto señalo la presencia de la sinestesia tacto-visual que tanto quería conseguir, sugerida ya sea por razones obvias al haber compuesto piezas hechas para ser tocadas –Ej. Las columnas vertebrales de alambre- o por las formas orgánicas sugeridas en los Pain Maps y las texturas de los papeles rasgados, los quemados y las propias esculturas de Rigor mortis.

Citar estas series también hace presente la variedad de médiums así como de disciplinas que he explorado en el camino. Aunque debo admitir que desde un principio tenía una clara preferencia por la escultura y el dibujo.

Las razones de la primera resultan casi obvias, ya que me permitían trabajarla directamente con mis manos y apreciar su tridimensionalidad y volumetría –puntos que se tornaron casi necesidades por la intención de permitirle a mi cuerpo interactuar con lo que le rodeaba. Con la segunda, al

contrario, tengo ciertos problemas para encontrar el motivo de la fijación. Por un lado pienso que puede deberse a que me ofrece unos resultados directos e inmediatos en los que no necesito esperar a que nada seque; aunque por otro siento que también despierta en mi cierta asociación a las cuerdas por ser las dos unas líneas que, además de crear espacios o formas, me sumergen lentamente en un estado meditativo que aumenta a medida que las trabajo.

Cuando recuerdo esta serie de los dibujos automáticos, *Pain maps*, también me congratula saber que las formas generadas son sugerentes y abiertas. Lo que el espectador encuentra en ellas puede corresponder con mi intención o no: donde yo veo un volumen, el siguiente ve un hueco, donde yo veo un paisaje, el siguiente ve un animal. Este interés por el juego de la subjetividad visual claramente influido por las manchas del test Rorschach en psicología, lo arrastro sin ser plenamente consciente durante el resto de series del proyecto. Mi propósito es jugar con las conexiones entre sensorialidad y emoción. Busco estímulos físicos que no dejen impasible o indiferente, sino para que aquel que quiera mirar pueda ver, y si de verdad quiere entender, que pueda sentir. Hay un interés claro en hacer al espectador consciente no sólo de la obra que tiene delante sino de sí mismo. En mi caso fue el reconocimiento de mi dolor y mis límites lo que me permitió acceder a este estado, así que yo se los muestro con la esperanza de que, de una manera u otra, encuentre algo con lo que sentirse identificado o que le sugiera mínimamente un límite que requiera su atención.

En la línea de esta misma serie aprovecho para hablar del color. Debo admitir que durante los primeros pasos –y casi durante toda mi carrera- tenía una obsesión con el negro. Me encontraba cautivada y seguramente por ello me sentí tan acogida en las colecciones de Pierre Soulages. Si me posicionaba frente a una de sus obras –lamentablemente a través de soportes digitales- me daba la sensación de estar contemplando mi propia mente. Sentía que si alargaba la mano y la introducía en sus cuadros empezaría a encontrar secretos ocultos en mi cabeza de los que ni siquiera yo era consciente. Ahora en cambio me doy cuenta de que mi fascinación por el negro no era más que un reflejo de cómo me percibía a mí misma. Estaba ciega y yo misma me mantenía así, no tenía una verdadera conciencia de mi persona sino únicamente interés por saber qué estaba reprimiendo. Inconscientemente sabía que había realidades que tenía que sacar a la luz incluso antes de encontrarlas.

Puede que sea éste el motivo por el cual a medida que avanza el proyecto –tomando el principio de la obra como el apartado de la búsqueda de la metodología- los fondos negros se encuentran en compañía de los blancos y los tonos naturales comienzan a aparecer en la paleta. Ya no estoy ciega ante mi propia mente sino que elijo ver y saco a la luz aquello que antes



permanecía oculto. Ya no necesito rodear de negro todo lo que muestro; ahora están a plena vista, los muestro sin complejos ni miedo. Me desnudo desde las entrañas a los ojos del mundo sin trucos visuales ni dobles luces y en lugar de experimentar inseguridad al ser expuesta este hecho me empodera. Al mostrar mis límites me hago fuerte, los exhibo al público y los hago pequeños con cada ojo que los escrutan.

Es justamente en este punto que aprovecho para hablar de la manera en la que están presentadas las piezas de *Rigor Mortis*. Por motivos de infraestructuras, no me fue posible presentarlos de la manera que yo buscaba. Mi idea era mostrarlos en un ambiente completamente iluminado con suelo y paredes blancas. Quería mostrar las piezas sin juegos de luces ni partes ocultas. Así el espectador se encuentra con estos bultos cara a cara y sin poder apartar la mirada. Lo que te presento es lo que hay, no trato de esconderlo, al contrario, quiero que los mires de verdad y veas hasta el último hueco de ellas. Te enfrentas a unas piezas que parecen pesadas, húmedas, blandas y cálidas. Sin embargo son ligeras, están secas, duras y frías: hasta que no te acercas a ellas y te permites verlas de verdad no eres consciente de lo inocuas que son en realidad. Es así cómo esta cualidad da título a la exposición en que las muestro [ver ANEXO 1]. Fue precisamente por esta exposición que no pude presentarlas como realmente hubiese querido sino que se muestran casi en penumbra: en esta exposición las piezas siguen dentro de mí, siguen siendo heridas que sanar en lugar de los quistes extraídos de mi cuerpo que realmente acaban siendo. En un futuro me gustaría volver a presentarlas en el ambiente blanco descrito.

También hago mención a la serie de papeles quemados que muestro. Al formar parte de la exposición citada tuve que amoldar las piezas al espacio de exhibición en lugar de poder pensar uno que fuera más apropiado a ellas. Además del modo de presentación creo que se podría mejorar su acabado y la técnica en sí.

Por último menciono el objetivo propuesto sobre trabajar la idea de la 'obra inacabada'. En un principio pensé que era de los puntos más importantes a trabajar ya que me ayudaría a desligarme de la obsesión continua de crear obras "buenas" y "de calidad". Sin embargo no fue necesario. Al enfocar toda mi atención en el proceso y dotarlo del peso principal de la obra no hubo preocupación en ningún momento sobre la apariencia del resultado. El objetivo permanece incumplido no por imposibilidad sino por falta de necesidad.

Me gustaría añadir una última curiosidad a modo de despedida. Durante estos últimos 9 meses la relación que he desarrollado con mi cuerpo ha llegado a puntos que jamás habría podido imaginar. Tanto es así que cuando empecé

a escribir este trabajo en el ordenador me costó varios intentos relacionar la acción de teclear con escribir. Tuve que alternar al menos los primeros 5 párrafos entre escribir a mano y pasarlo a ordenador para acostumbrarme a que se movieran solamente mis dedos y no la mano entera.

Escribí estas líneas en mi diario:

“Había conectado tanto con mi cuerpo que únicamente podía escribir a mano. De otra forma, las ideas se me escapaban, como si no fueran mías y nunca hubiese tenido el derecho a usarlas. Como si las hubiese ofendido.”

Junio, 2019

## 6. BIBLIOGRAFÍA

CARRILLO CANÁN, Alberto J.L. 1998. *Dolor y sufrimiento en Nietzsche o la crianza del héroe* [en línea]. Bombay, India. Págs. 25-31. **Disponible en:** <https://elementos.buap.mx/num46/pdf/25.pdf>

GIL GIL, Christian. 2014. Sobre la mesa [en línea] Trabajo de Fin de Grado. Universidad Politécnica de Valencia [consulta mayo 2019]. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/46279>

GIL GIL, Christian. 2015. La experiencia del dolor como generadora de arte [en línea] Trabajo Fin de Máster. Universidad Politécnica de Valencia [consulta Junio 2019] Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/61421>

IBÁÑEZ PASTOR, Stacy. 2012. Representación del propio cuerpo en la producción artística [en línea] Trabajo de Fin de Máster. Universidad Politécnica de Valencia [consulta mayo 2019]. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/28099>

KRISTEVA, Julia. 1988. *Sobre la abyección*. En: KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión*. 6ª edición. México. ISBN: 968-23-1515-8

MARKMAN, John. 2015. *Dolor crónico*. En: Manual MSD. **Disponible en:** <https://www.msdmanuals.com/es-es/hogar/enfermedades-cerebrales,-medulares-y-nerviosas/dolor/dolor-cr%C3%B3nico> Consulta: 25 Mayo 2019

REID, Daniel. 2014. *El TAO del sexo, la salud y la larga vida*. 38ª edición. Barcelona: Urano. ISBN: 9788499447896

WISEMAN, Jay. 1992. *SM 101: a Realistic Introduction*. California: Greenery Press. ISBN: 9780963976

## Recursos media

CRUMP, James. 2017. *Antonio López 1970: Sexo, Moda y Disco*. Estados Unidos de América: Summitridge Pictures. **Visualizado en:** TVE 2

## 7. ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1: Instalación con cordón de algodón negro en vía pública. Puente en Jardines de Monforte, Valencia. Fuente propia, 2018.

Fig. 2: Instalación decuerda e hilo rojo de Chiharu Shiota. Me Somewhere Else. Blain Southern, London. Página web oficial de Blain Southern. 2018

Fig. 3: Instalación con cordón de algodón negro en vía pública. Túnel en Viveros, Valencia. Fuente propia, 2018

Fig. 4: Instalación con cordón de algodón negro en vía pública. Estatua de la entrada de los Jardines de Monforte, Valencia. Fuente propia, 2018

Fig. 5: Instalación con cordón de algodón negro en vía pública. Puente en Jardines de Monforte, Valencia. Fuente propia.

Fig. 6: fotografía atadura y suspensión Kinbaku. Artista Akira Naka.

Fig. 7: fotografía atadura y suspensión Shibari. Artista Araki Nobuyashi.

Fig. 8: *89 ties, 88 unties*. Cuerda de yute de 2 metros. Fuente propia. 2018

Fig. 9: tríptico fotografía. Autorretrato. Inspirado en las fotografías de Hans Bellmer a su esposa. Fuente propia. 2018

Fig. 10: 10 cuadrados de poliespán e hilo de pescar. Fuente propia. 2018

Fig. 11: *Marks and volumes series*. 5 esculturas de bulto redondo. Escayola. Fuente propia. 2018

Fig. 12: *Rope phonemes*. Cuerda e hilo con tinta china y nogalina sobre papel de acuarela A5. Fuente propia. 2018

Fig. 13: *Rope morphemes*. Cuerda e hilo con tinta china y nogalina sobre papel 50x70. Fuente propia, 2018

Fig. 14: *Hello body. I am listening*. Políptico fotográfico. Autorretrato. Fuente propia. 2018

Fig. 15: Dibujo lineal cuerpo femenino. Bolígrafo negro sobre papel kraft A3. Fuente propia. 2018

Fig. 16: Dibujo línea y mancha cuerpos. Tinta china y bolígrafo sobre papel 20x20cm. Fuente propia. 2018

Fig. 17: *Pain maps*. 1 de 23. Dibujo automático. Bolígrafo pilot negro sobre Basik A3. Fuente propia. 2018-2019

Fig. 18: *Pain maps*. 2 de 23. Dibujo automático. Bolígrafo pilot negro sobre Basik A3. Fuente propia. 2018-2019

Fig. 19: *Pain maps*. 3 de 23. Dibujo automático. Bolígrafo pilot negro sobre Basik A3. Fuente propia. 2018-2019

Fig. 20: *Cracks*. Detalle. Columna vertebral de 2 metros. Alambre de 2 y 3 mm. Fuente propia. 2018

Fig. 21: *Standing*. Instalación 5 estructuras de medias con alambre. Fuente propia. 2019

Fig. 22: Detalle enganche de Standing.

Fig. 23: Detalle cadera de Standing.

Fig. 24: Experimentación de alambre, hilo de algodón negro y loneta de algodón. Instalación de 3 piezas. Fuente propia. 2019

Fig. 25: Daily armour. Espalda. Lonet de algodón y palillos de madera de 15cm sobre maniquí negro. Sujetado con alfileres. Fuente propia. 2019

Fig. 26: *La columna rota*. Pintura al óleo sobre lienzo. Frida Kahlo. 30x39 cm. 1944, México. Fuente plataforma online *Historia Arte (HA!)*

Fig. 27: Políptico. Cuadrícula 15 papeles rasgados con alambre. 10x11 cm. Papel basik. Fuente propia. 2019

Fig. 28: Pieza individual papel rasgado (1). Fuente propia. 2019

Fig. 29: Pieza individual papel rasgado (2). Fuente propia. 2019

Fig. 30.: Instalación. 15 papeles 50x70cm de calco de plástico quemados a soplete de gas butano. Fuente propia. 2019

Fig. 31: Detalle instalación papeles de calco quemados. Fuente poropia. 2019

Fig. 32: Instalación parte de la exposición *Innocuos\**. Rigor mortis. 6 piezas de papel kraft recubiertas con parafina derretida y pigmentos. Fuente propia. 2019

Fig. 33: Detalle textura de Rigor mortis. Fuente propia. 2019

Fig. 34: Piezas de Rigor mortis precipidadas en la vía pública. Fuente propia. 2019

## 8. ANEXO TFG

### REPRESENTACIÓN Y EXPLORACIÓN DEL CONCEPTO DEL DOLOR CUERPO, MENTE E IDENTIDAD

Marina Yvette Moya Cabrera

#### BIBLIOTECA DE OBRAS

INSTALACIONES PÚBLICAS

Cordón de algodón negro. 10m.  
Distintos parques de Valencia  
2018











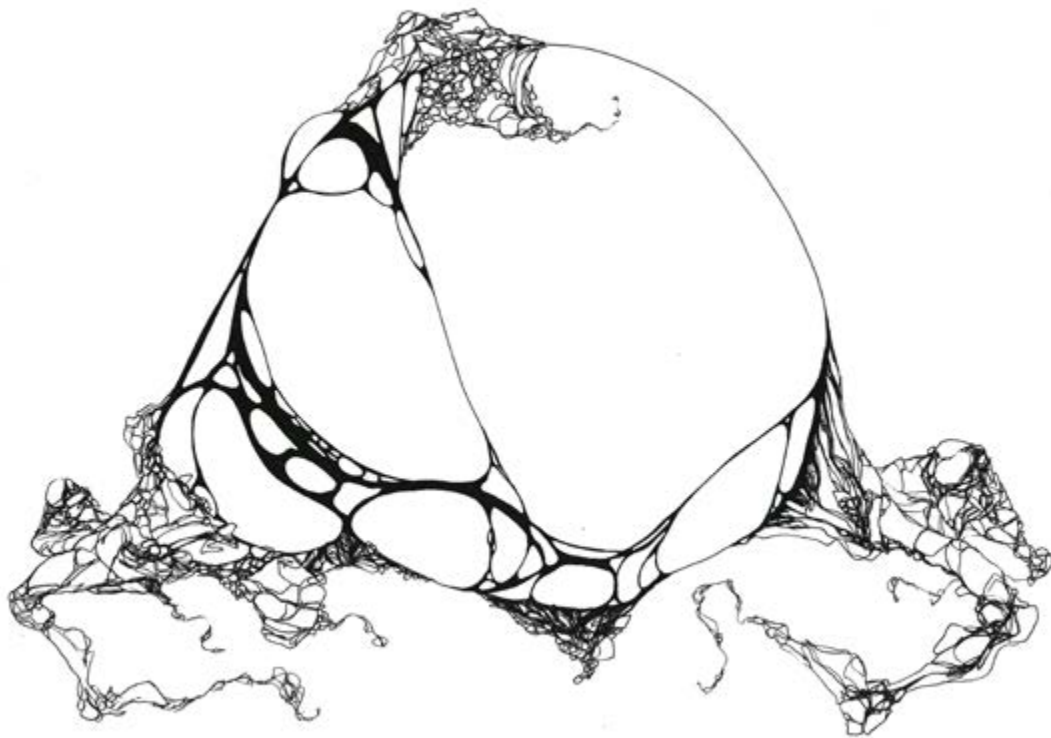


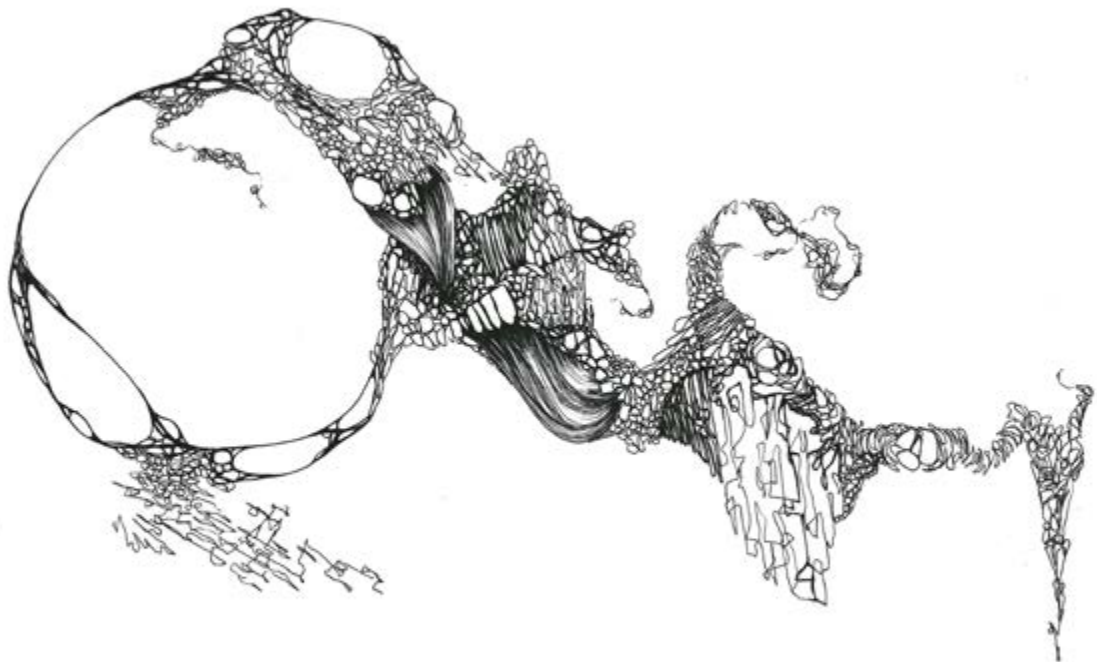
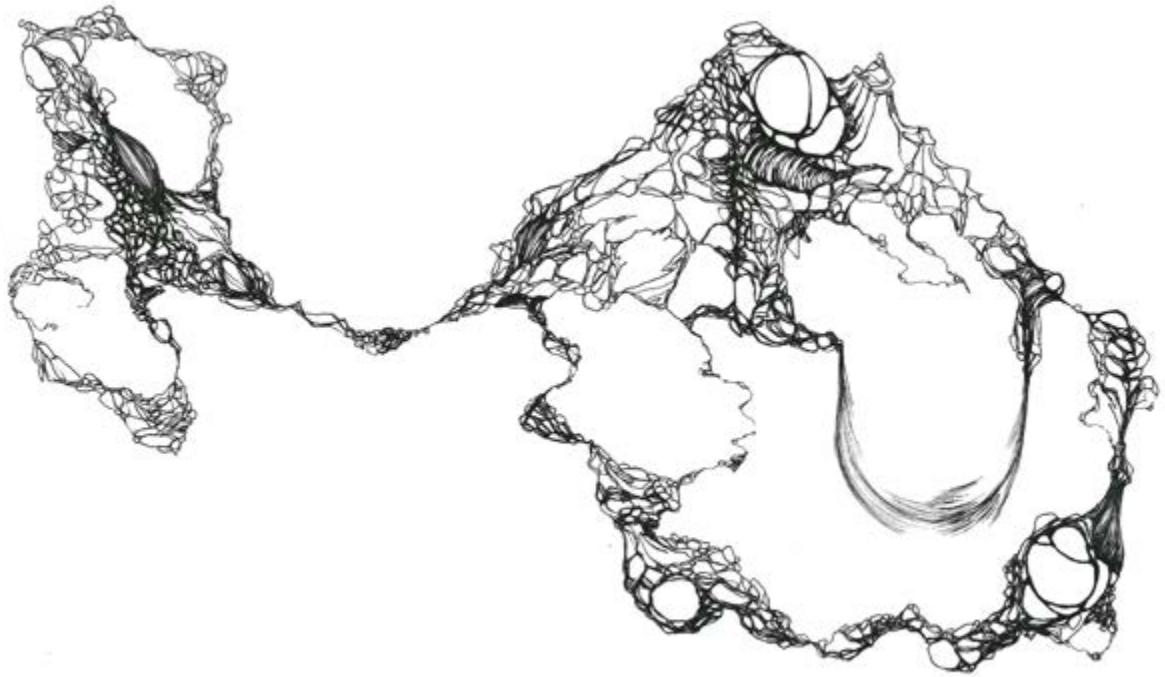


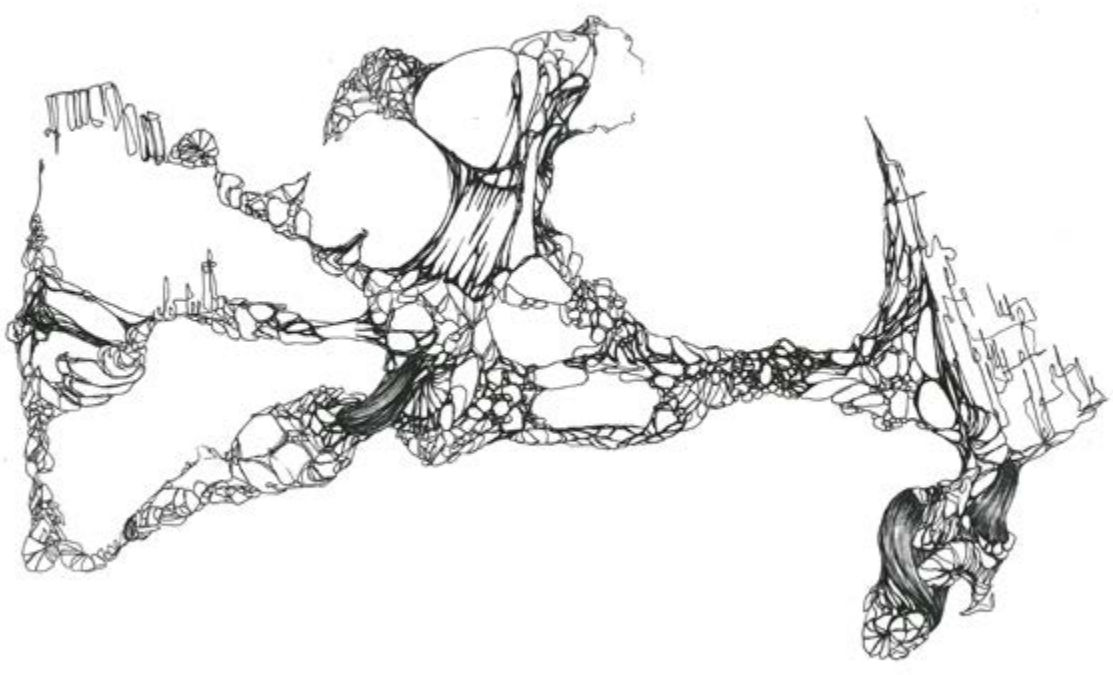
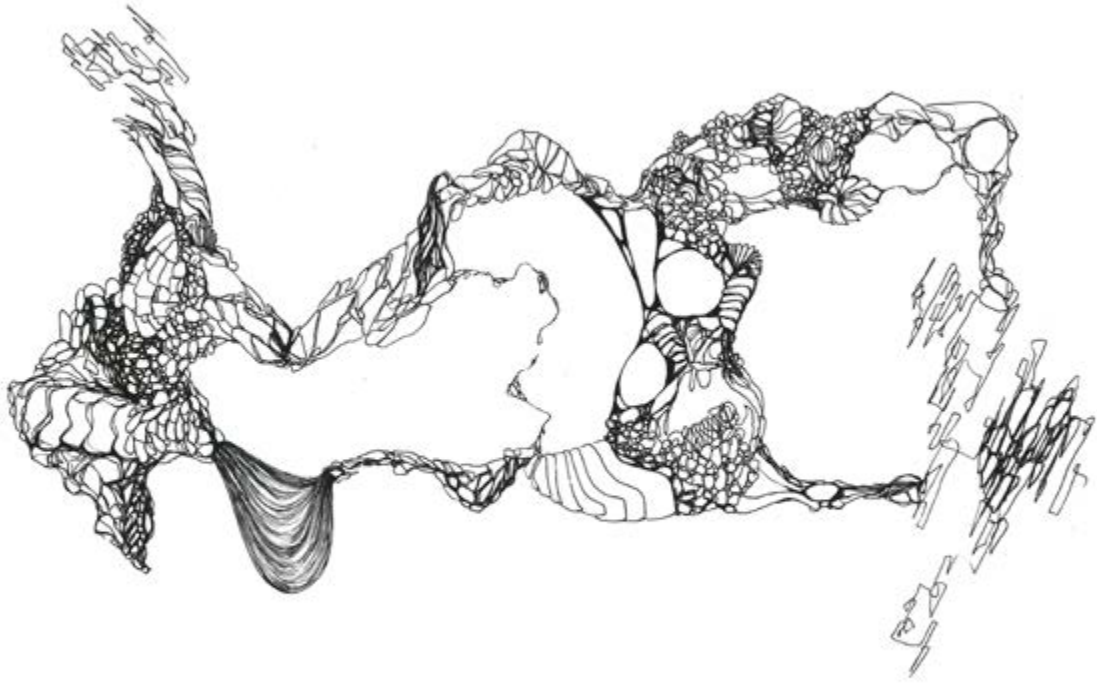


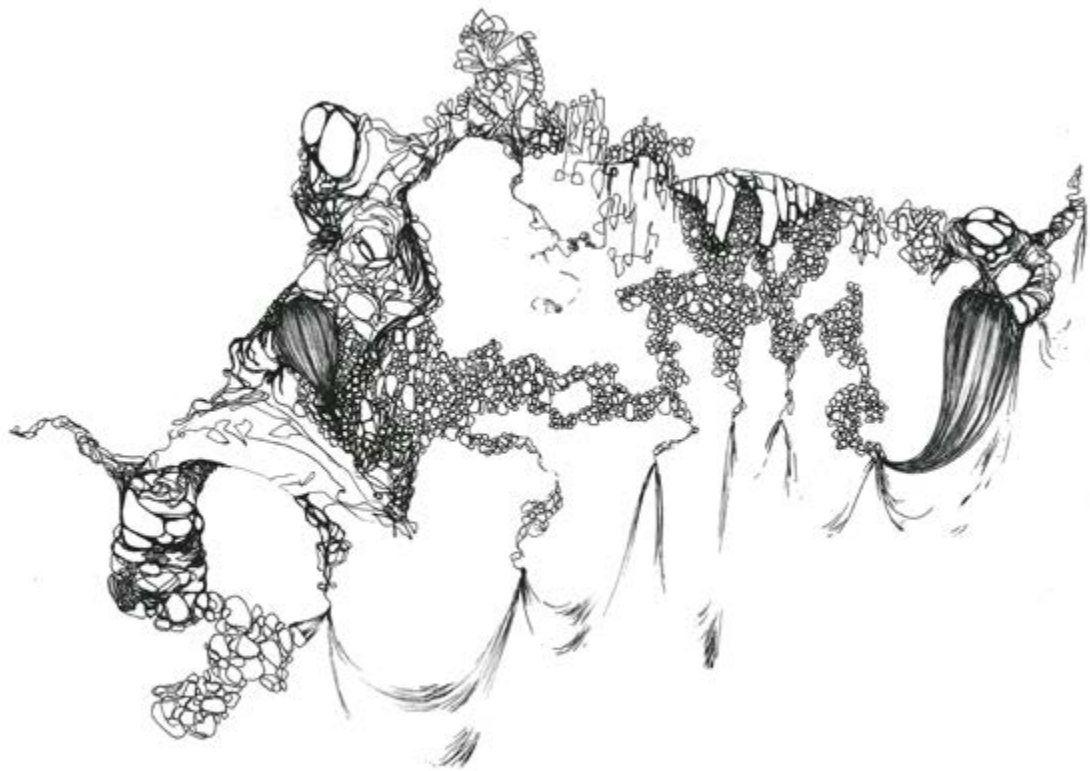
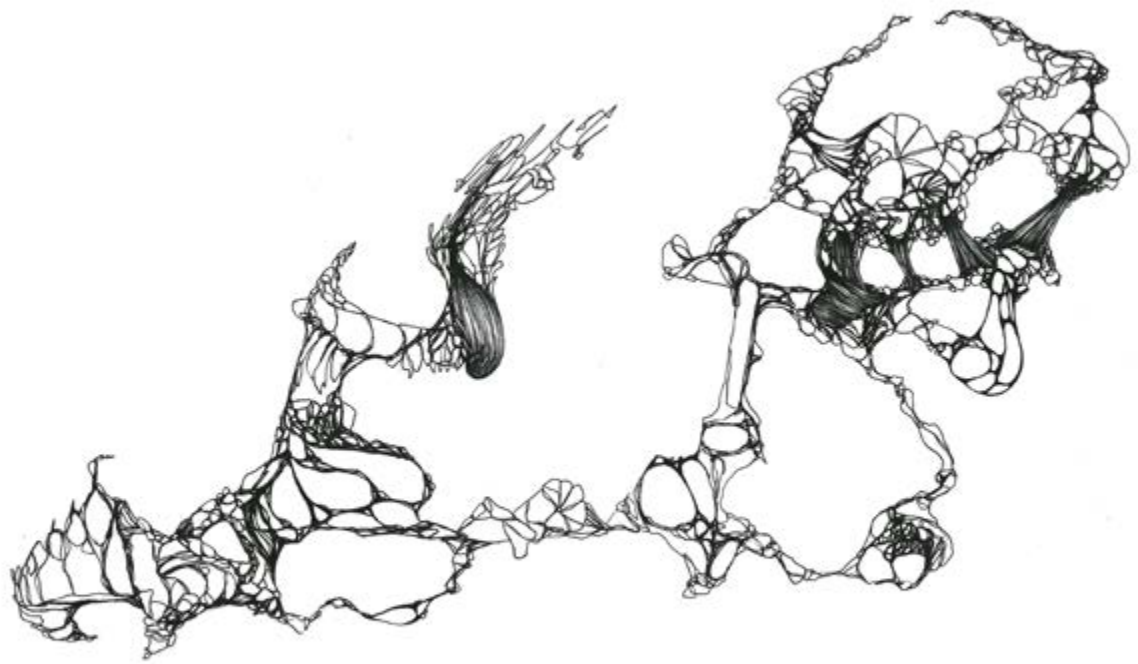
PAIN MAPS

Dibujo automático  
Pilot negro sobre Basik A3  
23 piezas  
2018 - 2019

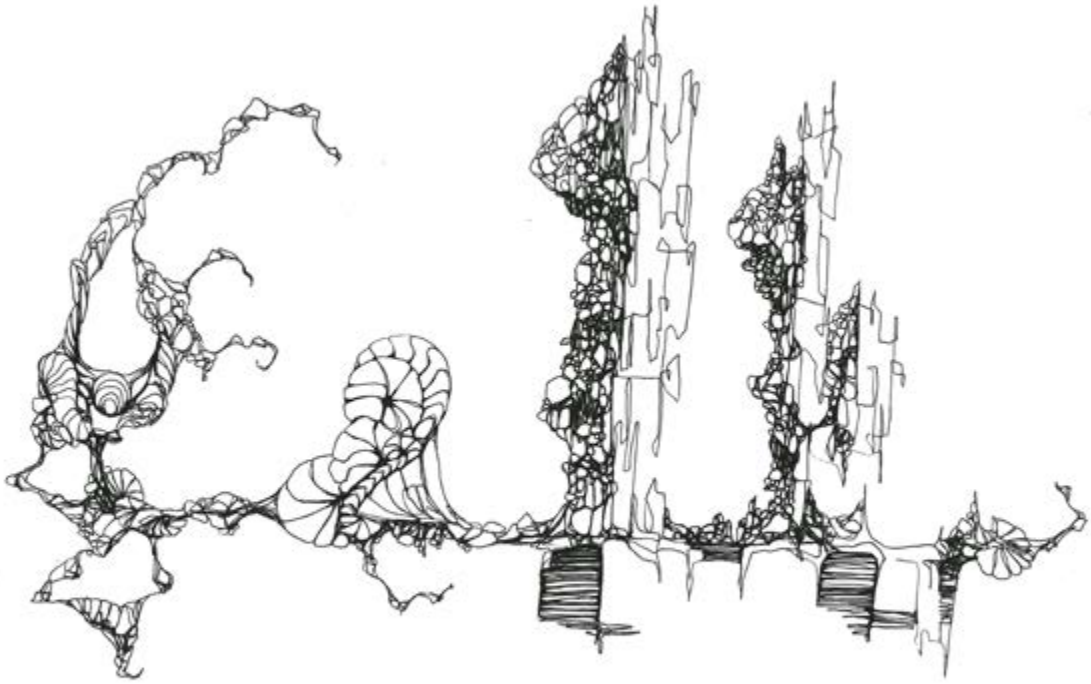
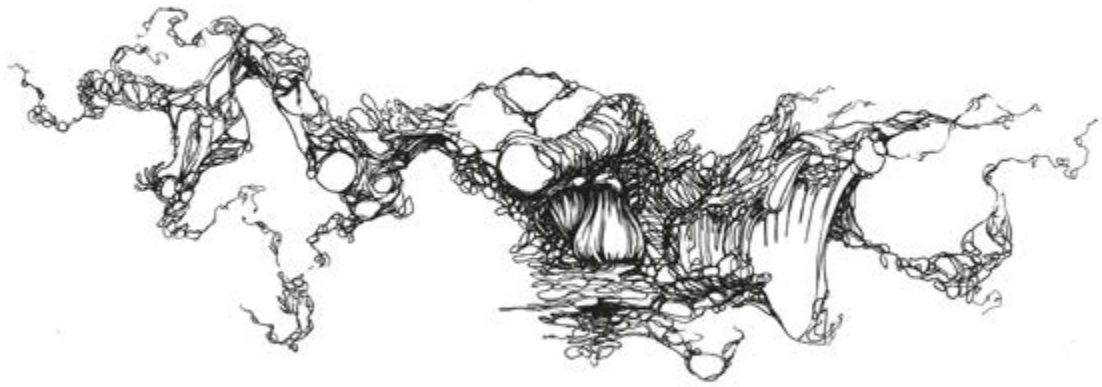


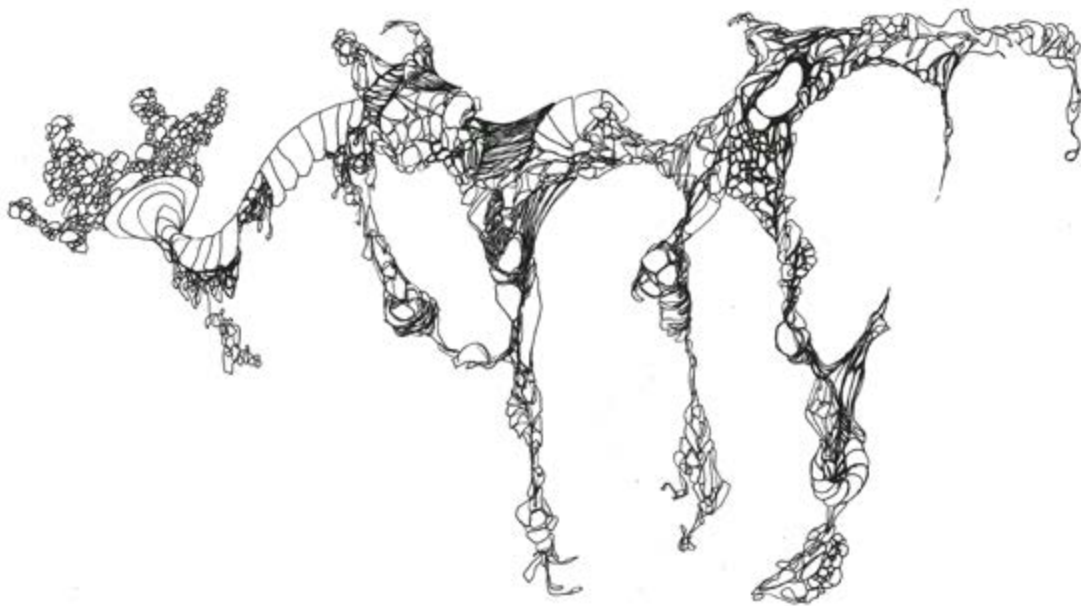
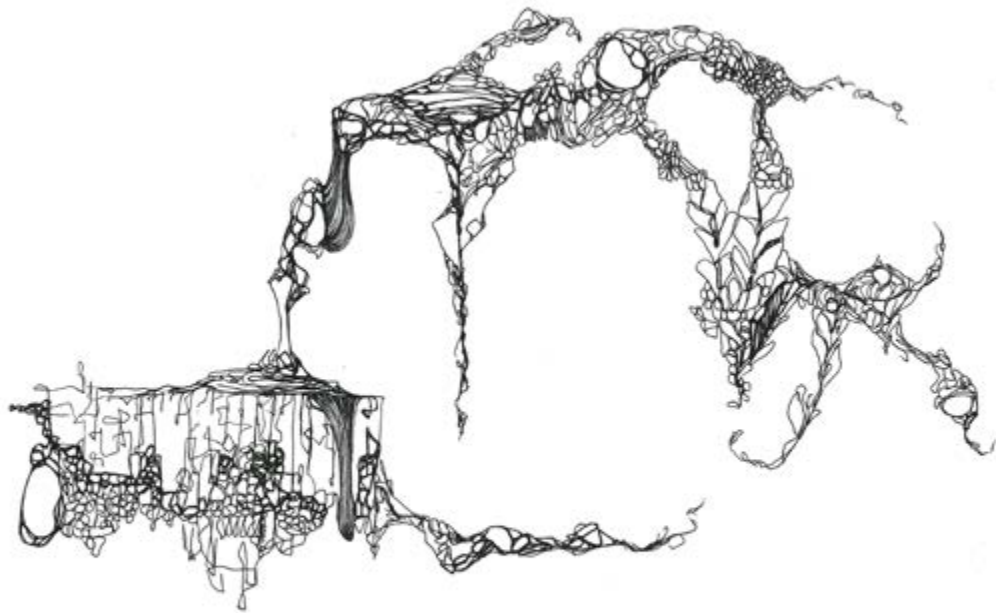


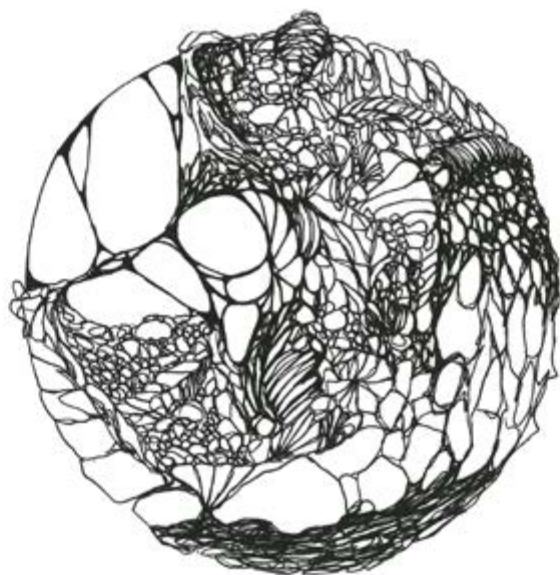


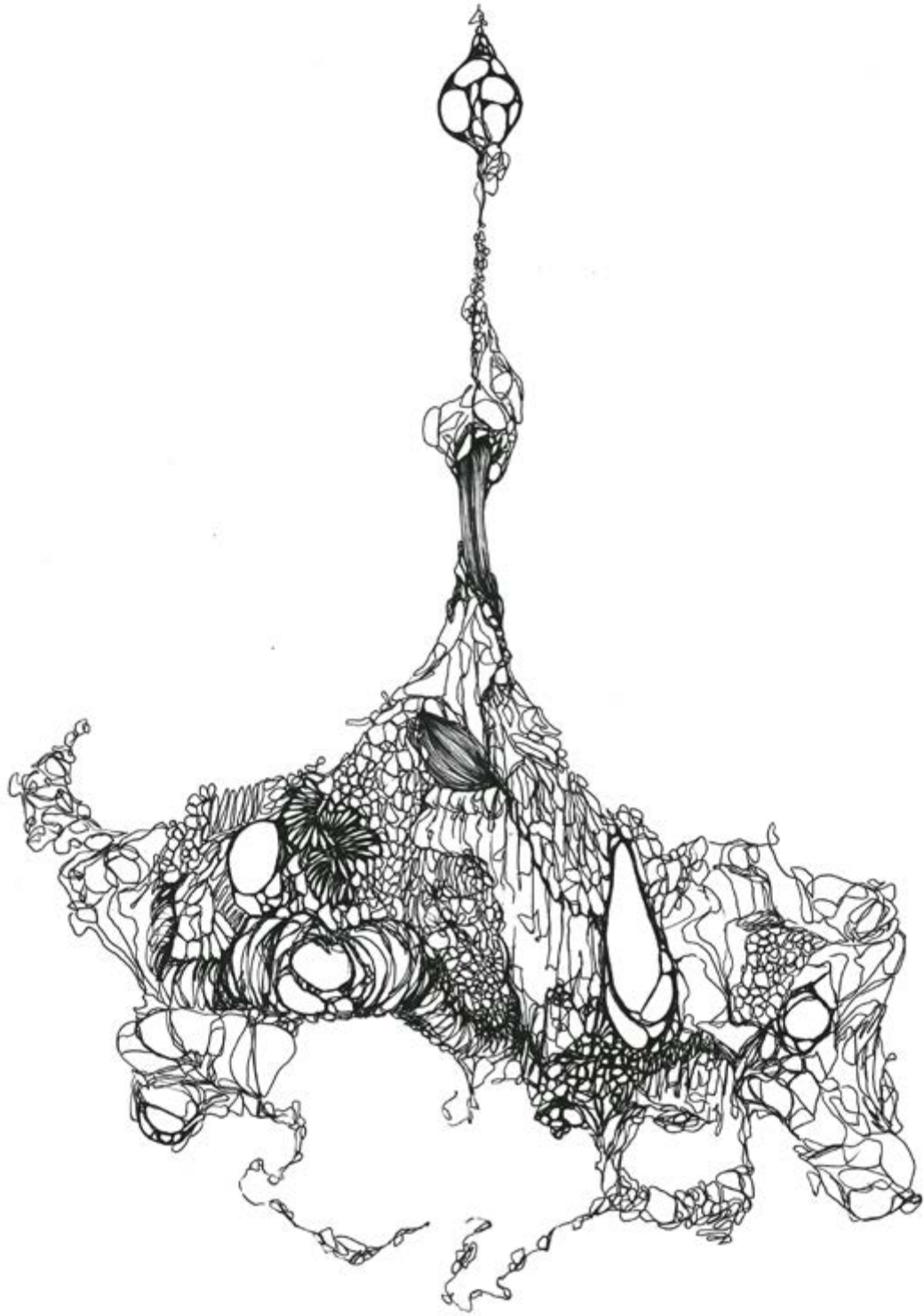


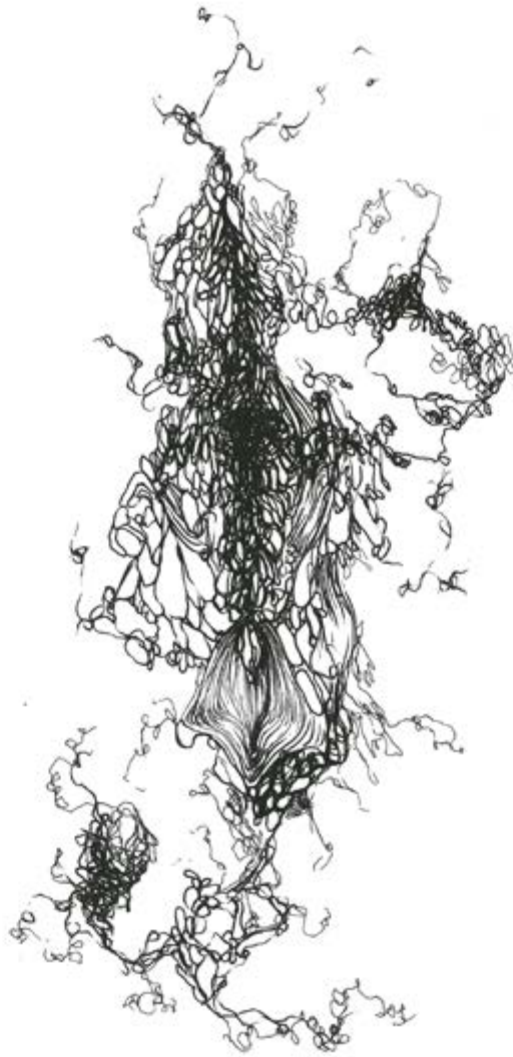




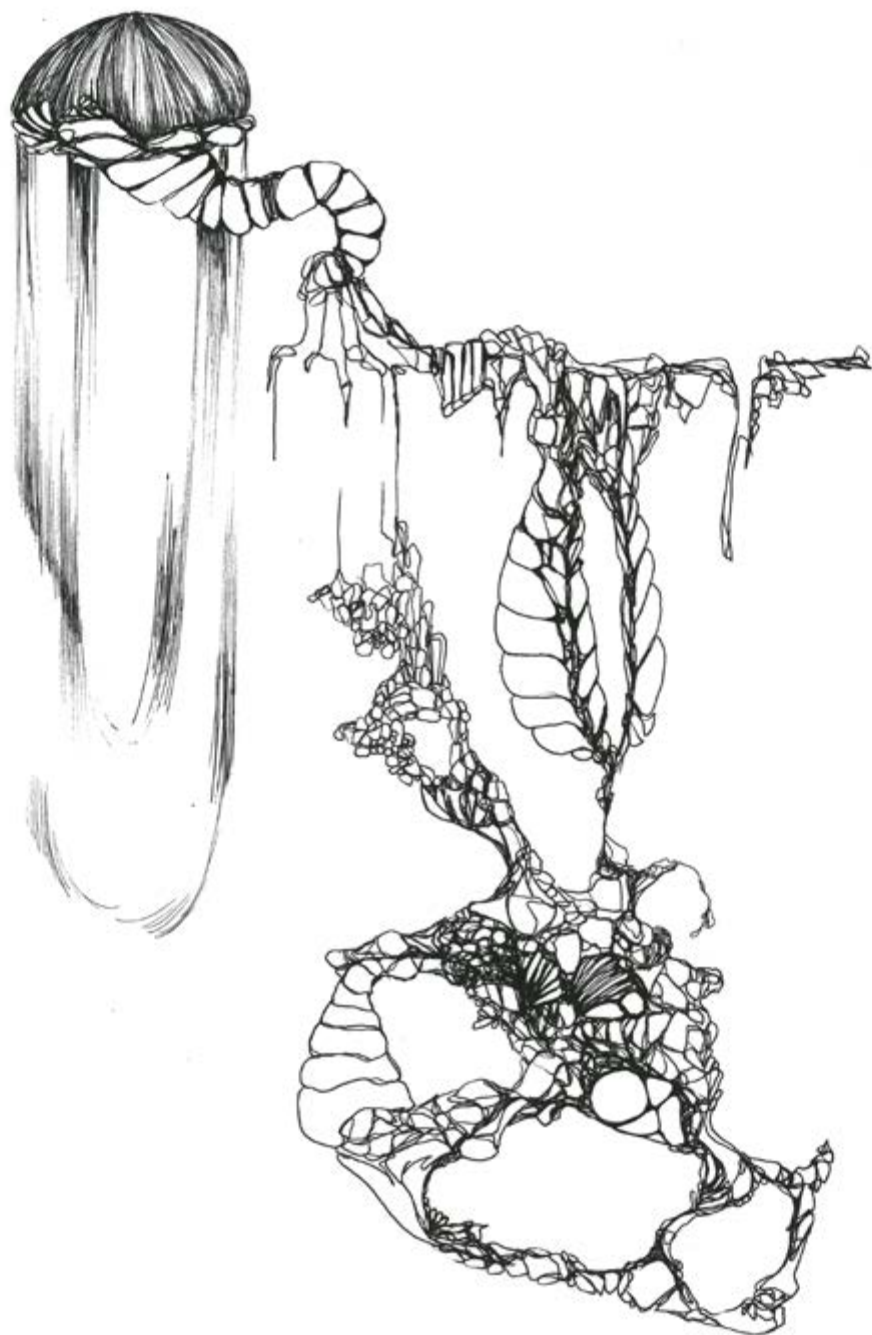


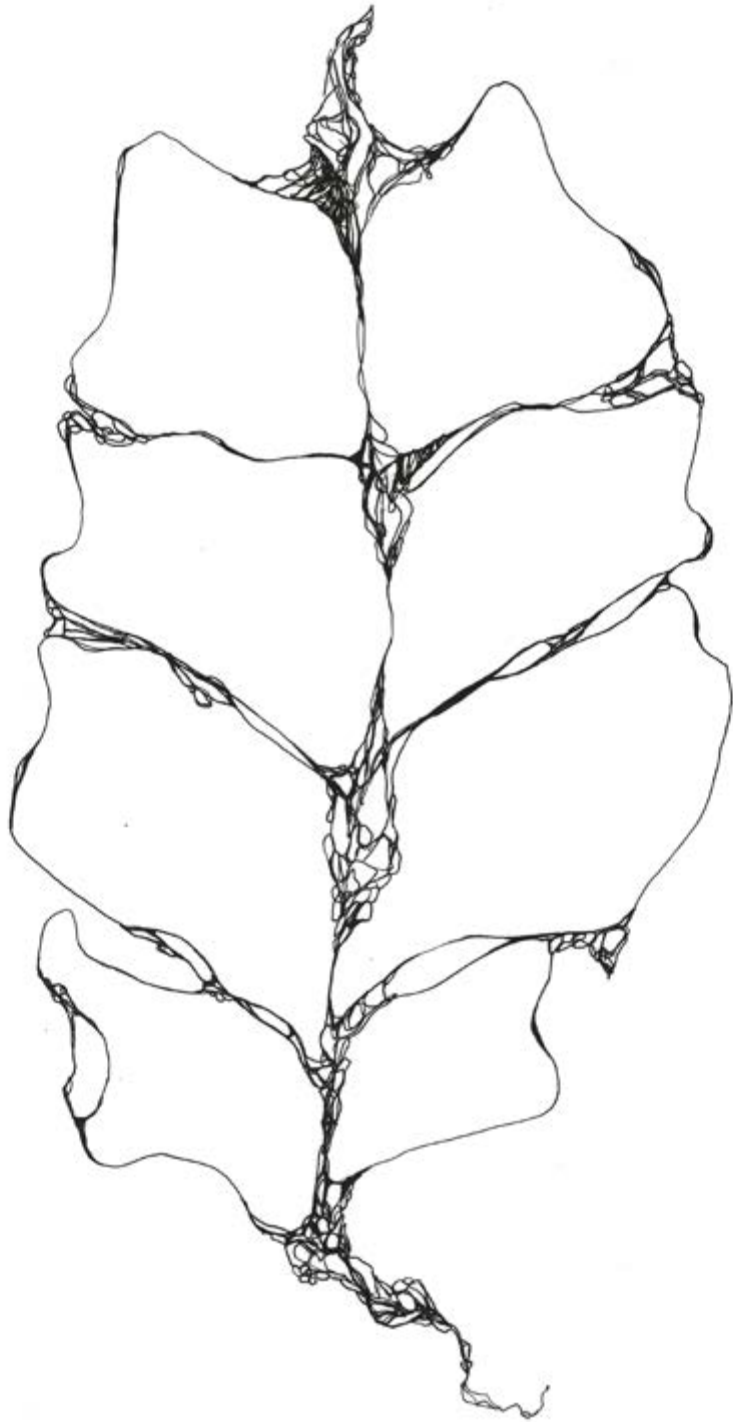




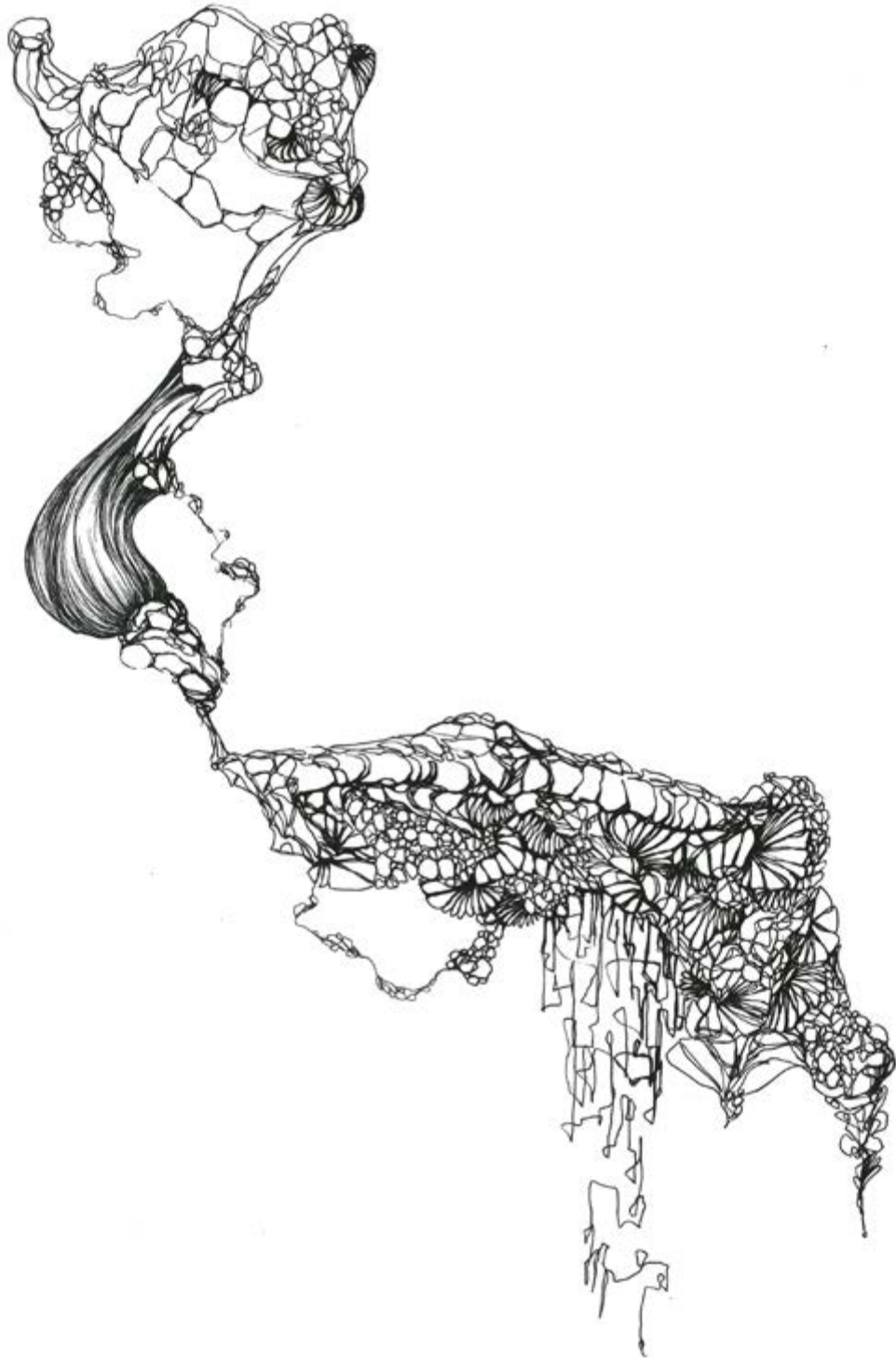


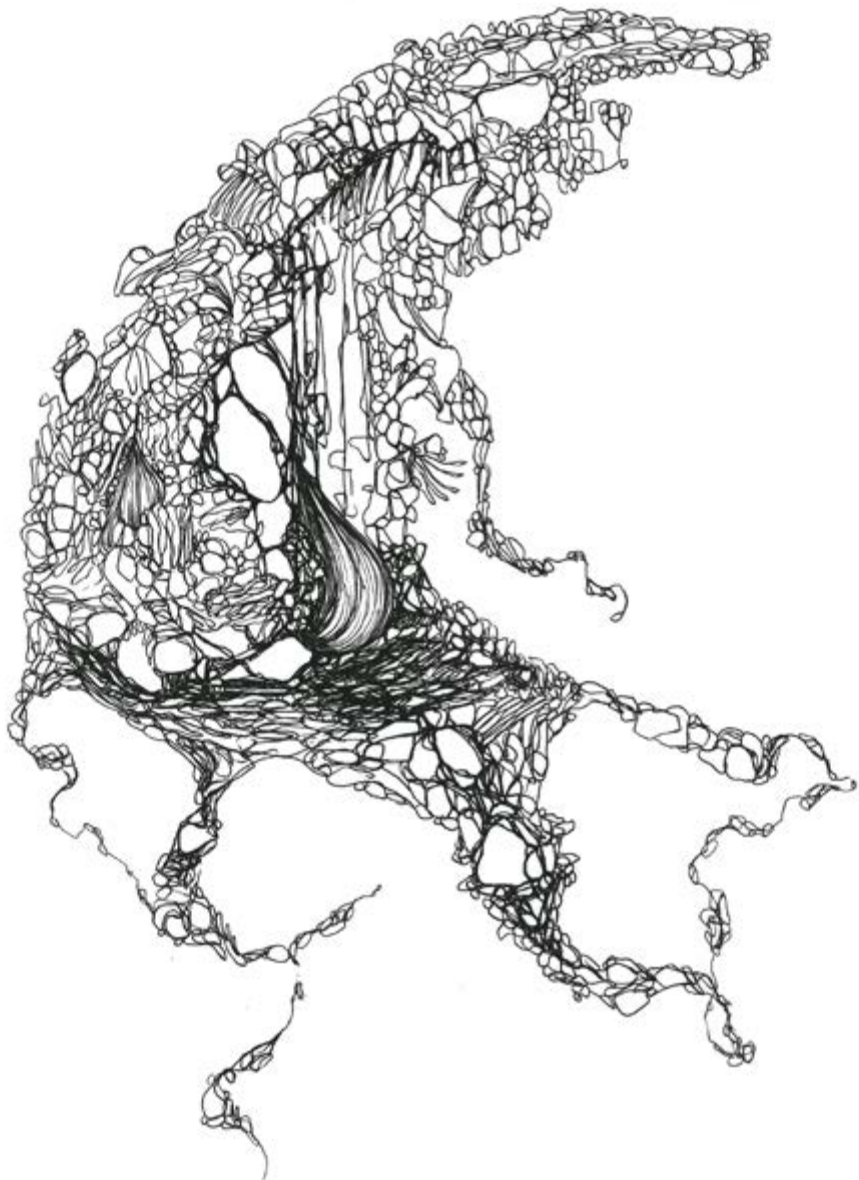


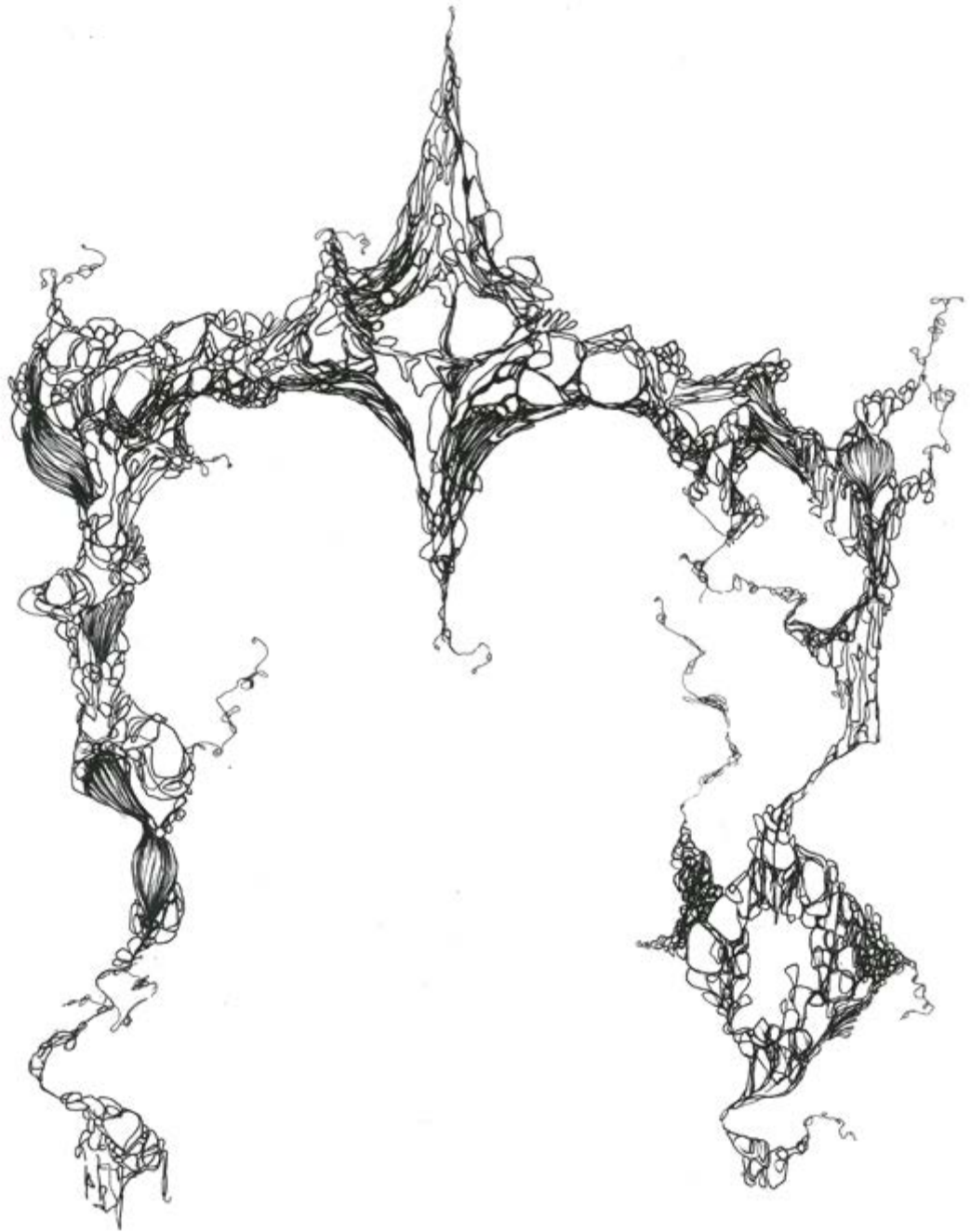




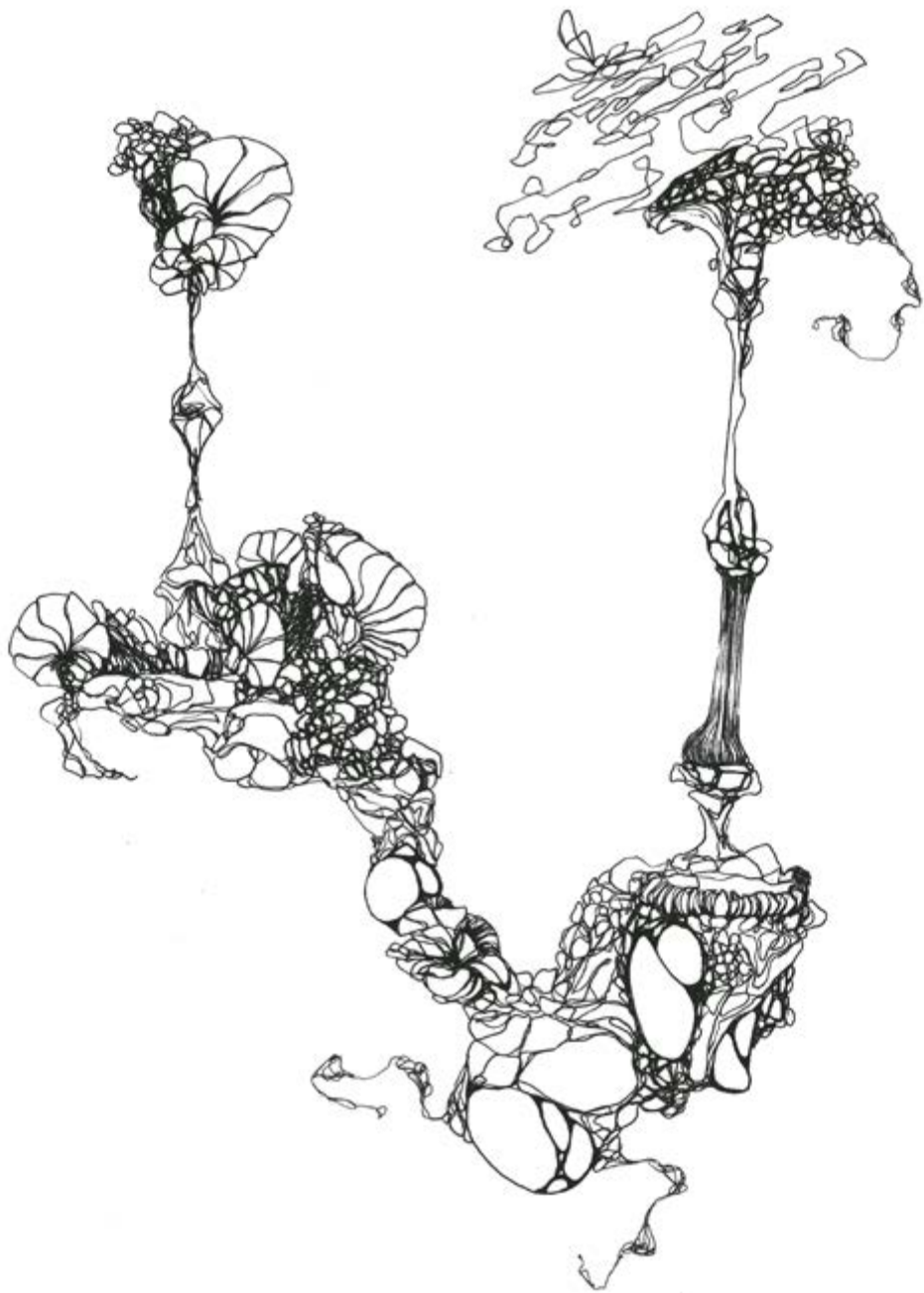






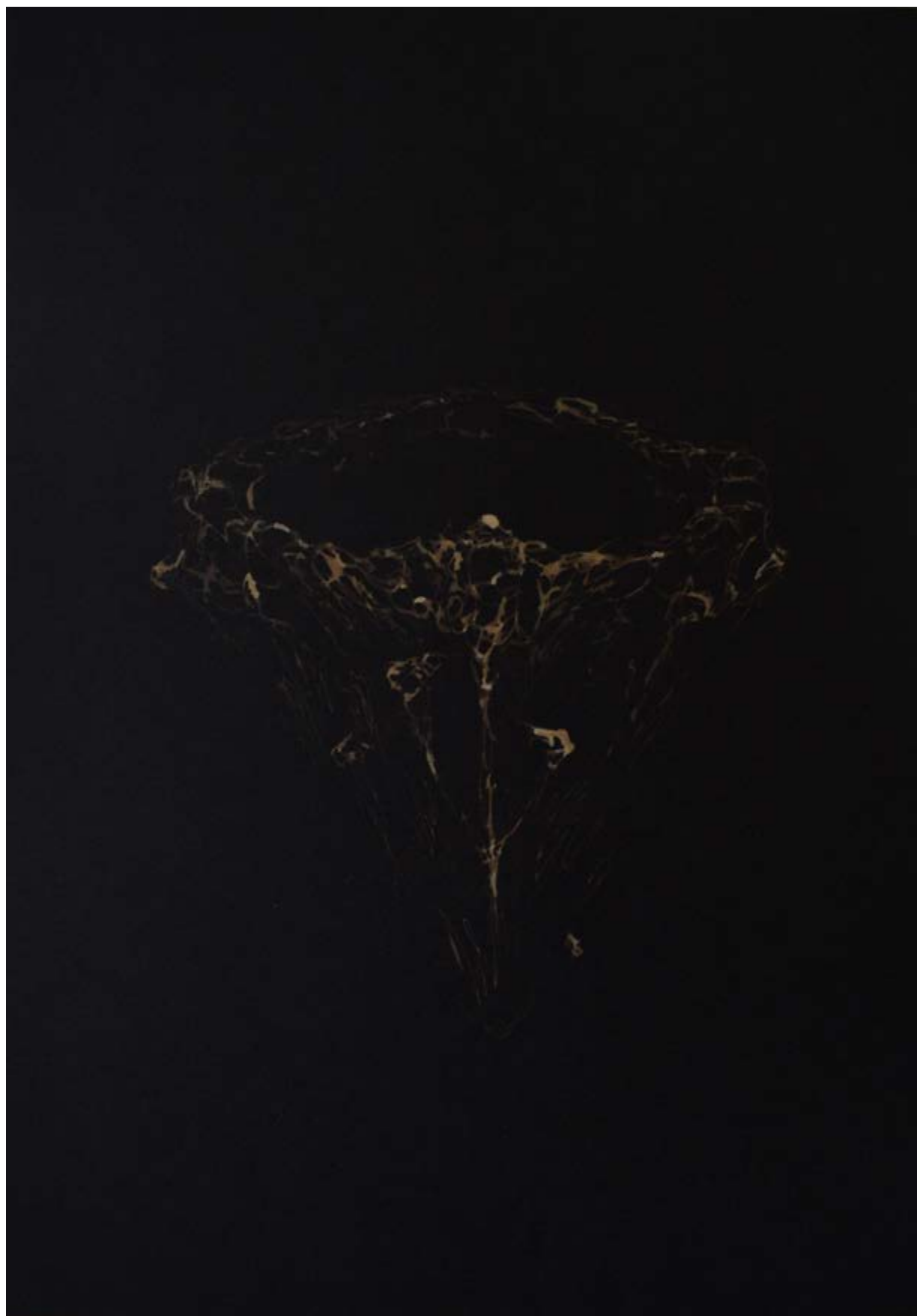






Continuación PAIN MAPS

Dibujo automático  
Lejía con plumilla sobre cartulina negra A5  
2019









Estudios de piel:  
RASGADOS y QUEMADOS

Papel basik. 10x11cm  
Rasgados con alambre  
15 papeles  
2019





Experimentación con fuego sobre papeles de calco  
2019



# RIGOR MORTIS

Instalación escultórica  
Parafina y pigmentos sobre papel kraft y film transparente  
2019









STANDING

Instalación.  
Medias de nylon y alambre en percha  
5 piezas  
2019







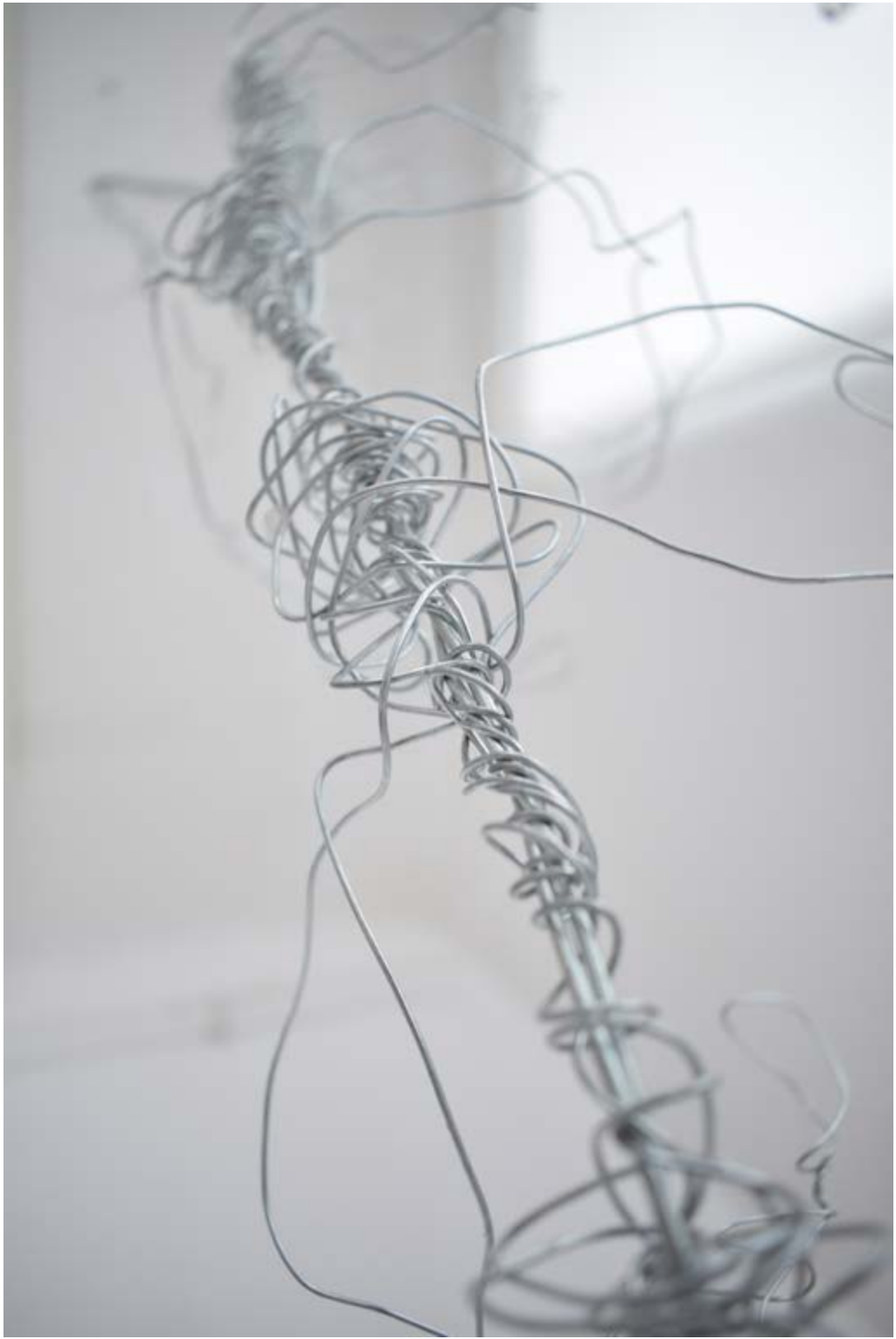
## CRACKS. Columnas de alambre

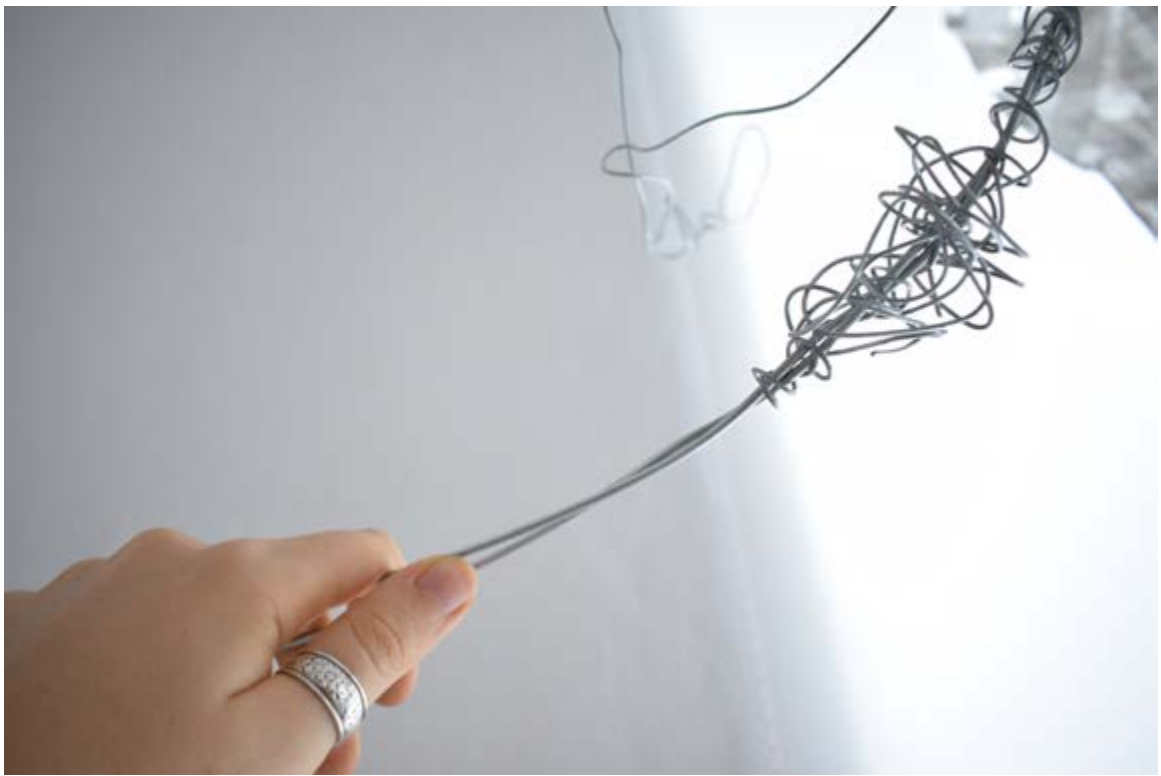
2 piezas de alambre

1m y 2m

2018-2019







## DAILY ARMOUR

Drapeado de loneta de algodón con palillos de madera  
Sujeto a maniquí con alfileres  
2019













## EXPOSICIONES

Carteles de las exposiciones en las cuales han participado algunas de las obras aquí mostradas durante mi estancia en Varsovia.



Exposición de dibujo colectiva llevada a cabo en la Academia de Bellas artes de Varsovia con motivo de la Noche de los museos.

Las series expuestas fueron los Pain Maps, la continuación que muestro en este ANEXO de Pain Maps en negro, los rasgados de papel y la experimentación de papel de calco quemado.

## Wystawa Pracowni Tkaniny Eksperymentalnej

**Wernisaż**  
25/06/2019 19.00

**Wystawa czynna**  
25/06 - 9/07/2019

**Galeria Bardzo Biała**  
ul. Wspólna 61/107  
00-687 Warszawa  
+48 511 227 777

**Galeria czynna**  
poniedziałek - piątek  
12.00 - 18.00

**Prof. ASP Barbara Łuczkwiał**  
**As. Aleksandra Liput**

Klaudia Jaszczuk  
Karolina Ratajczyk  
Klara Wysocka  
Kamila Śladowska  
Michał Łapczyński  
Aleksandra Dzwonkowska  
Małgorzata Sobieraj  
Ira Artsiukevich  
Aleksandra Makuch  
Bartłomiej Kulpa  
Karol Motulewicz  
Katarzyna Nowakowska  
Justyna Montusiewicz  
Oktawia Winiarska

Hanna Went  
Weronika Minias  
Karolina Wlazło  
Magdalena Niścior  
Monika Skomra  
Dominika Sołko  
Konrad Dybicki  
Karolina Kabata  
Marina Yvette Moya  
Dzidzi Germin  
Nikola Filipovic  
Andrea Mediavilla  
Robert Jankowski

Exposición colectiva realizada en la Academia de Bellas Artes de Varsovia con motivo del fin del año académico. Estudio de tela experimental. Las obras expuestas fueron la pieza **STANDING**, el drapado **DAILY ARMOUR** y las dos columnas de alambre.

# innocuous\*

\**adjective*. Completely harmless. Inoffensive.

Synonyms: safe, inocent, insipid, anodyne.

Akademia Sztuk Pięknych  
w Warszawie

Studio 50



Pracownia Tkaniny Eksperymentalnej  
Prof. ASP Barbara Łuczkiwiak  
mgr. Aleksandra Liput

Pracownia Sztuki w Przestrzeni  
Publicznej  
Prof. zw Miroslaw Duchowski  
mgr. Sebastian Winkler

Artysta:  
Mariny Yvette

# innocuous\*

\**adjective*. Completely harmless. Inoffensive.

Synonyms: safe, innocent, insipid, anodyne.

Pracownia Tkaniny Eksperymentalnej  
**Prof. ASP Barbara Łuczkiwiak**  
**mgr. Aleksandra Liput**

Artysta

**Mariny Yvette**

Pracownia Sztuki w Przestrzeni Publicznej  
**Prof. zw Mirosław Duchowski**  
**mgr. Sebastian Winkler**

Exposición individual con motivo de la noche de los museos de Varosiva.  
Las series expuestas fueron *Rigor Mortis* y la colección de papeles quemados.

## NUEVAS VÍAS

Proyecto de autorretratos.

Como bien cito en el propio TFG, he comenzado a desarrollar un proyecto paralelo que explora los límites entre el carácter, el temperamento y la personalidad, siendo ésta última la cual intento desmenuzar para llegar a las otras dos.

Por el momento únicamente puedo mostrar los primeros pasos en forma de autorretratos.

El origen de esta idea surgió a partir del autorretrato fotográfico en forma de políptico que presento bajo el nombre de *Hello body, I am listening*



Óleo sobre loneta  
2019

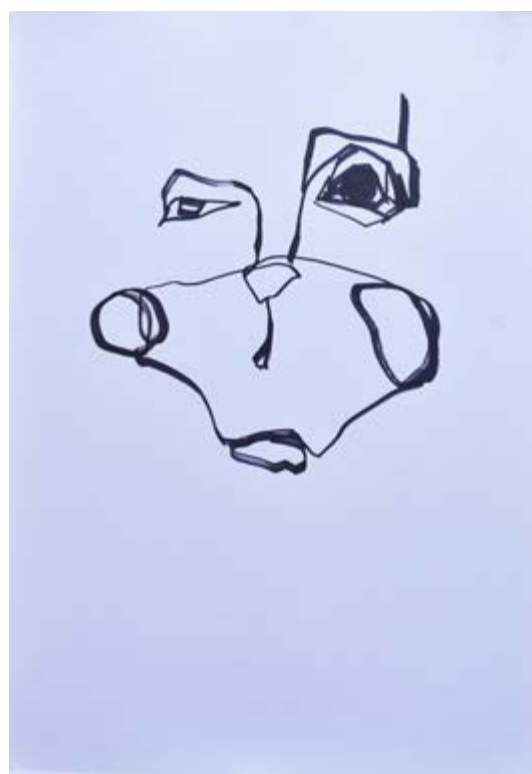






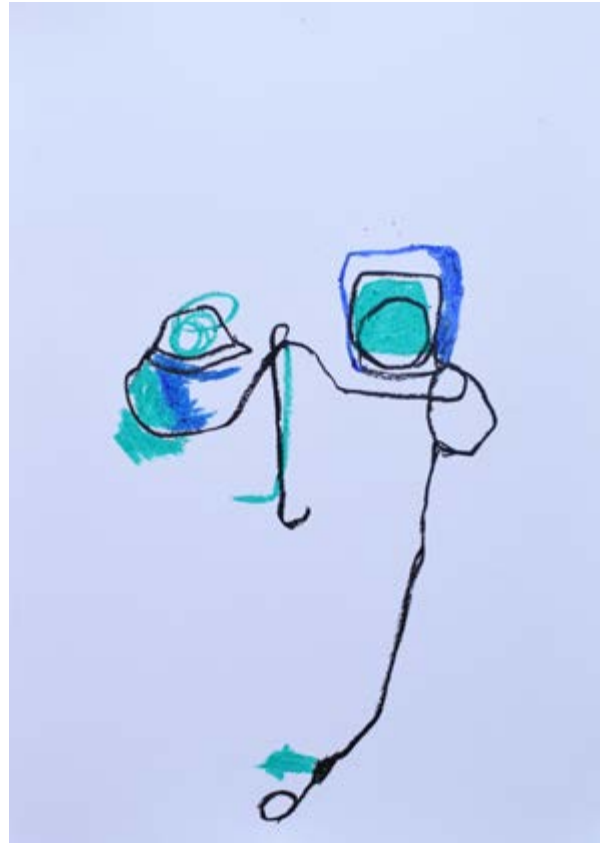


Rotulador permanente sobre papel basik  
2019



Ceras sobre papel Basik  
2019





Ceras sobre cartulina negra A5  
2019



Cera sobre papel multitécnica  
Base de acrílico  
2019

