



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

LA PIEDRA DE LA LOCURA. PROYECTO EXPOSITIVO:
PINTURA Y OBRA GRÁFICA.

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Mir Tort, Lucía

Tutor/a: Claramunt Busó, Francisco Javier

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023

RESUMEN

Este trabajo se presenta como un proyecto expositivo constituido por un conjunto de piezas pictóricas y gráficas que pretenden aludir al descubrimiento de un lugar desconocido con espacios nunca transitados, un terreno desprovisto de toda lógica y sentido común, producto de una conexión con nuestra visión irracional de la realidad. Esto nos hace replantearnos la existencia de aquello que creíamos conocer, ya que se nos presenta de una manera ajena y extraordinaria con tal de crear cierto desconcierto.

El icono de la piedra de la locura actuará como punto de partida para el desarrollo de toda la narrativa del conjunto de obras. Esta se refiere a un concepto imaginario o mítico que se utilizaba en el medievo para referirse a una piedra alojada en el cerebro causante de la locura de aquel que la poseía. Era una temática muy recurrente en la pintura medieval a finales del siglo XV con el Bosco como precursor con su obra *La extracción de la piedra de la locura* 1501-1505. Sin embargo, nosotros la representamos como protagonista, aislada en un paraje desértico e ilusorio, descontextualizada de toda su simbología heredada. Y es en esta representación del espacio desértico dónde vemos habitar otros elementos y figuras inquietantes con todo tipo de formas orgánicas que se encuentran entre lo reconocible de nuestras vidas con lo imaginario e imposible de nuestras mentes.

El tratamiento de los elementos o masas que aparecen en las imágenes tratadas nos hablan de una sensación de manipulación y explotación de las formas para hacernos entrar en una realidad con macabras y desconcertantes posibilidades. El ambiente está representado con un tratamiento cromático potente y vibrante, con un claroscuro ciertamente contrastado, siendo las sombras proyectadas coprotagonistas de la escena. Para la consecución de todas estas características ha sido de gran utilidad la alusión a un marco referencial constituido por algunas propuestas del arte fantástico en sus diversas versiones según la época. Aquí podemos englobar desde artistas como Alfred Kubin, pasando por el surrealismo hasta llegar a artistas más actuales y dedicados a la novela gráfica e ilustración como Moebius o María Medem.

Palabras clave: Pintura; sueños; inquietante; imaginario; espacio.

ABSTRACT

This work is presented as an exhibition project made up of a group of pictorial and graphic pieces that aim to allude to the discovery of an unknown place with spaces that have never been traversed, a terrain devoid of all logic and common sense, the product of a connection with our irrational vision of reality. This makes us rethink the existence of what we thought we knew, as it is presented to us in an alien and extraordinary way in order to create a certain bewilderment.

The icon of the Stone of Madness will act as the starting point for the development of the entire narrative of the group of works. This refers to an imaginary or mythical concept that was used in the Middle Ages to refer to a stone lodged in the brain that caused the madness of the one who possessed it. It was a very recurrent theme in medieval painting at the end of the 15th century, with Bosch as a precursor with his work *The Extraction of the Stone of Madness* 1501-1505. However, we represent it as the protagonist, isolated in a deserted and illusory landscape, decontextualised from all its inherited symbolism. And it is in this representation of the desert space where we see other disturbing elements and figures inhabiting with all kinds of organic forms that lie between the recognisable of our lives and the imaginary and impossible of your mind.

The treatment of the elements or masses that appear in the images treated speak to us of a sensation of manipulation and exploitation of the forms to make us enter a reality with macabre and disconcerting possibilities. The environment is represented with a powerful and vibrant chromatic treatment, with a contrasting chiaroscuro, the shadows projected being co-protagonists of the scene. In order to achieve all these characteristics, it has been very useful to allude to a frame of reference constituted by some proposals of fantastic art in its different versions according to the period. Here we can include artists such as Alfred Kubin, through surrealism to more contemporary artists dedicated to graphic novels and illustration such as Moebius or María Medem.

Keywords: Painting; dreams; disturbing; imaginary; space.

Agradecimientos a mi familia y amigos, por su apoyo y cariño a lo largo de la carrera.

También a mi tutor, Javier Claramunt, por guiarme durante todo este proyecto.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	5
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍAS.....	7
3. MARCO CONCEPTUAL Y REFERENCIAL.....	9
3.1. LA PIEDRA DE LA LOCURA.....	10
3.2. REPRESENTACIÓN DE LOS SUEÑOS. REALIDAD ALIENADA.....	12
3.2.1. Lo grotesco-fantástico.....	12
3.2.2. Oníria, azar e imaginación en algunas propuestas surrealistas	15
3.2.3. Cantos de Maldoror.....	17
3.2.4. <i>Fantasmas en el desierto: espacio ilusorio</i>	19
4. LA PIEDRA DE LA LOCURA: OBRA PLÁSTICA.....	22
4.1. POÉTICA CONCEPTUAL.....	22
4.2. RELACIÓN DIBUJO-PINTURA.....	30
4.3. EXPOSICIÓN <i>LA PIEDRA DE LA LOCURA</i> . SALA CAMPOAMOR.....	42
5. CONCLUSIONES.....	46
6. REFERENCIAS.....	48
7. INDICE DE FIGURAS.....	51
8. ANEXOS.....	54
8.1. ANEXO I: ANTECEDENTE.....	54
8.2. ANEXO II: PROCESO CREATIVO: <i>LA PIEDRA DE LA LOCURA</i>	56
8.3. ANEXO III: EXPOSICIÓN SALA CAMPOAMOR.....	59

1. INTRODUCCIÓN

“Evocas tu locura y hasta quisieras extraerla de ti como si fuese una piedra”
(Alejandra Pizarnik, 1968)

A lo largo de este último año he llevado a cabo un proyecto artístico, y finalmente expositivo, compuesto por obra gráfica y pictórica. La piedra de la locura es un proyecto que se basa en la descontextualización del significado iconográfico de “la piedra de la locura” adquirido en la Edad Media, relacionada con su propia extracción a través de una trepanación craneal, una intervención quirúrgica que suponía la solución ante problemas psíquicos relacionados entonces con la locura. Proponemos una re-interpretación de su sentido inicial, trasladándola a un nuevo espacio donde asume el papel protagonista ante una serie de peculiares y extraños sucesos relacionados con la representación de objetos y formas orgánicas, habitantes de este mismo espacio ilusorio. Esto lo explicaremos en mayor detalle dentro del marco conceptual (3.1. La piedra de la locura).

Introduzco esta memoria proclamando una significativa curiosidad por los artistas que crean escenas fantásticas o ilusorias sacadas de un imaginario personal. Sin embargo, es importante para mí que exista un vínculo, por pequeño que sea, con lo real. Una reminiscencia a lo conocido representado de maneras extrañas e inquietantes: imágenes relacionadas con lo onírico, las alucinaciones o incluso, por qué no, procedentes de algún episodio de locura. Todo esto se ha visto alimentado por el encuentro con obras de artistas como James Ensor, Max Klinger o Edward Gorey entre otros, de los cuales no hago mención durante la memoria ya que pertenecen a una serie de artistas que me sirvieron como influencia en trabajos previos a este proyecto, realizados en su mayoría bajo la asignatura de Taller de Pintura y Pensamiento Contemporáneo y que se incluyen en la parte de Anexos (8.1. Anexos I: Antecedentes). Algunas de estas obras estuvieron presentes en la exposición *La piedra de la locura* en la Sala Campoamor que tuvo lugar del 2 al 15 de febrero de 2023.

En cuanto a la organización de la memoria, hemos considerado oportuno incluir los referentes en el apartado de marco conceptual, tratándose así de una reflexión continuada sobre los aspectos que nos han influido e inspirado a la hora de realizar el trabajo. Pretendo abordar la conceptualización del proyecto bajo la idea de la realidad alienada y la inquietud de representar el espacio imaginario o soñado en el que podemos adentrarnos a través de la pintura y el dibujo. Nuestra intención es que las obras y los artistas que hemos seleccionado constituyan una red interconectada de influencias que encajen dentro del arte “fantástico” o “imaginario”. Todo esto estará complementado con una serie de declaraciones, conclusiones y reflexiones que consideramos significativas sobre los temas tratados a analizar. También queremos hacer aquí mención de la poesía de Alejandra Pizarnik, con la que hemos introducido

la memoria. Sin embargo, se ha descartado como fuente de referencia en la conceptualización de la obra debido a que nos interesaba enfocar el trabajo con otras lecturas y aspectos simbólicos señalados en el marco conceptual y referencial.

Por otro lado, la organización y montaje de mi primera exposición individual ha servido como elemento motivador a la hora de proyectar el conjunto de obras con una mirada más profesional y divulgativa. Durante todo el proceso de montaje y preparación de la exposición, conté con la ayuda y organización del equipo de comisariado de *Orbisvacui* encargado de realizar exposiciones, conformado por Clara Blasco y Doe McAndrew, quienes también son alumnas de la Facultad de Bellas Artes de la UPV. Esto mismo se desarrolla en el epígrafe: **4.3. Exposición La piedra de la locura. Sala Campoamor.**

Después del desarrollo de la obra presentada, abordaremos de manera general el proyecto y evaluaremos el logro de los objetivos planteados y su aplicación práctica para abordar la problemática en cuestión.

Consideramos que la memoria quede redactada en primera persona del plural con tal de hacer constancia del apoyo constante del tutor a lo largo del proceso. Sin embargo, cuándo hablemos del desarrollo de la obra a un nivel más técnico consideramos apropiado pasar a hablar en primera persona del singular, dotando así al texto del carácter personal que creemos necesario.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍAS

A continuación, describo cada uno de los objetivos previstos para el trabajo fin de grado.

Objetivos generales:

- Producir una serie de obras gráficas y pictóricas que asuman la narrativa de la piedra de la locura atendiendo a su origen medieval y las implicaciones o alusiones de la representación de un espacio o marco espacial ilusorio, onírico, que cuestiona la débil frontera entre ficción y realidad.
- Proyectar y realizar una exposición con toda la obra pictórica y gráfica producida.

Objetivos específicos:

Estos se dividen en dos bloques: los que atienden a la realización de la obra y los necesarios para proyectar y materializar la exposición. Así, para la realización de la obra:

- Buscar, seleccionar y estudiar referentes artísticos y teóricos que resulten de especial interés para el desarrollo artístico y discursivo del proyecto.
- Crear espacios ilusorios basados en mi propio imaginario, con la ayuda de los referentes, un tratamiento cromático potente y vibrante y un claroscuro ciertamente contrastado.
- Utilizar recursos complementarios como el uso de fotografías y maquetas realizadas con plastilina para mejorar su eficacia icónica.

Y los relacionados con la realización de organización de la exposición:

- Presentar la idea del proyecto artístico al Espai Juventut València para solicitar la Sala Campoamor como lugar expositivo.
- Estudiar el espacio y las posibles distribuciones de la obra con la ayuda de dos comisarias: Doe McAndrew y Clara Blasco, alumnas de la UPV y organizadoras de exposiciones bajo la organización de *Orbis Vacui* +asociación planificadora de eventos y difusión sociocultural de artistas emergentes (más web).
- Organizar aspectos propios de la planificación del evento como: divulgación del cartel y realización de la hoja de sala y montaje de las obras junto a la ayuda de los organizadores y comisarias.

La metodología empleada corresponde a una metodología proyectual en la que destaca: la búsqueda y estudio de diferentes referentes artísticos y teóricos en continuo feed-back con la praxis, la realización de bocetos y el continuo diálogo entre los dibujos “rápidos”, la obra gráfica y la pictórica; y la planificación y gestión temporal de las diferentes fases de realización de la obra y la exposición.

3. MARCO CONCEPTUAL Y REFERENCIAL

¿En qué punto comienza la imaginación a ser perniciosa y en qué punto deja de existir la seguridad del espíritu? ¿Para el espíritu, acaso la posibilidad de errar no es sino una contingencia del bien? Queda la locura, la locura que solemos recluir, como muy bien se ha dicho. Esta locura o la otra... [...]Estoy plenamente dispuesto a reconocer que los locos son, en cierta medida, víctimas de su imaginación, en el sentido que ésta le induce quebrantar ciertas reglas, reglas cuya transgresión define la calidad de loco, lo cual todo ser humano ha de procurar saber por su propio bien. [...]Y, en realidad, las alucinaciones, las visiones, etcétera, no son una fuente de placer despreciable. [...]Y ahora podéis ver que aquella locura dio frutos reales y duraderos. No será el miedo a la locura lo que nos obligue a bajar la bandera de la imaginación. (Breton, 1924, pp 6)¹

3.1. LA PIEDRA DE LA LOCURA



Figura 1: El Bosco, *Extracción de la piedra de la locura*, c. 1475-1480, óleo sobre tabla. Madrid, Museo del Prado (España).

La “Piedra de la Locura” es un término que no está ampliamente reconocido o introducido en la cultura popular actual. Cuando hablamos de la piedra de la locura pensamos automáticamente en la obra de El Bosco llamada *La extracción de la piedra de la locura* realizada entre los años (1501-1505). Esta es la primera y más conocida mención pictórica sobre el tema, por lo que podemos considerar a El Bosco como precursor de toda esta serie y figura fundamental de referencia para este proyecto. Sin embargo, la etimología de la piedra se remonta a épocas anteriores, sobre todo, la referida a su extracción.

Esta alude fundamentalmente a una trepanación craneal. Collado-Vázquez y Carillo explicaron que ya se habían documentado casos de esta operación en la época del Neolítico y el Mesolítico.² También en el antiguo Egipto, donde los faraones podían someterse a trepanaciones antes de su fallecimiento. Es en la Edad Media donde no se encuentran suficientes estudios y casos sobre esta práctica quirúrgica. Por lo cual, podríamos deducir que en el momento en el que esta alusión aparece en la obra de El Bosco se estaría tratando de una reminiscencia a la Antigüedad, tratando el tema como una leyenda y convirtiéndolo en ficción y teatralización.³ También serviría como una crítica a todos aquellos médicos “charlatanes” y desleales a su oficio.

¹Breton, A. (1924). Primer manifiesto surrealista. *Barcelona: Labor*. P.6

²COLLADO-VÁZQUEZ, Susana; CARRILLO, Jesús María (2011): “La trepanación craneal en Sinuhé, el Egipto”, *Neurología*. pp.2.

³Hernando, I. G. (2012). “La piedra de la locura”. *Revista digital de iconografía medieval*, 4(8), pp 80.



Figura 2: Pieter Bruegel el Viejo, *Extracción de la piedra de la locura*, c. 1557. Saint-Omer, Musée de l'Hôtel Sandelin (Francia).

La piedra de la locura no es más que una metáfora poética que surgió en la pintura medieval a finales del siglo XV con el Bosco como precursor de la temática, que después incorporarían en sus trabajos artistas como Van Hemessen o Pieter Bruegel el Viejo entre otros. En todas estas obras, la piedra era la causante del sufrimiento de un apurado paciente que se sometía a esta operación con tal de extraer de ahí un cuerpo extraño, causante de todo su tormento, discapacidad mental, inestabilidad o cualquier otra anomalía psíquica. La piedra no se presenta de manera notoria en el cuadro. Es la causante que hace posible esta representación, pero su papel queda eclipsado por la teatralidad de la escena.

En las pinturas que tratan esta temática aparecen tres figuras protagonistas, tratadas normalmente de manera caricaturesca. Vemos siempre un hombre que aparentemente está ejerciendo la medicina, el cirujano, que puede estar caracterizado de diversa maneras, pero nos llama la atención la extrema demencia o incongruencia con la que aparece en la obra de El Bosco, vestido incluso con un embudo en la cabeza que acentúa lo absurdo y poco fiable que resulta. Junto a él se sitúa la figura del paciente, iluso y preocupado, y el ayudante del médico. Sin embargo, la piedra es un simple figurante en estas representaciones, incluso en ocasiones es sustituida por otro objeto, como hace El Bosco, dónde en lugar de una piedra extraen una flor, guiño a la sexualidad y la lujuria, recuerdo de la opresión del momento y la culpa heredada hacia cuestiones que envolvían el deseo sexual.

En la Edad Media, la idea de locura era totalmente diferente a la actual. La locura se asociaba con una variedad de conceptos, incluyendo la posesión demoníaca, la enfermedad mental, el pecado, la rebelión y la herejía. La iglesia desempeñó un gran papel en la definición y el tratamiento de la locura en la Edad Media, y a menudo se forzaba a estas personas a que buscaran ayuda de los sacerdotes para liberarse de sus pecados. Tanto es así que incluso podríamos sacar otra connotación para este tipo de representaciones, el de la castración. Esta interpretación ya fue comentada en los trabajos de José Ramón Alonso (2011), quién explicaba que la extracción de la piedra no era más que una puesta en escena de un hombre, que ha caído presa de la lujuria y es reintegrado en los cauces sociales, anulando su deseo sexual e inclusive castrándolo.⁴

Fueron muchos los artistas flamencos que siguieron el ejemplo de El Bosco y trataron el tema de la extracción de la piedra. Para el pintor Van Hemessen resultó ser de sus obras más cruciales en el entendimiento de su recorrido como artista. Hemessen aporta a su obra un enorme grado de incomodidad para el espectador, a quién está mirando el paciente de manera desesperada, instándole a tomar partido por lo que está pasando. A todo esto se le suma el

⁴ARIAS BONEL, José Luis (2002) "Jheronimus Bosch y la piedra de la locura", *Goya*, nº 287, pp. 108-121.

aspecto satírico y extravagante del propio rostro del cirujano, lo que nos acerca a la idea de lo absurdo y lo grotesco ya en la pintura flamenca.



Figura 3: Jan Sanders Van Hemessen, *El cirujano*, 1550, óleo sobre tabla. Madrid, Museo Nacional del Prado (España).

3.2. REPRESENTACIÓN DE LOS SUEÑOS. REALIDAD ALIENADA

Si contempláramos el mundo de los cuentos infantiles desde fuera, podríamos clasificarlo como extraño o extraordinario. Pero esto no es el mundo alienado. Para que sea de veras así, hay que darle un paso más. Todo lo que conocemos íntimamente tiene que revelárenos como algo ajeno o pavoroso. Es el nuestro mundo que ha cambiado radical e irremediablemente. Lo inesperado y asombroso pertenecen a la esencia de lo grotesco.⁵

Es inspirador preguntarse de dónde surge ese afán de transformar la realidad en la que vivimos, de manipular la imagen que tenemos de las cosas que nos rodean y de nosotros mismos. No hay un movimiento artístico en el que encapsular al arte que recrea escenas ilusorias o fantásticas, pues parece estar presente tanto en la historia del arte desde sus comienzos hasta nuestros días como en el carácter del artista. En este apartado pretendemos crear un vínculo de unión entre distintos artistas no coetáneos en el tiempo pero cercanos en cuanto a la simbología representada, todos comparten la curiosidad en cuanto a la estética de lo fantástico en sus distintas versiones. Los artistas y sus inquietudes formales y estéticas nos sirven aquí para justificar la conceptualización ligada a nuestra obra.

3.2.1. Lo grotesco-fantástico

Wieland Schmied se pregunta: “¿Qué es lo fantástico? ¿Lo que no es natural, el ensueño, lo visionario? ¿Lo absurdo, lo irracional, lo tabú? Quizá puede decirse de todo lo que carece de aquiescencia evidente de una época”⁶ El término fantasía procede del griego y quiere decir ‘hacer visible’. De ahí provienen lo fantasioso o lo fantástico, siendo este último un término asociado a la imaginación, la ensoñación o el delirio.⁷

Nos desplazamos hasta el siglo XIX, dónde los intelectuales y artistas de la época dejan de lado cualquier pensamiento racionalista y se adentran en una profunda búsqueda personal bajo un entorno sociocultural que se derrumba ante sus ojos. En este periodo, donde los artistas practicaban el autoanálisis con tal de encontrar respuestas a sus propios conflictos emocionales y externos, aumenta el deseo de huir de la desolación de la existencia cotidiana, lo que va a animar a artistas y escritores a buscar una puerta de salida, a

5KAYSER, Wolfgang (1964) *Lo grotesco. Su realización en pintura y literatura*. Buenos Aires. Editorial Nova, pp 29

6SCHURIAN, W. Ibid. (Contracubierta)

7SCHURIAN, W. (2005). *Arte fantástico*. Köln: Taschen, pp. 13.

explorar zonas oscuras de la conciencia.⁸ Es un período en el que el inconsciente se formula como tal y en el que lo terrorífico, a pesar de ser un concepto utilizado en épocas anteriores, va a asumir de una forma plena y definitiva un valor artístico.⁹

Así mismo, pretenden escapar de toda aquella vulgarización y retornar al lenguaje primigenio de los mitos y secretismos de otras épocas, donde la fantasía era la única respuesta. La influencia de escritores como Edgar Allan Poe, el científicismo y la psiquiatría coinciden cronológicamente con otros fenómenos que sirven de inspiración a muchos artistas fantásticos finiseculares: el esoterismo y el ocultismo. Dicho interés, aunque puede resultar incongruente en una época de pleno apogeo del positivismo científico, debe su éxito, sin embargo, a que estas “disciplinas” ofrecían respuestas a la inquietud que producían la muerte y el más allá, sobre los cuales la ciencia proporcionaba escaso consuelo.¹⁰ Como advierte Dolores Phillips-López acerca de la literatura grotesca-fantástica de la época, la cual se rige por las mismas normas que la pintura:

Al acudir al misticismo, al esoterismo y a las supersticiones, al sumar la magia, lo legendario, el milagro, el misterio, el sueño y al describir los estados morbosos o las patologías del alma humana, la ficción fantástica modernista condensa interrogantes y respuestas literarias significativas, busca colmar los vacíos, explorar las nuevas (y replantear las antiguas) fronteras, desbordando límites, instalándose en la muerte misma, complaciéndose en lo excesivo.¹¹

De modo que podríamos categorizar a los artistas de este periodo bajo el nombre de “**grotesco-fantásticos**”, siendo lo grotesco un género o estilo de narración de una historia propiamente fantástica e imaginaria. Lo **grotesco** puede ser entendido como una categoría estética que depende de la combinación de dos elementos esenciales: la risa y el horror. Cada época ha acentuado en lo grotesco la tonalidad humorística o la terrible, aunque sin eliminar la otra, puesto que, cuando ello sucede, la obra abandona los límites

8CORTÉS G., José Manuel (1998). *Visionarios*. Generalitat Valenciana. Museu de Belles Arts de València. pp. 19.

⁹ *Ibid*, pp. 9.

10CASAS, Ana y ROAS, David. (2021). *Zona de penumbra. Narrativas de lo insólito*. EOLAS ediciones, pp. 22.

11PHILLIPPS-LÓPEZ, Dolores, (2003). *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Madrid: Cátedra, pp. 33.

de lo grotesco para hablar de otros géneros artísticos como sería el caso del surrealismo.¹²

Los nuevos descubrimientos y avances en la ciencia experimental dan sus frutos y funcionan como fuente de inspiración para los artistas finiseculares, como es el caso de **Odilon Redon**. Estos avances científicos generan gran curiosidad en él. Gracias a los nuevos avances en medicina se descubre una nueva mirada del interior humano y de cómo funciona. En la obra de Redon podemos apreciar su interés por la descomposición del cuerpo y las distintas partes que lo caracteriza, en concreto los rostros humanos y en especial los ojos.¹³



Figura 4: Odilon Redon: À Edgar Poe, *L'oeil, comme un ballon bizarre se dirige vers l'infini*, 1882 .25.9 x 19.6 cm LITOGRAFÍA.

Las obras de Redon que hemos seleccionado son obra gráfica. Este escoge el blanco y negro para representar un escenario misterioso y melancólico. Es un artista especializado en la maestría del claroscuro consiguiendo un efecto silencioso en sus dibujos. No se interesa por construir formas detalladas ni realistas, sus dibujos tienen un estilo puro y están genialmente simplificados. Todo esto lo consigue con el uso de técnicas como el carboncillo o el grafito, un material del que normalmente se intentan desprender los artistas pero con el que, sin embargo, se consiguen texturas y atmósferas sencillas y expresivas.

Metamorfosis y antropomorfismo dominan el simbolismo de su obra. Era un creador de vidas surreales marcadas por la existencia de un mundo paralelo, esencialmente onírico, que se entremezcla con la vida cotidiana de nuestro mundo lúcido. Redon reflexionaba exhaustivamente sobre las fuerzas del inconsciente, “toda mi originalidad consiste en hacer vivir humanamente seres irreconocibles según las leyes de lo reconocible, poniendo, en la medida de lo posible, la lógica de lo visible al servicio de lo invisible”.¹⁴

Redon consigue dar vida a objetos o elementos inanimados, esto ocurre con una de las obras más simples pero a la vez más esenciales del artista, *L'oeuf*, 1885. Aquí nos presenta de manera concreta a uno de sus personajes imaginarios, un huevo humanizado, un huevo con rasgos expresivos propios de un rostro humano. Al artista no le ha hecho falta componer un escenario que acompañe a esta extraña criatura, parece una simple presentación entre el huevo-humano y el espectador.

Para el artista **Alfred Kubin**, de cuyo trabajo también señalamos su faceta como dibujante, también existía un gran interés en revelar los misterios del inconsciente, un regreso al instinto, mediante una fantasía psicodramática y

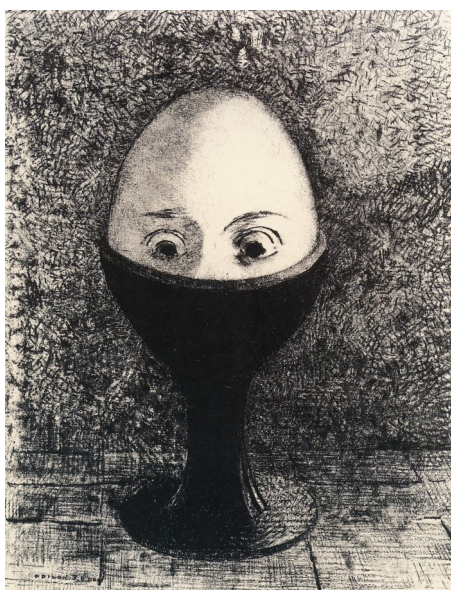


Figura 5: Odilon Redon: *L'oeuf* 1885. 29.3 x 22.6 cm LITOGRAFÍA

12CASAS, Ana y ROAS, David. op. cit. pp 22.

13CORTÉS G., José Manuel. op. cit. pp. 126.

14REDON, Odilon.: *À Soi-Même*. José Cortí, París 1985, pp.28

unas figuras macabras que se convertían en monstruosas al ser mutadas por la patología.¹⁵ Dota de misterio la vida cotidiana gracias a su ímpetu por alcanzar la representación del inconsciente.

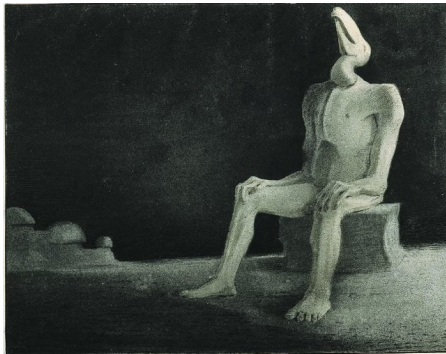


Figura 6: Alfred Kubin: *The past (forgotten swallowed)*, 1901. 25.5 x 20.4 cm Plumilla, tinta china y aguada.

Los dibujos que más me interesan son de su primera etapa, marcados todos por un **ambiente árido** y aparentemente vacío. Es aquí donde aparece una serie de figuras o personajes con reminiscencias a lo real y conocido, pero al mismo tiempo, deformados por su propio simbolismo. Estos dibujos poseen una gran carga narrativa y un trasfondo simbólico en cada detalle. Como es el caso del dibujo llamado *The past (forgotten swallowed)*, realizado en 1901. Kubin recrea situaciones creadas a partir de ausencias y presagios, rodeadas de una luz irreal que les dota de un aura de intemporalidad.¹⁶

Lo que hace peculiar la manera de trabajar de Kubin, es cómo modifica o anula el contexto, la causalidad natural y local de los objetos y figuras, y cómo recompone sus propios espacios. Crea así imágenes siniestras y desconcertantes. En algunos de sus dibujos produce híbridos de figuras reconocibles, formas que nos son familiares y se vuelven extrañas gracias a la interpretación del artista, pasa por su filtro grotesco y borra así los límites entre lo real y la fantasía.

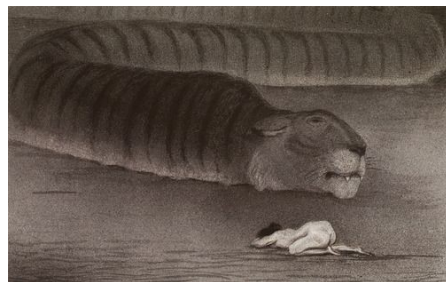


Figura 7: Alfred Kubin: *The large boa*, 1903. 31,4x39,1cm. Plumilla, tinta china y aguada.

En la contemporaneidad, lo grotesco se nos muestra como un elemento perturbador e inquietante que nos aleja de lo cotidiano, racional y controlable, creando ambientes y situaciones rebosantes de amenaza o inquietud.¹⁷ El artista grotesco-fantástico destruye el orden natural de las cosas tal y como las conocemos, las retuerce y explota de las maneras más ingeniosas e impresionables para hacernos creer en un universo paralelo repleto de macabras e inquietantes posibilidades. En resumen, lo grotesco se nutre de la desintegración, de la fusión y de la fluctuación.¹⁸

3.2.2. *Oníria, azar e imaginación en algunas propuestas surrealistas*

*“El surrealismo, en sentido amplio, representa la tentativa más reciente de romper con las cosas que son y sustituirlas por otras, en plena actividad, en plena génesis, cuyos contornos móviles se registran en filigrana en el fondo del ser [...]”*¹⁹ Marcel Raymond

¹⁵HOBERG, Annegret, (1998). *Alfred Kubin. Sueños de un vidente*. Editorial: IVAM Centre Julio Gonzalez. pp. 13.

¹⁶HOBERG, Annegret, op. cit. pp. 19.

¹⁷KAYSER, Wolfgang. op. cit. pp. 42

¹⁸CARDONA, Rodolfo y ZAHAREAS, Anthony N. (1970) *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Castalia, pp. 48.

¹⁹BRETON, A.; ÉLUARD, P. (2003) *Diccionario abreviado del surrealismo*. Madrid: Siruela. pp. 96 y 97.

Podríamos explicar el programa más positivo del surrealismo a partir de dos elementos: **el sueño y el azar**.²⁰ Entre estos dos factores podemos encontrar el nexo conector: **la imaginación**. Gracias a esta se consigue una conexión entre el espacio onírico y el acto humano, siendo la herramienta con la que los artistas consiguen rebelarse contra la realidad objetiva, para llegar así a una “surrealidad”. Si la imaginación es la facultad humana que le permite relacionarse con el mundo estructurado, el azar es la ley natural que nos adviene del otro lado de la misma estructura.²¹ Nos parece importante recalcar la acción del azar ya que nos conduce directamente a la idea de representación de algo no concreto, de reducir a la nada. Liberar al arte de su representación formal y lógica de la realidad, jugar con todo aquello que pueda modificar la imagen tal y como la conocemos. Breton insistía en este principio, el azar debe guiar en la toma de forma de la obra de arte. De este modo, los artistas surrealistas son maestros en desafiar las leyes físicas a las que se someten los objetos. Estos juegan con ellas, las manipulan y las modifican totalmente a su antojo, creando así obras de arte extrañas, lejanas de la realidad a la que estamos acostumbrados.



Figura 8: René Magritte: *El arte de vivir*, 1967. 65x54cm. óleo sobre lienzo.

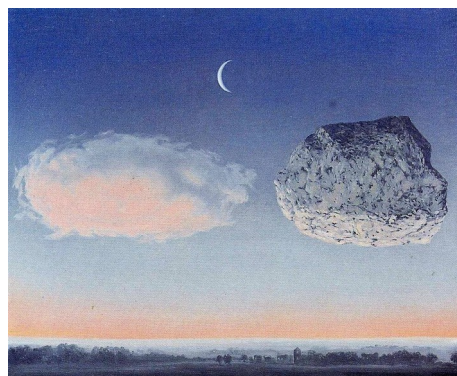


Figura 9: René Magritte: *The Battle of the Argonne*, 1959. 50x61cm. Óleo sobre lienzo.

De esta etapa nos interesa en especial la figura de **René Magritte**. Se trata de la mayor fuente de inspiración que hemos empleado en cuanto a la manera de tratar el objeto representado. La obra ha de despertar una serie de preguntas que al escucharlas en voz alta resuenen absurdas. ¿Qué hace esa roca flotando en suspensión? ¿de qué material estará hecha esa esfera gigante con rostro humano? No tiene por qué ser respondidas, son parte del azar y la imaginación del artista. Al mismo tiempo, el objeto está rodeado de figuras o ambientes que pueden ser reconocibles para el espectador. Esto ocurre en la obra llamada *El arte de vivir*, realizada en 1967, donde vemos aparecer un cuerpo vestido de traje, debajo de la esfera, de grandes dimensiones, con rostro humano. No conocemos la historia o el hecho que hay detrás de esta escena que nos explique lo que está sucediendo realmente, y eso es lo que lo hace tan desconcertante y abrumador.

Tal y como comentaba el escritor Jamie Xibille: “al trastocar el ‘orden de la sinestesia’ remueve los cimientos más profundos de la estabilidad perceptiva creando malestar y sorpresa”²² En la obra *The Battle of the Argonne* (1959) muestra cómo Magritte desafía las leyes de la gravedad a través de la levitación, la paradójica antítesis de la gravedad, de este modo la roca puede flotar en el aire como si de una nube se tratase.²³ La presencia de la **levitación**, también podríamos llamarlo suspensión, es notable en mi obra. Los elementos

²⁰BATAILLE, G. (2021) *Trasgresión. El Surrealismo y Miradas Cruzadas* 2-3 La nueva escena del sujeto Ruth Gordillo R. Jorge Martín Federico Mitidieri, pp.89.

²¹BATAILLE, G. op. cit. pp 95.

²²XIBILLÉ, J. (1984). *Magritte o los juegos de la representación*. *Revista de Extensión Cultural*, pp. 8.

²³GABLIK, S. (1985). *Magritte* (Vol. 3). Thames & Hudson, pp. 114.

-en este caso nos referimos a unas formas orgánicas que sufren cambios en su fisionomía- flotan en el aire, dejando una sombra bajo ellas, siendo ésta parte de la composición. Sobre las masas carnosas: ¿qué son? ¿qué representan? Ni siquiera podemos definir su forma, ya que esta sufre continuos cambios y metamorfosis a lo largo de las obras. Tampoco podemos saber con exactitud de qué material se componen. Podríamos bautizarlas bajo el nombre de “**supermasas**”, una especie de cuerpo extraño encarnizado que configura una serie de extraños movimientos.



Figura 10: Lucía Mir, 2022. *Metamorfosis en tres fases*. Óleo sobre tabla. 29.7x67.5cm.

3.2.3. *Cantos de Maldoror*

Plazca el cielo que el lector, envalentonado y por un instante feroz como lo que lee, encuentre sin desorientarse su camino abrupto y salvaje a través de las ciénagas desoladas de estas páginas sombrías y repletas de ponzoña; pues, a menos que no aporte a su lectura una lógica rigurosa y una tensión espiritual similar como mínimo a su desconfianza, las emanaciones mortales [...] embeberán su alma como el agua el azúcar. [...] Por consiguiente, alma tímida, antes de adentrarte en semejantes landas inexploradas, escucha bien lo que te digo: dirige tus talones hacia atrás y no hacia adelante, como los ojos de un hijo que evita respetuosamente la contemplación augusta del rostro materno; o mejor, como el lejano ángulo que forman las

temblorosas y meditabundas grullas durante el invierno al volar enérgicamente rasgando el silencio, a toda vela, hacia un punto determinado del horizonte, donde nace un viento extraño y fuerte, preludio de tempestades.²⁴

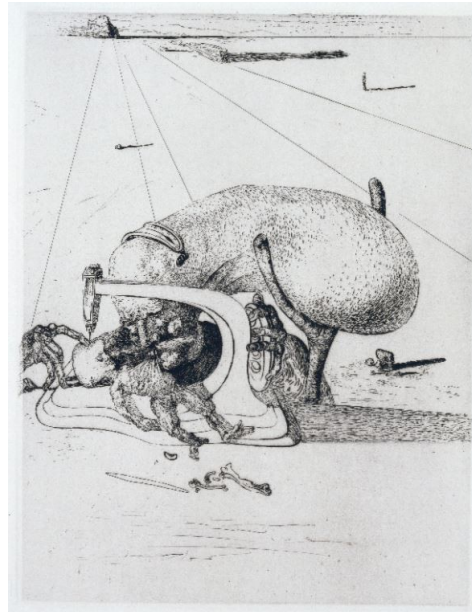


Figura 12: Dalí. Ilustración para *Les Chants de Maldoror: Máquina de coser apagada*. 1934. Col. Particular. Catálogo de la exposición Salvador Dalí. *Les Chants de Maldoror*. 1934.

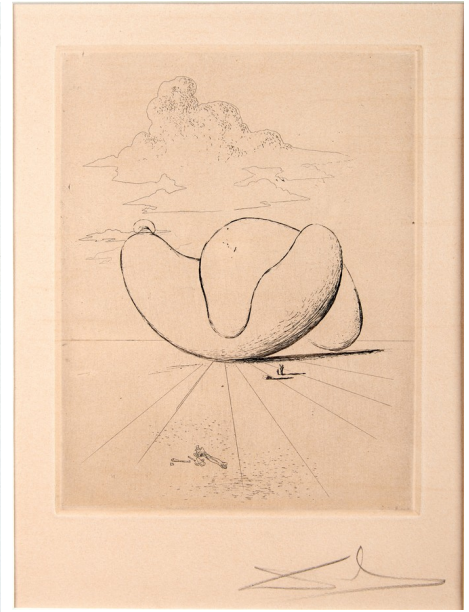


Figura 11: Dalí. Ilustración para *Les Chants de Maldoror: Plate*. 1934. Col. Particular. Catálogo de la exposición Salvador Dalí. *Les Chants de Maldoror*. 1934.

Este fragmento del libro *Les chants de Maldoror* (1859), fue el escogido para la hoja de sala de la exposición, producto de este trabajo. Pensamos que, en esencia, transmite el mensaje que queremos hacer llegar al espectador, le desafía y crea expectativas sobre las sensaciones que deba o pueda experimentar a la hora de ver el conjunto de obras.

Esta obra fue considerada obra clave para muchos artistas surrealistas, aunque fuera escrita medio siglo antes de que el propio movimiento existiera. Así, en 1938 André Breton reunió a lo mejor del surrealismo francés²⁵ para ilustrar *Les Chants de Maldoror*. Sin embargo, una de las representaciones más significativas como influencia en nuestro trabajo es, la de Dalí (fig. 11 y 12). Hemos escogido estas dos ilustraciones ya que el autor nos ofrece una visión

²⁴DE LAUTRÉAMONT, Conde. Cantos de Maldoror (*Les Chants de Maldoror*) 1869. Madrid: Visor libros. 1997, pp. 12.

²⁵Kurt Seligmann, André Masson, Max Ernst, Victor Brauner, Man Ray, Yves Tanguy, Óscar Domínguez, Agustín Espinoza, René Magritte, Joan Miró, Roberto Matta, Wolfgang Paalen, fueron algunos de los cuales participaron en la edición.

de Maldoror totalmente deshumanizada, una hibridación entre masa informe y rasgos humanos, consecuencia de las múltiples metamorfosis que sufre durante la historia. La representación del espacio que nos presenta es la que tratamos de describir a lo largo de toda la memoria: un terreno silencioso, de gran extensión, podríamos decir ilimitado, e iluminado con una luz intensa que hace resaltar las sombras proyectadas.



Figura 14: Yves Tanguy, *La Lumière de l'Ombre*, 1939. 64.8x53.7cm. Óleo sobre lienzo.

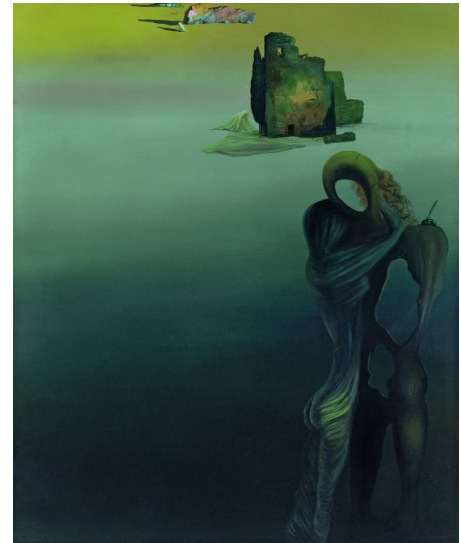


Figura 13: Salvador Dalí. *Gradiva descubre las ruinas antropomorfas (Fantasía retrospectiva)*, 1932. 62x54cm. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

3.2.4. *Fantasmas en el desierto: espacio ilusorio*

“Como primera acepción, el término ‘desierto’ refiere a espacios desprovistos de presencia humana. El desierto como territorio, paisaje y referente de identidad cualesquiera sean sus condiciones climáticas.”²⁶

La ambientación espacial correspondiente al desierto con las características antes descritas es una de las claves de este proyecto. En nuestra búsqueda durante la realización de este trabajo hemos podido localizar una serie de artistas, surrealistas en su mayoría, que contextualizan sus creaciones dentro de un ambiente desértico.

Un claro ejemplo es el artista **Yves Tanguy**, pintor surrealista que sitúa todas sus imágenes en un desierto fantástico, enfatizado por una neblina misteriosa que deambula por la atmósfera de las obras. Su trabajo nos resulta próximo en cuanto a la esencia formal y estética de este proyecto. Podemos apreciar la

26GIMÉNEZ, G. y LAMBERT, C. M. H. (2007). “El desierto como territorio, paisaje y referente de identidad”. *Culturales*, 3(5), pp. 9.

existencia de unas **figuras abstractas y orgánicas** que se mantienen estables sobre un desierto de horizonte infinito que nos evoca la famosa obra de Dalí, *Gradiva descubre las ruinas antropomorfas (Fantasía retrospectiva)* de 1932, semejante en la disposición de figuras sobre el espacio desértico y el uso de colores de aura misteriosa. La imagen de Gradiva fue un tema realmente cautivador para los artistas surrealistas, una manera de equilibrar los conceptos opuestos relacionados con lo real y lo onírico, el consciente y el inconsciente, la carne y la piedra.²⁷



Figura 15: Luis Buñuel. *Simeón del Desierto*, 1965

También queremos mencionar aquí la película *Simeón del Desierto* (1965) en la que **Luis Buñuel** cuenta la historia de Simeón el Viejo, un anacoreta sirio de finales del siglo IV, que intenta emular la imagen de Jesucristo situándose en lo alto de una columna en pleno desierto y evitando las tentaciones del Diablo. El desierto se hace, así, imprescindible como escenario ambivalente de la tentación de Simón, pues es un lugar propicio para la ensoñación y el espejismo, en definitiva, para el engaño.²⁸ Como ya señaló Salvador Ventura, destaca en la película la ausencia de referentes temporales y espaciales (Salvador Ventura 2007: 338-339): “la localización, pues, es un desierto atemporal.”

Hemos querido hacer referencia en este apartado a dos ilustradores cuyos trabajos también nos han sido una gran influencia e inspiración, y me han acompañado desde el inicio del proyecto. A su vez, estos creadores emplean como escenario de sus ilustraciones y narraciones un desierto con similares características surrealistas a las ya mencionadas. Así, nos ha sido especialmente inspirador cómo se apropian de toda su carga simbólica para ponerla al servicio de sus imágenes y acciones que se desarrollan en escenarios deshabitados y silenciosos, descritos con una gran sutileza en su dibujo y un empleo de colores planos y degradados atmosféricos tan próximos al ambiente desértico que tratamos de perseguir.

En primer lugar, **Jean Giraud (Moebius)** ha creado diversas novelas gráficas donde los personajes deambulan por parajes desérticos como: *40 days dans le Désert B* (1999) o *Inside Moebius* (2004). Sin embargo, queremos destacar la obra llamada *La Faune de Mars* (2011), dónde emplea un uso del espacio abierto situado en Marte, de aspecto desértico y deshumanizado. La novela trata simplemente de una continuada presentación de personajes que habitan en estos espacios, una especie de bestiario con seres imaginarios.

Por otro lado, tenemos también a la ilustradora sevillana **María Medem** y su proyecto *Cenit* (2018), novela gráfica en la que trata profundas y abstractas conversaciones sobre el sueño y los actos inconscientes. Sitúa a dos personajes

²⁷GÓMEZ, A. A. P. (2012). “La Gradiva daliniana.” *ARTE Y CIUDAD. Revista de Investigación.*, pp. 8.

²⁸MUÑOZ LÓPEZ de Lerma, F. (2013). *Simeón (" del Desierto") y el vino triste hecho carne alegre.* pp.25

protagonistas en medio de un espacio abierto y extenso, dónde tan solo se dedican a trabajar en sus labores como artesanos. En cuanto a los paisajes, lo que más nos identifica de su obra, parecen terrenos ilimitados, nos recuerda al desierto porque la artista los representa desde el sentimiento de desolación y al mismo tiempo, libertad.

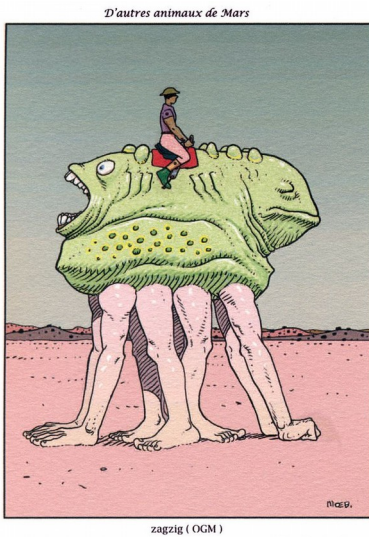


Figura 17: MOEBIUS, Jean Giraud. 2019. *La Faune de Mars*



Figura 18: MOEBIUS, Jean Giraud. 2019. *La Faune de Mars*

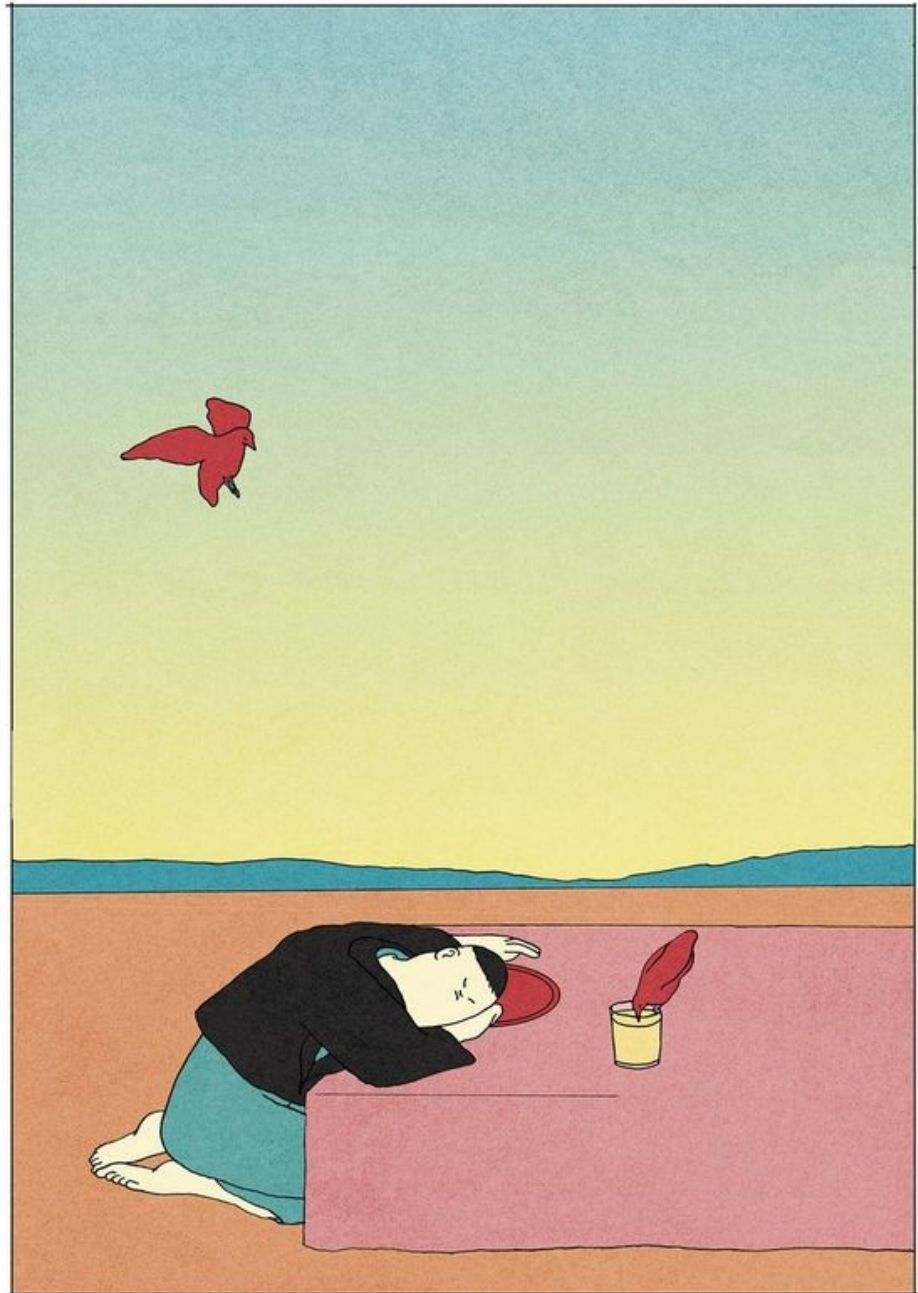


Figura 16: María Medem. *Cenit*. 2018

4. LA PIEDRA DE LA LOCURA: OBRA PLÁSTICA

4.1. POÉTICA CONCEPTUAL

A continuación, me propongo exponer algunos puntos que considero más relevantes y que han determinado el proceso de creación de la obra. No fue hasta la realización del cuadro llamado *La piedra de la locura* (fig. 19) cuando se decidió denominar a este proyecto bajo ese mismo nombre, haciendo también referencia una serie de artistas que conforman toda una red de influencias e inspiración que hay detrás de este trabajo. El proceso creativo fue, en gran medida, un constante desarrollo de ideas, abstractas en un primer instante, que fueron tomando sentido gracias, sobre todo, a un ejercicio continuado de dibujos “rápidos” o bocetos que después pasarían a formar parte de la exposición, no como obra accesoria o complementaria de las pictóricas, sino precisamente para poder mostrar o evidenciar su función clave como catalizador y agente activo tanto en la producción de este proyecto como en la construcción de narrativas que surgen del diálogo que generan entre todas ellas y que nos parece interesante mostrar.

Hemos querido destacar aquí un texto sobre la poética conceptual de la obra, que se usó como texto de acompañamiento al conjunto expositivo durante la exposición en la Sala Campoamor. Este defiende la narrativa que hay detrás del proyecto expositivo, y conforma el valor de incertidumbre, inquietud y el factor grotesco que planteamos en este trabajo.

LA PIEDRA DE LA LOCURA, LUCÍA MIR.

En el medievo, cuando se creía que alguien estaba loco, se achacaba a la existencia de una piedrecilla alojada en su cabeza que le despojaba de toda lógica y cordura. Hemessen retrata esta idea en el año 1550 cuando realiza una pintura llamada *El cirujano* o *La extracción de la piedra de la locura*. Esta idea me resultó francamente divertida y no pude evitar cavilar sobre ella. Cuándo la extraían, ¿a dónde va a parar esa piedra? ¿hay más de una piedra como esa? ¿en qué parte del cerebro se quedaría encajonada? ¿es la piedra la que contiene la locura o el simple hecho de que esté en contacto con alguna parte del cerebro hace que te vuelvas loco? Me parece más descabellado pensar que la propia piedra contiene la locura en su interior. Entonces estaríamos diciendo que la piedra de la locura o las piedras de la locura, en el caso de que hubiera más de una, es algo ajeno a nuestros cuerpos, no crece porque sí en nuestro organismo.

Introducción de la piedra de la locura (instrucciones):

En primer lugar debes alojar la piedra cuidadosamente dentro de uno de tus orificios nasales, aquel que tengas más grande. Con ayuda de un palo o algún otro elemento cilíndrico que sirva de herramienta de empuje y mantenga un diámetro lo suficientemente pequeño para que se acople en el orificio nasal, empuja la piedra hasta que notes que ha hecho tope. Ahora viene lo más complicado, estás en el momento crítico. La piedra ya está en contacto con tu cerebro, casi preparada para hacer sus extraños efectos. A continuación, tápate el orificio de la nariz por el cual no has introducido la piedra y aspira por el otro con tanta fuerza como para esta llegue a lo más profundo de tus sesos.

Este es un proceso que no recomendaría hacer a cualquiera. No tengo pruebas de si lo ha podido hacer alguien antes o de si ha funcionado. Tampoco sirve cualquier piedra, no todas albergan la locura en su interior. No sé de nadie que desee tanto el hecho de poseer la locura en su cuerpo.

Algo tan simple y absurdo como una piedra tiene muchas cosas que decir, mucha locura contenida. Pero qué sabrás tú que ni siquiera te has dignado a mirarla. Está ahí mismo, ¿es que acaso no la ves? La piedra está simplemente en su lugar, un lugar creado para que ella esté ahí. Y has tenido que venir tú a cruzarte con ella. Tus ojos no debían ser testigos de dónde habitaba esa piedra, pero quizá vuelvas a mirar y ya no esté ahí.

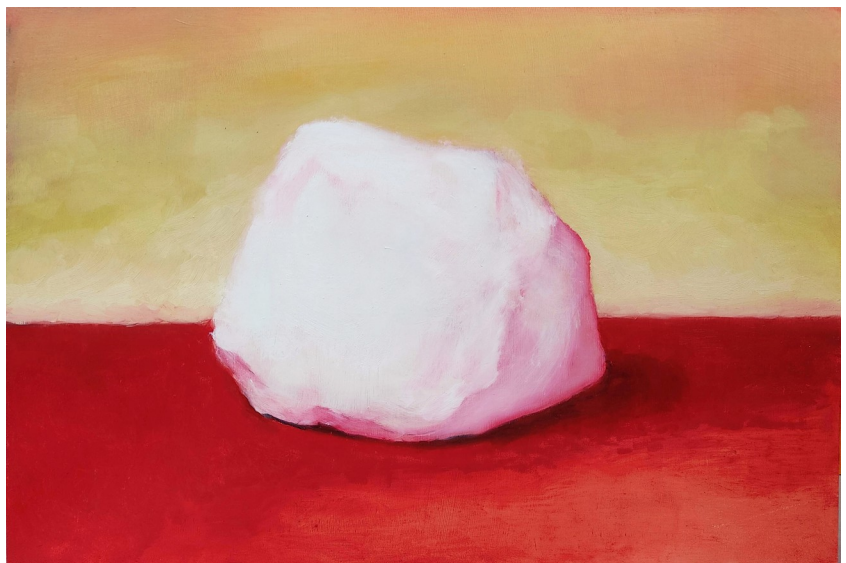


Figura 19: Lucía Mir. *La Piedra de la Locura*. 60x40cm. Óleo sobre lienzo.



Figura 20: Lucía Mir. *Agujero negro I*. 80x60cm. Óleo sobre tabla.

La obra de *La piedra de la locura* es sin duda la protagonista de toda la serie de obras, también es la única representada con una luz ambiental totalmente distinta al cielo azul acostumbrados a ver en el resto de obras. Está representada bajo una luz parecida a la del atardecer. La tierra ya no es arena amarillenta, como ocurre en el resto de obras, se ha teñido de rojo, de manera intencionada. Relacionamos así el suelo rojizo con la metáfora original de la piedra, aquella que nos habla de la extracción y trepanación craneal, y por consiguiente a la sangre.

Vemos también el empleo de la arena roja en dos obras más, *Agujero negro I* (fig. 20) y *Agujero negro II* (fig. 21), donde hacemos alusión a este agujero negro como guiño al texto, en el que se habla de “orificios nasales”, cerrando de esta manera el ciclo narrativo en cuestión. En esta última obra también vemos cambios formales y significativos en el cielo, podemos apreciar cómo es prácticamente de noche, nos indica que el día se acaba, es el final de esta experiencia onírica y alucinógena.

Durante todas las obras podemos apreciar un diálogo continuado entre dos constantes: figura-fondo. Son en conjunto, composiciones sencillas, con lo que queremos cargar de protagonismo a los objetos escogidos y priorizarlos ante un espacio ambiguo y amplio. Para ello, ha resultado ciertamente instintivo ubicarlos en un horizonte, que nos sirve para aludir al desierto y su efecto de intemporalidad. Además de la atmósfera irreal, onírica y atemporal que nos presta este desierto, representado en el seguimiento de los referentes ya mencionados, nos ha parecido importante plantear un espacio silencioso, sin información añadida que pueda distraer al espectador de la elocuencia simbólica de los rotundos objetos colocados en el suelo.



Figura 21: Lucía Mir. *Agujero negro II*. 29.5x20cm. Óleo sobre lienzo



Figura 22: Lucía Mir. *Lápida antropomorfa*. Óleo sobre tabla. 120X60cm.



Figura 23: Lucía Mir. *Supermasa esférica en suspensión*. 120x90cm. Óleo sobre tabla.



Figura 24: Lucía Mir. *Roca de la locura*. Óleo sobre lienzo. 100x100cm.

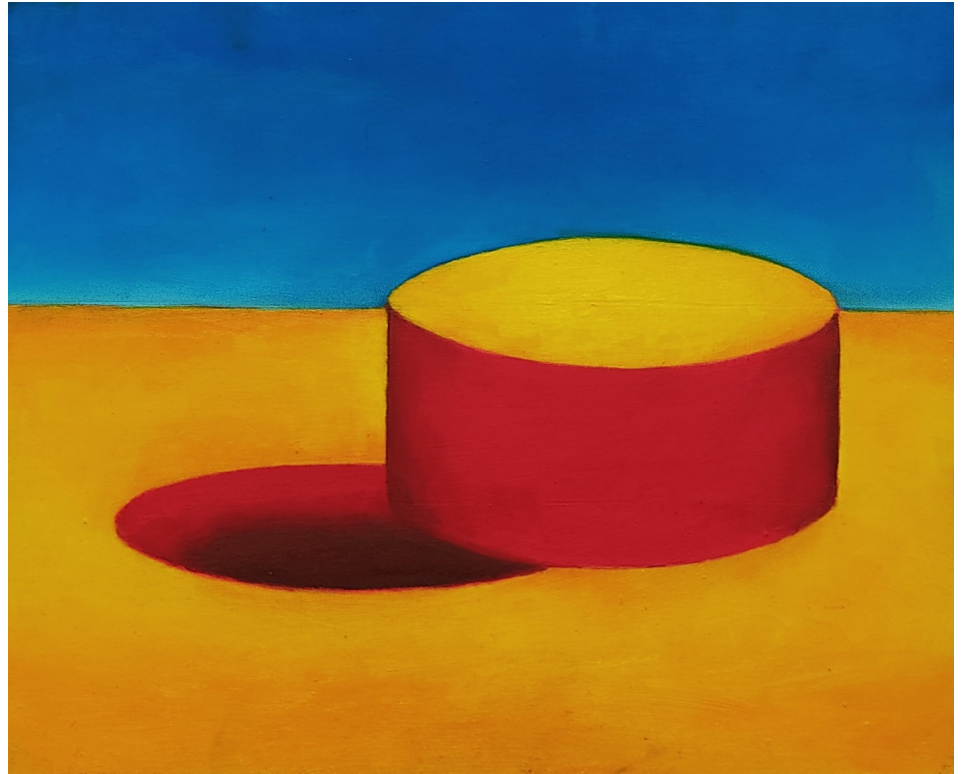


Figura 25: Lucía Mir. S/T. Óleo sobre tabla. 31x24.5cm



Figura 26: Lucía Mir. *Arena viva*. Óleo sobre tabla. 29.7x22.5cm.

4.2. RELACIÓN DIBUJO-PINTURA

Los dibujos y obra gráfica que presentamos dentro del proyecto son parte de un trabajo simultáneo junto con las pinturas realizadas en el taller. La serie de dibujos y estampas está compuesta por obras de diversos tamaños, muchos de ellos delimitados por el espacio otorgado por el propio *sketchbook* de trabajo. Ha sido importante el empleo de recursos y herramientas fáciles de controlar a nivel expresivo como el carbón y el grafito, ya que queríamos priorizar el desarrollo y exploración de las ideas que iban conformando la temática del proyecto.

En cuanto al trabajo pictórico, me he podido recrear en la exploración de la pintura a través de sus posibilidades técnicas. Centrarme pues, en una factura sugerente con la que poder remarcar el volumen de los objetos representados y al mismo tiempo, crear ambientes atmosféricos pero de colores delimitados, consiguiendo así el máximo partido a la exploración de texturas y sensaciones que transmite el óleo.

Ha sido importante la realización de maquetas de plastilina con tal de familiarizarme con los objetos representados. Estos son, en su mayoría, masas con formas difíciles de definir, por lo que resultaba de gran ayuda la manipulación de un material maleable como es la plastilina. A partir de ahí, pude recrear unas maquetas con las figuras tridimensionales, las cuales situé en distintas superficies con tal de conseguir los contrastes de luz deseados (imágenes en Anexos). Otra forma de apoyo hacia una mejor construcción de la imagen es el fotografiado a partir de lo cotidiano, fotografías tomadas directamente con el teléfono móvil. De esta manera, aportamos a la obra un mayor grado de realidad, una visión más íntima.

En cuanto a los recursos estéticos, busco contrastes exagerados de luz y de color. Colores vivos y contrastados que conviven en la pintura de manera ordenada. Empleo siempre una primera capa con tonos rojizos, los cuales dejo asomar en algunas partes de la obra para aportar dinamismo, algo que también acerca al espectador a denotar las fases de creación de la pintura (fig 49). Las sombras proyectadas de los objetos actúan como elemento constante en las composiciones. Es un efecto reconocible de la luz directa que se ejerce sobre ellos.

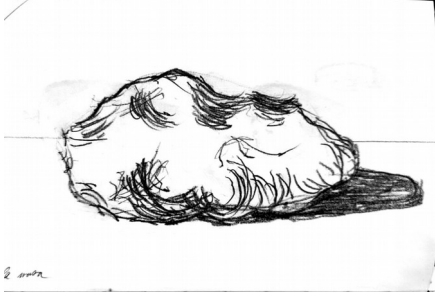


Figura 27: Lucía Mir. S/T. *Sketchbook*.
Grafito sobre papel.

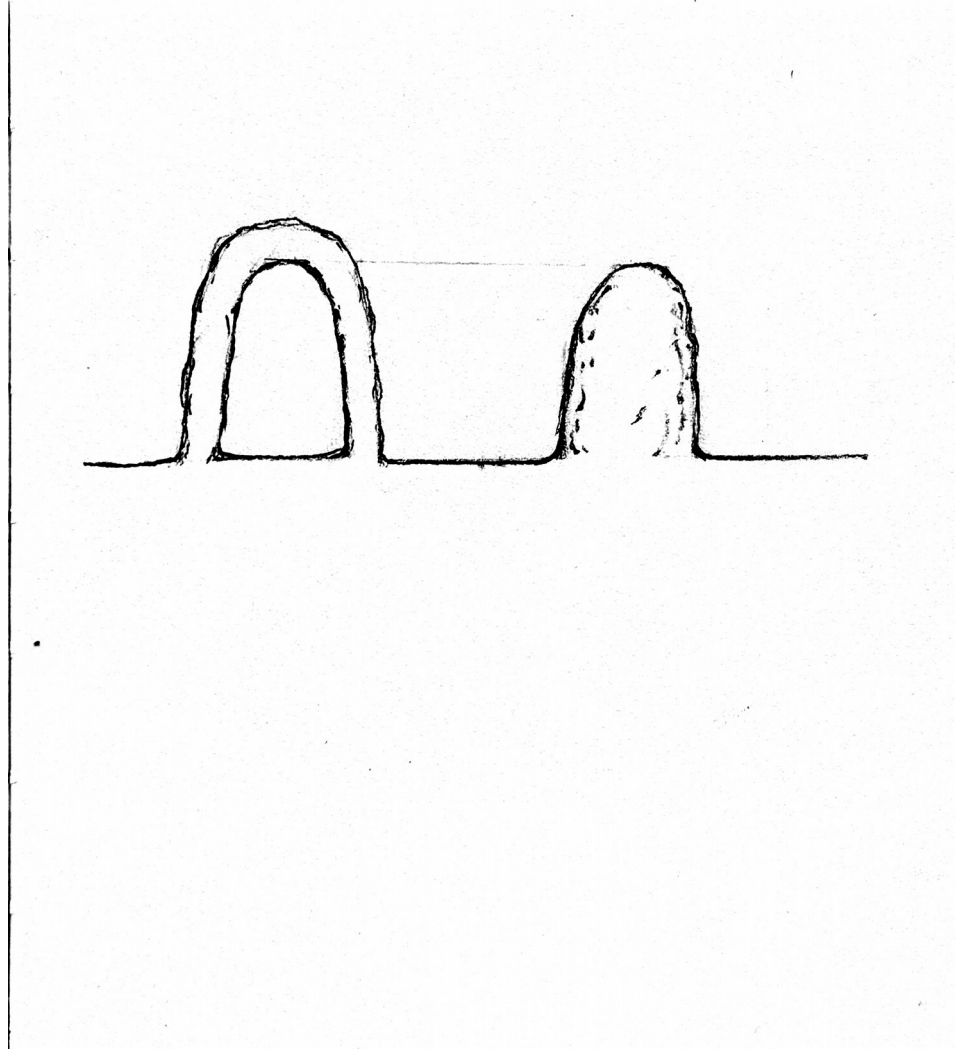


Figura 28: Lucía Mir. S/T. *Sketchbook*. Grafito sobre papel.

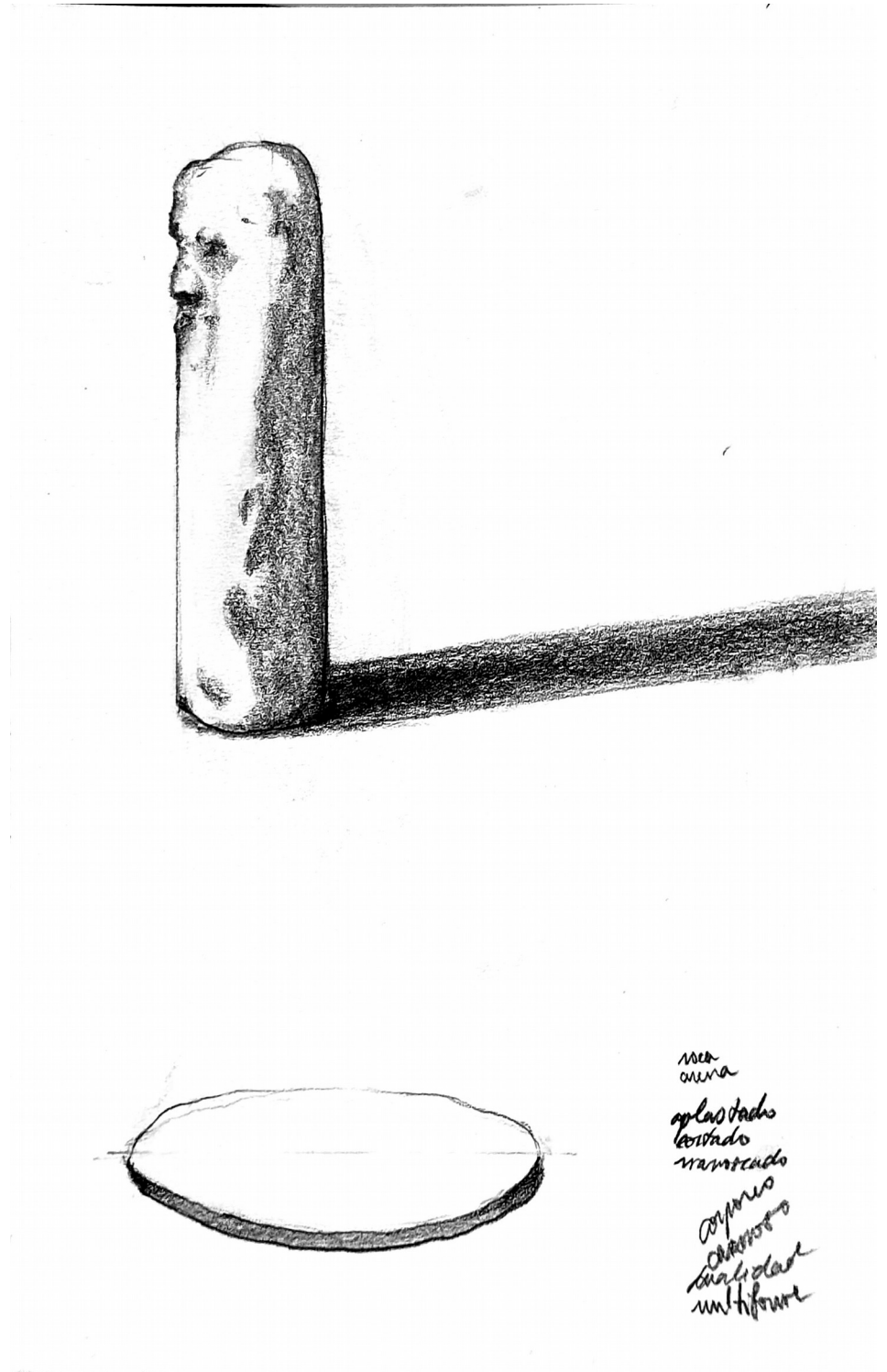


Figura 29: Lucía Mir. S/T. Scketchbook. Grafito sobre papel.

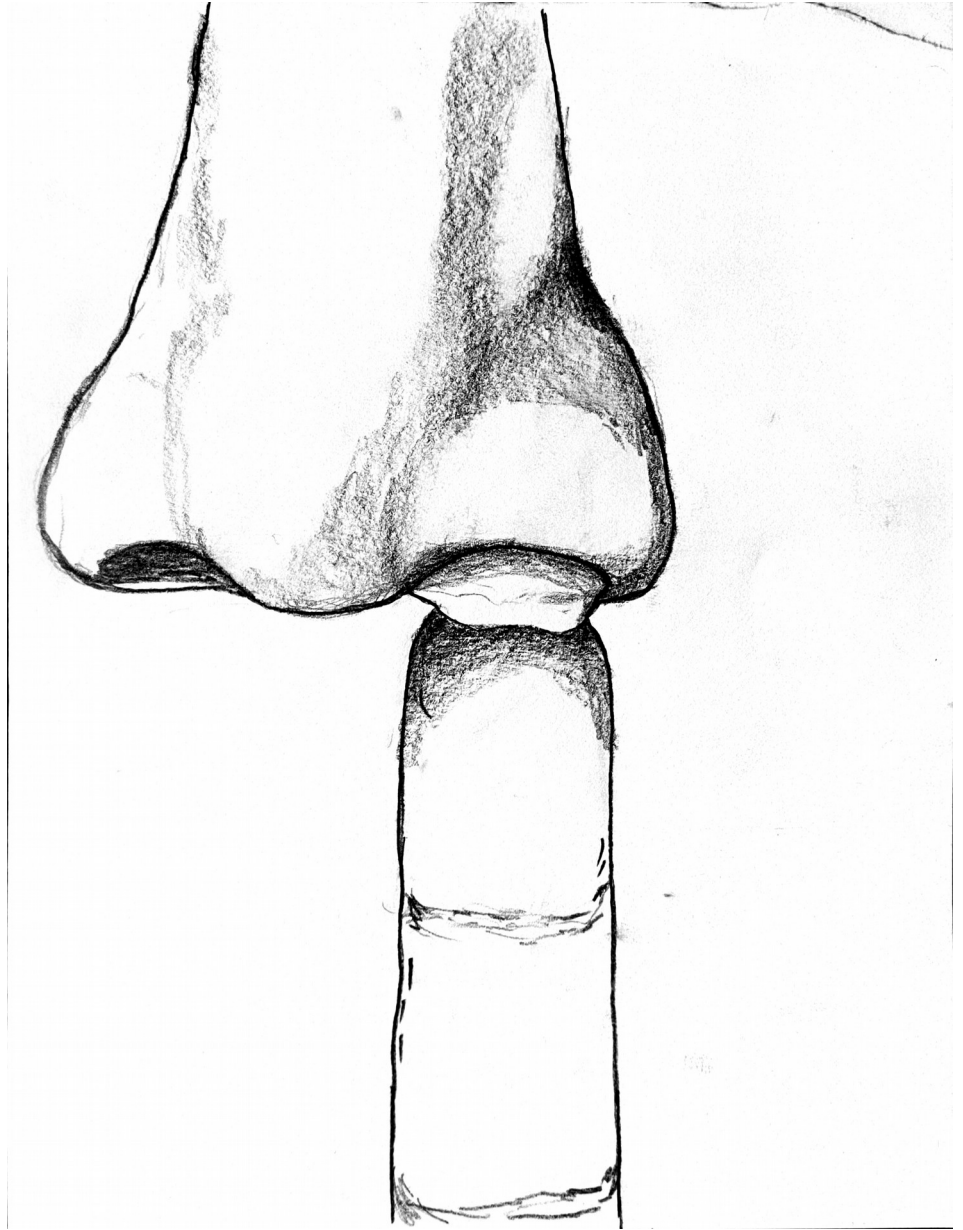


Figura 30: Lucía Mir. *Introducción de la piedra de la locura*. Grafito sobre papel. 29.7x21cm



Figura 31: Lucía Mir. *La piedra de la locura II (con cuidado)*. Grafito sobre papel. 14.8x21cm

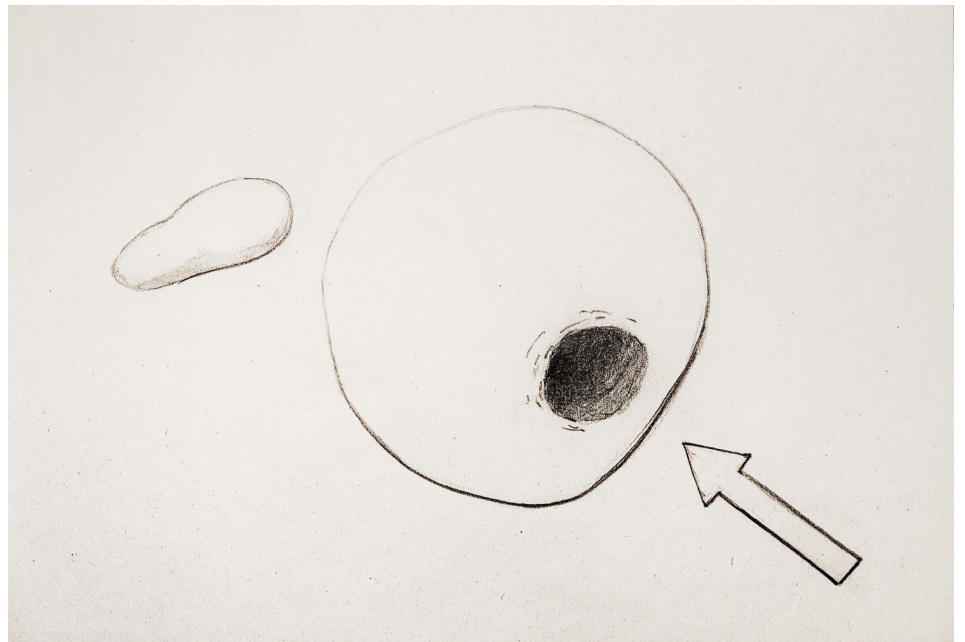


Figura 32: Lucía Mir. *S/T*. Grafito sobre papel. 14.8x21cm

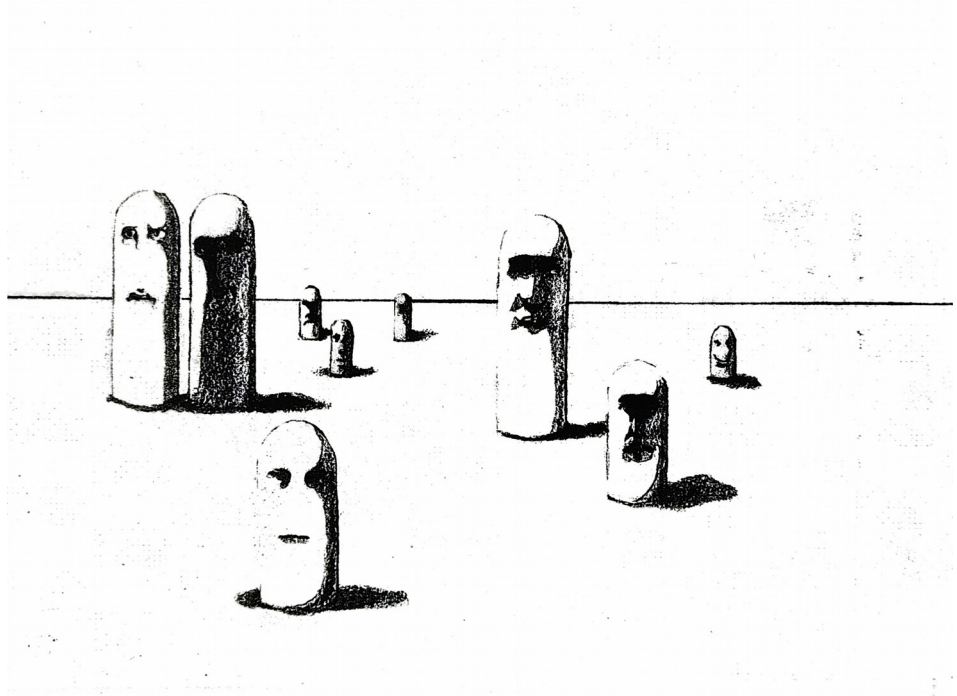


Figura 33: Lucía Mir. *Cementerio de lápidas antropomorfas*. Litografía. 14.8x21cm.

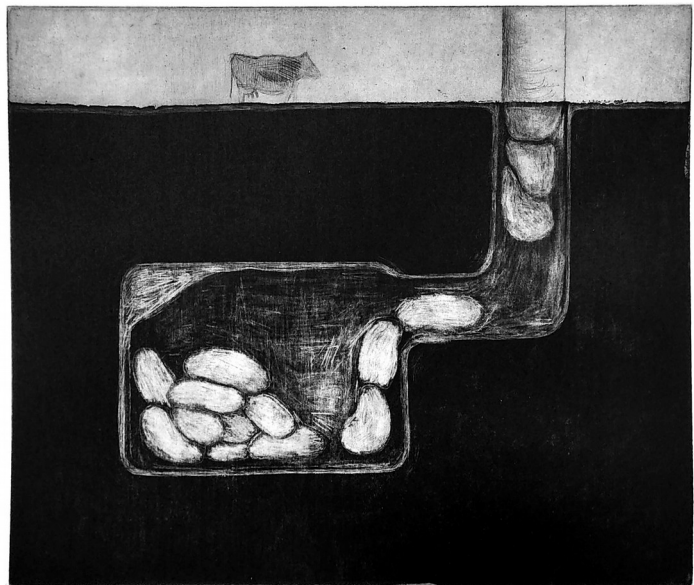


Figura 34: Lucía Mir. *Madriguera*. Mezzotinto. 24x20.5cm.



Figura 35: Lucía Mir. *Homenaje a Magritte*. 19,5x11cm. Aguatinta.



Figura 36: Lucía Mir. *No son tan maleables como parece*. Aguafuerte. 38x28cm.



Figura 37: *Masa en metamorfosis I*. Punta seca. 38x28cm.

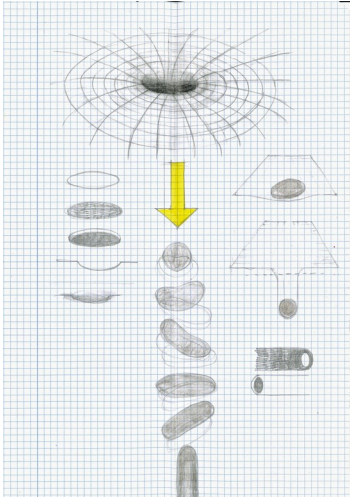


Figura 39: Figura 43: Lucía Mir. S/T. Scketchbook. 29.7x21cm.

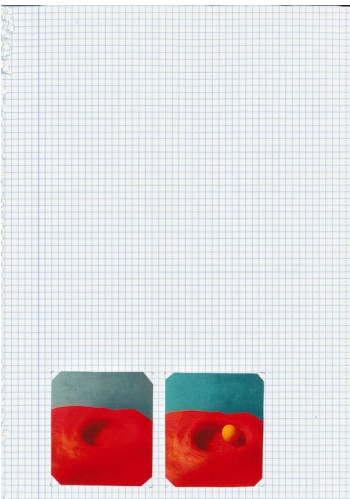


Figura 40: Figura 43: Lucía Mir. Collage con fotografías de las maquetas realizadas con plastilina. 29.7x21cm.

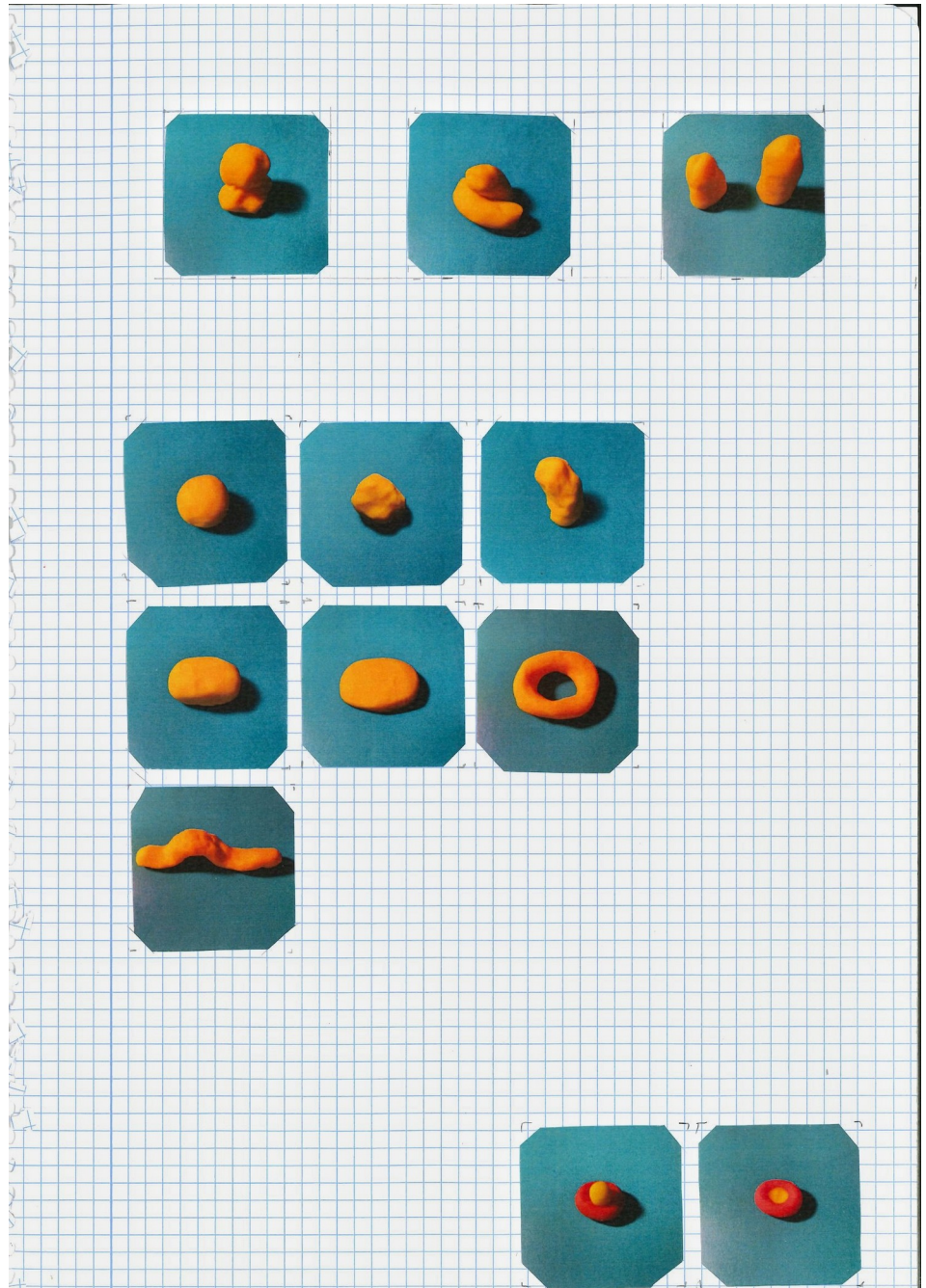


Figura 38: Lucía Mir. Collage con fotografías de las maquetas realizadas con plastilina. 29.7x21cm.

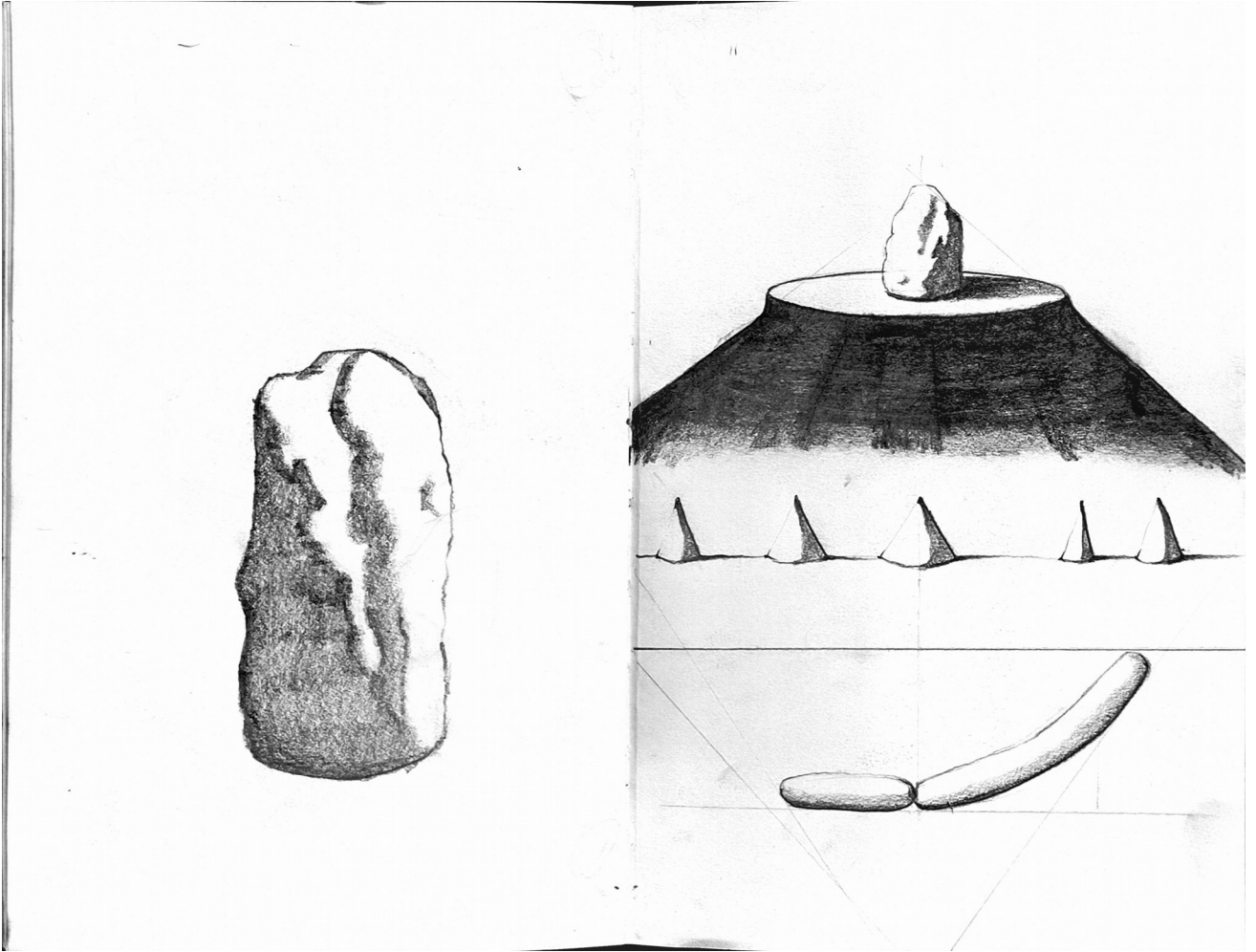


Figura 41: Lucía Mir. S/T. Scketchbook. Grafito sobre papel.



Figura 42: Lucía Mir. *Éxodo capítulo 3, versículos 2-4*. Carbón sobre papel. 14.8x21cm.

4.3. EXPOSICIÓN LA PIEDRA DE LA LOCURA. SALA CAMPOAMOR

Durante todo el montaje y preparación de la exposición pude contar con la ayuda y organización del equipo de comisariado encargado de exposiciones de *Orbisvacui*, ellas son Clara Blasco y Doe McAndrew, alumnas también de la facultad de Bellas Artes de la UPV, que planearon un sistema de organización (cronograma de trabajo) con los pasos a realizar, de manera orientativa.

CRONOGRAMA DE TRABAJO

TAREA	FECHA	COMENTARIOS
NOVIEMBRE		
VISITA PREVIA A SALA	lunes 21 17:15h	Tener preparada la selección de obra a exponer
ENVIAR INFORMACIÓN CARTEL A MANEL (DIRECTOR DE ORBISVACUI)	máximo 30 nov	
DICIEMBRE		
HOJA DE SALA	máximo 12 dic	
ENERO		
Enviar doc a Diseñador	máximo 15 enero	No habrá cartelas. No se tasa la obra. La info técnica de las piezas se quiere mostrar con un plano.
Preparar piezas y distribución para montaje. Lista de herramientas y materiales del montaje y del catering.	Máximo 25 enero	Los materiales los compra Orbis con el presupuesto que tengamos asignado
Enviar nota de prensa	máximo 25 enero	Se repasa y se envía con antelación a prensa para que esté publicada antes de la inauguración.

Plan Acto de inauguración	Máximo 28 enero	¿Coloquio?
FEBRERO		
MONTAJE	1 FEBRERO 2023	Horario de trabajo
INAUGURACIÓN	2 FEB a las 18:30h	
DESMONTAJE	15 FEBRERO 2023	Horario de trabajo

En cuanto a la distribución de las obras queríamos que estas “respirasen” en el espacio y estuvieran colocadas respetando un orden lógico para su entendimiento a nivel narrativo. De modo que, planteamos la idea de separar el espacio en dos áreas, una donde estuvieran dispuestas las obras pictóricas de gran tamaño y el espectador fuera capaz de desplazarse y distanciarse para apreciarlas, también, como conjunto pictórico. Y, por otra parte, un área dedicada más en exclusiva a los dibujos y obra gráfica, una zona más íntima con una luz menos directa, un espacio en el que el espectador pudiese sentirse invitado a visualizar las obras desde una mirada más cercana, apreciando así los detalles y la gestualidad de los dibujos.

Gracias a esta división del espacio surgieron nuevas ideas a un nivel más instalativo. Creamos pues, unos espacios íntimos relacionados directamente con la faceta del dibujante y el proceso creativo llevado a cabo durante la ideación de las obras. Una de ellas se trataba de una peana en la que colocamos mi propio flexo de escritorio, emulando así “la mesa de la dibujante” (fig. x), con el *sketchbook* original del proyecto como protagonista. De modo que, los visitantes de la exposición podrían ojear el cuaderno de bocetos de una manera palpable e interactiva. Una segunda idea, consistía en una nueva peana, esta vez iluminada con un foco de luz muy potente, el cual dirigía la atención a una bola de plastilina amarilla manipulada exactamente con la misma forma con la que aparecía en la estampa de atrás a la que hacía referencia. (fig. x)

Por último, nos interesa hacer hincapié en la elección del recorrido de las obras. Este fue pensado con tal de otorgar un orden lógico a la sala en cuanto a la narrativa y el sentido poético del proyecto. De modo que vemos aparecer los elementos, masas y personajes imaginarios dentro de un contexto espacial de ensueño. Pretendíamos pues, que el espectador sintiera desconcierto, que ha irrumpido en la intimidad de un lugar totalmente desconocido, intentando

originar así una presentación forzada entre el espectador y el personaje, el cual se encuentra incómodo y se mantiene en silencio.



Figura 43: Lucía Mir. *La mesa de la dibujante*. Instalación. Sala Campoamor



Figura 44: Lucía Mir. S/T. Sala Campoamor.

5. CONCLUSIONES

En el marco de este proyecto hemos llevado a cabo una serie de obras que se han visto influenciadas por una temática sólida y persistente que ha estado presente a lo largo de todo el proceso creativo. La búsqueda y utilización de referentes tanto pictóricos como teóricos nos han acompañado a lo largo de las diferentes etapas del proyecto, condicionando nuestra manera de plantear y representar las imágenes.

Mediante nuestro estudio acerca de la mirada fantástica y los mundos oníricos, hemos conseguido una mayor comprensión de las ideas propuestas por los referentes, lo que nos ha permitido aplicarlas de manera efectiva en la obra. Estructurar un método de trabajo de manera organizada ha sido fundamental para estar en contacto con la labor del artista en el espacio de trabajo.

Tras observar detenidamente los resultados obtenidos, creemos que hemos conseguido mejorar la capacidad de expresión a través de la pintura y el dibujo, explorando las herramientas a nuestra disposición para el desarrollo de las ideas. En cuanto a la práctica, hemos experimentado con una amplia variedad de técnicas gráficas relacionadas con el grabado calcográfico, tales como la punta seca, el aguafuerte, el aguatinta y el mezzotinto, gracias a la asignatura de Fundamentos del Grabado impartida durante el último curso.

Otro punto de interés perseguido a lo largo del trabajo y que consideramos hemos podido realizar, ha sido la desvinculación con la pintura figurativa ligada a la representación mimética de la realidad a partir de fotografías de archivo. Hemos conseguido manejar nuevas formas de representación más allá de la toma de referencias puramente visuales e incluso servirnos de ellas de una manera menos abusiva, centrándonos en la fijación de las luces y sombras y de poder, incluso, crear maquetas propias con las que basar las obras.

En cuanto a la parte expositiva, estamos orgullosos de haber podido planear y realizar una exposición individual con ayuda curatorial de gente emergente. La experiencia fue todo un éxito, gracias al equipo de *OrbisVacui* pudimos sobrellevar los contratiempos relacionados con el montaje que surgían días antes de la inauguración. Finalmente, fue todo un éxito personal y una experiencia verdaderamente gratificante.

Para concluir, deseamos aclarar que este proyecto representa un punto de partida, así como una intención de continuar desarrollando obras que se relacionen con el mundo onírico o imaginario, en el marco de una realidad que se irá transformando de acuerdo al contexto.

6. REFERENCIAS

ARIAS BONEL, José Luis (2002): "Jheronimus Bosch y la piedra de la locura", *Goya*, nº 287, pp. 108-121.

BATAILLE, G. (2021) *Trasgresión. El Surrealismo y Miradas Cruzadas 2-3* La nueva escena del sujeto Ruth Gordillo R. Jorge Martín Federico Mitidieri.

BRETON, A. (1924). *Primer manifiesto surrealista*. Barcelona: Labor.

BRETON, A.; ÉLUARD, P. (2003) *Diccionario abreviado del surrealismo*. Madrid: Siruela.

BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: Debolsillo, 2010 (París: 1982)

CANALES, Juan y DOMINGO R., Carlos. (2019). *La presencia del imaginario natural en la pintura urbana contemporánea*. Valencia: Sendemà.

CARDONA, Rodolfo y ZAHAREAS, Anthony N. (1970) *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Barcelona: Castalia.

CASAS, Ana y ROAS, David. (2021). *Zona de penumbra. Narrativas de lo insólito*. León: EOLAS.

COLLADO-VÁZQUEZ, Susana; CARRILLO, Jesús María. (2011). "La trepanación craneal en Sinuhé, el Egipcio", *Neurología*.

CORTÉS G., José Manuel, (1998). *Visionarios*. Generalitat Valenciana. Museu de Belles Arts de València

DE LAUTRÉAMONT, Conde. (1859). *Cantos de Maldoror (Les Chants de Maldoror)* 1869. Madrid: Visor. 1997.

FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. (1999) *Realismo, racionalismo, surrealismo: el arte de entreguerras*. AKAL. Madrid.

GABLIK, S. (1985). R. *Magritte* (Vol. 3). Thames & Hudson.

Giménez, G., & Héau Lambert, C. (2007). El desierto como territorio, paisaje y referente de identidad. *Culturales*, III(5),7-42. [fecha de Consulta 23 de Enero de 2023]. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=69430502>

GÓMEZ, A. A. P. (2012). La Gradiva daliniana. *ARTE Y CIUDAD. Revista De Investigación*. [fecha de Consulta 1 de Enero de 2023]<https://doi.org/10.22530/ayc.2012.N1.116>

HERNANDO, I. G. (2012). "La piedra de la locura" Revista digital de iconografía medieval, 4(8), 79-88. [fecha de Consulta 22 de Diciembre de 2022] <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/numero-8>

HOBERG, Annegret, (1998). *Alfred Kubin. Sueños de un vidente*. IVAM Centre Julio Gonzalez.

KAYSER, Wolfgang. (1964). *Lo grotesco. Su realización en pintura y literatura*. Buenos Aires. Nova.

KLINGER, Max. (1891). *Malerei und Zeichnung*. Leipzig.

KUBIN, Alfred. *De mi vida, Desde la mesa del dibujante y otros escritos*. Madrid: Antonio Machado. 2018.

LABATUT, Benjamín. (2021). *La piedra de la locura*. Barcelona: Anagrama.

MATUSEVICH, D. (2022). La piedra de la locura. *Vertex Revista Argentina de Psiquiatría*, 33(156, abr.-jun.), 73-74. [fecha de Consulta 17 de Diciembre de 2022]. <https://revistavertex.com.ar/ojs/index.php/vertex/article/view/19>

MEDEM, María. (2018) *Cenit*. Barcelona: Apa apa ediciones.

MOEBIUS, Jean Giraud. (2019) *La Faune de Mars*. Italia: D'Auria Printing.

MUÑOZ LÓPEZ de Lerma, F. (2013). *Simeón (" del Desierto") y el vino triste hecho carne alegre*.

PHILLIPPS-LÓPEZ, Dolores, (2003). *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Madrid: Cátedra

POLÁK, P. (2013). El arte grotesco a través de los siglos. *El esperpento valleincliniano en el contexto del arte grotesco europeo*, 39-64. <https://hdl.handle.net/11222.digilib/124525>

REDON, Odilon. (1985). *À Soi-Même*. José Cortí, París.

RUBERT de Ventós, Xavier. (1963) *EL Arte ensimismado*. Barcelona, Ariel.

RUBIO, O. M. (1994). *La mirada interior. El surrealismo y la pintura*. Madrid: Tecnos.

SALVADOR VENTURA, Francisco José. (2007) *Una imagen fílmica rigurosa de la Antigüedad tardía: Simón del desierto de Luis Buñuel*. Habis 38: 329-344.

SCHURIAN, W. (2005). *Arte fantástico*. Köln: Taschen.

XIBILLÉ, J. *Magritte o los juegos de la representación*. Revista de Extensión Cultural. [fecha de Consulta 3 de Febrero de 2023] Recuperado de: <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/56303>

7. ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: El Bosco, <i>Extracción de la piedra de la locura</i> , c. 1475-1480, óleo sobre tabla. Madrid, Museo del Prado (España).....	8
Figura 2: Pieter Bruegel el Viejo, <i>Extracción de la piedra de la locura</i> , c. 1557. Saint-Omer, Musée de l'Hôtel Sandelin (Francia).....	9
Figura 3: Jan Sanders Van Hemessen, <i>El cirujano</i> , 1550, óleo sobre tabla. Madrid, Museo Nacional del Prado (España).....	10
Figura 4: Odilon Redon: À Edgar Poe, L'oeil, comme un ballon bizarre se dirige vers l'infini, 1882 .25.9 x 19.6 cm LITOGRAFÍA.....	13
Figura 5: Odilon_Redon: L'oeuf 1885. 29.3 x 22.6 cm LITOGRAFÍA.....	13
Figura 6: Alfred Kubin: The past (forgotten swallowed), 1901. 25.5 x 20.4 cm Plumilla, tinta china y aguada.....	14
Figura 7: Alfred Kubin: <i>The large boa</i> , 1903. 31,4x39,1cm. Plumilla, tinta china y aguada.....	14
Figura 8: René Magritte: <i>El arte de vivir</i> , 1967. 65x54cm. óleo sobre lienzo.....	15
Figura 9: René Magritte: The Battle of the Argonne, 1959. 50x61cm. Óleo sobre lienzo.....	15
Figura 10: Lucía Mir, 2022. <i>Metamorfosis en tres fases</i> . Óleo sobre tabla. 29.7x67.5cm.....	16
Figura 11: Dalí. Ilustración para Les Chants de Maldoror: <i>Plate</i> . 1934. Col. Particular. Catálogo de la exposición Salvador Dalí. Les Chants de Maldoror. 1934.....	17
Figura 12: Dalí. Ilustración para Les Chants de Maldoror: <i>Máquina de coser apagada</i> . 1934. Col. Particular. Catálogo de la exposición Salvador Dalí. Les Chants de Maldoror. 1934.....	17
Figura 13: Salvador Dalí. <i>Gradiva descubre las ruinas antropomorfas (Fantasía retrospectiva)</i> , 1932. 62x54cm. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.....	18
Figura 14: Yves Tanguy, <i>La Lumière de l'Ombre</i> , 1939. 64.8x53.7cm. Óleo sobre lienzo.....	18
Figura 15: Luis Buñuel. <i>Simeón del Desierto</i> , 1965.....	19
Figura 16: María Medem. <i>Cenit</i> . 2018.....	20
Figura 17: MOEBIUS, Jean Giraud. 2019. <i>La Faune de Mars</i>	20
Figura 18: MOEBIUS, Jean Giraud. 2019. <i>La Faune de Mars</i>	20
Figura 19: Lucía Mir. <i>La Piedra de la Locura</i> . 60x40cm. Óleo sobre lienzo.	22
Figura 20: Lucía Mir. <i>Agujero negro I</i> . 80x60cm. Óleo sobre tabla.....	23
Figura 21: Lucía Mir. <i>Agujero negro II</i> . 29.5x20cm. Óleo sobre lienzo....	24

Figura 22: Lucía Mir. <i>Lápida antropomorfa</i> . Óleo sobre tabla. 120X60cm.	26
Figura 23: Lucía Mir. <i>Supermasa esférica en suspensión</i> . 120x90cm. Óleo sobre tabla.	27
Figura 24: Lucía Mir. <i>Roca de la locura</i> . Óleo sobre lienzo. 100x100cm.	28
Figura 25: Lucía Mir. S/T. Óleo sobre tabla. 31x24.5cm.	29
Figura 26: Lucía Mir. <i>Arena viva</i> . Óleo sobre tabla. 29.7x22.5cm.	29
Figura 27: Lucía Mir. S/T. <i>Scketchbook</i> . Grafito sobre papel.	31
Figura 28: Lucía Mir. S/T. <i>Scketchbook</i> . Grafito sobre papel.	31
Figura 29: Lucía Mir. S/T. <i>Scketchbook</i> . Grafito sobre papel.	32
Figura 30: Lucía Mir. <i>Introducción de la piedra de la locura</i> . Grafito sobre papel. 29.7x21cm.	33
Figura 31: Lucía Mir. <i>La piedra de la locura II (con cuidado)</i> . Grafito sobre papel. 14.8x21cm.	34
Figura 32: Lucía Mir. S/T. Grafito sobre papel. 14.8x21cm.	34
Figura 33: Lucía Mir. <i>Cementerio de lápidas antropomorfas</i> . Litografía. 14.8x21cm.	35
Figura 34: Lucía Mir. <i>Madriguera</i> . Mezzotinto. 24x20.5cm.	35
Figura 35: Lucía Mir. <i>Homenaje a Magritte</i> . 19,5x11cm. Aguatinta.	36
Figura 36: Lucía Mir. <i>No son tan maleables como parece</i> . Aguafuerte. 38x28cm.	37
Figura 37: <i>Masa en metamorfosis I</i> . Punta seca. 38x28cm.	38
Figura 38: Lucía Mir. Collage con fotografías de las maquetas realizadas con plastilina. 29.7x21cm.	39
Figura 39: Figura 43: Lucía Mir. S/T. <i>Scketchbook</i> . 29.7x21cm.	39
Figura 40: Figura 43: Lucía Mir. Collage con fotografías de las maquetas realizadas con plastilina. 29.7x21cm.	39
Figura 41: Lucía Mir. S/T. <i>Scketchbook</i> . Grafito sobre papel.	40
Figura 42: Lucía Mir. <i>Éxodo capítulo 3, versículos 2-4</i> . Carbón sobre papel. 14.8x21cm.	41
Figura 43: Lucía Mir. <i>La mesa de la dibujante</i> . Instalación. Sala Campoamor.	44
Figura 44: Lucía Mir. S/T. Sala Campoamor.	45
Figura 45: Lucía Mir. <i>Vaca Rojiverde</i> . Óleo sobre cartón. 37,5x26cm.	54
Figura 46: <i>ndice, vaca y hombre con cabeza enorme en el desierto</i> . <i>Homenaje a Edward Gorey</i> . Óleo sobre lienzo. 50x35cm.	54
Figura 47: Lucía Mir. <i>Gusano rosa del desierto</i> . Óleo sobre lienzo, 61x38cm.	55
Figura 48: Lucía Mir. S/T. Litografía. 21x14.8cm.	55
Figura 49: Fotografía del taller.	56
Figura 50: Fotografía del taller.	56
Figura 51: Maqueta III. Plastilina.	57

Figura 52: Maqueta I. Plastilina.....	57
Figura 53: Maqueta II. Plastilina.....	57
Figura 54: Fotografía de referencia. Piedra de plastilina.....	58
Figura 55: Fotografía de referencia. Posado de mano.....	58
Figura 56: Exposición <i>La piedra de la locura</i> . Sala Campoamor.....	59
Figura 57: Exposición <i>La piedra de la locura</i> . Sala Campoamor.....	59
Figura 58: Exposición <i>La piedra de la locura</i> . Sala Campoamor.....	60
Figura 59: Exposición <i>La piedra de la locura</i> . Sala Campoamor.....	60
Figura 60: Exposición <i>La piedra de la locura</i> . Sala Campoamor.....	61
Figura 61: Exposición <i>La piedra de la locura</i> . Sala Campoamor.....	61
Figura 62: Exposición <i>La piedra de la locura</i> . Sala Campoamor.....	62

8. ANEXOS

8.1. ANEXO I: ANTECEDENTE



Figura 45: Lucía Mir. *Vaca Rojiverde*. Óleo sobre cartón. 37,5x26cm.



Figura 46: *ndice, vaca y hombre con cabeza enorme en el desierto*. Homenaje a Edward Gorey. Óleo sobre lienzo. 50x35cm



Figura 47: Lucía Mir. *Gusano rosa del desierto*. Óleo sobre lienzo, 61x38cm.

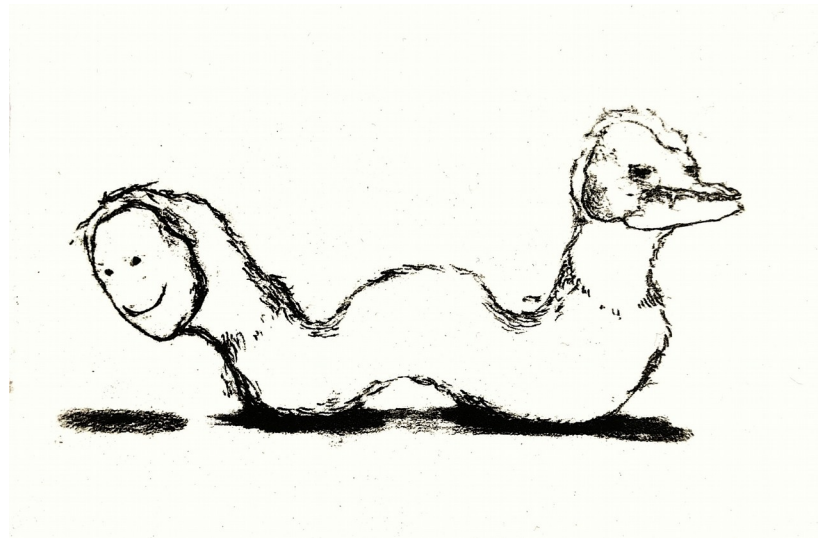


Figura 48: Lucía Mir. S/T. Litografía. 21x14.8cm

8.2. ANEXO II: PROCESO CREATIVO: LA *PIEDRA DE LA LOCURA*



Figura 49: Fotografía del taller.



Figura 50: Fotografía del taller.



Figura 51: Maqueta III. Plastilina

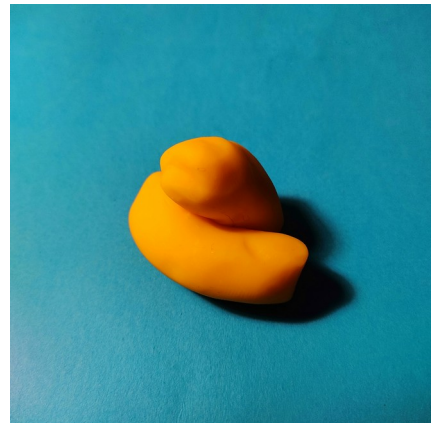


Figura 52: Maqueta I. Plastilina



Figura 53: Maqueta II. Plastilina



Figura 54: Fotografía de referencia. Piedra de plastilina.



Figura 55: Fotografía de referencia. Posado de mano.

8.3. ANEXO III: EXPOSICIÓN SALA CAMPOAMOR



Figura 56: Exposición *La piedra de la locura*. Sala Campoamor



Figura 57: Exposición *La piedra de la locura*. Sala Campoamor



Figura 58: Exposición *La piedra de la locura*. Sala Campoamor



Figura 59: Exposición *La piedra de la locura*. Sala Campoamor



Figura 60: Exposición *La piedra de la locura*. Sala Campoamor



Figura 61: Exposición *La piedra de la locura*. Sala Campoamor



Figura 62: Exposición *La piedra de la locura*. Sala Campoamor