

# Universidad Politécnica de Valencia

## Facultad de Bellas Artes



## Aceptación de la vida hasta en la muerte

Un proyecto plástico entorno algunos aspectos del  
Erotismo de Bataille.

Proyecto Final de Máster en Producción artística

Tipología 4.

Presentado por Marta Marzal Abellán

Dirigido por el Dr. Alberto Gálvez Giménez.

Valencia, Septiembre de 2012.

## **Tipología 4.**

**Producción artística inédita acompañada de una  
fundamentación teórica.**

# Índice

Introducción.....	5
1. Proyecto.....	9
1.1 Series.....	10
1.1.1 Dobles.....	11
1.1.1.1 Obra previa.....	12
1.1.1.2 Conceptos.....	14
1.1.1.3 Referentes.....	18
1.1.1.4 Reproducciones.....	25
1.1.1.5 Procesos y técnicas.....	31
1.1.2 La petite Mort.....	33
1.1.2.1 Conceptos.....	33
1.1.2.2 Referentes.....	38
1.1.2.3 Reproducciones.....	44
1.1.2.4 Procesos y técnicas.....	48
1.1.3 Muerte entre las flores.....	49
1.1.3.1 Conceptos.....	49
1.1.3.2 Referentes.....	54
1.1.3.3 Reproducciones.....	59
1.1.3.4 Procesos y técnicas.....	64
1.1.4 Lepus.....	65
1.1.4.1 Conceptos.....	65
1.1.4.2 Referentes.....	69
1.1.4.3 Reproducciones.....	73
1.1.4.4 Procesos y técnicas.....	78
1.2 Conclusiones.....	80
2. Apéndice Documental.....	84
2.1 Exposiciones realizadas.....	85
2.2 Notas de prensa.....	92
3. Bibliografía.....	95

Gracias a mis padres porque siempre me han ayudado en todo lo posible.

Gracias a Aaron Duval por su paciencia y horas de dedicación y a Juan José Ortiz por alegrarme todo el transcurso del máster.

Gracias a Javier Palacios, gran amigo y referente por apoyarme durante estos meses.

Gracias Rosa Martínez Artero, Ricardo Forriols, Jose Saborit y todos los profesores y compañeros del máster que en algún momento me echaron una mano.

Y gracias en especial a Alberto Gálvez Giménez por ayudarme a dar forma a este proyecto.

# Introducción

*Aceptación de la vida hasta en la muerte*, es el Proyecto Final del Máster en Producción Artística de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, de la Universidad Politécnica de Valencia. Se trata de una investigación teórico-práctica realizada durante los años 2011-2012 y según la normativa vigente forma parte de la tipología 4.

En primer lugar, este trabajo surge de la necesidad de efectuar un cambio en nuestra forma de trabajar y abarcar un proyecto expositivo. Aparece la necesidad de racionalizar nuestro proceso de trabajo para conseguir un enriquecimiento personal que se refleje en nuestra obra.

*Aceptación de la vida hasta en la muerte*, se apoya en la evolución de los conceptos y procedimientos que se han desarrollado a lo largo de la práctica en el taller, enriqueciéndose y tomando forma gracias a los conocimientos teóricos adquiridos en el periodo formativo del máster.

En segundo lugar, cabe destacar que el proyecto se inicia en un momento de búsqueda personal, donde la obra previa se convierte en el punto de partida de la investigación.

El trabajo se inicia en un periodo de análisis, de crisis creativa: es un reflejo de como los cambios y las circunstancias personales del artista influyen plenamente en la dirección que toma su obra. Todo lo aquí presente es el resultado de un cambio de dirección, de una apuesta que coincide con la lectura de ciertos libros, que acelerarán el cambio de nuestro discurso.

*Aceptación de la vida hasta en la muerte* concretamente, es el uso del género del retrato como medio para representar y comparar dos conceptos: placer y dolor, con el fin de acercarse al punto de convergencia entre ambos. Nos referimos al placer y al dolor durante todo el proyecto al igual que Bataille en muchas de sus obras: como los autores de esa violencia que fracciona al ser y rompe el orden establecido de las cosas.

Se trata de una serie de trabajos que se revuelven entre lo explícito y lo ambiguo, pretendiendo de alguna forma, crear una nueva poética visual

abarcando el tema del Eros y el Tánatos de distintas formas y con diferentes técnicas.

Este trabajo final de máster está compuesto por una breve introducción seguida de un cuerpo teórico formado por: el proyecto, las conclusiones y la bibliografía. La estructura, proviene de una evolución lógica de nuestra propia práctica artística y coincide también, con el orden del desarrollo conceptual.

El proyecto a su vez, se divide en las cuatro series que conforman el trabajo: *Dobles*, *La petite mort*, *Muerte entre las flores* y *Lepus*. Todas ellas se organizan partiendo de un desarrollo teórico, en el que se ayuda al lector a introducirse tanto en las reflexiones de los autores citados, como en las personales. Hemos tratado en todo momento, argumentar los conceptos expuestos y paralelamente ir relacionándolos con la propia obra y la de otros artistas.

Posteriormente, se expone con detenimiento todos aquellos artistas u obras que han servido de referentes a lo largo de este proceso para luego concluir con las reproducciones de las obras realizadas, las técnicas y el proceso de trabajo que hemos llevado a cabo.

Las cuatro series son independientes pero se relacionan entre sí. Para su realización, se han empleado diferentes técnicas artísticas, haciendo siempre uso del retrato y, aunque con distintos matices, se mueven siempre dentro del mismo discurso. Como hemos dicho con anterioridad: nuestra principal intención es la de representar el nexo de unión entre erotismo y muerte empleando diversas variaciones formales y disciplinas.

El orden de las mismas, está relacionado con la propia evolución del proyecto y están dispuestas para crear un recorrido por el análisis conceptual:

*Dobles*, es la única serie que no comienza con el desarrollo conceptual para dejar en primer lugar, una breve explicación sobre la importancia e influencia de la obra previa en la serie. Se compone de dos obras pictóricas y un dibujo, en el que se muestra el retrato de dos individuos casi idénticos para comparar a Eros y Tánatos y el efecto que este produce en el ser humano.

*La petite mort* son ocho piezas de técnica mixta en pequeño formato. Aquí, sin embargo, erotismo y muerte aparecen ensamblados para hablar de la unión entre ambos en el orgasmo y representar a su vez, la metáfora verbal que el mismo título indica.

*Muerte entre las flores* se compone de cinco dibujos que incluyen flores secas a modo de collage. En ellos nuevamente se representa la unión de ambos conceptos. Esta vez, haciendo uso del simbolismo y la metáfora de la flor para hablar del éxtasis.

*Lepus* es la última de las series y también emplea el simbolismo como recurso expresivo, en esta ocasión, interactuando con un animal: la liebre. Cinco piezas realizadas a grafito sobre papel. Se trata quizás, de la serie menos homogénea, pero comparte el discurso de las anteriores.

Más adelante, se encuentran las conclusiones que se han derivado a raíz de la investigación desarrollada. Cabe destacar, que podríamos profundizar un poco más en ellas, por lo que aclaramos más adelante, que se trata de un planteamiento inicial para una futura y más extensa investigación y no unas conclusiones definitivas.

En el último bloque del trabajo, se sitúa el apéndice documental que contiene la información correspondiente a las exposiciones realizadas con las obras que conforman este proyecto. Para finalizar, se incluye una lista de las fuentes bibliográficas que nos han servido de apoyo durante el transcurso de la investigación.

# 1. Proyecto

# 1.1 Series

# 1.1.1 Dobles

## 1.1.1.1 Obra previa

Hemos creído necesario dedicarle unas páginas a la obra realizada con antelación a este proyecto, ya que, se convirtió en punto de partida y cimiento de esta investigación.

En los últimos tres años las circunstancias personales nos llevaron a realizar una sucesión de obras que abordaban el dolor y la expresión que este provoca en el rostro. De manera casi obsesiva, en las obras se repetía una y otra vez el mismo patrón: el ser rebasado por una situación que lo supera, por algo que se escapa de su control. Expresiones que representaban, el último aliento de aquel que sufre.

Inicialmente las composiciones no incluían escenografía, evolucionando más tarde con la aparición de un nuevo elemento: una superficie que reflejaba el rostro del que yace (Fig. 1 y 2). Actuando a modo de espejo, se le muestra aquello que tanto teme: su propia muerte. Casi como Narciso que, en su contemplación absorta, incapaz de apartarse de su imagen, acabó arrojándose a las aguas para morir posteriormente (Fig.3).

El momento en el que aparece el reflejo, como otra posibilidad, como otra vertiente, coincide con la lectura del libro *Sobre el dolor* de Enrique Ocaña: un ensayo que trata de desmembrar la historia del dolor moderno occidental, comparándolo con las culturas antiguas.



**Fig. 1** *Sin título*. Óleo sobre lino.  
100 x 100. 2010

Doscientas cuarenta y cuatro páginas que hablan de dolor para finalizar con un epílogo titulado: *Sobre la alegría*, en el que aparecen al final las palabras que cambiarán el rumbo de nuestra obra:

Pensar el sentir de la vida es privilegio, no siempre gozoso, del viviente humano. Haciendo ocio filosófico de la maldición bíblica, este intento necesariamente inconcluso por pensar el dolor alienta fidelidad al placer, un sí a la alegría sin pretensiones primigenias consciente de que el libro de la vida no se cuenta anticipadamente con la última palabra.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ocaña, Enrique, *Sobre el dolor*, Valencia, Pre-Textos, 1997.p.272.



**Fig. 2** Sin título. Óleo sobre lino.  
20 x 20 cm. 2010



**Fig. 3** Caravaggio. *Narciso*. 1597

Después de Enrique Ocaña y su ensayo, aparecen las obras de George Bataille para complementar la nueva dirección que tomará nuestra obra. El filósofo francés y toda su obra se convertirán en los grandes cimientos de mi investigación, cambiando nuestra visión del erotismo y su relación con la muerte.

Desde ese instante, todo cobra un nuevo sentido: el reflejo se convertirá en doble, en metáfora de la unión entre muerte y erotismo.

La muerte ya no será el eje de mi pintura, ahora dos líneas avanzan paralelamente sin apenas distancia entre ambas. El ser desbordado y su reflejo ya no hablan solo del dolor, sino de un movimiento de zozobra que lo arrastra hacia los lindes de la consciencia, donde erotismo y muerte se encuentran, recordándonos nuestra condición de mortales, sí, pero a cambio de sucumbir ante los placeres del erotismo. Y es que, como decía Bataille:

“El erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte”<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Bataille, George, *El Erotismo*, Barcelona, Tusquets, 2000, 2ª ed., p.15

## 1.1.1.2 Conceptos

La Naturaleza ha situado a la Humanidad bajo el gobierno  
de dos amos soberanos, dolor y placer.

**Jeremy Bentham.1789**

El cuerpo es el campo de batalla donde Eros y Tánatos establecen su atávico encuentro. Inherentes entre sí, la muerte y el erotismo han impuesto su fuerza colonizando el espíritu del ser humano.

El dolor, llegando al límite de su sublimación, engendra un estado general de tensión, una suerte de vibración interior. El ser se desestabiliza, porque el dolor, no irrumpe en él desde una exterioridad, si no que, emerge de la disgregación íntima entre su existencia y su esencia: se trata de un desorden, que nos hace descubrir nuestras entrañas.

No menos traumático es el efecto del placer, ya que, ante la unión sexual el hombre se queda atónito, sobrecogido. Incluso parece desvanecerse durante unos instantes, sintiendo el ancestral aliento de la muerte sobre su nuca. Tal es la sensación de cercanía, que el orgasmo será designado en multitud de ocasiones como pequeña muerte:

El ser en verdad se divide, su unidad se quiebra y ya desde el primer instante de la crisis sexual. En este momento, la vida pletórica de la carne topa con la resistencia del espíritu. El impulso carnal es singularmente extraño a la vida humana; se desencadena fuera de ella, con la condición de que calle, con la condición de que se ausente.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> *Ibid*, p.111.

Placer y dolor pues, son los autores de esa violencia que nos abrumba y que rompe el orden establecido de las cosas, que empuja al viviente más allá de sus fronteras, alcanzando el umbral donde zozobran las potencias del ser. Esto implicaría, que durante los momentos álgidos de ambas sensaciones, existiría una des-unificación del ser, una especie de “muerte del yo” y es ahí, concretamente, donde se centra esta serie. Justo en el instante en el que la energía de la que antes hablábamos, irrumpe en el ser humano de tal forma, que provoca un desprendimiento de las máscaras que portamos habitualmente con nosotros y que conforman nuestra personalidad. Aquellas que transportamos configurando nuestra identidad y que escritores como Rainer Maria Rilke le dedican unas palabras:

Hay mucha gente, pero más rostros aún, pues cada uno tiene varios. Hay gentes que llevan un rostro durante años. Naturalmente, se aja, se ensucia, brilla, se arruga, se ensancha como los guantes que han sido llevados durante un viaje (...) Otras gentes cambian de rostro con una inquietante rapidez. Se prueban uno después de otro, y los gastan.<sup>4</sup>

En este instante, no existe contaminación alguna de emociones, ni tensión física ni psicológica, solo vida pura.

*Dobles*, es una serie compuesta por tres piezas. El uso de la repetición como figura retórica está justificada como herramienta de comparación. Por un lado, se sitúa el retrato de una persona con un gesto ambiguo que se mueve entre goce y sufrimiento; justo a su lado se encuentra una figura idéntica a la anterior. ¿Qué intentamos señalar con esta composición? La duplicación del mismo ser compara estas dos emociones para elevarlos a un mismo nivel. No hablamos del retrato de un ser humano, sino del retrato de dos conceptos y del efecto que producen en el individuo, jugando con la ambigüedad que potencia la reflexión.

Ambiguo viene del latín: se trata de una palabra formada con el prefijo amb- que significa “por uno y otro lado” y con la raíz del verbo “agere” que

---

<sup>4</sup> Rilke, R.M.: *Los cuadernos de Malte Laurids Bridge*. Editorial Losada. Buenos Aires. 1990. p. 21

significa llevar adelante, por eso lo ambiguo es lo que actúa por uno y otro lado, lo que tiene doble sentido, lo incierto, lo equívoco. Si consideramos que el placer y el dolor están siempre unidos como sutiles extremos de una misma horizontal: “la línea de la vida”, el efectuar una serie de imágenes ambiguas nos facilitará la representación de esta semejanza.

Se trata de una analogía entre el Eros y el Tánatos, entre las dos figuras que aparecen en la pieza, pero también entre lo que se representa y lo representado. Y por eso, somos conscientes, de que el espectador a primera vista, lo primero que divisa es un ser y su doble. Una especie de gemelos casi idénticos que captan su atención:

Esto es debido a que la analogía humana viene de una experiencia primordial, la del doble, cuyos mitos (hasta el Romanticismo, que los avivó con evidente delectación) están basados en el espejo o en la sombra. Ahora bien, lo que fascina y seduce en el doble es que su forma es humana, que es ese otro que Yo soy.<sup>5</sup>

El retrato en sí mismo, ya actúa como el doble del individuo que se representa. Al contemplarlo, ve ante él una imagen semejante a sí mismo, su “otro yo”, y este, en cierto sentido le garantiza su continuidad ante la muerte como parece hacerlo el acto sexual:

Somos seres discontinuos, individuos que mueren aisladamente en una aventura ininteligible; pero nos queda la nostalgia de la continuidad perdida. Nos resulta difícil soportar la situación que nos deja clavados en una individualidad fruto del azar, en la individualidad perecedera que somos.<sup>6</sup>

El retrato, como expone Rosa Martínez Artero aparecerá como un intento del ser humano para asegurar la supervivencia de su identidad social, convirtiéndose en un doble en el que irán unidos vida y muerte.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Amount Jacques , *El rostro en el cine*, Barcelona : Paidós , 1998 , p.19.

<sup>6</sup> Bataille, George, *Op .cit.*p.19.

<sup>7</sup> Martínez-Artero,Rosa *El retrato : del sujeto en el retrato* , Barcelona : Montesinos D.L. 2004 p.31.

Un claro ejemplo serían los retratos de *El Faiyum*, pequeñas tablillas pintadas con encáustica que se pintaban con el fin de acompañar la momia de la persona fallecida. Más confusas nos resultan las esculturas dobles egipcias: el objetivo esencial de esta sofisticación funeraria no era otro que intentar conseguir que el difunto pudiera conservar, para siempre, un soporte adecuado en el que se diera eterna acogida a su identidad (fig.4).



**Fig.4** *Pseudogrupo de Itisen.*  
Dinastía IV. Museo del Louvre

El arte, en este sentido, podía convertirse en una alternativa adecuada en sustitución de lo deseado, asegurándole además, una gran perdurabilidad en un soporte físico. Lo más inquietante de estas figuras, al igual que las representadas en nuestra serie, es que, paradójicamente se convierten en “dobles de dobles”.

Entonces, si el retrato es el lugar donde se ensamblan vida y muerte ¿Por qué no emplearlo como medio para representar el Eros y el Tánatos?

La composición y la escala ampliada están pensadas para que los rostros que contienen el gesto se conviertan en el foco de atención para el espectador. Nos da una sensación claramente estatuaria: de frialdad, irrealidad e incluso de inhumanidad. El fondo está pintado con un color neutro para ensalzar las figuras y aislarlas de cualquier escenario. Solo existe el diálogo entre ambas, al mismo tiempo que entre lo representado y el espectador.

### 1.1.1.3 Referentes

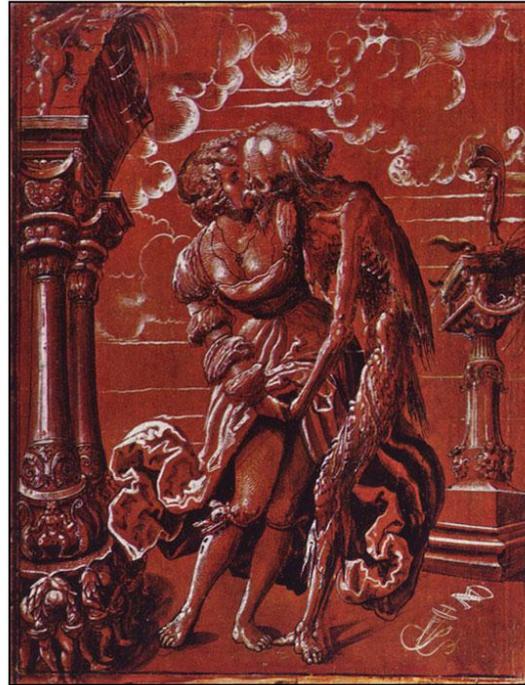
Desde los inicios de la práctica artística, Erotismo y muerte han sido representados en numerosas ocasiones. Estos básicos de la condición humana han interesado a creadores de todos los siglos. En muchos casos, incluir el erotismo en sus obras hizo que se buscaran soluciones altamente creativas para esquivar la censura y salir disfrazadas a la luz pública.

El artista Hans Baldung Grien, discípulo de Durero, dedicó gran parte de su carrera a representar escenas religiosas, pero también a una siniestra temática que tiene como ejes la muerte y la doncella. Estas representaciones tienen sus raíces en la mitología griega antigua: el mito del rapto de Perséfone por Hades, dios del infierno, que simboliza el choque entre Eros y Tánatos. Sus obras reflejan los temores propios de la época y abarcan desde pinturas y dibujos, hasta grabados en madera y metal. Una de sus obras más conocidas, sin duda, es *La muerte y una doncella* (fig.5), escena con una gran carga moral, incluso satírica; se trata de una alegoría sobre la universalidad de la muerte, de como acecha al hombre sin importar género, edad, oficio ni condición social.

*La muerte vestida de soldado lansquenete besa a una joven* (fig.6), es la obra de Niklaus Manuel Deutsch artista nacido en Basilea, Suiza y, como se puede apreciar, seguidor de la misma temática de Grien. De nuevo se advierte una figura femenina atrayendo a la muerte. Sin embargo, la situación es muy diferente en comparación con *La muerte y una doncella*, de Grien. En la obra de Niklaus Manuel, la mujer no tiene expresión alguna de terror en su rostro; por el contrario, corresponde a la muerte con un beso y además la invita a que introduzca su mano en su entrepierna.



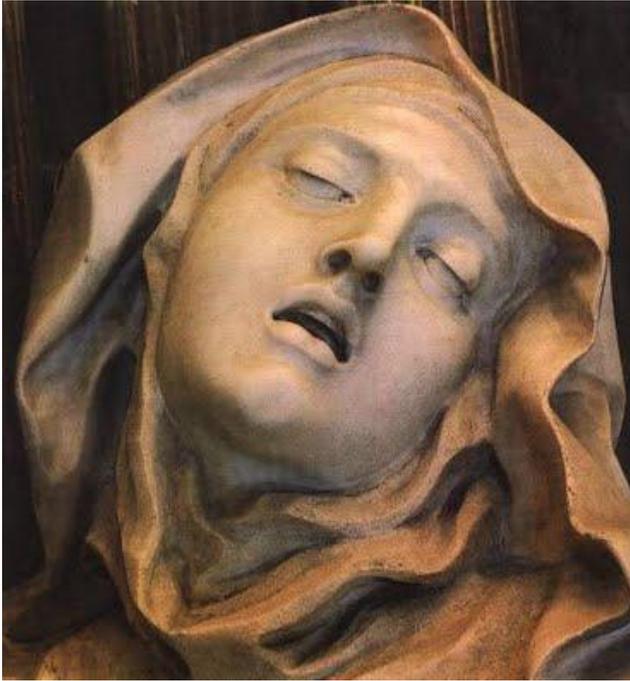
**Fig.5** Hans Baldung. *La muerte y una mujer*. 1518-1520



**Fig. 6** Niklaus Manuel. *La muerte vestida de soldado lansquenete besa a una joven* .S. XV

En estas dos obras, no en forma de dobles como en nuestra serie, Eros y Tánatos aparecen personificados conviviendo el uno con el otro en el mismo cuadro. Como también parecen hacerlo de forma simultánea en el rostro de Santa Teresa, de Bernini. Artista polivalente que concibe y realiza todo un escenario en el que situará el cuerpo de la religiosa en escorzo, suspendido en el aire, pero vencido. El rostro hacia lo alto, la boca entreabierta, un cuerpo totalmente entregado y un gesto ambiguo para referirse a la esencia de lo representado: el éxtasis.

La enfatización de las expresiones en *El éxtasis de Santa Teresa* (Fig.7) nos recuerda formalmente a las figuras de Santos de las obras hagiográficas de pintores como Rafael, el Greco o Jose de Ribera, e inevitablemente nos hace reflexionar acerca de los rostros de las Vírgenes y Santas que Santiago Ydañez incluyó en su exposición *De lo real a lo sagrado* en la Fundación Chirivella Soriano.



**Fig.7** (Detalle) Gian Lorenzo Bernini. *El Éxtasis de Santa Teresa* 1647-1651



**Fig.8** Santiago Ydáñez. *Sin título*. 2010

Santiago mostraba los rostros ampliados a gran escala (Fig.8), otorgando mayor expresividad a las muecas endurecidas por las imponentes pinceladas que lo construyen. De una forma casi aterradora, el artista consigue implantar en la mirada del espectador ese gesto desencajado que permanecerá irremediabilmente en su memoria:

Todo rostro agigantado se diferencia del rostro ordinario en que éste fundamentalmente comunica, puede eventualmente seducir, pero su papel es hacer circular palabras: contraseñas, mientras que el rostro en primer plano impresiona, fascina, impone su mundo.<sup>8</sup>

Destacar el rostro y el gesto ambiguo ante todo es lo que la serie *Dobles* pretende. Para ello, además de la escala ampliada, se situó al individuo en un espacio pictórico de referencias mínimas. Sin ningún elemento

<sup>8</sup> Ruiz de Samaniego, Alberto, *La pérdida de nuestros Rostros, Cuadernos del IVAM, verano, 2004*. p.49.

contaminante, una especie de limbo que ha sido empleado por muchos artistas como, Alex Kanevsky (fig.10), Steven Black, Jenny Saville(Fig.09) o Egon Schiele en algunos de sus retratos:

Después de los rostros desencajados expresionistas, los pintores endurecieron las facciones y afilaron la mirada, como queriendo mostrar que el entorno deshecho ya no les afectaba. Se convirtieron en estatuas de sal, en figuras petrificadas, incapaces ya de sentir nada, paradójicamente más marcadas si cabe por las inclemencias de la época.<sup>9</sup>



**Fig.09** Jenny Saville,  
*Hyphen*, 1999.

---

<sup>9</sup> Azara, Pedro, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, Barcelona, G.G., 2002, p.134.

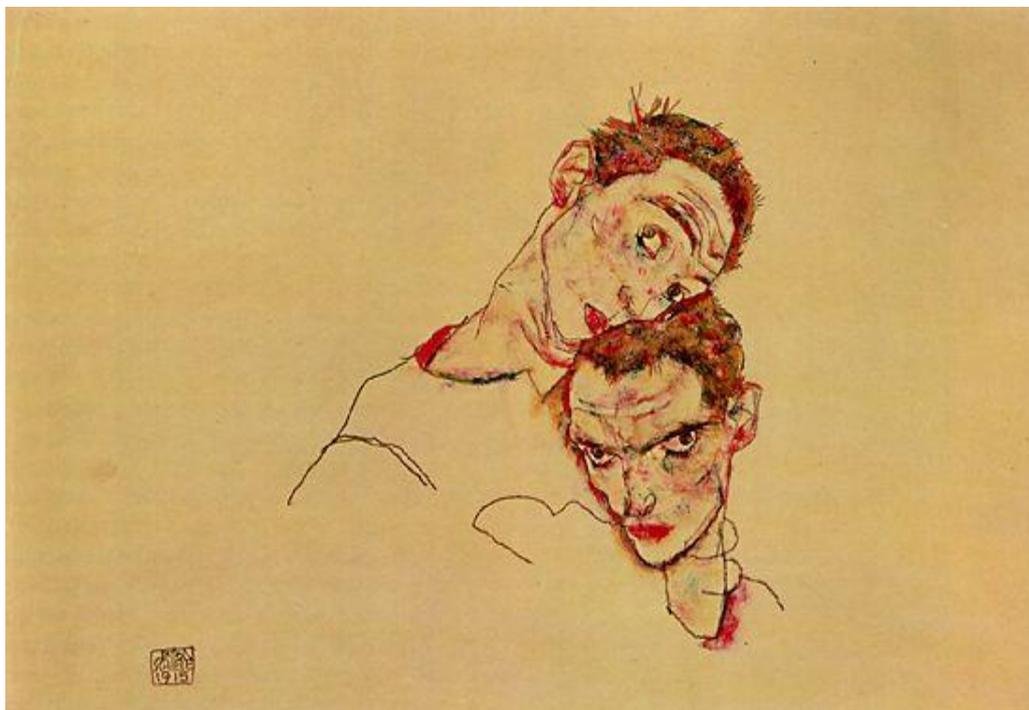


**Fig.10** Alex Kanevsky. *S/T* 2010

En la obra de Schiele existe una tensión emotiva en la sensualidad de sus obras que se vuelve casi obsesiva. Algunos de sus retratos recuerdan a las fotografías de las histéricas de la *Salpêtrière* en sus contorsiones corporales y muestran el interés que éste siempre tuvo por el lenguaje del cuerpo de los enfermos mentales. Así se presenta a si mismo: dos cabezas apoyadas la una en la otra, con mirada introspectiva dirigida hacia el espectador. Sin duda, el doble autorretrato de Egon (Fig.11) es síntoma de la tradición que une al doble con el desdoblamiento de personalidad y la posibilidad del encuentro con “ese otro que soy yo”. Clément Rosset habla de este fenómeno en su ensayo *Lo real y su doble*:

Un célebre estudio de Otto Rank nos lleva a relacionar el desdoblamiento de personalidad con el miedo ancestral a la muerte. El doble que se figura el sujeto será un doble inmortal, encargado de proteger al sujeto de su propia muerte. La superficialidad de la hipótesis se debe a que Rank no ha captado la jerarquía real que la liga, en el desdoblamiento de personalidad, al único con su “doble”. Es verdad que el doble siempre es concebido intuitivamente como si gozara de una realidad “mejor” que la del propio sujeto – y en este sentido, puede

aparecer como una especie de instancia inmortal con relación a la mortalidad del propio sujeto -. Pero lo que angustia al sujeto, mucho más que su muerte próxima es en primer lugar su no-realidad, su no-existencia.<sup>10</sup>



**Fig.11** Egon Schiele. Doble autorretrato .1915

Este fenómeno también ha llevado a muchos artistas a lo largo de la historia a hacer uso del doble en sus obras.

Frida Kahlo y su cuadro *Las dos Fridas* (Fig.12), son otra manera de representar una analogía, esta vez refiriéndose a dos fragmentos del espíritu de una misma persona; o la artista Keith Cottingham con su obra *Twins* (Fig.13): la composición nos recuerda a las pinturas clásicas de retratos, sobre todo del flamenco y del barroco. Los personajes son adolescentes, y a medida que los observamos encontramos que tienen un gran parecido entre ellos. El detalle o la aparente fidelidad de la imagen, así como el fondo neutro a modo de vacío, nos dirigen hacia una cierta artificialidad que nos hace preguntarnos

---

<sup>10</sup> Rosset, Clément: *Lo real y su doble, Ensayo sobre la ilusión*, Tusquets editores, 1993. Pág. 82.

sobre la naturaleza de los personajes fotografiados, por qué nos resultan tan extraños e inquietantes.



**Fig.12** Frida Kahl. *Las dos Fridas*  
1939.



**Fig.13** Keith Cottingham. *Twins*  
2009.

No es tanto el doble como desdoblamiento de personalidad y sí como dos elementos de aspectos similares, diferentes pero análogos y unidos, lo que nos interesaba de estas últimas obras, en definitiva: su parte formal.

#### 1.1.1.4 Reproducciones



**Fig.14** *Dobles*. Óleo sobre tabla.  
130 x 165 cm. 2011



**Fig.15** Detalle.



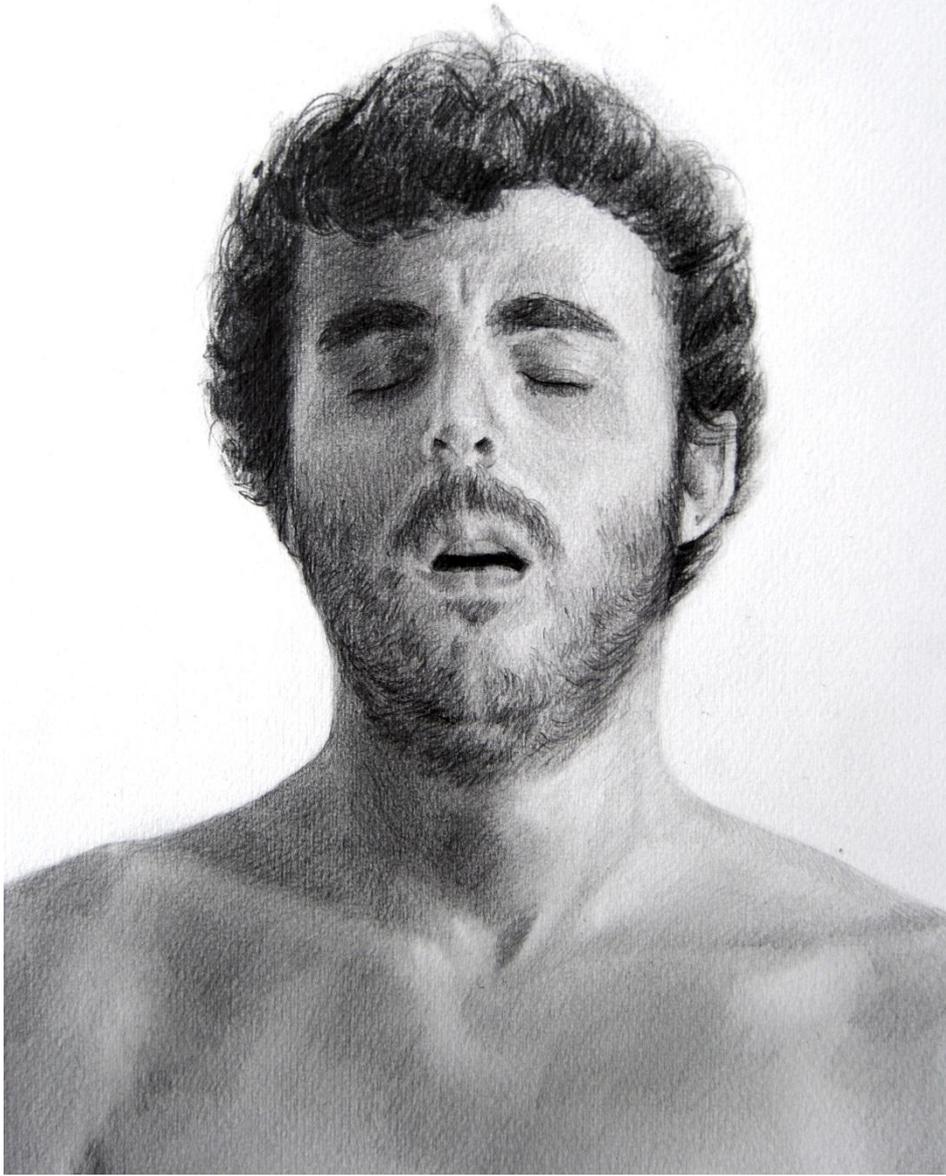
**Fig.16** *Dobles*. Óleo sobre tabla.  
100 x 150 cm. 2011



Fig.17 Detalle.



**Fig.18** *Dobles*. Grafito sobre papel  
50 x 70cm. 2011



**Fig.19** Detalle.

### 1.1.1.5 Procesos y técnicas

La serie *Dobles* esta compuesta por dos óleos sobre tabla y un dibujo. Las pinturas tienen un tamaño de 165 x 130 cm y 100 x 150 cm, con una composición similar sitúan al rostro en el centro de la pieza.

El inicio del proceso pictórico se ha convertido para mí en un pequeño ritual. Siempre me ha fascinado la frescura de algunas de las obras de Jenny Saville, Alex Kanevsky o Santiago Ydañez. Esa capacidad de síntesis y expresividad donde se hace latente un dominio extraordinario del color. Cada trazo del pincel cobra importancia sin trascender en el orden de ejecución, pinceladas independientes, que pese a su individualidad, conjugan una unidad pictórica apreciable.

Normalmente en el inicio del proceso de trabajo hay una fase donde la pintura actúa por sí sola, buscando el equilibrio entre la libertad expresiva y el compromiso con el dibujo en relación al referente figurativo. Sin embargo, al trabajar en estas piezas tuve que modificar el procedimiento en algunos aspectos. Tener que realizar dos figuras casi idénticas en un mismo soporte me obligó a concentrarme doblemente, a pensar detenidamente antes de aplicar cada pincelada y a su vez, memorizarla para reproducirla de manera similar la figura contigua. Así, las figuras representadas se convirtieron en referentes la una de la otra, dejando a un lado la fotografía del modelo. Resultó ser un método muy didáctico a nivel personal, ya que pude comprender mejor mi manera de actuar frente a una obra.

Acostumbro a imprimir los soportes con una capa de rojo almagra, esto me permite jugar con tonos verdes y rojizos en las carnaciones, especialmente en el rostro, siendo este la zona del cuerpo más enfatizada de la serie. Apenas existe materia en el torso de las figuras y sin embargo, en el rostro apreciamos trazos del pincel cargados de blanco de plomo. Me interesa la tosquedad que produce dicho material en la pincelada y el registro de las cerdas con el movimiento del pincel. También su rápido secado, que junto al *Liquin* me aportan esa rapidez a la hora de trabajar.



**Fig.20** (Detalle).  
*Dobles.*  
100 x 150 cm, 2011.

El dibujo está realizado en papel *Fabriano* de 150g y tiene un tamaño de 50x70cm. A diferencia de las otras series que veremos a continuación, este dibujo se efectuó de una forma más detallada, quizás menos expresivo que los demás pero mucho más minucioso. Una de las razones, como hemos citado anteriormente, fue la complicación de crear dos figuras equivalentes en un mismo soporte, esto nos obligó a dejar la frescura del trazo a un lado para centrarnos en las formas y líneas del cuerpo. Otra de las razones fue el tamaño del dibujo. Estas dos figuras resultan casi dos veces mayor que las representadas en las posteriores series lo que me exigía dedicar más tiempo a cada fragmento de la composición.



**Fig.21** (Detalle).  
*Dobles.*  
50 x 70 cm, 2012.

# 1.1.1 La petite mort

## 1.1.2.1 Conceptos

“La tristeza consecutiva al espasmo final puede proporcionarnos una sensación anticipada de la muerte; y se da el caso de que la muerte y su angustia están en las antípodas del placer.”

**George Bataille.**

Como señalamos en el capítulo anterior, el término *petite mort* se ha utilizado generalmente para referirse a la pérdida de conciencia o desvanecimiento que sufren algunas personas tras el orgasmo. Morimos cuando cancelamos la conciencia en el momento del éxtasis. Nos desvanecemos sumergidos en un placer excesivo que nos hunde, nos trastorna y nos enmudece; hasta que un repentino impulso nos arrastra de nuevo al cuerpo extenuado, que abre los ojos como por primera vez, como un recién nacido que encuentra de nuevo el mundo.

Metáfora verbal que emplea el desfallecimiento y enervamiento propios de la muerte original, para referirse al momento álgido del acto sexual. Hablar de muerte sin cadáver, de expiración del ser, sin llegar al último peldaño.

En ese caso, la metáfora lingüística a la que esta serie se refiere, se apoya, de cierta manera, en la experiencia visual. El estado de relajación que se apodera del ser humano en el período post-orgásmico, simula el momento de suspensión y de enajenación antecedente a la muerte original; la metáfora verbal establece la analogía visual y la serie *La petite mort*, de forma

recíproca, la representa. Acción, que como subrayan José Saborit y Alberto Carrere en su libro, se produce en el ámbito pictórico con mucha frecuencia:

“Admitido el hecho de que numerosas metáforas verbales se apoyan en la experiencia visual, en la imaginación que establece analogías visuales, no por ello debemos olvidar que dichas metáforas se consolidan en nuestra memoria como metáforas lingüísticas, determinando así el conocimiento y la construcción de lo que denominamos realidad. Miramos con anteojeras lingüísticas –aun cuando éstas se asienten en la experiencia visual-, y precisamente en ocasiones, la pintura, más que hacer metáforas pictóricas, más que descubrir o mostrar nuevas analogías visuales enfrentando identidades y diferencias, lo que hace es ilustrar metáforas lingüísticas preexistentes.”<sup>11</sup>

Si la muerte es lo contrario a la vida, resulta paradójico emplear la palabra muerte para referirse al exceso de vida que implica el orgasmo. Contradictoria y a su vez fascinante analogía que Bataille, no duda en desentrañar en algunos de sus escritos.

Para el autor “muerte chiquitita” y muerte poseen un elemento en común: la zozobra que aturde y enajena al ser. En este fragmento del erotismo discurre sobre ello:

“La muerte, excepcional, representa sólo el caso extremo; cada pérdida de energía normal no es en efecto más que una muerte chiquitita, comparada con la muerte del zángano, pero, lúcida o vagamente, esta <<muerte chiquitita>> es en sí un motivo de aprensión. Como contrapartida, es a su vez objeto de deseo. Nadie podría negar que un elemento esencial de la excitación es, el sentimiento de perder pie, de zozobrar. El amor no es, o es en nosotros, *como la muerte*, un movimiento de pérdida veloz que se vuelve rápidamente trágico y no se detiene más que en la muerte. De tal modo que entre la muerte y, por

---

<sup>11</sup> Carrere, Alberto y Saborit, Jose *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra D.L. 2000, p.330, 331.

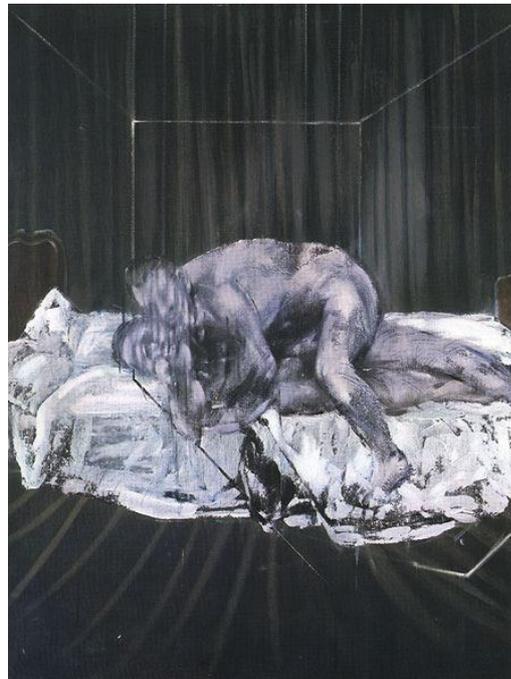
otro lado <<la muerte chiquitita>> o el zozobrar, que embriagan, es casi imperceptible la distancia.

Este deseo de zozobrar, que embarga íntimamente a cualquier ser humano, difiere no obstante del deseo de morir por su ambigüedad: es sin duda deseo de morir, pero al mismo tiempo, es deseo de vivir, en los límites de lo posible y de lo imposible, con una intensidad cada vez mayor. Es el deseo de vivir dejando de vivir o de morir sin dejar de vivir.”<sup>12</sup>

Vida y muerte, se relacionan en las piezas que componen esta serie. Ocho fotografías reducidas a pequeña escala para representar *La petite mort*, ya no solo con el contenido, sino también con el formato.



**Fig.22** Gerhard Richter  
*Emma*, 1966.



**Fig.23** Francis Bacon  
*Two figures*, 1953.

Las imágenes recogen a modo de instantáneas, los movimientos de una mujer en estado de éxtasis. Manipuladas y desenfocadas para confundir al espectador, como Gerard Richter (fig.22) hacía en algunos de sus lienzos.

<sup>12</sup> Bataille, George, *Op. Cit.* p.244, 245.

Alberto Gálvez señalará de que para Richter, la pintura y la fotografía supondrán dos modos igualmente falsos y engañosos de representar la realidad.<sup>13</sup>

Trazos violentos envuelven y acompañan el movimiento convulsivo del cuerpo, introduciéndose en la cara de forma intensa, disolviendo los rasgos de la “rostredad”. Como los retratos de Francis Bacon que torturan al rostro y lo alteran, subrayando el movimiento tortuoso de los cuerpos. (Fig.23) Ataque al sujeto vulnerado por la realidad, no sólo en la representación sino también en la factura, para representar la disolución del individuo en el período de arrobamiento.



**Fig.24** Odd Nerdrum  
*Hepatitis*, 1996.



**Fig.25** Eric Fischl. *Bathroom, Scene 1*. 2002.

Salpicaduras y manchas amarillas invaden la escena que, a modo de sinestesia nos trasmite dolor y enfermedad. Cubriendo la imagen, como la ictericia lo hace en el cuerpo humano, de un halo de mortandad. Son muchos

---

<sup>13</sup> Gálvez Giménez, Alberto, *Cita de la pintura : estrategias autorreferenciales en la pintura*, Valencia : Institució Alfons el Magnànim, 2004, p.81.

los artistas que hacen uso de la sinestesia cromática como Odd Nerdrum en “Hepatitis” (Fig.24). Esta acción nos permite crear una imagen ambigua, en la que muerte y erotismo coquetean en el mismo soporte.

Cortando deliberadamente la composición de las imágenes, establecemos un dispositivo retórico (persuasivo) capaz de excitar el deseo de averiguar más. Nos interesamos por aquello que no vemos, aquello que se nos oculta pero que puede respirarse (incluso cortarse) en el ambiente, aquello cuyos signos nos resultan indescifrables.<sup>14</sup>

Este tipo de composición, unida al tamaño descompensado del marco y a la inclinación de sus aristas, arrastra al espectador hacia el interior de la obra. La fotografía se reduce visualmente por el efecto que produce la moldura que la envuelve. La mirada parece introducirse a través de una mirilla y convierte al espectador involuntariamente en *voyeur* como lo hacen las pinturas de Eric Fischl (Fig.25), o la enigmática obra de Marcel Duchamp: *Etant donnes*.

---

<sup>14</sup> Saborit, Jose, “Cuadros con Secretos”, 1995, en Mery Sales. Pintura [en línea], <http://www.merysales.com>, [citado en 30 marzo 2009].

## 1.1.2.2 Referentes

Uno de los principales referentes a tener en cuenta en esta serie es fotógrafo holandés: Sanne Sannes. Las mujeres fueron su tema favorito y una fuente inagotable de inspiración. De manera casi obsesiva y con una visión prácticamente *voyeurista*, sus modelos fueron fotografiadas una y otra vez durante momentos de éxtasis (fig.26-27). Sannes trabajaba con la iluminación ambiental y sin ayuda de trípode. Sus fotos subexpuestas y desenfocadas caracterizadas por el exceso de grano; poseen un carácter íntimo y erótico.



**Fig.26** Sanne Sannes,  
*Untitled*, 1962-1965.



**Fig.27** Sanne Sannes,  
*Untitled*, 1962-1965.

Jiri Georg Dokoupil, en el año 1985 presenta su serie *Madonnas In Ecstasy* (fig.28) Conjunto de imágenes, seleccionadas por el autor y colocadas a modo de polípticos en grandes formatos. El propio artista declara:

“He seleccionado mis *madonnas* de entre más de 3.000 revistas pornográficas. Hay dos caminos que conducen a la iluminación: el seco y el mojado. Mis *madonnas* siguen el camino de en medio.”<sup>15</sup>



**Fig.28**, Jiri Georg Dokoupil, *Madonnas In Ecstasy*, 1985.

Dokoupil, conocido por la diversidad de su obra y su carácter multidisciplinar, recurre muchas veces al erotismo como punto de partida para realizar sus piezas. En esta serie, y leyendo sus declaraciones, deducimos la intención del artista por crear una imagen ambigua. Dokoupil no crea sus

---

<sup>15</sup> Dokoupil, Jiri Georg. *Dokoupil. "Dear art lover, I am a Central European artist"* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p.152

propias fotografías como Sanne y se apropia de imágenes procedentes de la pornografía: las descontextualiza y les atribuye la condición de *Madonnas* en su título. Resulta curioso como el rostro de estas actrices porno recuerdan al éxtasis de Santa Teresa de Bernini en plena transverberación, o a las pinturas de Santiago Ydñez que en el capítulo anterior nombrábamos.



**Fig.29**, Thomas Ruff, *Nudes*, 2003.

Thomas Ruff (Alemania, 1958) produjo en 2003 las primeras imágenes de la serie *nudes* (*desnudos*), que con el paso del tiempo se han convertido en unas de las series más valoradas de toda su carrera. Para crearlas, el fotógrafo utiliza fotografías procedentes de páginas web pornográficas (fig.29), al contrario que nuestra serie *La petite mort*, amplía –mediante un proceso digital– las imágenes persiguiendo el mismo efecto: volver casi irreconocibles las mismas. Al final de todo este proceso, presentan un aspecto *richteriano*, como si estuviéramos divisando un paisaje a través de la ventana de un tren, desplazándose a gran velocidad.

Tanto Ruff como Dokoupil se apropian de imágenes ajenas para descontextualizarlas y otorgarles otro significado. Arnulf Rainer sin embargo, se

apodera de fotografía de una forma distinta. En su serie de *Mascarillas funerarias* (fig.30), castiga, niega y a su vez, rechaza el rostro mediante el trazo de pintura sobre la imagen fotográfica. Veladuras y salpicados sobre semblantes que son sólo máscaras, a veces sobrecogidas como la propia pintura, ante la vida y la muerte:

“En mi serie de mascarillas funerarias se aplican de forma directa (e indirecta como metáfora) los principios espirituales y creativos que han llegado a ser importantes en mi obra (en el curso de su evolución): la extinción, el alejamiento, el contacto con el tabú, la insolencia del payaso, lo casi-sagrado, el éxtasis, la curiosidad hacia los muertos, la mística de la muerte, etc.”<sup>16</sup>



**Fig.30,** Arnulf Rainer  
*Mascarillas funerarias* ,1979.



**Fig.31,** Arnulf Rainer  
*Mascarillas funerarias* ,1979.

Sus composiciones fueron un claro referente para esta serie, el trazo nervioso procedente del grafito que se retuerce en *La petite mort*, recuerda a las pinceladas que realiza Rainer en su serie *Women* (1977) (fig.31) Es interesante la forma en la que, el artista con su pincelada, recrea el

<sup>16</sup> Rainer, Arnulf: “Como si fuera definitivo. Sobre la serie de las mascarillas funerarias”, En *Campus Stellae*. Santiago de Compostela.1996 .p.90-91.

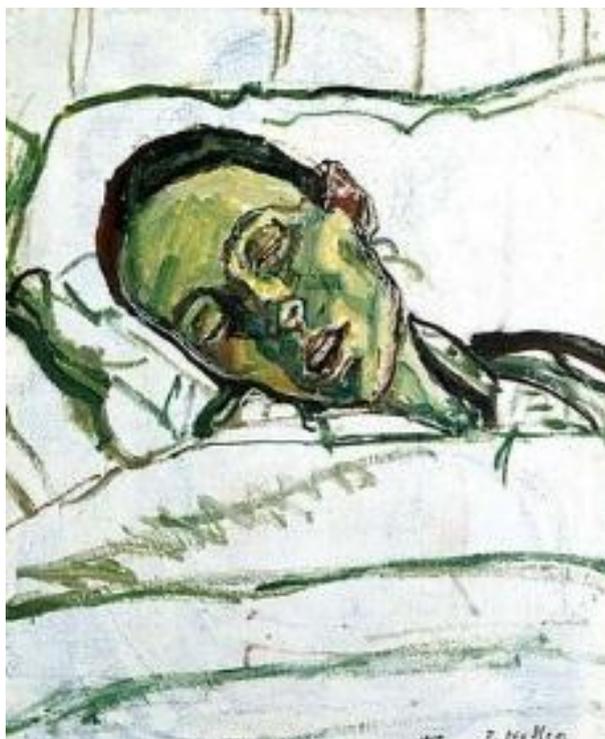
movimiento de los cuerpos acentuando las oquedades del rostro. Insistiendo en el abrir desmesurado de la boca originado por la pérdida de conciencia, ante una situación que nos sobrepasa. Como hizo Ferdinand Hodler, representando una y otra vez la agonía y la muerte de su amada, Valentine Godé-Darel. Con una dureza documental, revela el inexorable avance de la enfermedad y del sufrimiento en unos cien dibujos (fig.32) y pinturas.



**Fig.32,** Ferdinand Hodler  
*La agonía de Valentine Godé-Darel,* 1979.

Hodler, borra aquí cualquier referencia al entorno cotidiano del modelo, como Kanevsky o Schiele, para centrarse en su fisonomía. En sus dibujos, observamos el rostro dolorido y alienado de su amante, atosigado por el inmenso dolor. Gestos desencajados, perfilados por ásperos trazos; que en el caso de las pinturas, se refuerza con el empleo de la sinestesia cromática. Añadiendo tonalidades ácidas al cuerpo y rostro de su esposa (fig.33), el pintor, ofrece al espectador la oportunidad de poder sentir la angustia que sentía Valentine en su agonía. Cualquier retrato de la esposa de Hodler moribunda, podría servir como ilustración del libro de Tostoil: *La muerte de Ivan Illich*. La gama cromática, la forma de colocar la materia y el trazo de la pincelada, en estas pinturas, actúan por si solas y se convierten en testigos del sufrimiento:

“Estaba tendido, como están tendidos siempre los muertos, de una manera particularmente pesada, cadavérica [...] la cabeza colocada para toda la eternidad sobre el cojín; y alzaba como los muertos una frente amarilla, pálida de sienes huecas y desnudas y una nariz prominente que parecía pesar sobre el labio superior.”<sup>17</sup>



**Fig.33**, Ferdinand Hodler,  
*Valentine en su lecho  
de muerta*, 1915.

En nuestro caso, el color amarillo no se atribuye solamente a la piel como en los retratos de la muerte de Valentine, si no que, aparece en ocasiones, como un manto que invade la imagen, concediéndole una atmósfera enfermiza. Al igual que en las composiciones de Hodler, el único objeto que interactúa con el personaje es la cama. Lugar donde se yace y se goza, el lecho, se ha convertido en el escenario idóneo para propiciar una imagen equívoca e imprecisa.

---

<sup>17</sup> Tolstói, León, *La muerte de Ivan Ilich*, Editorial Juventud .S.A, Barcelona, 2010, p.19.

### 1.1.2.3 Reproducciones



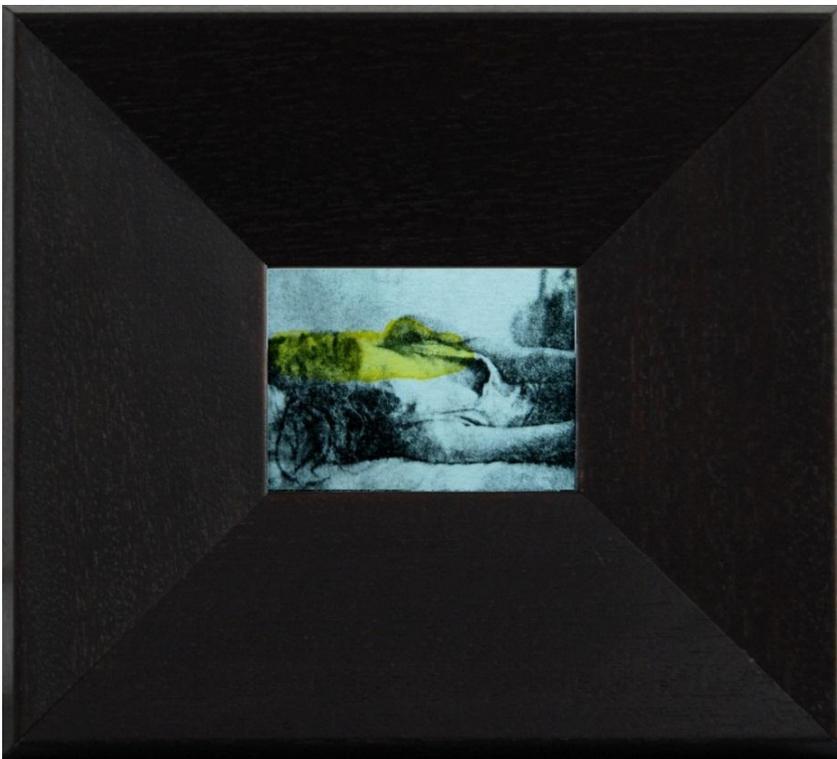
**Fig.34** *La petite mort*. Técnica mixta. 18,5 x 20,5 cm. 2011



**Fig.35** *La petite mort*. Técnica mixta. 18,5 x 20,5 cm. 2011



**Fig.36** *La petite mort*. Técnica mixta. 18,5 x 20,5 cm. 2011



**Fig.37** *La petite mort*. Técnica mixta. 18,5 x 20,5 cm. 2011



**Fig.38** *La petite mort*. Técnica mixta. 18,5 x 20,5 cm 2011



**Fig.39** *La petite mort*. Técnica mixta. 18,5 x 20,5 cm. 2011



**Fig.40** *La petite mort*. Técnica mixta. 18,5 x 20,5 cm. 2011



**Fig.41** *La petite mort*. Técnica mixta. 18,5 x 20,5 cm. 2011

### 1.1.2.4 Procesos y técnicas

*La petite mort* son ocho transferencias con disolvente de 6 x 8 cm que fueron realizadas junto a otras treinta. Se trata de una serie de fotogramas seleccionados de un video que grabé previamente con una cámara Canon EOS 600D con un (objetivo Canon 50 mm f/1.2L USM).

El video con una duración de 13:12 minutos se reproducía en el ordenador, para poder seleccionarlos mediante el botón: *Imprimir pantalla*. Me interesaba capturar los fotogramas de esta forma para ir restando calidad a la imagen. Una vez elegidas 30 instantáneas de esos 13:12 minutos, les aplicamos a todas ellas un suave filtro de desenfoque, mediante el software de edición fotográfica Adobe Photoshop CS5.

Una vez listas, las organizamos en cuadrículas para ahorrar papel y las invertimos a modo de espejo. Luego las imprimimos en blanco y negro con tinta Toner. Es imprescindible que la tinta sea Toner, para que la transferencia obtenga buenos resultados. Las fotografías se colocan boca abajo sobre un papel *Guarro* de 370g, se cubren con otro papel de menor gramaje y se vierte un poco de disolvente por encima. Antes de que el disolvente se evapore, pasamos la unión de estos tres papeles por el tórculo con toda la presión que sea posible.

Una vez transferidas al papel, se recortan para separar unas de otras. Más tarde las modificamos aplicando en primer lugar la acuarela (amarillo limón) y una vez seca, los trazos del grafito. Aplicamos un fijador de dibujo y dejamos secar.

La elección de la moldura también formó parte del proceso técnico, ya que, forma parte de la obra. Así que, el tamaño final de nuestras piezas será 18,5 x 20,5 cm.

# 1.1.3 Muerte entre las flores

## 1.1.3.1 Conceptos

“¿Le gustan las orquídeas,  
señor Marlowe?

- No en especial.

- Dan asco. Se parecen demasiado a la carne humana,  
y emanan la fragancia podrida de la corrupción”.

*The Big Sleep*, 1946. **Howard Hawks**.

La flor se ha ido forjando a lo largo de la historia como alegoría de la sexualidad. Ya no se la concibe solamente como inocente mensajera de la primavera, sino también como símbolo del “apetito carnal” y de todo el ámbito erótico. La forma y carnosidad de algunas especies, han colaborado en la concepción de este tropo.

Teofrasto, discípulo de Aristóteles, concedió el nombre de *orchis a la orquídea*; que significa testículo en griego. Del mismo modo, los primeros cristianos contemplaban la rosa como símbolo de lujuria –Afrodita, sin ir más lejos obsequia con una a su hijo Eros cientos de años antes -, hasta el punto de que el papa Clemente las prohibió en todas las ceremonias.

Herencia de una larga transmisión, esta metáfora se ha ido desarrollando en diferentes ámbitos artísticos. Poetas como Juan Ramón Jiménez, Rainer María Rilke, Pierre Louys, o más coetáneo a nuestro tiempo, Carlos Marzal; no dudan en extrapolar y adornar poéticamente, aquello que evitan nombrar de forma directa:

[...] Nos dirigimos  
sonámbulos con rumbo hacia la noche,  
viajamos otra vez a la semilla,  
para observar radiantes cómo crece  
la flor de carne abierta.

La pretérita flor.

Húmeda flor atávica.  
El origen del mundo.<sup>18</sup>

Muchos artistas apuestan también por representar de manera indirecta los órganos sexuales. Basándose en las relaciones de semejanza, como hacía Robert Mapplethorpe (fig.42) con sus primeros planos de flores. Consiguiendo de forma casi inconsciente, que nuestra mirada reconozca intuitivamente una vulva en la fisonomía de una flor.



**Fig.42** Mapplethorpe,  
*Untitled*,1984.



**Fig.43** Georgia O'Keeffe,  
*Red canna*, 1925.

Como sucederá en la obras más conocidas de Georgia O 'keeffe. Sus flores enormes y simétricas dotadas de una sensualidad opulenta y misteriosa, obligan al espectador a observarlas tan de cerca, que casi lo arrastran hacia

<sup>18</sup> Marzal, Carlos .*El origen del mundo: Antología poética*. Juan Abad .Hiperión. S.L. 2004.

su interior. Paralelamente a la aparición de estas pinturas aflorarán las interpretaciones de algunos espectadores que las relacionarán con la vagina (fig.43). Georgia negará una vez tras otra que sus flores representen vulvas, que sean metáforas del sexo femenino. Todo será en vano: la interpretación había establecido en la imaginación colectiva.

Lo obsesivo en el sexo de la mujer pasa al artista no solamente de forma explosiva; puede naturalmente formar analogías tales como la que relaciona la vulva con uno de los inventos más seductores de la naturaleza: la flor. ¿No es la flor el órgano sexual de la planta? ¿Una especie de doble de la mujer? La flor del amor, la flor de Venus, la flor del deseo, la flor de la carne, la rosa, el clavel, la peonía, la margarita, todo el reino vegetal que se encuentra desde Georgia O'keeffe hasta Gilbert y George, con referencia a la intimidad masculina o femenina. Es su flor lo que la virgen reserva a su primer amante. Ella es, la mujer deseada, la margarita que se deshoja, para saber si me quiere o no me quiere... A la mujer que uno desea se le regalan flores, así puede expresarse el deseo o la alegría de llegar a poseer la flor de su intimidad.<sup>19</sup>

Por otra parte, alude a la fugacidad natural: la flor se marchita pronto. Esta es la razón de su frecuente inclusión en las *Vanidades* y las *Naturalezas Muertas* (fig.44). Pinturas que afrontan alegóricamente la finitud del existir a través de la representación de objetos exánimes, en una quietud conmovedora y sin vinculación unos con otros. La naturaleza está muerta y el cuadro es una vanidad que nos presenta una serie de objetos que sugieren un nimio devenir: flores, joyas, calaveras y objetos de adorno o de ciencia.<sup>20</sup>

En esta serie, al igual que en *Dobles* y *La petite mort*, el gesto extasiado se repite. Una mujer joven se sitúa en el centro de la composición, con el semblante desencajado. Parece emitir un tácito suspiro, que retumba en la atmósfera blanca que la rodea, aislándola en una hermética pureza. El trazo del grafito se zarandea, sin llegar a definir los rasgos del ser apabullado. Como

---

<sup>19</sup> Neret, Guilles: *El erotismo en el arte de siglo XX*. Editado por Angelika Muthesius y Burkhard Riemschneider, Taschen, 1994.p72.

<sup>20</sup> Buci-Gluksmá, Christine, *Estética de lo efímero*, Madrid , Arena libros, D.L. 2007, p. 29.

en algunas de las litografías de Odd Nedrum, (fig.45) los ojos permanecen cerrados y todo tiembla ante ese grito, todo se desfigura porque forma parte de una realidad interior.



**Fig.44** Adriaen van Utrecht,  
*Vanitas*, 1635.



**Fig.45** Odd Nedrum,  
*Study for five singing women*, 1989.

Lo significativo de depositar en el papel un ser que acabará por morir, cobra mucho más sentido si el elemento que se emplaza en el rostro femenino representa la parte más física y carnal que contiene el erotismo: los órganos sexuales.

La maraña de flores que surge de la boca se propaga a través del rostro abriéndose paso entre la piel, persiguiendo un lugar donde marchitarse. La flor que agoniza y muere frente a los ojos del individuo, le recuerda su efímera existencia. Se trata de la coexistencia de vida y muerte en un mismo soporte, abundancia de vida que vislumbra la muerte, muerte que le hace lugar a una nueva vida. Haciendo referencia a la muerte de un ser y simultáneamente, al exceso de vida de otro:

En principio, la muerte es lo contrario de una función cuyo fin es el nacimiento; pero esta oposición es reductible. La muerte de uno es correlativa al nacimiento de otro; la muerte anuncia el nacimiento y es su condición. La vida es siempre un producto de la descomposición de

la vida. Antes que nada es tributaria de la muerte, que le hace un lugar; luego lo es de la corrupción, que sigue a la muerte y que vuelve a poner en circulación las sustancias necesarias para la incesante venida al mundo de nuevos seres.<sup>21</sup>

Y es que, en la unión sexual, en el momento del éxtasis, se produce algo similar a lo que la muerte efectúa en el cuerpo: una desintegración y una recomposición de los pedazos esparcidos con otros cuerpos. Ya que pasar del estado normal al deseo erótico, implica una disgregación relativa del ser individuado: en la sexualidad, el individuo quiebra su unidad orgánica, se fragmenta conectándose con los trozos de un cuerpo que antes le era ajeno.

Muerte original y “pequeña muerte” se conjugan dando lugar a ese espacio de tiempo en el que el individuo, no es más que un cuerpo vacío, desespiritualizado. Un ser desbordado por la situación, que derrama su esencia por los resquicios del rostro. Que no es más que una cáscara hueca, como las máscaras que empleaban los griegos en sus tragedias; donde la boca no parece ser más que el desagüe por donde se escapa la vida.

Allí donde ésta tiene lugar en alguna medida, por ejemplo, en el abrir desmesurado de la boca o de los ojos, no sólo es muy antiestética, sino que precisamente estos dos movimientos son la expresión del estar *desespiritualizado*, de la paralización anímica, de la pérdida momentánea del dominio espiritual sobre nosotros mismos.<sup>22</sup>

Esta serie, al igual que las dos anteriores, aspira a recoger el instante en el que somos empujados hacia la inconsciencia. Donde erotismo y muerte tropiezan, recordándonos nuestra condición de mortales.

---

<sup>21</sup> Bataille, George, *Op. Cit.* p.59.

<sup>22</sup> SIMMEL, Georg: “La significación estética del rostro” *El individuo y la libertad*. Barcelona. Península, 1998 , p.189.

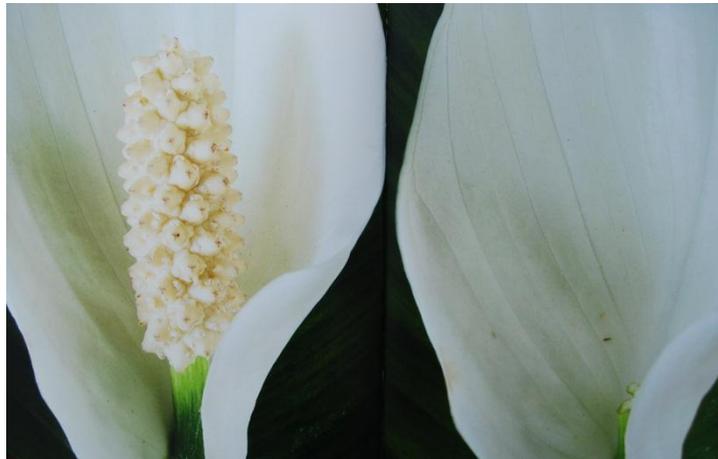
### 1.1.3.2 Referentes

En un homenaje al botánico y físico sueco Carlos Linneo (1707-1778) el fotógrafo Edvard Koinberg, captura la ternura y el erotismo esplendoroso del mundo de las flores. Primeros planos, que recuerdan a las fotografías de Mapplethorpe que antes señalábamos. *Herbarium Amoris* (fig.46), esta compuesto por cientos de imágenes de plantas tomadas contra fondos oscuros, que acentúan la carnosidad y la sexualidad de algunas especies.

El erotismo de sus formas en primer plano, recuerdan tanto al órgano sexual femenino que, artistas como Julia Galán (fig.47), no dudan en aislarlas y emplearlas a modo de sustitución.



**Fig.46** Edvard Koinberg  
*Herbarium Amoris*,1999.



**Fig.47** Julia Galán  
*Acha*, 2011.

Antes hablábamos de que nuestra mirada, esta sugestionada ante la imagen de la flor; este hecho se lo debemos en parte a la tradición pictórica.

Dirigiéndonos siglos atrás observamos como anticipándose a los movimientos de vanguardia como el simbolismo, las obras de los artistas prerrafaelitas ya adquieren la capacidad de sugerir, de instaurar

correspondencias entre los objetos y las pasiones. Aparece la necesidad de articular una realidad contraria a lo tangible y se inclinan hacia una mayor espiritualidad. Como la *Beata Beatriz* (fig.48) de Dante Gabriele Rossetti, pintada un año después de que la modelo y esposa del artista se suicidara. La imagen representa, como en las cinco piezas de nuestra serie, a una mujer extasiada, pero esta vez, en el instante de su muerte:

Un pájaro con plumas de fuego, el Espíritu santo, deposita en sus manos una adormidera, símbolo del olvido, pero en este caso también del láudano con el que se suicidó Elisabeth. En segundo término se distinguen dos figuras, las cuales una es eros rojo y la otra, de atuendos más sombríos Dante, es decir, el propio Rossetti.<sup>23</sup>



**Fig.48** Dante Gabriele Rossetti  
*Beata Beatriz*, 1863.



**Fig.49** Dante Gabriele Rossetti  
*Venus verticordia*, 1864-1868.

Eros y Tánatos al igual que en las obras de Hans Baldung o Niklaus Manuel se reúnen de nuevo en: *Venus Verticordia* (fig.49). Una pieza cargada

<sup>23</sup> Gibson, Michael, *El simbolismo*, Taschen Benedikt, 2006.p.75.

de simbolismo, en la que el autor combina flores marchitas con una joven venus de labios rojizos. Al igual que *Muerte entre las flores*, la inclusión de este tipo de símbolos permite una lectura menos directa, pero más lírica del mensaje que se quiere transmitir.

Otro artista capaz de captar el tránsito entre la vida y la muerte fue John Everett Millais. Situando a Ofelia (fig.50) sobre el lecho del río, induce al espectador a cierta mirada morbosa hacia la frágil figura, que flota sobre el agua y deja entrever un pálido rostro.

Sobre un arrollo, inclinado crece un sauce  
que muestra su pálido verdor en el cristal.  
Con sus ramas hizo ella coronas caprichosas  
de ranúnculos, ortigas, margaritas y orquídeas  
a las que el llano pastor da un nombre grosero  
y las jóvenes castas  
llaman "dedos difuntos".<sup>24</sup>

Los ojos entornados, la mirada fija, pero vacía, la cabeza un tanto inclinada y la boca entreabierta, para arrojar la última porción de vida que le pertenece. Cabe destacar, la obsesión de Millais por crear superficies pictóricas densamente elaboradas, basándose en la integración de elementos de la naturaleza; consiguiendo que todo el ecosistema pictórico acabe por invadir el cuerpo de la joven.

Obras como las del artista contemporáneo japonés: Korehiko Hino (fig.51) están cargadas de un simbolismo similar al de aquella época.

---

<sup>24</sup> Shakespeare, William, *Hamlet*, Acto IV, escena VII. Alianza, 2011, p. 184.



**Fig.50** John Everett Millais  
*Ophelia*, 1852.



**Fig.51** Korehiko Hino  
*Spring*, 2008.

Sus pinturas muestran seres homogéneos difíciles de analizar como niños o adultos, mostrándolos en éxtasis, experimentando la ansiedad y locura que la sociedad actual está constantemente viviendo. Su impresionante manejo de la paleta, otorga a sus composiciones una realidad espeluznantemente inquietante.

Carecen de movilidad y permanecen absortos con la mirada perdida hacia el vacío. Rígidos y rodeados de flores, sus personajes acaban convirtiéndose en un elemento propio del género de las *Naturalezas muerta* o *Vanitas*. El individuo representado, acaba convirtiéndose en el mensajero de su propia caducidad. Ya no es el ser humano el que observa como espectador las *Vanidades* recordándole lo efímero de su existencia si no que, ahora absorto, lo contempla desde el interior.

El ilustrador mexicano Kikyz 1313(fig.54) tiene por objetivo el estudio de la abyección orientado hacia el rechazo del cuerpo muerto, pero embelleciéndolos con decenas de flores vigorosas los cuerpos se sitúan en el límite de la vida y de la muerte.

Muchos artistas contemporáneos como la ilustradora Jessica Stewart (fig.52) o la turca Merve Morkoç (fig.53) comparten estas inquietudes, todos ellos, se dirigen hacia una confrontación entre los cánones estéticos del arte clásico con los esquemas de construcción pictórica actual.



**Fig.52** Jessica Stewart  
*Ate my heart, 2010.*



**Fig.53** Merve Morkoç  
*Untitled, 2010.*



**Fig.54** Kikyz 1313  
*Cadáveres, 2010.*

### 1.1.3.3 Reproducciones



**Fig.55** *Muerte entre las flores.*  
Flores y grafito, 18 x 34cm, 2012.



**Fig.56** *Muerte entre las flores.*  
Flores y grafito, 18 x 34cm, 2012.



**Fig.57** *Muerte entre las flores.*  
Flores y grafito, 18 x 34cm, 2012.



**Fig.58** *Muerte entre las flores.*  
Flores y grafito, 18 x 34cm, 2012.



**Fig.59** *Muerte entre las flores.*  
Flores y grafito, 18 x 34cm, 2012.

### 1.1.3.4 Procesos y técnicas

*Muerte entre las flores* esta compuesta por cinco piezas de 18 x34cm que se presentan en un marco con paspartú de 5 cm.

Los dibujos estan realizados a partir de un referente fotográfico, en un principio sirve de base para estructurar las líneas del rostro, aunque durante el proceso vaya cobrando menos importancia. Los retratos se realizan con lápices de grafito superiores al 4b, llegando incluso al 9B en las zonas más oscuras. Esto implica la necesidad de ejecutar el dibujo lo más rápido posible para impedir que el polvo del grafito acabe por contaminar el fondo blanco. Se representa el rostro con trazos intensos, intentando mantener la línea sensible. Procurando que se trate de una pieza “inmediata” que muestre cierta frescura en la ejecución. Una vez dibujadas las cinco mujeres se adhiere el lápiz con el fijador.



**Fig.60** (Detalle)  
*Muerte entre las flores*,  
18 x 34cm ,2012.

La flor elegida para las composiciones es la *Gypsophila Paniculata*, una planta perenne de origen silvestre, cultivada de forma ornamental en jardines, y de uso común en la floristería. La planta mide entre 90 y 120 cm y tiene numerosos ramilletes de pequeñas flores de 3-10 mm de diámetro con cinco pétalos blancos. Con ayuda de unas pinzas seleccionamos el ramillete que nos interesa y lo recortamos. Le aplicamos pegamento en espray y lo asentamos en el dibujo. Una vez hecha la composición se coloca en la moldura. Gracias al paspartú, queda espacio suficiente entre el dibujo y el cristal para que las flores se sequen y no se pudran manchando el papel. La flor poco a poco muere y se seca sobre el rostro.

# 1.1.4 Lepus

## 1.1.4.1 Conceptos

La naturaleza misma es violenta y, por más razonables que seamos ahora, puede volver a dominarnos una violencia que ya no es natural, sino la de un ser razonable que intentó obedecer, pero que sucumbe al impulso que en sí mismo no pudo reducir a la razón.

**George Bataille.**

A pesar de que en algunas culturas se representaba como “animal lunar”, en el pensamiento cristiano, la liebre se convertirá en un animal impuro. Su fecundidad tiende a evocar aspectos reprochables: lascivia, derroche, exceso y desorden. Tanto que, en el Levítico y el Deuteronomio está estigmatizada y prohibida como pecaminosa. La religión cristiana tratará de condenar y a su vez privar al mundo del erotismo.<sup>25</sup>

Del porqué se establecieron estas prohibiciones tiene que ver con que la sexualidad y la muerte tienen siempre un trasfondo de violencia: atentan contra la paz, el orden y la estabilidad; así, el mundo civilizado que se inicia con el trabajo, exige que a estas desmesuras se les acote. Por lo que el sistema alegórico del arte cristiano, en la Edad Media (Fig.61) reconstruirá figuras para ornamentar las fachadas de sus iglesias, introduciendo esculturas cargadas de simbolismo, figuras animales que actuaban como representación material de los instintos. Alertando a los pecadores de los infernales peligros que corren con las prácticas lascivas y concupiscentes.

Esta serie, trata de volver a relacionar erotismo y muerte en una misma superficie, esta vez el Eros encarnado por la propia liebre y el Tánatos como la expiración de la misma. Varias de las piezas muestran inquietantes híbridos,

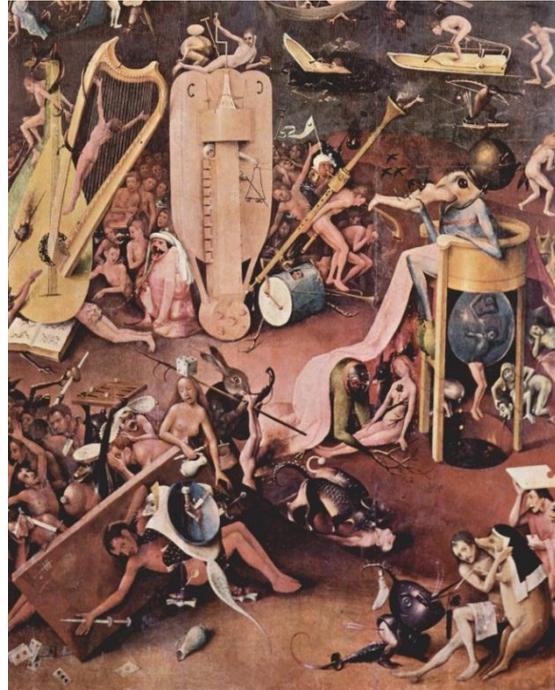
---

<sup>25</sup> Pérez Rioja, José Antonio, *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos 1980-1997 2ª, 5ª ed.p271.

mitad humanos, mitad animales como los que representaba el Bosco en sus pinturas (fig.62). Seres cargados de surrealismo que nos estremecen esencialmente por su aspecto metamórfico y por ese universo del que provienen que, aunque ilusorio, se convierte en una aterradora posibilidad a través de su arte. De lo religioso a lo mundano, imbuido por la visión del arte medieval, compuso una moralizadora pero a la vez satírica imaginería.



**Fig.61** Catedral de San Pedro. Canecillos ábside este, Jaca, s. XI.



**Fig.62** (Detalle) El Bosco, *El jardín de las delicias*, panel derecho: *El infierno*, 1500 – 1505.

Los personajes que aparecen en esta serie, al igual que los representados por el Bosco, se muestran vulnerables, como criaturas indefensas, que sucumben ante los impulsos que la razón no puede reducir. El hombre, en el erotismo, regido por la violencia del deseo, por la violencia del impulso inmediato, deja de lado su consciencia para abandonar al cuerpo a la voluptuosidad:

“Durante esos momentos, la personalidad está muerta, y su muerte, en esos momentos deja lugar a la perra que se aprovecha del silencio, de la ausencia de la muerta. La perra goza, y lo hace gritando

de ese silencio y de esa ausencia. El retorno de la personalidad la congelaría, pondría fin a la voluptuosidad en la que anda perdida”<sup>26</sup>

El impulso carnal, representado por la liebre tropieza con la resistencia del espíritu, lo amedrenta y lo desplaza para ocupar su lugar durante el estado de arrobamiento, donde el cuerpo resta solamente como un búcaro vacío.



**Fig.63** J.C Lavater  
*Estudios de Fisognómica  
comparada.1820*

Si como decía George Simmel en la cita que hemos incluido en el capítulo anterior, el rostro puede llegar a revelar los movimientos del espíritu humano; de una forma más radical Giacomo della Porta, en un nuevo tratado llamado, *De Humana Physionomia* establecerá en el siglo XVI, correspondencia entre las vicisitudes del alma y del cuerpo. Sus grabados más conocidos, son precisamente los que sitúan retratos humanos junto a efigies animales con el fin de resaltar las similitudes que se producen entre ambos. Della Porta, Le Brun con *Rapport de la Physionomie Humanie avec Celle des Animaux*, o más tarde Johan Caspar Lavater (Fig.63), defenderán que es

<sup>26</sup> Bataille, George, *Op.Cit.*p.112.

posible conocer el interior a partir de lo exterior, la sustancia moral del hombre a partir de sus facciones físicas, porque el alma atormentada, sorprendida, enamorada se refleja en rasgos corporales.

Para estos hombres, el rostro era el espejo del alma, así que, aquel que portaba facciones felinas debía ser astuto y egoísta, aquel con facciones porcinas o cuniculares serían de naturaleza lujuriosa y libidinosa.

Jugando con la simbología y la fisiognómica comparada, la serie *Lepus* trata de plasmar de forma efectiva el ejemplo moral del espejo. Aquello que resta de humano en dichos seres, consigue que nos reconozcamos en ellos como en una caricatura que nos revela nuestra parte mezquina, insensata, nuestra naturaleza más brutal, el espíritu distorsionado.

### 1.1.4.2 Referentes

Un artista que dedicó parte de su obra a mostrar la cara más salvaje del ser humano fue: Francisco de Goya. Es en su serie *Caprichos* (fig.64), donde se especializa en redimir y exaltar la frivolidad de la sociedad que le rodea.

Goya deformando hasta la exageración los rasgos del ser humano, consigue encarnar las perversiones y torpezas humanas. La contemplación de estos individuos no ofrece lugar a dudas, la ferocidad con la que son representados nos dirigen de forma irremediable a condenarlos sin remisión. Esta reacción se asemeja a la que producen los rostros que comprenden la *Physionomia de Le Brun*, resulta difícil no sentirse sugestionado ante el aspecto de estos individuos.



**Fig.64** Francisco de Goya,  
*Ya van desplumados*, 1799.

Con claros propósitos metafóricos, Goya nos muestra escenas tenebrosas aparentemente cotidianas, ideadas en unos escenarios extraños e irreales. Contexto idóneo para incluir, en muchas de sus estampas, animales con características humanas o directamente seres híbridos, entre lo humano y lo animal, que en ocasiones muestran su parte más frágil y vulnerable. Un pulido bestiario, que le servirá para ahondar de forma astuta, en las características de una sociedad controlada por la inquisición. Su actitud o perspectiva ante las cosas nos revelan groseramente, la condición más íntima y verdadera del ser humano.

Son muchos los artistas que como Goya, emplean la figura animal y sus características para referirse a aspectos del comportamiento humano, para aludir a aquellos sentimientos más profundos, instintivos, aquellos que parecen afectarnos de una forma natural, desde el interior.



**Fig.65** Frida kahlo, *El venado herido*, 1946.



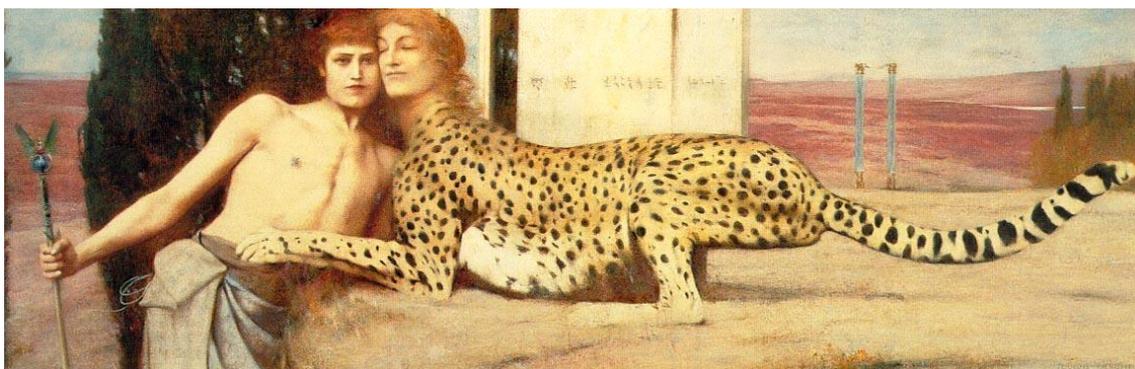
**Fig.66** Otto Dix, *Liegende auf leopardenfall: Vera Simailova*, 1927.

Como el famoso *Venado Herido* (fig.65) de Frida Kahlo, en el que la artista se presenta como un animal vulnerado, con la mirada fija hacia el

espectador; o el retrato *Liegende auf leopardenfall* de Otto Dix (fig.66) donde el animal parece apoderarse de la personalidad de la retratada. En esta pintura, Dix retrata a una actriz de mirada felina y agazapada sobre una tela de leopardo. Desafiante y apoyándose en su mano derecha como si de una garra se tratara, el retrato oscila entre la seducción y la repulsión, entre la opulencia y la vulgaridad.

Fernand Khnopff y su cuadro *El arte (Las caricias y la esfinge)* son un ejemplo de la construcción de mundos propios a través del arte. Los cuadros de Khnopff edifican la realidad a base de metáforas, siendo estas, las verdaderas protagonistas de unos lienzos que comunican algo más de lo que sugiere la propia superficie pictórica (Fig.67). En esta pintura se aprecia una atmósfera silenciosa, en el que dos seres se encuentran, simbolizando la lucha entre el deseo y el del abandono a la voluptuosidad.

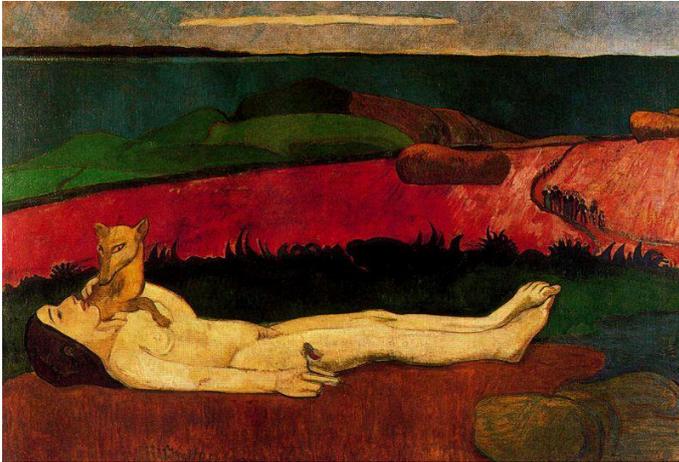
La sentenciosa puesta en escena cautiva al espectador, los dos rostros extraños que mejilla con mejilla, parecen sumidos en sus pensamientos, suscitan cierto desasosiego. Por un lado, el cuerpo de la esfinge, un ser cautivador con rostro femenino y por otro el efebo, su asexualidad y su soberbia mirada se convierten en símbolo de la atemporalidad del artista y su narcisismo.



**Fig.67** Fernand Khnopff , *El arte (Las caricias y la esfinge)*, 1896.

*La perdida de la inocencia* de Gauguin, es sin duda otro claro ejemplo de la inclusión de la simbología animal en el arte. El zorro y la flor que sujeta la joven en su mano (Fig.68), son una clara alusión a sexualidad. Esta vez, no

se trata de un híbrido, en cambio el animal interactúa con la modelo atribuyendo a la imagen un nuevo significado.



**Fig.68** Gauguin, *La pérdida de la inocencia*, 1891.



**Fig.69** Jean Siméon Chardin *Liebre muerta con fusil, zurrón y petaca de pólvora*, 1728-1730.

Cabe destacar que compositivamente hemos tomado como referentes algunos de los bodegones que representó Jean Siméon Chardin (Fig.69), pintor francés del siglo XVIII y algunas de las imágenes de caza que pintó Santiago Ydñez. Nos interesaba la actitud del animal abatido, la liebre desplomada sobre un escenario prácticamente vacío.

### 1.1.4.3 Reproducciones



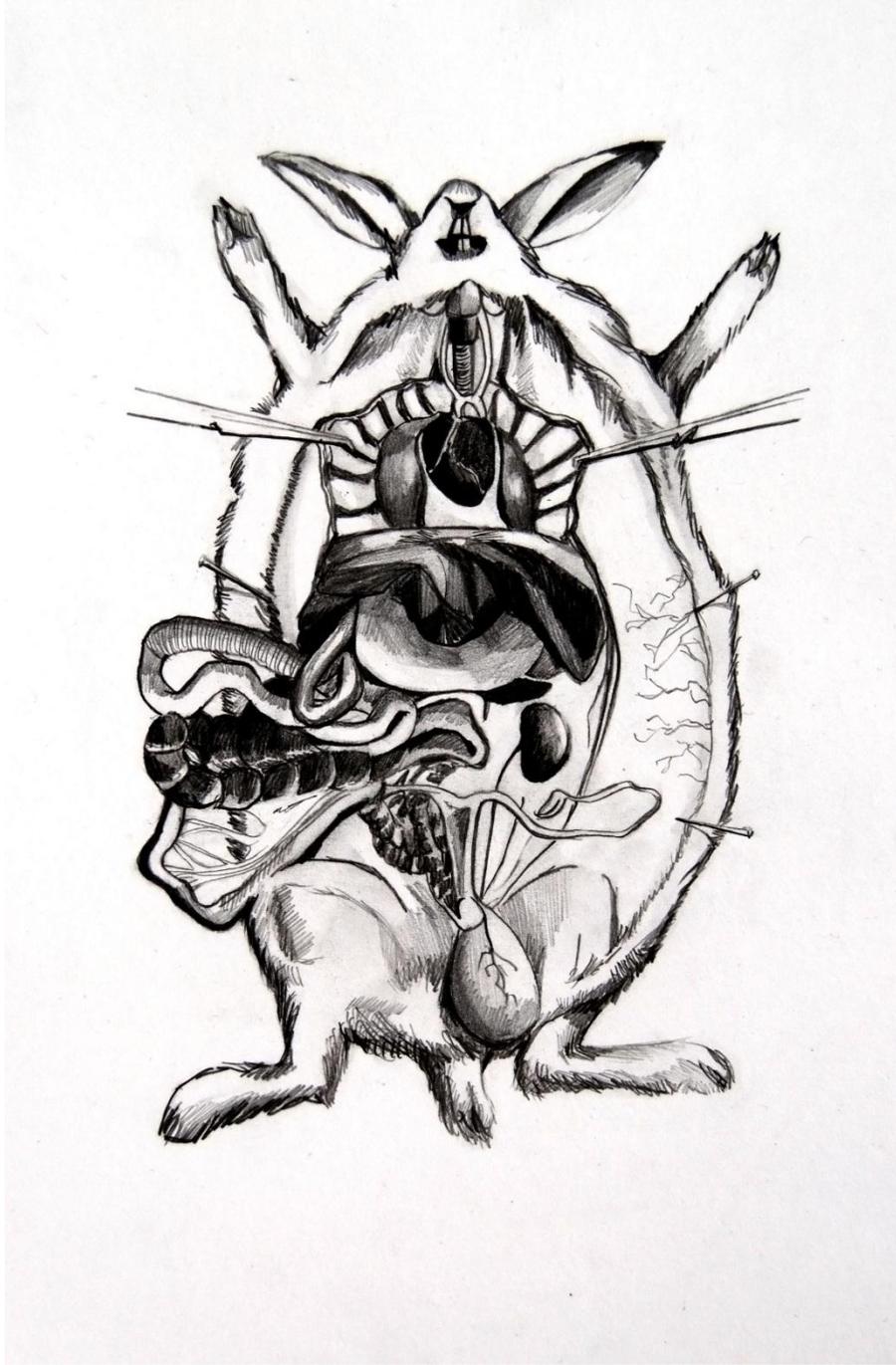
**Fig.70** *Lepus*. Grafito sobre papel, 45x30cm, 2012.



**Fig.71** *Lepus*. Grafito sobre papel, 46x33cm, 2012.



**Fig.72** *Lepus*. Grafito sobre papel, 45x30cm, 2012.



**Fig.73** *Lepus*. Grafito sobre papel, 45x 30cm, 2012.



**Fig.74** *Lepus*. Grafito sobre papel, 45x30cm, 2012.

### 1.1.4.4 Procesos y técnicas

La mayoría de mis obras parten de la fotografía, procuro realizar mis propias instantáneas eligiendo la composición, la luz y la escala adecuadas. El basarse en un referente fotográfico, me permite en muchas ocasiones crear mis propios escenarios y me proporciona cierta seguridad a la hora de ejecutar la obra.

En el caso de la liebre, opté por recopilar imágenes de internet, ya que resulta muy complicado fotografiar este tipo de animal. Seleccionando una de estas imágenes descubrí que muchos artistas, incluido uno de mis referentes directos: Santiago Ydañez, también usaban la red como fuente de imágenes. Quizás, la calidad o el encuadre no son siempre los más adecuados, pero es ahí, donde el artista puede dar lugar a agudizar su ingenio a la hora de representar este tipo de imágenes. Hoy en día, prácticamente todo el mundo tiene conocimientos básicos de fotografía, cualquiera puede realizar una fotografía y darle difusión en la red. Eso nos permite no tener que crear nada nuevo o quizás, crear una nueva imagen a partir de otra. Estamos en una época en la que podemos elegir entre crear o realizar un cuidadoso proceso de selección. Se trata, como siempre, de encontrar un nuevo sentido a las cosas, un nuevo argumento que nos permita recomponer el mundo.



**Fig.75** Imagen seleccionada y extraída de internet.



**Fig.76** Santiago Ydañez. *Sin título*. 2011.

Los dibujos al igual que la serie *Muerte entre las flores* fueron realizados sobre papel *Basic Guarro* de 370 gramos. El grosor del papel permite dibujar fácilmente con lápices de distintos grosores sin dañarlo. Procuré hacer uso de la línea sensible y de un trazo más espontáneo que en obras anteriores. Me interesaba incluir quizás una menor cantidad de líneas pero dotadas de una mayor fuerza. En los detalles se puede apreciar la intención de crear una línea más dinámica y constructiva.



**Fig.78** (Detalle).  
*Lepus*. Grafito sobre papel. 2012.

## **1.2 Conclusiones**

# 1.2 Conclusiones

Hay otro mundo que no es, en absoluto, el que se pueda ver;  
y la unión con ese otro mundo, como la plegaria del místico, es la pintura.

**André Malraux**

Una de las primeras intenciones del proyecto era la de recuperar y a la vez encauzar parte de la obra realizada con antelación a este máster para iniciar un nuevo discurso artístico.

El proyecto ha conseguido transformar una línea de trabajo que partía quizás, de una base más intuitiva y más dispersa a nivel formal, en una obra más firme y coherente a nivel conceptual. Ha servido para reforzar nuestra obra, pero también ha significado un cambio en nuestra forma de abarcar un proyecto. Los estudios del máster y el desarrollo conceptual del trabajo, han constituido una verdadera toma de conciencia y han fomentado la capacidad de recapacitar sobre como y porqué pintamos.

La serie de trabajos presentados y las investigaciones pictóricas, han implicado una introspección a nivel personal, un intento de representar plásticamente aquello que nos inquieta y que inconscientemente acaba por perfilar nuestra obra. Como dijimos anteriormente, la obra de George Bataille a influido constantemente en la ejecución del trabajo y por esa razón hemos visto apropiado incluirla en varias ocasiones en el desarrollo conceptual.

El retrato se ha convertido el principal medio de expresión de las ideas planteadas y nos ha ayudado a mejorar ciertos aspectos. En un principio, el proyecto se planteó para ser resuelto pictóricamente pero finalmente se optó

por emplear la técnica del grafito y otras alternativas a la pintura en algunas de las series, lo que supuso un continuo aprendizaje.

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

La complejidad de algunos de los textos que hemos manejado durante la investigación y la idea de tomar los conceptos de muerte y erotismo, para articularlos entorno a una producción plástica concreta; han supuesto un gran esfuerzo personal.

La búsqueda continua de la imagen capaz de mostrar algo tan intangible e incognoscible como lo son esas “violencias fundamentales” que unen erotismo y muerte, nos han hecho dudar sobre si es posible o no, la representación de las mismas. Lo que nos abre la posibilidad de seguir investigando en este campo en un futuro próximo. Todos los conocimientos que hemos adquirido a lo largo de todo el proceso serán el soporte en el que se desarrollará nuestra futura producción artística.

Para finalizar nos gustaría realizar una última reflexión respecto a los conocimientos adquiridos tras la investigación teórica, que como hemos dicho anteriormente no estaría completa sin la práctica en el taller:

La muerte es una experiencia inevitable, siempre está presente en la vida del hombre: incognoscible, vertiginosa e imponente. No podemos evadirnos de ella, como tampoco podemos evitar el exceder los límites del ser, los límites del cuerpo. Y precisamente esa ruptura, ese exceso, la desmesura y

el desbordamiento que se producen análogamente en el erotismo, son siempre un movimiento de violencia que lo convierte continuamente en cómplice de la muerte.

En el erotismo jugamos a morir, vivir tanto que no podamos morir, un vivir angustioso que es el extremo de la vida.

Con esa violencia que las alberga y determina, las revelaciones eróticas, se entregan a la muerte, sí, pero en un movimiento de conciliación con la vida. En ella, placer y dolor se encuentran situados en las diferentes caras de una misma moneda y están echados al vuelo.

El erotismo tiene un lado tenebroso, un flirteo con la muerte, pero tiene también una parte luminosa que opta por convertir ese momento de angustia, en una fiesta a la vida.

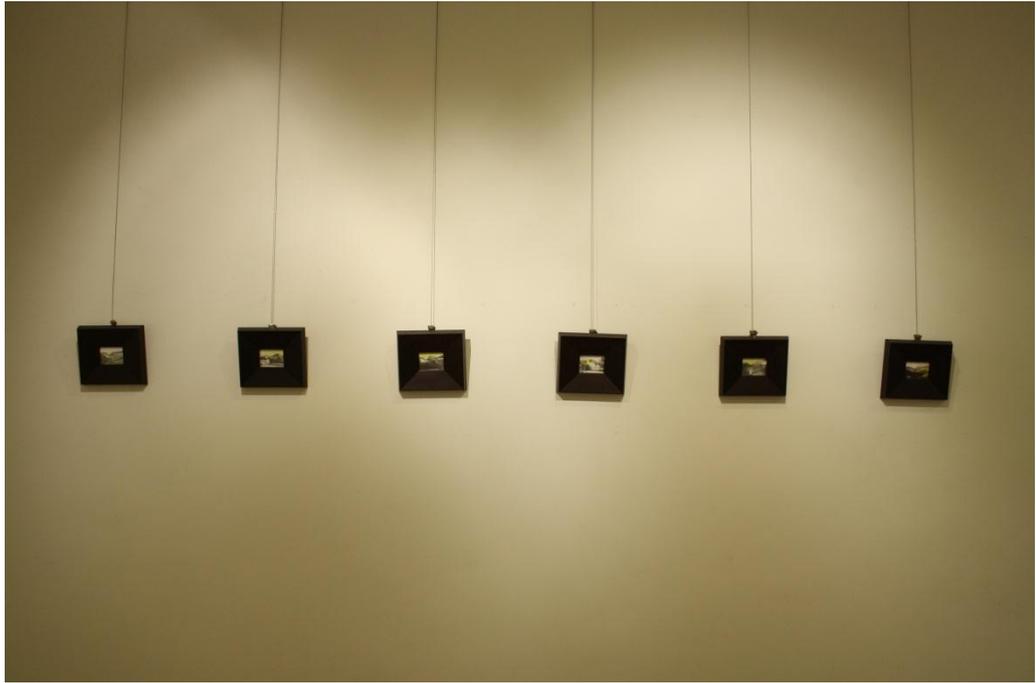
## **2. Apéndice documental**

## 2.1 Exposiciones realizadas

A continuación, se muestra una serie de fotografías tomadas en la exposición realizada en la galería La Tira de Xàtiva inaugurada el día 20 de abril de 2012. Con veintidós días de duración, la exposición titulada *La petite mort* recogía un total de veintinueve obras. Comprendía un trayecto sobre la evolución de nuestro trabajo durante los años 2010, 2011 y 2012, en las que se mostraba parte de las obras del presente proyecto, otras y algunas de las piezas realizadas con antelación.











La siguiente exposición se realizó en la galería L´ArTeria con motivo del proyecto creado por la Facultad de Bellas Artes de Valencia llamado Selecta. Esta iniciativa se crea para ofrecer una experiencia de profesionalización a los estudiantes del Máster en producción artística.

En nuestro caso, se expusieron las tres obras pertenecientes a la serie Dobles y algunos de los grabados que se hicieron durante el año académico del máster junto a las obras de tres compañeros.

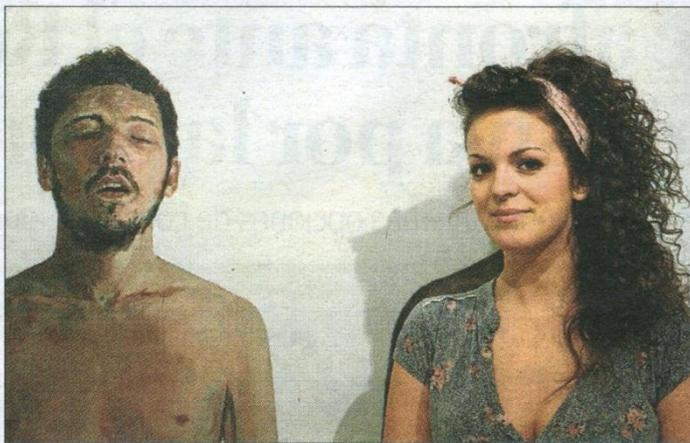




## 2.2 Notas de prensa

Artículo publicado el 21 de abril de 2012 en el periódico Levante:  
Mercantil Valenciano.

Levante EL MERCANTIL VALENCIANO



La artista Marta Marzal ante una de sus obras. ALFREDO PARDO

### La artista Marta Marzal expone su obra en la galería La Tira de Xàtiva

► La muestra fue inaugurada ayer en la sala de la calle Bisbes y permanecerá abierta hasta el próximo 16 de mayo

LEVANTE-EMV XÀTIVA

■ La galería La Tira de Xàtiva inauguró ayer por la tarde la exposición «Le petite mort» de la artista Marta Marzal. La muestra de la autora de Xàtiva —aunque nacida en Villena y residente ahora en Valencia— está dedicada casi por completo a la obra gráfica de Marzal, aunque también reúne acuarelas, grabados y óleos. La exposición «Le petite mort» es la apro-

piación del género del retrato para representar y comparar dos conceptos: placer y dolor. Marta Marzal ha tomado la obra del filósofo francés George Bataille como punto de referencia en su trabajo. Así, la autora afirma que las obras expuestas en la galería La Tira «se revuelven entre lo explícito y lo ambiguo, pretendiendo de alguna forma, crear una nueva poética visual abarcando el tema del Eros y el Thanatos de distintas formas y con diferentes técnicas». La obra de Marta Marzal congregó ayer a un nutrido público en la sala de la calle Bisbes, en una exposición que permanecerá abierta hasta el próximo 16 de mayo.

Artículo publicado el 30 de abril en la página web [www.Valenciaarte.com](http://www.Valenciaarte.com):

<http://www.valenciaarte.com/articulos/exposiciones/item/176-le-petite-mort-marta-marzal-en-galer%C3%ADa-la-tira>

**Marta Marzal está especialmente dotada para registrar emociones. Con una gran destreza va de la delicadeza a la exhuberancia para mostrar la amplia gama de expresiones que suscitan nuestra gozosa vida mundana.**

No deja de producir extrañeza que las pinturas de Marta Marzal no se expongan en los mismo lugares que las de Jenny Saville, miembro del Young British Artists y patrocinada por Charles Saatchi. Lo que apunta a las deficiencias del mercado interior y las dificultades que encuentran en él los artistas locales, y sirve para señalar el empeño que pone la Galería La Tira por cuidar la selección de los pintores que expone.

Marzal a diferencia de Saville no cuestiona el género o el desnudo en la historia del arte, se centra en el desnudo como representación del cuerpo que siente, descartando el dolor que retrata Saville y focalizando su interés en el placer. Entre Tánatos y Eros, la inglesa se decanta por la muerte y la que aquí nos ocupa, por el placer.

Marzal, que como Saville podría definirse como una pintora conceptual, recurre en esta exposición a las ideas de Georges Bataille como referente. El escritor francés en su conocida obra *El erotismo* explora la relación entre sexualidad, pasión y muerte. La pintora descarta la santidad para quedarse con la voluptuosidad.

Ella investiga los cambios que se producen en un cuerpo desnudo que valora la vida por encima de todo y goza de su desnudez. Pinta la gama de expresiones que nos ofrece el cuerpo desde su estado de reposo hasta el mayor grado de agitación en un momento éxtasis. Y ambos estados, reposo o éxtasis, ya sea despierto o soñando. Los retratos aquí hacen patente lo onírico tanto mientras estamos despiertos como si dormimos. Los sueños quedan plasmados en toda su gama de expresiones mediante lápices, óleo o acuarela.

Este trabajo le lleva por una parte a tratar el movimiento, el cambio. Marzal tiene la exquisita capacidad de poder representar el gesto hasta el punto de mostrarnos la imperceptible diferencia entre dos imágenes aparentemente iguales. Dos imágenes captadas de un ser que nos muestran dos seres distintos. Dos momentos del ser.

Por otra parte el mismo trabajo le lleva a ocuparse del sentir, del pathos. Marta lleva al lienzo la pequeña muerte. *La petite mort*, título de la exposición, refiere el desvanecimiento postcoital, la ligera pérdida de consciencia tras la

culminación del placer sexual. Es el pequeño hito que conjuga Eros y Tánatos en el que la muerte no es sufrimiento sino éxtasis. Aquí el gozo de las y los retratados es terrenal, mundano. Es también el gozo del propio cuerpo, de conocerse y de reconocerse, de sentirse mortal y de sentirse morir. Y es el sueño, como el viaje en que el cuerpo se deja llevar de la mano de la mente. Y la vigilia, el viaje contrario en el que es la mente la que lleva a la mano.

No más metafóricas flechas ni dardos dorados representando amores platónicos a seres supracelestes. Quedémonos con el rostro desencajado que retrató Gian Lorenzo Bernini, un rostro mundano, humano, real. Identifiquemos al ángel como Tánatos, a quien se caracteriza alado y es la encarnación de la muerte no violenta. Rechacemos la pulsión por la muerte a cambio de una pulsión por la vida, personificada en Eros, y donde Santa Teresa dice "El dolor era tan fuerte que me hacía lanzar gemidos" sustituyamos "dolor" por "placer".

En lugar de partir de una actitud teatral como la de Michael Leiris, gran amigo de Bataille cuyo modo de vida -como señala Elena Real en *Miradas sobre la sexualidad en el arte y en la literatura del siglo XX en Francia y España*- le lleva a estar siempre como actuando en un teatro, Marta Marzal se fija en el estado natural de sus seres cercanos: reposo, placer, sueño o vigilia, no son fingidos, no son una pose, son la vida misma a su alrededor presentada como hechos interpretables.

De Georges Bataille, Marzal obvia el interés por lo prohibido y la transgresión para quedarse con la plétora sexual y la muerte figurada. Todo se muestra con naturalidad, sin pudor innecesario. Sigue a Bataille en el desarrollo del concepto *conciencia de sí*, como paso previo a desdoblar la sexualidad en interior y exterior. Los retratos se mueven en ese ámbito en que vemos la sexualidad, individual o compartida, de otros. Otros que unas veces son conscientes de la mirada del artista y otras tantas han olvidado su presencia. Por si no bastará con elaborar fascinantes retratos psicológicos sin la ayuda de ningún atributo, la pintora se complace en viviseccionar alguno de los cuerpos para llamar la atención sobre su carnalidad. Aquí cuerpo y placer son una misma cosa.

# 3. Bibliografía

- ABAD, Juan. *El origen del mundo: Antología poética*, Hiperión, S.L. 2004.
- AUMONT, J, *El rostro en el cine*, Barcelona, Paidós, 1992.
- AZARA, Pedro, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, Barcelona, G.G., 2002.
- BUCI-GLUKSMA, Christine, *Estética de lo efímero*, Madrid , Arena libros, D.L. 2007.
- BATAILLE, George, *El Erotismo*, Barcelona: Tusquets, 2000.
- BATAILLE, George, *Las lágrimas de Eros*, Barcelona : Tusquets 1997.
- CARRERE, Alberto y SABORIT, Jose, *Retórica de la pintura*, Madrid: Cátedra D.L. 2000,
- GIBSON, Michael, *El simbolismo*, Taschen Benedikt, 2006.
- HERRERO, Jesús, *La lujuria en la iconografía románica*, Calamo, 2011.
- MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa, *El retrato: del sujeto en el retrato*, Barcelona, Montesinos, 2004.
- NERET, Guilles: *El erotismo en el arte de siglo XX*. Editado por Angelika Muthesius y Burkhard Riemschneider, Taschen, 1994.
- OCAÑA, Enrique, *Sobre el dolor*, Valencia, Pre-Textos, 1997.
- O'KEFFEE, Georgia, *1887-1986 : flores en el desierto*, Britta Benke Köln: Benedikt Taschen. 1995
- PÉREZ RIOJA, José Antonio, *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid : Tecnos 1980-1997
- RAINER, Arnulf: *Como si fuera definitivo. Sobre la serie de las mascarillas funerarias*, En *Campus Stellae*. Santiago de Compostela. 1996
- RILKE, R.M.: *Los cuadernos de Malte Laurids Bridge*. Editorial Losada. Buenos Aires. 1990.

- ROSSET, Clément: *Lo real y su doble*, Ensayo sobre la ilusión, Tusquets editores, 1993.
- RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto, *La pérdida de nuestros rostros*, Cuadernos del IVAM. Verano, 2004.
- SABORIT, Jose, *Cuadros con Secretos*, Alicante, Espai d'Art A. Lambert, 1995.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, Acto IV, escena VII. Alianza, 2011.
- SIMMEL, Georg: *La significación estética del rostro, El individuo y la libertad*. Barcelona. Península, 1998.
- PAAS-ZEIDLERr, Sigrun, *Goya. Caprichos. Desastres. Tauromaquia. Disparates: Reproduccion completa de las cuatro series*, Barcelona : Gustavo Gili (S. a.:1980).
- TODOROV, Tzvetan, *Elogio del individuo*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2006
- TOLSTOI, León, *La muerte de Ivan Ilich*, Editorial Juventud .S.A, 2010, Barcelona.
- YDAÑEZ, Santiago: *Lo real hecho Sagrado* [exposición], Fundación Chirivella Soriano, 2010.
- VVAA, Arnulf Rainer. *Campus Stellae*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 1996.
- VVAA, Dokoupil, Jiri Georg. Dokoupil. "Dear art lover, I am a Central European artist" Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

