

PRESENTADO POR

ANTONIO PORTILLO CARBONELL

DIRIGIDO POR

DRA. MARTINA BOTELLA
MESTRES

CUERPO Y FAMILIA

El dolor y la superación

TIPOLOGÍA 4

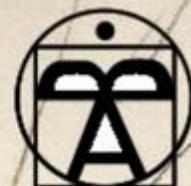
Valencia, Septiembre, 2017



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

MAA

MÀSTER en
PRODUCCIÓ ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

AGRADECIMIENTOS

A mis abuelos que son el motor de mi vida, a los cuales les dedico este proyecto, que me ha permitido empatizar más con ellos y comprender lo que significa tener ciertas limitaciones y superarlas, con fortaleza y con la ayuda del uno y del otro.

A mis padres por su ayuda incondicional prestada durante todo el proceso de realización de este proyecto.

A mi tía Carmen Portillo Torrente, ya que ha sido la encargada de transmitirme los conocimientos heredados relacionados con la costura, patronaje, embastado y corte. Gracias por la paciencia.

A Martina Botella Mestres, por haberme acompañado durante todo el proceso, ayudándome con cada duda y problema con los que nos hemos topado durante la realización de este proyecto.

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

Cuerpo y familia. El dolor y la superación, es un proyecto multiformato que toma como centro del proceso creativo la figura de mis abuelos paternos. La obra pone de relieve una relación de pareja basada en el afecto, el cariño y la dependencia mutua, así como la belleza de esos cuerpos consumidos por el paso del tiempo y agredidos por factores externos que los han condenado a años de dolor y rigidez. Trabajamos desde ellos y con ellos para apropiarnos de una serie de oficios que han desempeñado a lo largo de su vida y que nosotros empleamos como recursos y estrategias artísticas que nos permiten confeccionar una serie de piezas que muestran la supervivencia del cuerpo y la vida más allá del dolor.

Palabras clave: Abuelos, vejez, cuerpo, herencia, dolor, tejer cotidianidad.

ABSTRACT

Body and family. The pain and the overcoming, is a multiformat project that takes as a center of the creative process the figure of my paternal grandparents. The work highlights a relationship based on affection and mutual dependence, as well as the beauty of those bodies consumed by the passage of time and attacked by external factors that have condemned them to years of pain and rigidity.

We work from them and with them to appropriate a series of trades that have played throughout their life and that we use as resources and artistic strategies that allow us to make a series of pieces that show the survival of the body and life beyond from pain.

Key Words: Grandparents, body, heritage, pain, everyday, beauty, old age.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	18
1. PREFACIO: CUERPO ROTO	90
1.1. CUERPO ROTO: Bajo la piel.....	16
1.2. CUERPO ROTO: Fragmentación corpórea.....	18
1.3. CUERPO ROTO: Dolor. Burden, Pane y Brus.....	22
1.4. CUERPO ROTO: Segunda piel.....	26
2. REFERENTES PRINCIPALES.....	28
3. PRÁCTICA ARTÍSTICA.....	38
3.1. Retratos cotidianos del dolor	40
3.2. Dependencias.....	48
3.3. Y0-Ensayos performáticos.....	58
3.4. 5X5.....	66
3.5. Santiago 89-24, Andrea 85-20 y Toni 23-13.....	72
3.6. Rotos: Dolor.....	78
3.7. Cuerpos Rotos.....	84
4. Conclusión.....	90
5. Bibliografía.....	92

INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo Final de Máster responde a la tipología 4-presentación de una producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica y recoge el proceso de conceptualización y desarrollo del proyecto *Cuerpo Familia. El dolor y la superación*.

La obra que presentamos tiene su origen en *Siete Visiones del Pecado*, video instalación escultórica que se presentó para el Trabajo Final de Grado. Para la elaboración de aquella serie se contó con la colaboración de mi abuela que me ayudó a realizar los patrones y el cosido de diversas piezas. Una reflexión posterior nos hizo tomar conciencia de que aquello que quedaba en el margen, ese proceso de trabajo con mi abuela, abría un amplio campo de posibilidades semánticas y creativas que nos permitía ahondar en temas, que son de nuestro interés, como la herencia y la familia, la cotidianidad, el cuerpo y el dolor. Esto hizo plantearnos como punto de partida el trabajar desde y con mis abuelos, sin aislar otros aspectos presentes en el trabajo anterior como habían sido, el cuerpo como referente, la creación de volúmenes blandos y el uso de tejidos. A estos recursos hemos incorporado nuevos materiales y procesos como la acción, el bordado y la construcción de artefactos.

La serie que presentamos toma a Santiago Portillo y Andrea Torrente como referentes y colaboradores para centrarnos en la cotidianidad del dolor y las formas de superación. Esto nos lleva finalmente, a encontrar la belleza dentro de la decadencia, de lo roto, de las marcas del paso del tiempo sobre la piel. También la belleza de lo cotidiano, del propio dolor y su superación.

En este proyecto se unen dos líneas de investigación. Por una parte, una investigación de tipo práctico que gira en torno a la figura de mis abuelos, la vejez, la decadencia, la herencia y la dependencia, que se materializa en una serie de piezas realizadas con diversos formatos. Otra línea de investigación que acompaña la práctica y que permite ahondar en los conceptos clave de nuestra propuesta.

Como **Objetivo general** se propone la realización del proyecto Trabajo Final de Máster en él se expone y se profundiza el proceso realizado anteriormente en el TFG. Este proceso es trasladado a un primer plano, mostrando el vínculo entre mis abuelos y la elaboración de las piezas.

Los **objetivos planteados** para nuestra investigación:

-Establecer relaciones entre nuestro proyecto y el trabajo de artistas y teóricos que desarrollan conceptos vinculados con nuestro Trabajo Final de Máster.

- Realizar una serie de siete piezas multiformato para abarcar todas las diferentes posibilidades que el proyecto nos proporcione.

- Hacer constancia del paso del tiempo sobre el cuerpo y explorar sus huellas.

- Relatar a partir de la práctica artística la historia de mis abuelos y en esencia la historia familiar.

Para llevar a cabo esta investigación hemos optado por un marco **metodológico** que nos permitiera trabajar de manera simultánea en el marco teórico en el que se sitúa nuestro proyecto, investigando sobre nuestros referentes artísticos y teóricos de los diferentes conceptos vinculados a nuestro Trabajo Final de Máster. La exploración dentro de la práctica artística desde diferentes campos que nos permitieran una experimentación en relación a los materiales, su lenguaje, técnicas, rescatar oficios heredados, explorar diferentes soportes y sus significados y los diferentes modos expositivos que todo esto nos proporcionaba.

1. PREFACIO: CUERPO ROTO

¿Qué es lo que sucede cuando el cuerpo sufre una lesión permanente? Esta es una de las preguntas esenciales de nuestro proyecto. Para ello se ha investigado las lesiones que sufren los cuerpos referenciales, desde su origen, contexto y consecuencias.

Antes de comenzar contestando a la pregunta inicialmente planteada vamos a citar un fragmento de *Cuerpo y prótesis* de Juan José Millás en el que comienza el artículo haciendo constancia de la evidencia de que todo el mundo tiene un cuerpo “*Yo siempre tuve cuerpo. Y mis padres también, y mis hermanos, así como la gente con la que fui al colegio, o a la universidad. Más tarde, en los sucesivos trabajos con los que me gané la vida, sólo conocí a individuos corporales*”¹ Aunque estemos rodeados continuamente de cuerpos no somos conscientes de ellos, de sus dolencias, de sus procesos internos. Lo ideal como dice Millás sería contar con más de un cuerpo para poder distribuir de forma equitativa y racional el propio dolor corporal. El cuerpo es un cuerpo heredado, en el que es habitado por sus propietarios al igual que por su pasado y la historia de ese cuerpo. En conclusión somos dueños de cuerpos heredados, de cuerpos con una serie de características heredadas, propensas a enfermedades, lesiones, deformaciones y más. Y es aquí cuando volvemos a retomar la pregunta planteada al principio. Si somos dueños de cuerpos con memorias, ¿Existe un cuerpo perfecto?

Nuestro cuerpo ha sido confeccionado para que prácticamente pueda mantenerse y repararse por sí mismo. Cuando sufrimos una lesión, por ejemplo una fractura, nuestro cuerpo responde automáticamente, el dolor es la primera señal para alertar al sujeto de la lesión, la zona se inflama y.... Sin embargo nuestro cuerpo tiene una serie de limitaciones, hay cosas que no pueden sanarse, que no pueden ser reconstruidas desde el interior. Aquí es donde queremos centrar nuestro trabajo.

Para responder a la pregunta planteada debemos trasladarnos al origen de las lesiones.

¹ *El paseante*. (1958). “Cuerpos y prótesis” J.J. Millás. Núm.26: Siruela, Madrid.

Santiago portillo Manzano

El día 23 de Abril de 1979 dentro de la empresa A.V.A.S.A., de Manises, se encontraba Santiago Portillo Manzano trabajando en el turno de noche junto a otros compañeros. Se debe mencionar que mi abuelo y sus compañeros formaban parte del sindicato de trabajadores de la empresa.

A lo largo de la jornada laboral irrumpieron en la fábrica seis encapuchados que se abalanzaron sobre los seis trabajadores. Los agresores propiciaron una paliza a los trabajadores, y a mi abuelo que en ese momento se encontraba sujetando un gancho metálico, mientras giraba los azulejos, fue brutalmente agredido mediante varios disparos en el hombro y brazo izquierdo.

En la madrugada en el domicilio familiar de los Portillo sonó el teléfono informando de la brutal agresión que acababa de sufrir el padre de familia y única fuente económica de la familia. Los familiares acudieron al hospital inmediatamente y al entrar a la habitación se encontraron a un hombre destrozado y en dolorido.

Santiago Portillo sufrió una herida penetrante por disparo de bala produciendo desgarro de partes blandas, músculos y fractura múltiple por estallido, del tercio medio inferior del húmero izquierdo. Aquí es cuando comienza el tormento de Santiago Portillo al ser informado de su incapacidad para el trabajo y un largo camino lleno de operaciones dolorosas.

"Physical pain has no voice, but when it at last finds a voice, it begins to tell a story"²

Santiago Portillo ha padecido una serie de operaciones delicadas para la extracción de la bala como primera intervención. Intervención para la colocación de una placa con tornillos, sin embargo tras la colocación de dicha placa el dolor aumentó y tuvo que ser intervenido de nuevo para la extracción del material de la osteosíntesis (placa con tornillos) y colocación de un yeso funcional. Todos estos procesos dolorosos que sufrió el cuerpo referencial debían de aliviar su cuerpo roto sin embargo llegaron a un extremo ya irreversible y permanente causando una serie de secuelas incurables:

-Artrosis generalizada, no solamente al miembro superior izquierdo, sino al hombro y cuello.



Fig.1. y Fig.2. Radiografía del miembro dañado de Santiago Portillo, 1980

² Scarry.E. (1985). *The body in pain: The making and unmaking of the world*. New York: Oxford University press, p.3.

- Dicha artrosis, le ocasionan continuos y fuertes dolores.
- Su brazo izquierdo aparece como descolgado y tiene que sujetárselo con una prótesis de plástico que lleva continuamente, y que es más molesta que funcional.
- Al ser zurdo, y por lo que su miembro principal es el izquierdo ha quedado total y absolutamente nulo.

Todo esto se resume en un hombre de 54 años, padre de tres y única fuente de ingresos para su familia, pasará por un cambio muy grande de mentalidad al tener que centrarse en su casa, en su familia, en su matrimonio y su dependencia. A continuación se adjuntan una serie de documentos relacionados con el parte al seguro del accidente sufrido.

Andrea Torrente Castillo

Andrea Torrente Catillo, esposa, ama de casa y madre de tres se sometió a la edad de 56 años a una operación prácticamente sencilla que le mejoraría la vida y la movilidad de su pierna izquierda debido al desgaste de su cartílago en la rotula de la rodilla.



Sin embargo la implantación de la prótesis de titanio fue el comienzo de la condena de dolor constante de mi abuela. Sufrió una infección hospitalaria tras la primera intervención de la prótesis, causando una infección por toda la zona de la rótula, " Estafilococo dorado". Tras varios tratamientos para erradicar la infección e incluso intervención quirúrgica de limpieza de la zona dañada y tratamiento antibacteriana, se determinó la extracción de la rotula, dejando unido el fémur con la tibia mediante cemento quirúrgico impidiendo la movilidad absoluta de su pierna izquierda, delimitando el movimiento normal del cuerpo y condenándola a vivir con una cojera y una dependencia absoluta de un elemento externo para ayudar a su movilidad de por vida. Las consecuencias perpetuas de estas intervenciones son las siguientes:

- Imposibilidad de flexionar la pierna izquierda.
- Vivir adherida a una muleta.
- Encapsulamiento de la infección, constantemente drenada mediante varillas de nitrato de plata, causando fuerte dolores y sensación de quemazón al romper las capas de la piel.
- Sobrepeso causado por la falta de movilidad.
- Dolor constante y permanente.

Fig.3. Radiografía del miembro dañado de Andrea Torrente, 1992

1.1. CUERPO ROTO: BAJO LA PIEL

¿Qué hay bajo la piel?

Está claro que debajo de piel se encuentran los diferentes tejidos: los músculos tendones, nervios, venas, grasa y huesos. Nos centramos en las figuras anatómicas, en estudios médicos y nos nutrimos de estos para nuestra práctica artística. Dichos estudios se centran en la realización de cortes en los costados o en diferentes secciones para contemplar su interior. Unas disecciones cargadas de belleza aunque encontremos “la crudeza de la carne”.

A finales del siglo XIX el Doctor W.K Röntgen descubridor de los rayos X nos permitió contemplar el interior del cuerpo sin tener que mutilar a este. La primera fotografía de la historia que mostraba el interior del cuerpo humano, lo oculto debajo de la piel. Gracias a este descubrimiento se centró su uso para la identificación de dolencias corporales, un detector de anomalías que podía a travesar todas las capas de nuestro cuerpo.

Gracias al descubrimiento de los rayos X y la evolución de estos, hemos podido observar el motivo oculto a la vista de las dolencias de nuestros cuerpos referenciales, atravesando las capas de piel y los diferentes tejidos, heridas, infecciones hasta llegar al centro del origen del dolor [Fig.1 y Fig.2]. Le hemos puesto rostro al origen del dolor, los hemos visto, analizamos las radiografías cedidas por mis abuelos, contemplando la belleza dentro de los miembros dañados y la comprensión de la imposibilidad de movimiento de dichos miembros dañados. (Al poder contemplar los huesos y sus fracturas.) Nos adentramos desde el interior hasta el exterior, vamos de la capa central, en este caso el hueso y vamos rajando capa a capa hasta llegar al exterior obteniendo una visión panóptica de nuestros referentes.



Fig.4. Radiografía de la mano de la mujer de Röntgen, 1895

1. 2. CUERPO ROTO: Fragmentación corpórea

"La sinécdoque, dice el diccionario de la RAE, es un << tropo que consiste en extender, restringir o alterar de algún modo la significación de las palabras para designar un todo con el nombre de una de sus partes, o viceversa>>[...]en la retórica del cuerpo un fragmento puede designar la totalidad orgánica, o adquirir tal vez una sorprendente autonomía que le permitiría funcionar artísticamente a varios niveles[...]"³



Fig.5.Santa Lucía de Francesco del Cossa; (1436-1487); Galería Nacional de Arte, Washington D.C., Estados Unidos.

Con el paso del tiempo se han ido descubriendo piezas talladas en mármol del mundo clásico, estatuas fragmentadas. Esta mutilación se ha considerado de hecho el estado natural para las representaciones humanas clásicas más prestigiosas. Esto hizo que en las academias de arte se ejercitase el dibujo de cuerpos fragmentados, como se menciona en el capítulo 15. *El cuerpo fragmentado de CORPUS SOLUS para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo* en el que el autor Juan Antonio Ramírez analiza esta práctica de la fragmentación del cuerpo y la responsabilidad del artista en la recomposición de este cuerpo mutilado.

Tenemos presente las representaciones de los Santos mártires de la religión cristiana, mutilados, maltratados, fragmentados y sometidos a un martirio doloroso por aquello que profesaban y amaban. Vinculando la propia Fe con un martirio, una calvario hasta la propia muerte, la necesidad del dolor para mostrar su Fe inquebrantable.

Un claro ejemplo sería el caso de Santa Lucía [Fig.8 y 9] perseguida y martirizada por defender su fe católica. Representada con sus ojos arrancados sobre una bandeja o como en el caso de la figura. Que aparece sosteniéndolos delicadamente. Como ella encontramos a lo largo de la religión cristiana infinidad de representaciones de este tipo con la utilización principal de representación de la fragmentación corporal. Sin embargo podemos contemplar que este tipo de representaciones no son desagradables para la vista, no nos transmiten dolor ni son grotescas, es más son bellas de contemplar.

Focalizamos la vista a aquellos aspectos fragmentados y aislados de este conjunto corporal, es este recurso del que nos apropiamos para nuestra investigación. Como señala A. J. Ramírez *Algunas corrientes psicoanalíticas*



Fig.6.Santa Lucía de Domenico Beccafumi; (1521); Pinacoteca Nazionale di Siena, Italia.

³ Ramírez.A.J. (1998). *Corpus Solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Ediciones Siruela, p.207.

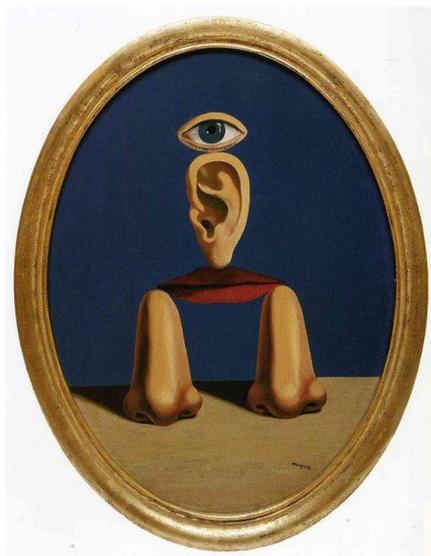


Fig.7. René Magritte, *La raza blanca* (1937).
Galerie Isy Brachot. Bruselas.

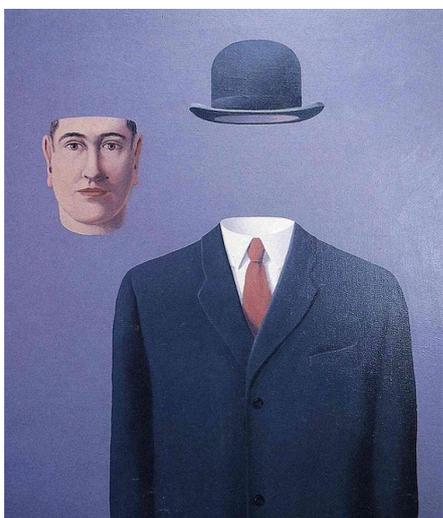


Fig.8. René Magritte, *El peregrino* (1966).
Galerie Isy Brachot. Bruselas.

han demostrado que el cuerpo del deseo se nos parece, con frecuencia, en estado fragmentario⁴. Al igual que el cuerpo del deseo como en el poemario de Pablo Neruda se nos presenta en el primer poema de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* en el que se nos describe el cuerpo del amante desnudo sobre la cama, presentando primero sus pechos, después su piel, su mirada, representando el cuerpo de la joven amada por trozos.

En nuestro proyecto ponemos en el centro las heridas, las curas... un conjunto de imágenes del dolor que quedan ocultos en la intimidad de aquellos que sufren las lesiones y no lejos de la idea de belleza estereotipada vinculada a los cuerpos perfectos. Nos acercamos con el afecto que nos otorga el vínculo familiar para mostrar la belleza oculta no sólo en esos cuerpos rotos sino en el acto heroico de sobrevivir al dolor, de apoyarse uno en el otro, su superación basada en el afecto y la dependencia.

Nuestra intención, es mostrar este hecho cotidiano y aparentemente trivial sobre el que se ha construido una familia, arrojar luz sobre ellos y contemplar su belleza. Contemplar y ampliar la mirada dentro de este micro paisaje del dolor. Un paisaje que relata una historia, un recuerdo y un trauma. Nosotros vamos a ser los encargados de mutilar, recomponer, coser y mostrar estos recuerdos y traumas a través de la práctica artística. Para ello nos nutrimos de una serie de movimientos artísticos y una serie de obras artísticas de: René Magritte, Salvador Dalí y Cindy Sherman.

René Magritte (Bruselas, 1898-1967)

Hemos seleccionado dos obras de Magritte, *La raza blanca* (1937) y *El peregrino*. Ambas obras características por el uso de la fragmentación. Sin embargo en la obra *La raza Blanca* se observa una fragmentación mayor ya que Magritte utiliza elementos del rostro para realizar una recomposición aludiendo a un nuevo cuerpo. La utilización de la paradoja para la creación de un nuevo cuerpo sin sentido. Dos narices como extremidades inferiores, unos labios haciendo referencia a los genitales femeninos, una oreja como tronco y un ojo como cabeza. Al tratarse de órganos aislados son sus características y la naturaleza propia de estos órganos los que nos permite identificarlos y en

⁴ Ramírez.A.J.*Op.Cit.*, p.241.

cierto modo comprender la nueva forma elaborada a partir de su reorganización.

En *El peregrino* Magritte presenta un rostro sin cuerpo y un cuerpo sin rostro. Sin embargo no podemos concebir que se trata de verdad de un rostro flotante y de un cuerpo sin rostro, concebimos ambos elementos como un conjunto, es más intentamos encajar el rostro dentro del vacío. Sin embargo Magritte nos los presenta aislados no en un conjunto. Nos focalizamos en tratar de comprender la situación. De la misma manera nos centramos en el rostro aislado en sus rasgos y en su expresión facial y esto se ve reflejado en una serie de piezas de nuestra producción artística en la que nos centramos en la propia poética de la fragmentación. Una metáfora de la propia disección del cuerpo.

Salvador Dalí (Figueres, Gerona, 1904-1989)

A continuación seleccionamos la obra de Salvador Dalí, *Construcción blanda con judías cocidas. Premonición de la guerra civil (1936)*. Obra realizada de manera premonitory de la guerra civil española, de ahí que se presente esta figura central fragmentada. Un tipo de monstruo desmembrado, desproporcionado, sin equilibrio y agresivo. Podemos contemplar como un fuerte brazo que surge de otro agarra con fuerza el pecho de un tronco seccionado que permanece equilibrado gracias a una pierna esquelética sobre la parte inferior del cuerpo, observamos miembros seccionados, amputados que adoptan el papel de soporte de la figura central. Dalí, comentó, de su obra que se trataba de un tipo de monstruo con un fuerte delirio autodestructivo. Representando la situación a la que se enfrentará España. Dalí descuartiza el cuerpo para reorganizarlo, recomponerlo a su antojo generando esta extraña criatura sin sentido, desequilibrada y trastornada representante de una devastadora Guerra Civil. Sin embargo, aunque se haya desmembrado, seccionado y juntado, el cuerpo como si se tratase de un extraño puzle macabro, se mantiene vivo y de pie. Al igual que en nuestra producción artística, tratamos el tema del desequilibrio, rigidez y contrastes entre los materiales que son estos los que generan un desequilibrio.



Fig.9.Salvador Dalí, *Construcción blanda con judías cocidas. Premonición de la guerra civil (1936)*. Museo de arte de Filadelfia, Estados Unidos.

Cindy Sherman

Cindy Sherman es conocida popularmente como una carnicera perversa, una Doctora “Frankenstein” encargada de ensamblar diferentes partes seccionadas del cuerpo para la creación de monstruosas y pervertidas criaturas [Fig.5]. En contraste con el trabajo de Sherman aparece previamente mencionadas y analizadas las diferentes representaciones martirológicas de Santos, en el que el cuerpo descuartizado, la postura, la expresión facial y la escena en general tienen una gran belleza.

El universo creado por Sherman carece de belleza, se trata de una gran metáfora grotesca confeccionada a raíz de prótesis, objetos, de la ejerción de violencia y la exposición de lo vasto. En nuestra investigación buscamos un equilibrio entre estos dos principales conceptos: **La belleza** dentro de lo **grotesco**. A demás destacamos la idea dentro de corrientes del psicoanálisis en el que han demostrado que el cuerpo de deseo se nos presenta de manera fragmentaria. Centrando la vista en aquella parte del cuerpo aislada, permitiendo de ese modo centrar nuestra mirada en el miembro fragmentando. En nuestra producción artística utilizamos este recurso a modo de presentar un miembro dañado aislado de su conjunto para poder aislar el origen del dolor para después presentar el conjunt



Fig.10. Sherman, Cindy, *Untitled*(1992).

1.3. CUERPO ROTO: DOLOR

BURDEN, PANE Y BRUS

"Physical pain does not simply resist language but actively destroys it, bringing about immediate reversion to a state anterior to language, to the sounds and cries a human being makes before language is learned."⁵

Comenzamos citando a Elaine Scarry de su libro *The body in pain, the making and unmaking of the world*, en el se recogen pensamientos relacionados con la vulnerabilidad del cuerpo humano. Nos centramos en el apartado del dolor físico, y hemos citado un fragmento en el que se hace referencia al poder del dolor frente al lenguaje, como lo destruye para volver a lo más primario del hombre, sonidos y llantos. Como se ha mencionado en el prefacio mis abuelos viven con un dolor constante, pero nos centramos particularmente en el dolor constante que vive nuestro cuerpo referencial al ser sometido a sus curas semanales. La supuración de pus de la lesión de la rodilla izquierda de Andrea Torrente, esos gritos, llantos, sonidos que emergen a partir del contacto de varilla de nitrato de plata con la piel, es esa muestra de dolor en la que nos centramos en el capítulo. No hay descripción posible del sufrimiento, el dolor se muestra tal y como es: doloroso y expresado mediante la ruptura del lenguaje. El lenguaje no es capaz de describir por completo la magnitud del dolor perpetuo de Andrea Torrente, nadie a parte de ella es conocedor de la medida de su dolor, además tendemos a negar el dolor, lo suavizamos y lo degradamos a niveles inferiores. Esto se debe a dos motivos principales, el primero el no preocupar a nuestros seres queridos, por eso ocultamos la magnitud del dolor y también a modo de auto convención de que el dolor no es para tanto y que puede que en algún momento cese. A partir del arte es como nosotros vamos a poner voz al dolor, le ponemos rostro mediante la elección de materiales y técnicas.

Ahora analizaremos el dolor habitado dentro de la prótesis.

Las antiguas poses clásicas en el que los y las modelos debían de simular eran muchas veces muy complicadas de mantener o de generar, muchos de aquellos gestos requerían de la ayuda de un agente externo, un tipo de tramoya que ayudará al modelo a generar esos imposibles: muletas, cuerdas y demás objetos auxiliares. Estas imágenes sacadas de contexto podrían servir para inmovilizar los cuerpos referenciales. ¿Estamos presente de una serie de ejercicios de tortura? Nuestros cuerpos referenciales viven

⁵ Scarry.E. (1985). *The body in pain: The making and unmaking of the world*. New York: Oxford University press, p.4.

adheridos perpetuamente a estos objetos auxiliares que muchas veces, en vez de funcionar como herramienta de apoyo, funciona como herramienta de tortura, generando una serie de heridas debido a su uso cotidiano.(desarrollar)

Estas extensiones auxiliares funcionan a modo evocativo del dolor esencial de mis abuelos.

Tras los horrores de la Segunda Guerra Mundial, los artistas observadores de todo este dolor se (re)presentan a sí mismos como un cuerpo vejado y herido, sintiendo en sus propias carnes la memoria vivida por todas las víctimas de la guerra. Nos centramos en los accionistas vieneses, principalmente en aquellos practicantes del *body art*.

Chris Burden Nacido en Bostón en 1946, creció en Francia e Italia. En su juventud el artista sufrió un accidente de moto en el que se requirió operarle sin anestesia. Este evento traumático es el catalizador de toda su obra. Obras marcadas por la auto lesión.

Es más conocido por *Shoot* (1971). Una acción en el que el artista es disparado en el brazo izquierdo por un compañero. En registros fotográficos que documenta la acción se contempla las huellas de la agresión en el miembro agredido de Burden: sangre brotando, dos orificios de salida de bala. Sin embargo esta acción surge en un ámbito cerrado, de estudio, controlado, se trata pues de un ensayo y experimentación del dolor, bajo control.

Acciones similares fueron realizadas por muchos otros artistas de la época, como las de Gina Pane (biografía) que experimentó con el dolor en su propio cuerpo mediante una serie de ejercicios performáticos, en el que Pane mutilaba su propio cuerpo mediante la utilización de hojas de cuchilla de afeitar. En el caso de *Escalada no anestesiada* de 1971, Pane ascendía por una escalera modificada con cuchillas en los peldaños, infligiendo de este modo dolor al subir cada escalón ya que este entraba en contacto con sus pies desnudos, la carne, la sangre y la cuchilla eran los registros de este ascenso. Realizó acciones similares en el que aparecía como elemento principal la cuchilla. Utilizó el dolor como elemento comunicativo en el que habla a través de un cuerpo vulnerable que atestigua una doble herida: la del nacimiento y la de la muerte. [...] no es el rostro lo que caracteriza a la persona sino un acontecimiento biográfico, o mejor aún, las huellas corporales de ese suceso.⁶



Fig.11. Gina Pane, *escalada no anestesiada* (1971). Fotogramas de la acción.

⁶ Ramírez.A.J. (1998). *Corpus Solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Ediciones Siruela, p.106.



Fig.12. Chris Burden, *shoot* (1971). Registro fotográfico de la acción realizada en el estudio.

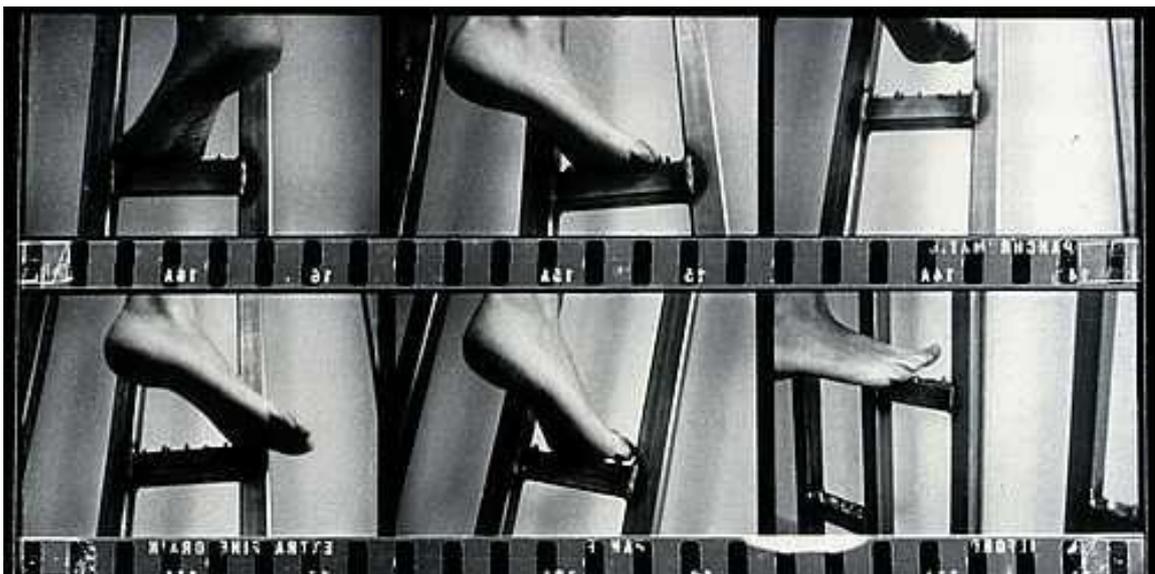


Fig.13. Gina Pane, *escalada no anestesiada* (1971). Fotogramas de la acción.

Encontramos también a Günter Brus nacido en 1938 Austria, por su parte, en la segunda mitad de los sesenta, realizó una serie de acciones como el cuerpo, como elemento principal de intervención, logrando una transgresión radical de todo tipo de prohibiciones convencionales en torno: al cuerpo y el sexo.

El cuerpo para Brus es lugar de experimentación y un espacio pictórico en el que experimentar. Con la automutilación Brus busca la degradación del cuerpo al infligir dolor diariamente sobre este. Sus acciones empleaban: maquillaje, pintura y simulaciones de heridas varias.

Con el paso de los años, Günter Brus apartó el maquillaje como elemento principal, trasladando su cuerpo totalmente al desnudo y sexualizado en primer plano. El artista empleó una serie de herramientas e instrumentos agresivos para realizar cortes sobre el propio cuerpo. Brus se convirtió así mismo en materia y en instrumento. *La incorporación de mi cuerpo como soporte expresivo provoca incidentes cuyo curso queda recogido por la cámara y puede ser experimentado por el público...*⁷ Nosotros vamos a realizar un serie de ensayos y estudios con nuestro propio cuerpo en el que modificaremos nuestro cuerpo heredado al igual que Brus en sus *Self Paintings* y reafirmaremos mediante la fragmentación, anulación y repetición nuestra propia identidad. Una identidad construida en el seno de nuestra familia.

⁷ Günter Brus, citado en Le Marais, Sonderheft Günter Brus, 1965.

1.4. CUERPO ROTO: SEGUNDA PIEL

La ropa es un elemento que se adhiere al cuerpo y es por esta adherencia que podríamos decir que el ropaje funciona como el doble de la piel. Desde el origen del mundo nos hemos cubierto el cuerpo primero por protección, debido a las condiciones extremas a las que se enfrentaba nuestro cuerpo. Después por ocultarlo en relación a la normas y conductas sociales establecidas de nuestra sociedad. Además nuestra vergüenza viene dada y se encuentra muy arraigada en nuestra sociedad debido al pudor del propio cuerpo en el cristianismo

Nuestro cuerpo queda confinado para nuestro propio goce al contemplarnos desnudos. La ropa adquirió una mayor importancia al funcionar como elemento separador, separación de clases, dejando claro quién pertenecía a cada clase social dependiendo de sus ropajes: el precio y la calidad de estos. Está segunda piel en muchas ocasiones funciona también como herramienta del control que colectiviza y no individualiza.

En nuestro caso vamos a utilizar esta “segunda piel” como elemento mimético y evocativo de los cuerpos de mis abuelos. Tomando medidas de todo el cuerpo de estos, recortando patrones de sus siluetas por piezas, el recorte de la tela, embastado y la unión de todas las piezas mediante las puntadas de la máquina de coser “la máquina, como una especie de ametralladora, está <<cosiendo>> implacablemente cuerpos mutilados en paisajes presididos por el enigma y la desolación”⁸

Nosotros no vamos a utilizar estos “monos” a medida como “segunda piel” que nos ponernos. Nuestras pieles van a tener la función de piel que oculta en su interior un esqueleto confeccionado por perfiles de madera, rótulas de plástico simulando las articulaciones (estos esqueletos están desarrollados a medida y recreando las limitaciones y deformidades de nuestros cuerpos referenciales), rellenas con espuma de baja densidad y forradas por medias de nylon de diferentes tonos en orden de crear unas veladuras simulando las diferentes capas de la epidermis.

Centrándonos nuevamente en la máquina de coser encontramos una serie de obras en las que la máquina de coser aparece representada como “mesa de

⁸ Ramírez.A.J. (1998). *Corpus Solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Ediciones Siruela, p.140.

operaciones” que va uniendo los diferentes miembros seccionados mediante las puntadas de hilo, reorganizando al antojo del artista el cuerpo. Citamos la obra de Joseph Cornell, collage *sin título*[Fig.14] en el que aparece una mujer encorsetada tendida sobre la mesa de la máquina de coser, cuyo cuerpo está preparado para ser cosido por la máquina de coser, aquí aparece la máquina de coser dignificada en cuanto a su capacidad creadora de vida.

Nuestras piezas blandas tienen una gran carga sensorial debido a los materiales empleados para su realización, el contacto de la media con la piel, su flacidez otorgada por el relleno blando de la espuma y las diferentes telas empleadas, las piezas son para el disfrute del espectador. Nuestro proyecto no son como las piezas de Lygia Clark o las de Rebeca Horn destinadas principalmente a una interacción y experiencia sensorial entre las piezas y el cuerpo o como prótesis destinadas a la extensión del cuerpo, sin embargo encontramos ciertas similitudes con algunas piezas en concreto y nuestras piezas, como *las Máscaras sensoriales* (1967) de Clark[Fig.15.]. Una serie de máscaras realizadas con telas de diferentes propiedades y colores, donde el juego sensorial es mayor ya que se confecciono pensando en las sensaciones olfativas y auditivas. Estas máscaras a contrario de la ropa como hemos mencionado anteriormente no han sido cosidas para proteger al individuo, sino a modo de artilugio que incremente la experiencia del portador de la pieza. Encontramos cierto padecido estético con nuestra obra que analizaremos y presentaremos más adelante en el capítulo de la práctica artística en el que se explora con el cubrimiento de la cara y como resultado la alteración del rostro mediante una hipérbole de superposición de medias de nylon. Reforzando la autoconciencia de la identidad mediante los rasgos faciales heredados de los antepasados. Este autoconocimiento nos recuerda al trabajo de Rebeca Horn artista alemana nacida en 1944, conocida por sus trabajos performáticos de autoconciencia del propio cuerpo mediante una serie de prótesis esculturales.

“Re-descubrir un cuerno curvo-dijo-, forrado con un material suave y doblado a la inversa [...] El instrumento genera una sensación de diálogo en el actor: el espacio interior directo que comunica la boca y el pecho crea el deseo de hablarse y de percibir individualmente ambos pechos, aislados de su entorno y separados el uno del otro: la propia facultad perceptiva se amplía para convertirse en triángulo y proporciona individualidad a cada pecho, cual si fuesen dos seres separados entre sí”⁹

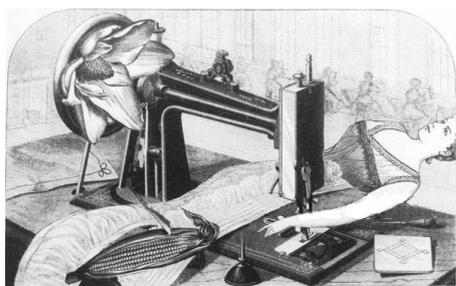


Fig.14. Joseph Cornell, Ilustración publicada en Harper's Bazaar (1937). Nueva York.



Fig.15. Lygia Clark, Máscaras sensoriales (1967)

⁹ Catálogo *Rebeca Horn*, CGAC, Santiago de Compostela 200, pg.18.

Artistas

REFERENTES Principales



Max Aub

nta», creada por el autor
r primera vez en España
publicación quiso ser el
úliados con los de aquí

Lluís de Valencia el resultado, que
incluye sendos estudios de ambos
sobre la gestación de la revista y
las dificultades que encontró Aub.

Algo más que kilómetros
El devenir del proyecto demues-
tra al final que no solo existía di-
ferencia geográfica a causa de la
Guerra Civil —«la que nos clavó»,
dice Aub— entre los representan-
tes del 27, sino que el trauma que
los había separado seguía pre-
sente y que
era mayo
que lado
paña ya en lo
El enfrenta-
recto entre algunos
ver la negativa de los
colaborar en una revista
consejo editorial —por tra-
dor y colaborador con el M
en México— figuraban D
Alonso y Vicente Aleixandre.
repugna hacerlo al lado de esos
dos académicos de la Real realisti-
mo contubernio, complicidad y
cobardías, que son aquí Vicente y
Dámaso, examigos. Si vinieras a
España lo comprenderías y senti-
rías», le escribe el tozudo Aub
mín. No obstante, el tozudo Aub
lograría más tarde *colar* en la pu-
blicación algún texto de aquel.

El enfrenta-
recto entre algunos
ver la negativa de los
colaborar en una revista
consejo editorial —por tra-
dor y colaborador con el M
en México— figuraban D
Alonso y Vicente Aleixandre.
repugna hacerlo al lado de esos
dos académicos de la Real realisti-
mo contubernio, complicidad y
cobardías, que son aquí Vicente y
Dámaso, examigos. Si vinieras a
España lo comprenderías y senti-
rías», le escribe el tozudo Aub
mín. No obstante, el tozudo Aub
lograría más tarde *colar* en la pu-
blicación algún texto de aquel.

El nomb
que agonia
quedo solo e
fara a que to

El nomb
que agonia
quedo solo e
fara a que to

2.1. LOUISE BOURGEOIS

La obra de Bourgeois goza claramente de un componente autobiográfico en el que la artista habla claramente de los temas tratados en su obra, su infancia, recuerdos de su niñez que no pierde nunca su auge. Una obra articulada en torno a la traición del propio padre, bajo la mirada resignada de la esposa. Una situación traumática para Bourgeois y sus hermanos en el que la amante de su padre vivía bajo el mismo techo que la familia de la artista, un ambiente marcado por los celos, hipocresía y mentiras. Este hecho dejó una marca imborrable en Bourgeois, y es mediante el arte a modo de terapia como la artista se desahoga. “Liquidar el pasado, revivir el trauma, sobrevivir al dolor en una narración eternamente recomenzada, esos son los objetivos de una artista que se define a sí misma como “una mujer sin secretos”.”¹⁰

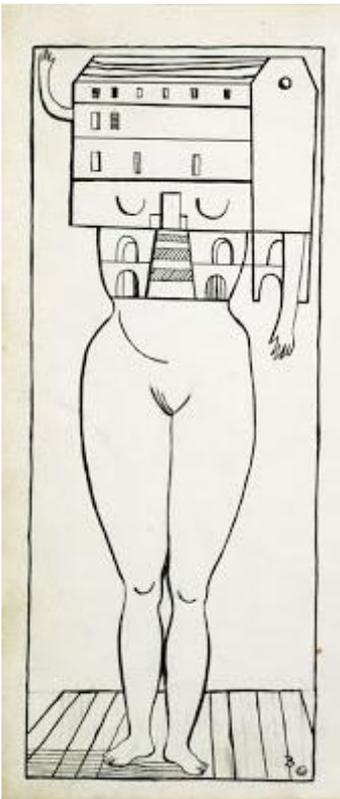


Fig.16. Louise Bourgeois, *Femme-maison (mujer-casa)* (1946-47). Tinta sobre papel, colección Privada.

En sus comienzos Bourgeois elabora una serie de piezas pictóricas y gráficas con el sobrenombre de *Femme-maison*. En ellos encontramos la importancia del concepto del hogar para la artista, un hogar que por desgracia se encontraba desestructurado. Mujeres con la casa como cabeza, un cuerpo presentado aprisionado y pidiendo auxilio. Los brazos aparecen representados minimizados, en cierto modo reflejando el hecho de que la casa infantiliza al ocupante atrapada en ella, vinculando la idea del espacio doméstico y a la infancia.

Nos centramos en estos conceptos claves que se encuentran dentro de la amplia obra de Bourgeois, el dolor, la memoria, la superación de dichos traumas mediante la producción artística y una obra marcada por la propia biografía del artista.

También encontramos similitudes mediante la obra de Bourgeois y nuestra producción artística en cuanto al contraste entre lo rígido y lo blando. En 1964 la artista vuelve al plano artístico de la mano de una serie de piezas en las que experimenta con diferentes materiales blandos, yeso, látex, resinas y telas, materiales con propiedades blandas que facilitan el modelaje de las formas orgánicas en las que se centra la artista.

Piezas orgánicas centradas en el vientre materno y diversos motivos femeninos, dispuestos en suspensión mediante una serie de puntos de anclaje,

¹⁰ Mayayo.P.(2002). *Bourgeois, Louise*. Editorial: Hondarribia: Nerea, D.L., pg 10

reforzando la idea del equilibrio y de lo blando, lo colgante. En oposición encontramos motivos muy rígidos de carácter sexual: protuberancias con apariencia de seno y falo denominadas por su creadora como *Cumul*. Piezas talladas en mármol y a pesar de los numerosos pliegues y peso se presentan como piezas estáticas y solidas.

Al igual que otros artistas mencionados anteriormente el capítulo 1.2, Bourgeois también construye y presenta una imagen de un cuerpo fragmentado. La artista disecciona, recompone y reorganiza el cuerpo acorde con su memoria vivida, sus recuerdos y sus traumas de la infancia.

“Se trata de una criatura monstruosa, a medio camino entre lo humano y lo animal, lo masculino y lo femenino, una especie de esfinge decapitada, con garras en las patas y en el torso tres pares de senos, que evocan el motivo de las diosas de la fertilidad [...]”¹¹

A Bourgeois se fascina por todas aquellas partes del cuerpo con cierta simetría, miembros pares, realizando comparativas entre las formas y los opuestos.



Fig.17. Louise Bourgeois, *Cumul I (Cúmulo I)* (1969). Musée National d'Art Moderne, París.

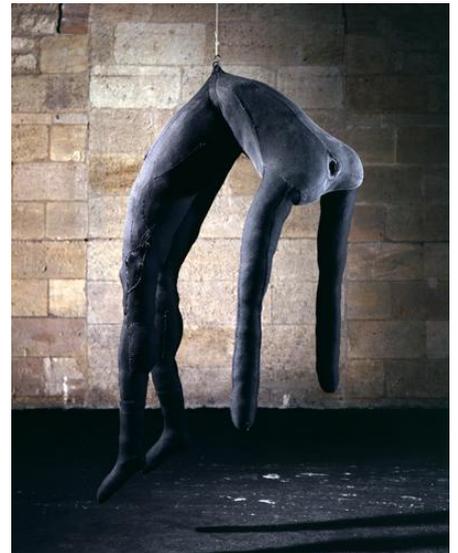


Fig.18. Louise Bourgeois, *Single II* (1996). Tate Modern, Londres.

¹¹ Mayayo.P.(2002). *Bourgeois, Louise. Op.Cit.*, pg 47

2.2. REBECCA HORN



Rebecca Horn es una artista alemana nacida en 1944. Ha centrado su obra artística en la indagación del valor del cuerpo como objeto mecánico a través de diferentes técnicas artísticas que le permitieron abarcar este valor desde un amplio abanico de posibilidades. Debido a una enfermedad pulmonar en su juventud, Horn se dedicó a trabajar con materiales más suaves. Sus obras comenzaron a ser muy corporales ya que estas mitigaban la soledad de la artista.

La obra de Horn se centra principalmente en la obsesión de la artista por el cuerpo imperfecto y el equilibrio entre la figura y el objeto. Es en esta obsesión con la que encontramos parecido entre nuestro proyecto y la obra de Horn, la idea de un cuerpo roto y la dependencia de este sobre una prótesis, el nuevo movimiento generado (el (no)movimiento) y la idea de la extensión del propio cuerpo mediante, “la garrota” y prótesis de sujeción de miembros blandos.

Una de sus primeras obras en las que Horn comienza con la experimentación de la prolongación de su propio cuerpo. La idea de extender, ampliar o reducir su cuerpo mediante la aplicación de accesorios y aplicaciones de textiles a modo de prótesis extensiva. En *Arm extension* 1968, la artista investigó la nueva experiencia del espacio y la limitación física.

Finger gloves 1972, es una performance muy cuidada que busca la provocación del público mediante una serie de ejercicios improvisados. Se trata de unos guantes que funcionan a modo de extensión de los dedos ya que estos están fabricados con madera de balsa y tela negra.

Esta acción sirvió de inspiración para ejercicios posteriores en 1974 – *tocando las paredes con ambas manos al mismo tiempo*. Centrándose en la modificación del cuerpo y en la voluntad de abarcar el espacio en su totalidad. Las prótesis como herramienta de comunicación entre el artista con el exterior.

La construcción de las extensiones en *Arm extensión*, imposibilitan la movilidad de la parte inferior del cuerpo mediante la opresión de este mediante la tela roja. Al igual que en nuestras piezas y en los ensayos performáticos los cuales se encuentran en el capítulo de práctica artística, en el que empleamos el cinturón como herramienta opresiva que impide el movimiento y la articulación o como herramienta adherente de la propia dependencia.



Fig.19. y fig.20. Rebecca Horn, *Arm extension* (1968). Tate Modern, Londres.
Fingers gloves (1972). Tate Modern, Londres.

Estéticamente hay varias obras de Horn que podemos vincular con la obra de Frida Kahlo.



”.

2.3. FRIDA KAHLO

Magdalena Carmen Frida Kahlo, 1907-1954, Coyoacán, México.

La producción artística de la artista mexicana es un claro ejemplo de superación mediante el arte. El arte como instrumento sanador de la angustia y del dolor. La fragilidad de la artista comenzó desde su niñez con la poliomielitis que le dejó importantes secuelas irreversibles. En 1925 sufrió un grave accidente de tráfico que le fracturó: la columna vertebral y la pelvis. El accidente aparte de romperla por dentro la imposibilitó de tener descendencia.

En los largos meses de inmovilidad tras el accidente Kahlo comenzó a reflejar su propio dolor mediante la pintura. Una pintura marcada por su propia dualidad, sus sueños (amor e hijos) y su realidad (dolor e imposibilidad).

Durante este periodo convaleciente tras el accidente y con ciertas limitaciones corporales, la artista se tomó a ella misma como modelo, se le colocó un espejo bajo el baldaquino de su cama y se le proporcionó un caballete que permitía al artista pintar en posición acostada. Ese fue el inicio de una larga serie de autorretratos. Frida Kahlo afirmó " Me retrato a mí misma porque paso mucho tiempo sola y porque soy el motivo que mejor conozco".

Pero no sólo la enfermedad fue causa de sus trastornos y metáfora de sus pinturas; las desdichas de su matrimonio principalmente las aventuras de su marido Diego Rivera, también fueron tematizados en cuadros constituyen depuradas síntesis simbólicas.

Al final de su vida, la salud de la artista decae. En sus últimos 10 años, viste más de 25 corsés. En 1953, ante la amenaza de gangrena, se le amputa la pierna derecha, después de la amputación de su pierna, el estado mental de Kahlo declinó rápidamente. Acompañada de numerosas neumonías, abortos, problemas relacionados con sus previas lesiones: columna vertebral y la fractura de su pelvis. Frida Kahlo muere en La Casa Azul el 13 de julio de 1954.

Frida Kahlo expresó todo su dolor a través de su pintura y de su diario.

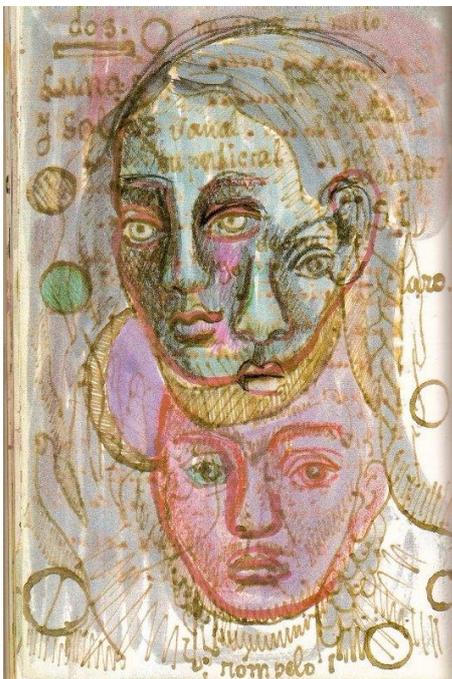


Fig.21. Frida Kahlo, *detalle diario personal de la artista (1944-1954)*.

En el autorretrato *la columna rota* 1944[fig22] se puede observar como la artista se introduce así misma en un paisaje desolado y cargado de tristeza con un cielo tormentoso, reflejando de esta manera la angustia de Kahlo frente a un dolor recurrente. La vemos representada desnuda desde la cintura para arriba utilizando un corsé que encapsula su cuerpo. Podemos observar el interior de la artista, vemos una sección, la sección de su columna vertebral representada como una columna clásica, dañada, hecha pedazos. La disección en su cuerpo se convierte en metáfora del dolor y de la soledad de la propia artista.

Observamos por todo su cuerpo clavos atravesando su piel, un clavo más largo clavado en su corazón marcador de la fuente de su dolor emocional y físico. Frida Kahlo se presenta a sí misma como una especie de mártir cristiana, mostrando sus heridas y su sufrimiento.

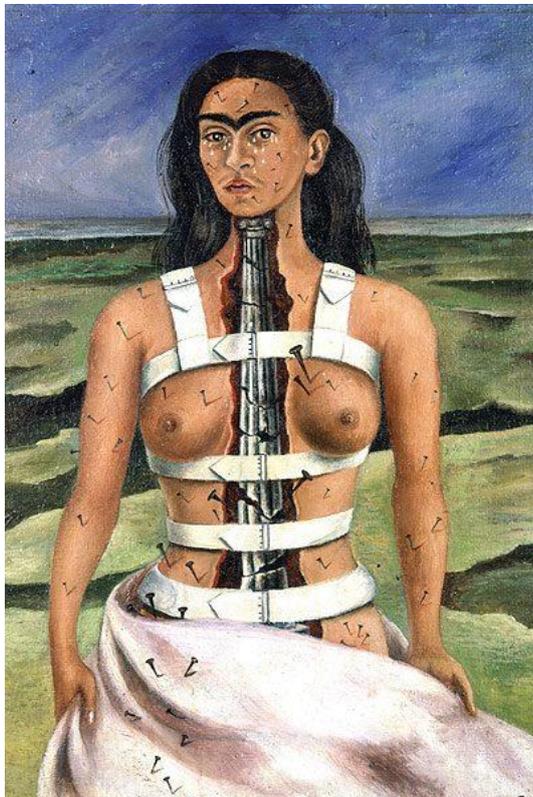


Fig.22. Frida Kahlo, *Columna rota* (1944). Museo Dolores Olmedo Patiño, México.

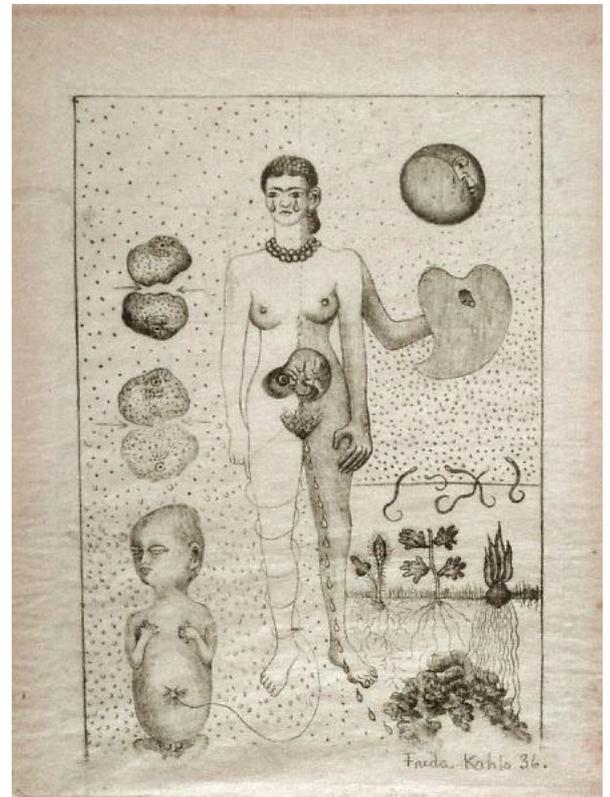


Fig.23. Frida Kahlo, *Frida y el aborto* (1932). Litografía.

A continuación adjuntamos una serie de bocetos previos a sus pinturas en el que se ve reflejado el tormento sufrido por la artista en sus numerosos abortos, diseccionando su propia piel rasgando hacia el interior del dolor, realizando una metáfora entre: su vagina, la fractura de su pelvis, caracol, las fracturas de su columna vertebral y sus fetos.

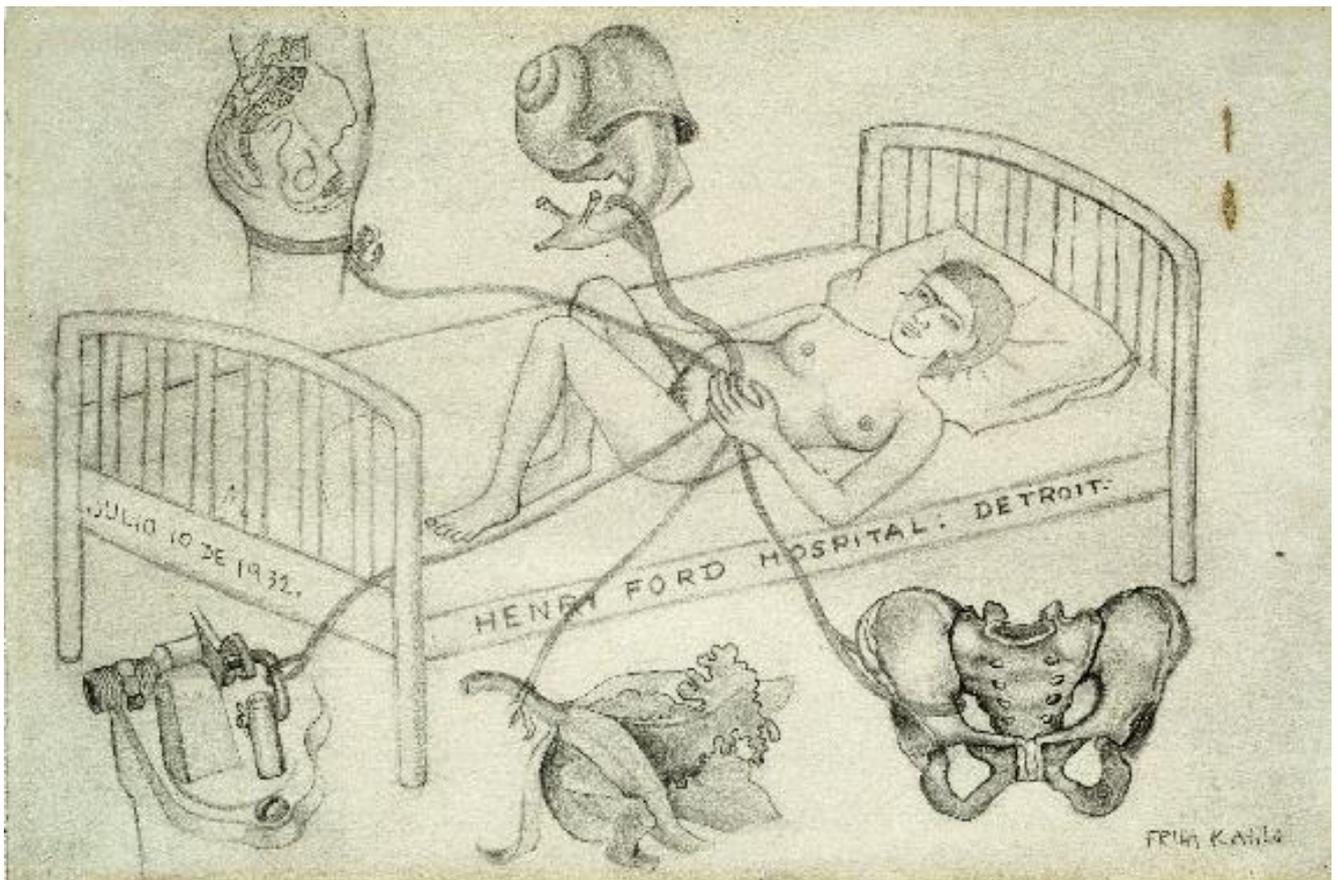


Fig.24. Frida Kahlo, *Estudio previo a Henry Ford Hospital/ la cama volando* (1932). Museo Dolores Olmedo Patiño. México.

2.4. TONY OUSLER

Artista multidisciplinar- ha desarrollado su obra desde las disciplinas clásicas como la pintura y la escultura hasta los medios audiovisuales, videoarte, performance e instalaciones

Mientras los videos artistas descubrían el video como soporte artístico en los años setenta y lo usaban como un lienzo en movimiento, un lienzo vivo, Tony Oursler Artista Americano (1957), descubrió el potencial de los medios audiovisuales expandiéndolos sobre diversos volúmenes.

Oursler confecciona mediante objetos encontrados, telas y otros materiales blandos composiciones escenográficas en el que el artista nos presenta situaciones, extraños personajes y sumergiendo al espectador en un espacio alterado, en el que escuchamos los lamentos de estos “personajes”/ peles creados por el artista generando un malestar a los confusos espectadores.

Oursler refleja la situación actual en la que nos encontramos sumergidos. La saturación de imágenes por parte de los medios de comunicación y la idea del consumo. Una situación límite. Esta situación es trasladada al interior de las piezas del artista, en el que presenta un espacio creado por un conjunto de pequeñas piezas con soporte audiovisual, ambiguo y sin límites.

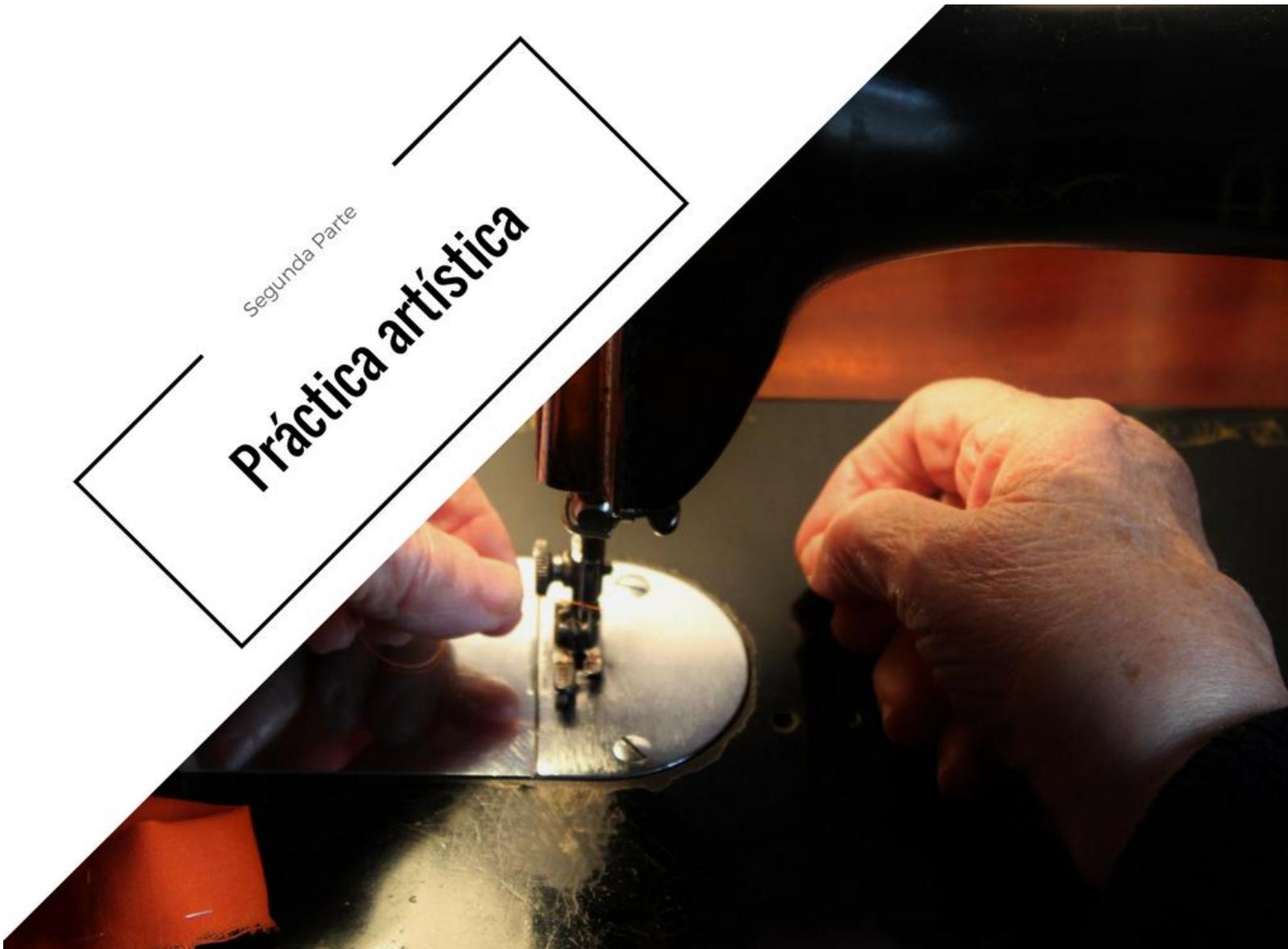
Nos interesa la elaboración de estos pequeños seres realizados con telas ya que encontramos una gran similitud con nuestras piezas blandas a escala. Sin embargo no nos interesa la estética de los seres de Oursler ya que es una estética muy desenfadada e inacabada. Aún así conseguimos el mismo efecto que en las instalaciones de Oursler, de inquietud.



Fig.25. Tony Oursler, *Guilty* (1995).

Segunda Parte

Práctica artística



Obra

Retratos cotidianos del Dolor



3.1. RETRATOS COTIDIANOS DEL DOLOR



Fig.27. Boceto en papel A5, línea sensible Andrea Torrente, *Retratos cotidianos del dolor*, 2015

El primer paso que realizamos tras la recopilación de información médica sobre las lesiones que sufren nuestros referentes fue la inmersión en su espacio personal. Un espacio construido a partir de una relación de pareja, un espacio construido entre ambos en el que la dependencia ha sido superada y en el que las carencias han sido suplidas entre ambos, al superar y aceptar su nueva (no) movilidad y condición.

Para adentrarnos en este mundo entramos desde la empatía, desde el cariño y desde la admiración. Se realizaron una serie de ejercicios de observación de los cuerpos referenciales y de su espacio habitado, construido, conquistado y adaptado.

Ampliamos la mirada en busca de la belleza, de lo decadente, de lo que se está consumiendo lentamente, de la belleza de ese cuerpo en decadencia y de esa cotidianidad.

Estos ejercicios han sido plasmados a modo de una serie de retratos agrupados en *Retratos cotidianos del dolor*. Retratos fotográficos, dibujo e iniciación al bordado. Empleando una línea sensible y continua. Con la integración del material principal de esta investigación el tejido. Desde un principio se profundizó las diferentes posibilidades que nos otorgaban los materiales y los diferentes soportes. Para esta serie inicial y experimental se exploró los tejidos sobre el soporte papel y el bordado sobre un tejido plano.



Fig.28. Boceto en papel A5, línea sensible con tejido floral, Andrea Torrente, Retratos cotidianos del dolor, 2015

Durante la investigación realizada en el espacio cotidiano de los cuerpos se amplió la mirada fragmentando de manera inconsciente el cuerpo. Contemplando la belleza de los miembros maltratados por la violencia y por la agresión del paso del tiempo de manera aislada.

La fragmentación del cuerpo ha sido un punto esencial de nuestra investigación para la comprensión de las lesiones y hasta cierto punto del propio dolor sufrido de manera memorable y/o constante.



Fig.29. y Fig.30. Fotografía digital, Santiago Portillo, *Retratos cotidianos del dolor*, 2015



Se trata en su totalidad de doce retratos de pequeño formato (A5) realizados con diferentes técnicas y soportes, presentando de manera fragmentada los cuerpos maltratados de mis abuelos por el paso del tiempo, focalizándonos en aquellos aspectos “grotescos”-arrugas, venas y lesiones.



Fig.31. y Fig.32. Fotografía digital, *Santiago Portillo, Andrea Torrente, Retratos cotidianos del dolor, 2015*



Fig.33. Boceto en papel A5, línea sensible, media de nylon y cartulina, *Andrea Torrente, Retratos cotidianos del dolor, 2015*



Fig.34. Fotografía digital, *Andrea Torrente, Retratos cotidianos del dolor, 2015*

Fig.35. Bordado a tres tonos sobre tela lisa, *Andrea Torrente*, *Retratos cotidianos del dolor*, 2015



Fig.36. Bordado a tres tonos sobre tela lisa, *Santiago Portillo*, *Retratos cotidianos del dolor*, 2015



Obra

Dependencias



3.2. SUMISIONES Y DEPENDENCIAS: Ensayos performáticos

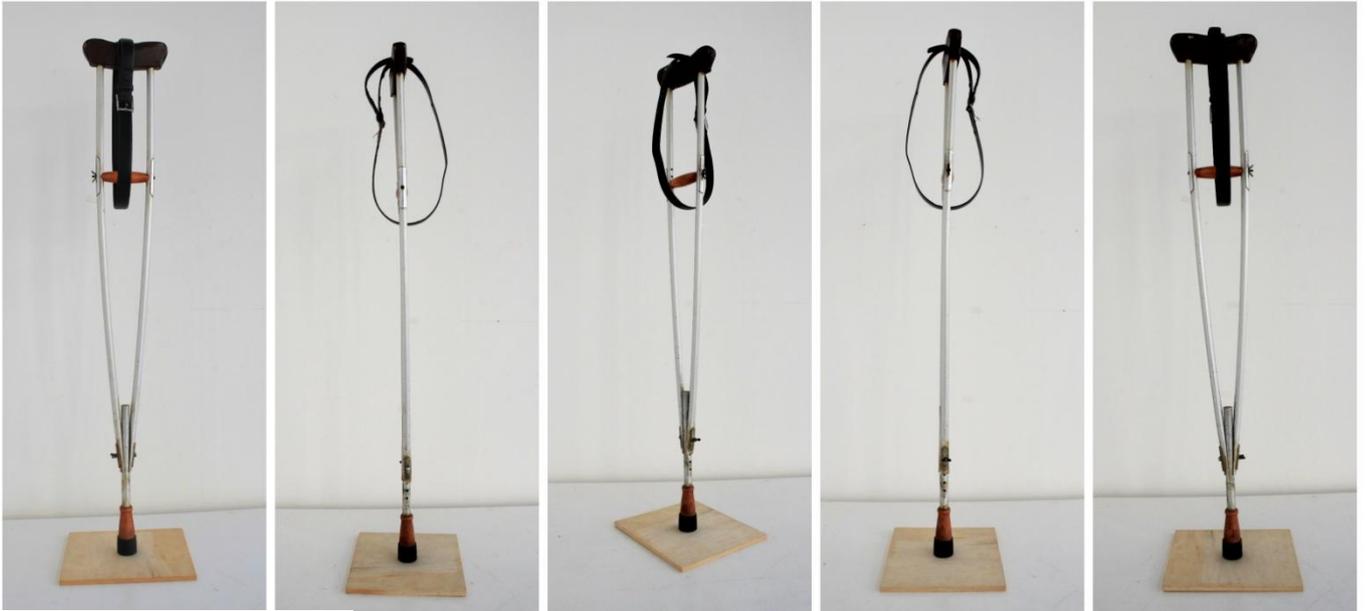


Fig.37. Fotografía digital, registro de performance, sumisiones, 2015

Sumisiones es una pieza inicial que nos ha servido de ensayo y prototipo para la elaboración de Rotos y dependencias. *Sumisiones* se divide en dos piezas principales *Sumisión zurda* y *las Rutinas de la flexión*, ambas piezas son video performances experimentales, en el que exploramos de manera directa las lesiones de nuestros cuerpos referenciales y exploramos las limitaciones diarias que estos viven además de sentir utilizando nuestro cuerpo como herramienta principal y en cierto grado una pequeña muestra de dolor a los que están sometidos mis abuelos.

Sumisión zurda: Acción que representa la opresión que sufrió mi abuelo en la escuela al ser zurdo en el contexto sociocultural que se encontraba, lo reeducaron para ser diestro. Una de las muchas prácticas que le realizaron para reordenarle fue la de atarle la mano zurda a la silla, de esta forma impidiéndole el libre movimiento de su mano izquierda. Esta imposición tenía como finalidad que el niño escribirá solamente con la diestra. Sin embargo todas estas medidas opresoras no fueron suficientes ya que finalmente se volvió ambidiestro, aunque escribiera con la derecha todo lo demás lo realizaba con la zurda, antes del fatídico accidente en el que en cierto modo gracias a esta práctica realizada en la mayoría de instituciones educativas le permitiera en un futuro poder adaptarse y realizar tareas con la mano derecha.

Para esta acción se decidió utilizar un mismo elemento con el que ya se había explorado con anterioridad, en pequeñas acciones experimentales como en la figura.38. El cinturón. Es por eso que se empleo el cinturón como medida



Fig.38. Fotograma, registro de performances iniciales vinculadas con la rutina de la flexión, 2015

opresora, atando la mano derecha a la silla y forzándome a escribir con la zurda además de imitar la caligrafía propia de esa época que imponían a mi abuelo. La acción duró unos treinta minutos aproximadamente en el que sufrí ansiedad al no poder escribir correctamente, la posición del cuerpo, el arrastrar la mano para poder escribir y el dolor de la mano derecha al intentar soltarse.

En cuanto a *las rutinas de la flexión*, estas acciones se habían explorado anteriormente en ejercicios complementativos del cuerpo y sus articulaciones en el que se exploró el movimiento de la rodilla e la inmovilidad de la articulación mediante el cinturón como herramienta opresora. Se realizó a modo de preparación la norma, notar la rodilla, flexionar la rodilla y con las dos manos impedir la flexión. Mediante la repetición se consiguió ser consciente de la acción y del movimiento de la articulación.

Tras explorar además esta acción en la sala inestable en la que se jugó con otros materiales como el celo y madera. Se trasladó la acción a un espacio teatral, en el que se exploró la puesta en escena en la que se presentaba una silla vacía y se entraba desde un lateral se tomaba asiento, se preparaba la acción y se recorría la caja negra andando como se podía con la pierna inmovilizada hasta acelerar el ritmo corriendo, exponiendo al cuerpo al límite.

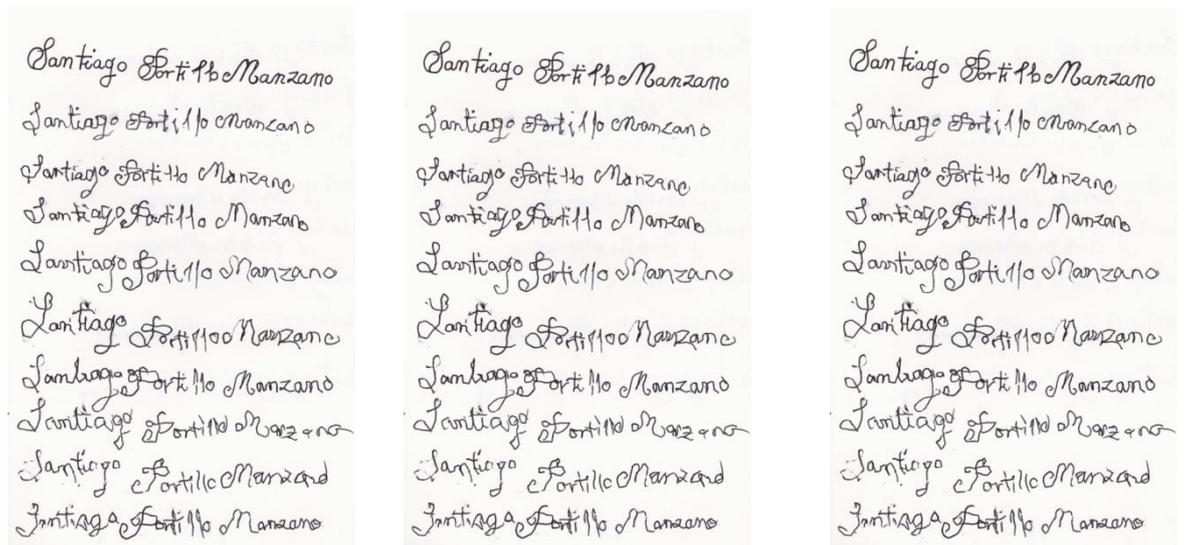


Fig.39. registro de sumisión zurda, 2015

Todos estos ensayos y experimentaciones, con diferentes materiales y diferentes prácticas derivaron en la elaboración de dos piezas blandas que formaron parte de la exposición colectiva *No-Sexism Kapital 02* en las Naves.

3.21. DEPENDENCIAS: Andrea y Santiago

Dependencias se compone de dos piezas escultóricas realizadas con patrones a medida de nuestros cuerpos referenciales, teniendo en cuenta el trabajo de costura que llevan las piezas a máquina y a mano reservamos un par de centímetros.

Tras la realización de una serie de bocetos en el que se incorporó tejido floral a los miembros dañados para focalizar y resaltar ese dolor y esa belleza dentro del miembro dañado, se pasó a la realización del trabajo de corte de las telas, patrones, embastado, cosido a máquina, relleno de espuma de baja densidad y generación de los volúmenes y más tarde los detalles más pequeños y complicados fueron realizados con costura a mano.

En *Dependencias* a parte de presentar el miembro dañado aislado de su totalidad, fragmentado y reorganizado se pretende, explorar la relación de dependencia entre el cuerpo y sus prótesis rígidas. Exploramos también la oposición entre lo blando en este caso la flacidez que nos otorga la escultura blanda frente la rigidez del metal de la muleta y el ensamblaje de las dos piezas mediante el cinturón como imposición. La rigidez que nos proporciona el tejido floral frente a la sábana blanca forrada de medias ya que está permite la expansión de la espuma de baja densidad, sin embargo la espuma de baja densidad reacciona de manera distinta dentro de un tejido más trabajado y pesado, incapacitando la expansión de la espuma.

En *Dependencias* se plantea como en el caso de Cindy Sherman o de Robert Gober, una pieza “descuartizada” y cosida de nuevo a modo de “Frankenstein”. En *Dependencias: Santiago*, nos centramos en el contraste existente entre ambos brazos debido a la deformidad del brazo izquierdo. Comparamos la rigidez del miembro dañado frente a la flacidez, lo blando del brazo derecho forrado con medias a modo de encarnaciones, teniendo en cuenta el tono de piel, y la pigmentación de mi abuelo. Superponiendo las medias para lograr esta “veladura” escultórica.

Ambos brazos han sido elaborados siguiendo el mismo proceso, primero sacar los diferentes patrones del brazo y después de las manos, de esta forma cada miembro se compone principalmente de dos patrones y de dos piezas ensambladas más tarde mediante la costura a mano.

Como hemos mencionado previamente utilizamos la herramienta cinturón a modo de castigo, de imposición, de objeto que ejerce presión, dolor y que ancla el cuerpo a la dependencia.



Fig.40. Boceto en papel A4, línea sensible con tejido floral, Andrea Torrente, *Dependencias*, 2016

Se exploró la posición de la pieza y la relación con la pareja. De esta forma se ensambló los brazos fragmentados con la muleta de mi abuela y se realizaron una serie de ejercicios de equilibrio entre la pieza y la prótesis.

Sin embargo determinamos que la pieza debía tener su propia autonomía como pieza. Es por eso que en el espacio expositivo de las Naves se situó en un plano elevado ensalzándola dignificando esta “belleza grotesca”. Se ancló la escultura en una pared con propiedades evocativas en cuanto al espacio familiar, una pared de ladrillos blanca y vasta, todo lo contrario a las demás superficies lisas y bellas de la sala de exposiciones. Se fijó a la pared utilizando el ojal del cinturón y atornillándolo.

Dependencias: Andrea se trata de la pierna lesionada de mi abuela realizada del mismo tejido floral que el brazo izquierdo de mi abuelo, de esta manera dejando patente la relación entre ambos miembros. Tras tener la pierna rellenada, cosida y forrada determinamos que no podría estar aislada y al igual que mi abuela la pieza necesitaba un apoyo una “prótesis”. Es por eso que incluimos la muleta de mi abuela como extensión de su cuerpo, la dependencia que tiene el cuerpo referencial con su objeto de apoyo. Un anclaje perpetuo a un objeto auxiliar, un objeto frío, duro y rígido. Para enfatizar esta dependencia extrema de la “garrota” se emplearon dos cinturones de cuero para fijar el miembro al objeto.

Ambas piezas fueron situadas en el espacio expositivo de forma en la que se formará un nuevo cuerpo, la parte superior los dos brazos de mi abuelo y la parte inferior el miembro dañado de mi abuela. Una composición centrada en las lesiones obviando el torso, la cabeza y otros órganos esenciales para el cuerpo. A continuación se adjuntan fotografías de la exposición.



Fig.41. fotografía, *Dependencias: Santiago y Andrea, No-Sexism Kapital 02 en las Naves, 2016*







Obra

Yo-Ensayos Performáticos



3.3. YO: Ensayos performáticos

“La consideración de la piel como envoltorio o frontera entre los ámbitos exterior e interior de alguna entidad biológica.”¹²

En esta pieza se ha explorado mediante la práctica de la acción la autoconciencia de la propia identidad a través de los rasgos faciales heredados. Se realizaron una serie de video ensayos iniciales a la acción en el que se exploraba la puesta en escena, la intensidad de la acción y la exploración de los objetos vinculados a la acción. Tras la visualización de los primeros ensayos decidimos mantener el elemento media y la acción de superponer un número de medias sobre el rostro y explorar con el difumino de los rasgos faciales y con la acción de recuperar la identidad a través de la eliminación de las medias, primero rompiéndolas con fuerza y violencia recuperando la identidad y después mediante una transición de ir quitando capa a capa lentamente jugando con la elasticidad del objeto y la deformidad que se creaba en la cara. Relacionamos nuestra acción con las autopinturas de Günter Brus, accionista vienes que exploró con el envoltorio del cuerpo a modo de superficie en la que trabajar. Embadurnando con pintura el rostro y la ropa para sumergir al individuo en el entorno. “El individuo se disolvía en el mundo, se desprendía de su identidad. La piel pintada se convertía en una mera extensión material de la obra de arte integral.”¹³ A continuación citamos las intenciones de sus autopinturas en el que Brus dice lo siguiente:

“La autopintura es una evolución de la pintura. El lienzo ha perdido su función como único soporte de expresión. La pintura ha vuelto a sus orígenes, al muro, al objeto, al ser vivo, al cuerpo humano. Al incluir mi cuerpo como soporte de expresión se produce un acontecimiento que el público puede compartir y la cámara grabar en todo su desarrollo. El espacio, mi cuerpo y todos los objetos que se encuentran en ese espacio se transforman. Todo se tiñe de blanco, todo se convierte en <<lienzo>>: la oficina, el museo, el trasero, la cafetería, [...] el espacio vacío, etc.”¹⁴

A continuación adjuntamos una serie de bocetos experimentales de la acción inicial y unos fotogramas de los diferentes ensayos/exploraciones.

¹² Ramírez.A.J. (1998). *Corpus Solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Ediciones Siruela, p.95.

¹³ Ramírez.A.J.*Op.Cit.*, p.99.

¹⁴ Reproducido en José Antonio Sarmienti, *El arte de la acción. Nitsch. Mühl. Brus. Schwarzkogler*, Centro de Arte la Granja, Santa Cruz de Tenerife, 1999, p.75.

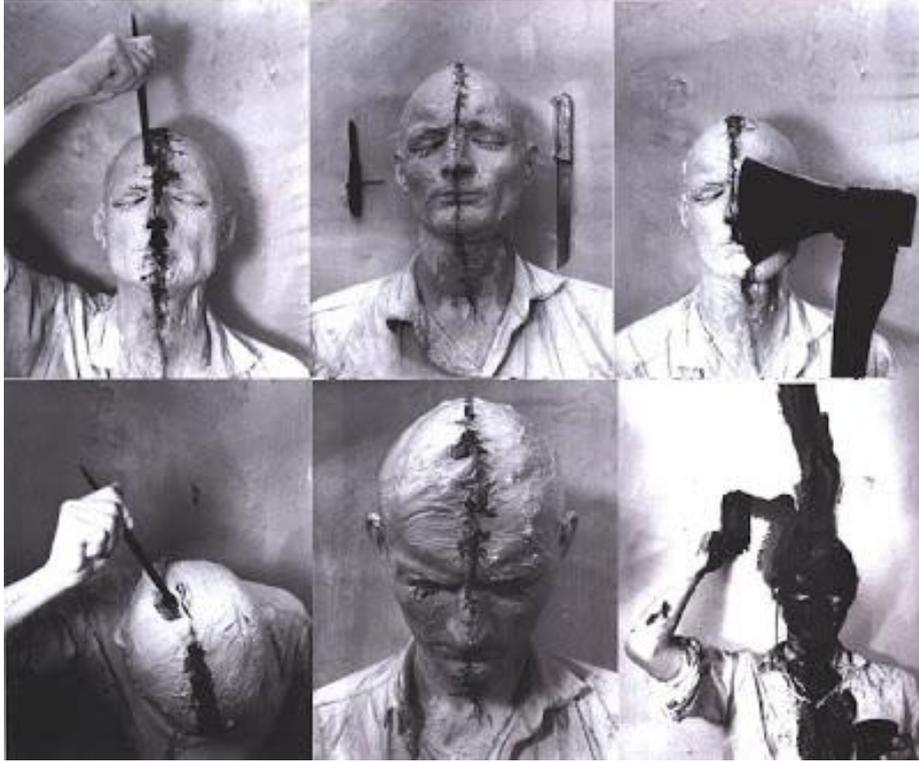
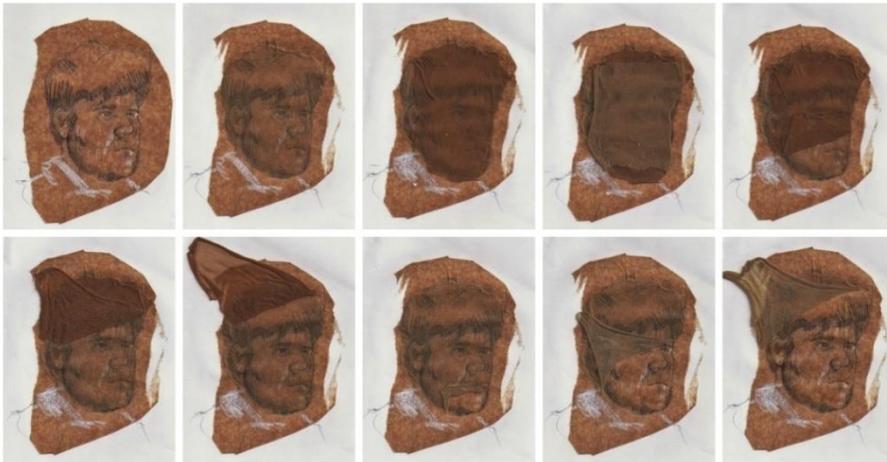


Fig.42. Brus, Günter, *self painting*, 1965



Detalle bocetos realizados para el ensayo de la acción con medias de nylon.



Tras la visualización y varias sesiones más de ensayo determinamos que deberíamos de incorporar dos elementos más claves para nuestra investigación. El primer elemento era la indumentaria apropiada para la acción ya que con ropa de “calle” se contaminaba mucho la acción es por eso que se decidió incorporar la pieza “Mono” que se compone de dos piezas, una pieza superior de mi torso con mis propias medidas y la inferior, este mono fue trabajado de la misma manera que los patrones de mis abuelos para las piezas *Andrea y Santiago*

El otro elemento clave con el que se decidió explorar más profundamente fue con una barra grasa de cera negra con la que se dibuja el contorno del rostro mediante el uso de la línea continua. Esta acción de autorretrato a ciegas sobre cada media, recalca el concepto de identidad dentro del propio rostro y capa tras capa perder la identidad para poder recuperarla en una última acción, como si en un parto se tratase de volver a recuperar el rostro tras la eliminación de todas las medias en total unas siete por acción, teniendo en cuenta la respiración y la concentración de la acción. Tras varios ensayos finales se decidió mostrar la acción en varias ocasiones y en diferentes espacios. En la exposición “*No sexism, Kapital 02*” en las naves junto a las piezas de *dependencias* en el que se contaba con la herramienta percha, que sujetaba las seis medias intactas para la acción. Una por una se iban superponiendo las medias en el rostro mientras se dibujaba los rasgos faciales con cera negra. Al finalizar esta acción individual se colocaban de nuevo los autorretratos en la percha como registro de nuestra acción. A continuación se adjuntan fotogramas y video de la acción *yo (Anexo)* en el espacio expositivo de las naves.



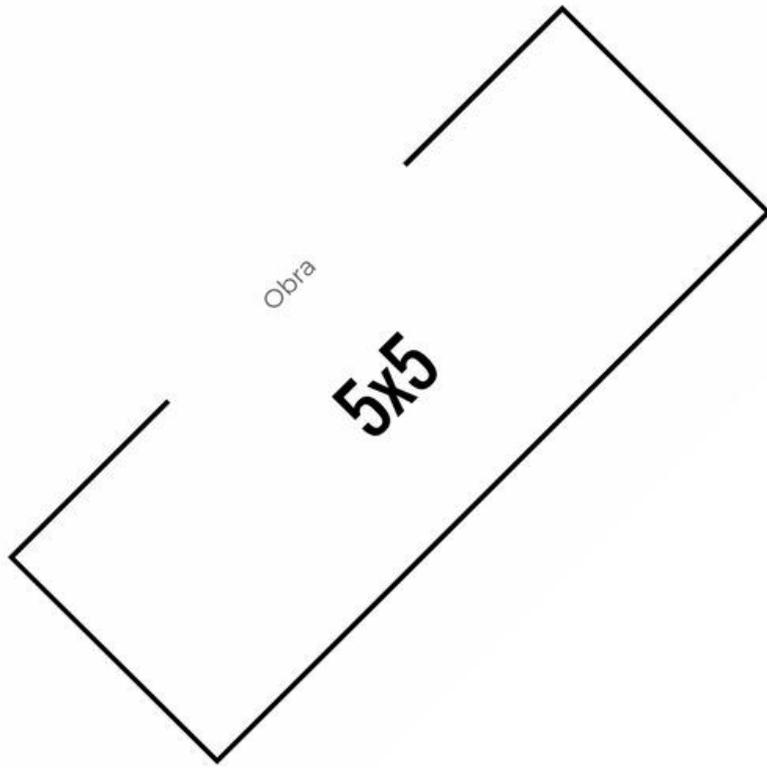


La acción participó también de manera coral en el maratón de acciones en el espacio expositivo casal de Morella. La acción formaba parte de *en la puerta de la aduana* en el que con varias acciones se cuestionaba la identidad mediante la deformación del propio cuerpo, “Esta acción coral explora rasgos relativos al concepto de identidad y se sumerge en los límites del propio performer”.¹⁵ El colectivo se formó en la asignatura de Cuerpo y escena impartida por el artista y docente Pepe Romero.

La misma acción coral fue trasladada al auditorio Alfonso Roig para la presentación del Máster de producción artística de 2016-2017. A continuación se muestran fotogramas de la acción coral en los dos espacios:



¹⁵ <https://vimeo.com/197174913>



3.4. 5x5

5x5 es una pieza escultórica que surge a raíz de los registros obtenidos de las acciones de *Yo* tanto individual como a nivel coral. Se adherieron las medias empleadas para los ensayos y acciones a una percha de hierro y fueron cosidas entre sí formando una gran pieza textil compuesta por veinticinco retratos a cera sobre media de nylon. Veinticinco autorretratos con los que se perdió y reafirmó la propia identidad mediante la acción. Jugamos con las cualidades ya conocidas del soporte como: es su elasticidad, peso y transparencia. Esta gran “segunda piel” fragmentada que muestra rostros sin contorno, sin limitaciones y sin cabeza, rostros inexpresivos que se dirigen directamente al espectador. Veinticinco rostros enfrentados a una sola mirada, al igual que hacíamos referencia en el capítulo sobre la fragmentación corpórea, encontramos similitudes con la obra de Magritte *el peregrino*. En ella encontramos un rostro flotante, en nuestro caso es mediante el uso de la repetición de un mismo referente y sin un cuerpo al lado al que pertenecen estos rostros. Focalizando los rasgos faciales heredados de nuestros referentes analizados.

A continuación adjuntamos una serie de fotografías en las que se observa la pieza 5x5 en la que se ve con claridad el efecto que provocan las medias al estar cosidas entre sí, la opacidad de las medias y la interacción con la luz que al pasar muestra las tramas de las medias, los puntos de sutura de la aguja, la violencia ejercida sobre la media que deja huella sobre el material (carrera) y el hilo y la cera negra: aludiendo a la epidermis.

El contraste entre el hierro de la percha y la calidez de las medias, el peso de estas al posarse en la percha y la caída de la sucesión de estas.

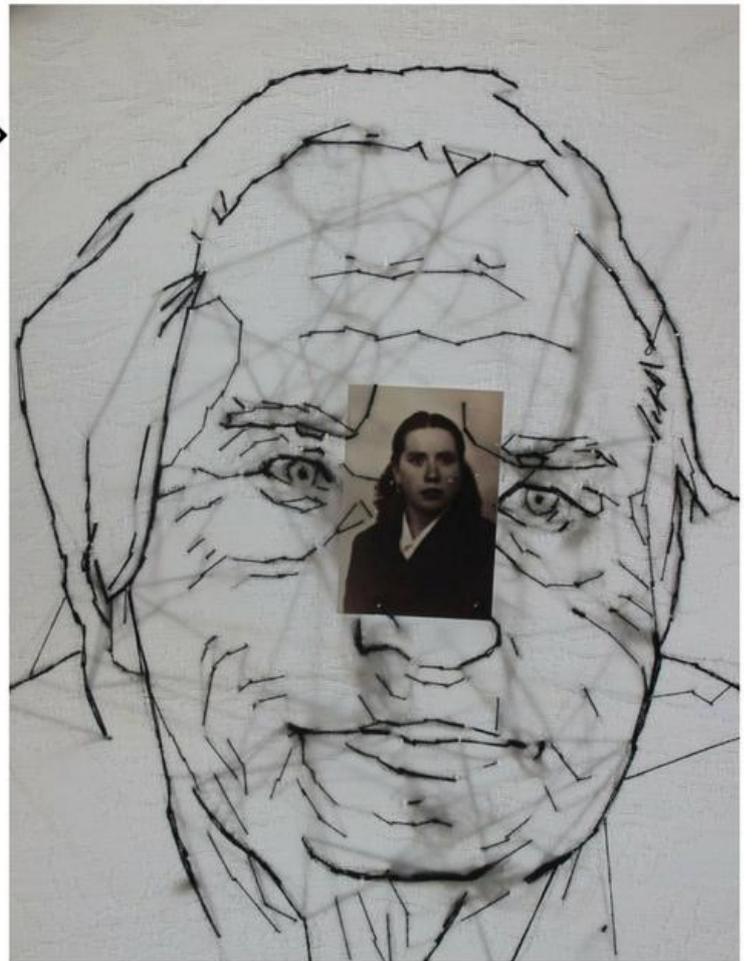






Obra

Santiago 89-24, Andrea 85-20 y Toni 23-13



3.5. Santiago 89-24, Andrea 85-20 y Toni 23-13

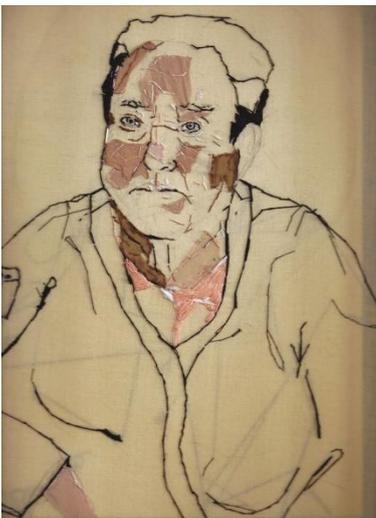
Estas piezas de pequeño formato muestran la acción del tiempo sobre la piel, como la piel actúa como memoria corpórea, cada recuerdo y cada herida quedan impresos sobre ella. Es por eso que decidimos fragmentar las piezas para poder focalizarnos en los diferentes aspectos investigados, en el caso de Santiago 89, Andrea 86 y Toni 23 tratamos el paso del tiempo sobre el rostro.



Nuestra investigación comienza con dos retratos bordados de mis abuelos sobre dos fundas de almohada del entorno familiar. En estos ensayos exploramos la técnica del bordado, la combinación de colores, la línea valorativa, la incorporación de la media como piel y la relación entre el tejido y la figura.

Este ensayo fue determinante para la obtención de un conocimiento mayor de la técnica del bordado en cadeneta. Estos ensayos fueron expuestos en una exposición colectiva *casa del alumno-arte y activismo/01* de la universitat Politècnica de València.

Tras la visualización de los bordados determinamos que se exploraba levemente la superficie piel como paisaje de la memoria, sin embargo observamos varias características en las que focalizarnos como la construcción de las arrugas del rostro, la expresión facial y el empleo del hilo como grafismo para la construcción de una línea valorativa. Descubrimos que nos hacía falta otro elemento más para la indagación del tiempo sobre el cuerpo.



Realizamos un collage digital con unas piezas ya realizadas para ver el efecto de contraste entre el rostro actual y el rostro de su juventud, unas edades próximas a la mía. Además nos otorgó la oportunidad de investigar sobre la identidad y los rasgos heredados (investigados en *yo*). A continuación se muestran los bocetos digitales.



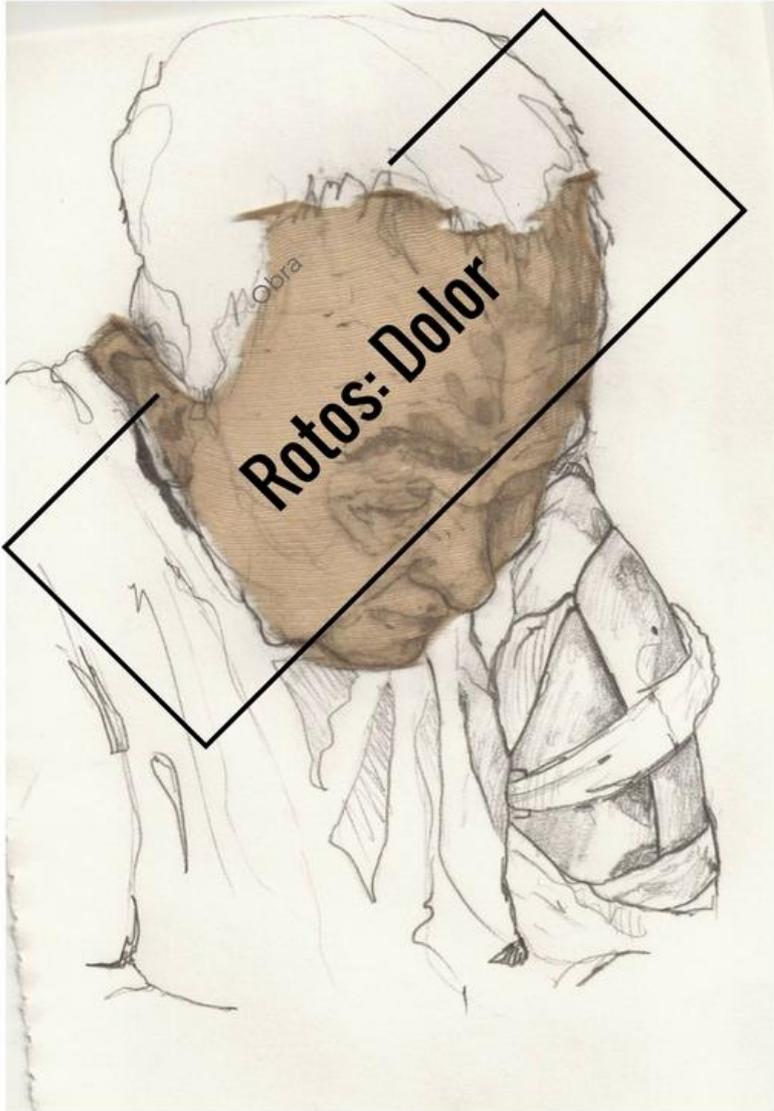
Detalle bocetos digitales realizados para el ensayo de Santiago 89-24, Andrea 85-20 y Toni 23-13

Tras la visualización de los bocetos realizados y al observar que habíamos logrado alcanzar nuestro objetivo de contemplar el paso del tiempo de sesenta años sobre el mismo rostro de manera simultánea. Determinamos que la técnica seleccionada para las piezas sería el bordado sobre un tejido damasco blanco con un estampado floral, conectando de este modo estas piezas de pequeño formato con las piezas en las que analizábamos las lesiones de los cuerpos referenciales.

Empleamos las fotografías de tamaño carnet de Santiago, Andrea y una propia para ensamblarlas con el propio bordado sobre el rostro actual, de este modo mostrando las propiedades de la piel como elemento de registro de la huella del tiempo. Empleamos tres bastidores de costura para la realización de cada pieza, finalmente decidimos mantener este soporte temporal que nos facilitó el trabajo de costura, como soporte final el que exponemos las piezas, como alusión directa a los oficios familiares heredados. Las tres piezas se presentan a manera de tríptico familiar que muestra de manera lineal los rostros familiares y en cierta medida estableciendo un diálogo entre las piezas.







3.6. ROTOS: Dolor

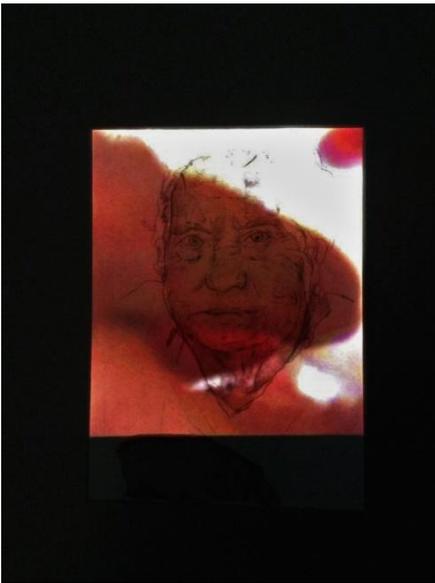
Rotos: Dolor es una instalación compuesta por dos retratos de pequeño formato, A5 en papel con media de nylon.

Unos dibujos realizados con línea continua y valorativa, y una superposición de media sobre el dibujo a modo de encarnación. Se pretende de una manera similar que en *Santiago 89-24*, *Andrea 85-20* y *Toni 23-13*, fragmentar el cuerpo centrándonos en el rostro, sin embargo en este caso concreto no se pretende contemplar el paso del tiempo sobre el rostro, se busca captar experiencias del propio dolor a través de la utilización del recurso video.

Grabamos una serie de videos en el que mis abuelos explicaban sus dolencias, su día a día, su espacio íntimo y las curas a las que se ven sometidos, en el que se el dolor se impone al propio lenguaje rompiéndolo y volviendo como hemos mencionado anterior mente en el capítulo relacionado con el dolor al sentimiento más primario del humano, el grito y el llanto.

Se realizaron varias pruebas de proyección de los videos caseros sobre la pantalla papel empleando un cañón de gran tamaño con lo cual la imagen atravesaba y contaminaba el espacio expositivo. Es por eso que el papel no se descartó como soporte ya que se pensó en emplear unos proyectores de menor tamaño y con una potencia menor, reteniendo el video y conseguir una especie de superposición del video sobre el retrato sin que este se pierda, imponemos el dolor sobre el retrato, mostramos la “belleza grotesca” al espectador.

Se ajustó el tamaño de las imágenes en movimiento con el efecto de recortar de adobe premiere, recortando más o menos a un tamaño adecuado que permitiera su manipulación el día del montaje con los proyectores, ajustando la distancia y el enfoque.



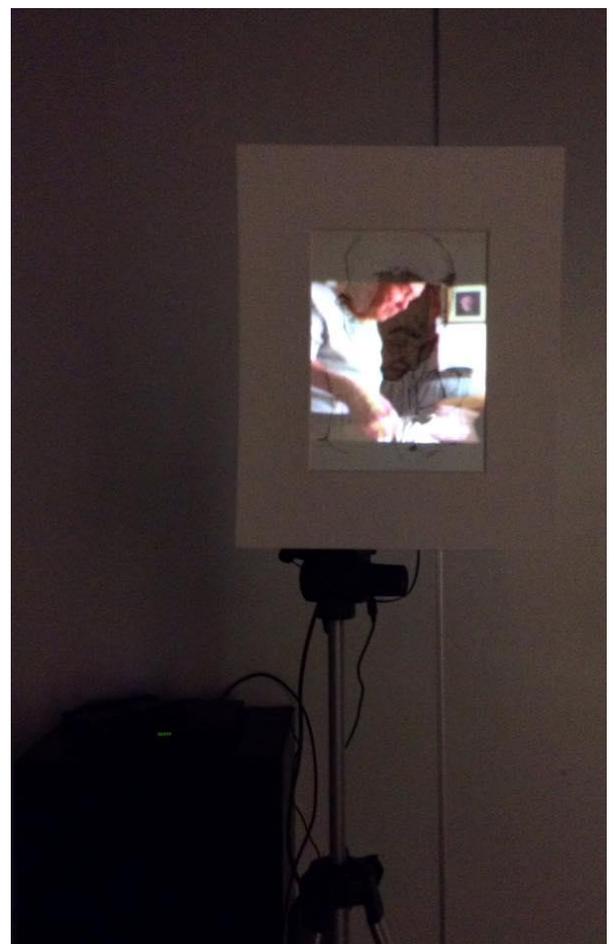




Las dos pantallas de pequeño formato se posicionaron a modo de contra plano, suspendidas en el espacio por dos puntos de anclaje, generando un dialogo entre las piezas. Ambas pantallas fueron situadas a una altura estándar, situando estas a la misma altura que la mirada del espectador otorgando a la instalación un carácter más cercano, empático y aludiendo directamente a un espacio íntimo/ hogar.

El espectador se introduce en este espacio generado por dicho dialogo entre las piezas, sin embargo los espectadores no son intrusos, los situamos en medio de un retrato doloroso, de una verdad, de la belleza oculta dentro de las heridas y deformaciones, de lo crudo y de lo grotesco. Mostramos un retrato real del sufrimiento al que han sido sometidos de manera perpetua mis abuelos.

A continuación mostramos una serie de fotografías de la instalación, el video se podrá visualizar en el anexo.



Obra

CUERPOS ROTOS



3.7. CUERPOS ROTOS

Cuerpos rotos se compone por dos piezas realizadas con escultura blanda compuesta por telas, medias, tejidos florales y relleno de espuma de baja densidad. En su interior encontramos un esqueleto realizado con perfiles de madera que se adecuan a las lesiones permanentes de nuestros cuerpos referenciales.

Cuerpos rotos ha sido realizado a escala, a medida. El primer paso que realizamos fue la toma de medidas de nuestros referentes teniendo en cuenta un par de centímetros para el cosido a máquina.

Las piezas muestran el conjunto del cuerpo y es mediante el tejido floral previamente empleado en dependencias, en el que se focaliza, se aísla en cierto modo los miembros dañados del cuerpo general. Se tomó la decisión de no realizar la cabeza en ambas piezas para centrarnos en el cuerpo, ya que ya hemos realizado una serie de estudios centrados en los rasgos faciales, en el paso del tiempo y en la expresión del dolor mediante el lenguaje. Sin embargo en este proyecto queríamos centrarnos principalmente en el cuerpo dañado y en la nueva movilidad derivada de la (no) movilidad de los miembros dañados.

Es por eso que en los esqueletos que se encuentran en el interior de las piezas han sido confeccionados teniendo en cuenta la (no) movilidad de las secciones dañadas del cuerpo. Utilizando unas radiografías de los cuerpos referenciales se fue adaptando el esqueleto hasta que adoptase las cualidades necesarias para que simulasen las articulaciones dañadas de mis abuelos.

A continuación se anexan fotografías del proceso de realización de las piezas hasta el resultado final.

Tras la elección de los tejidos apropiados para las piezas se comenzó con el patrón y el recorte de las piezas. Las piezas fueron posteriormente ensambladas mediante la máquina de coser y en las zonas más complicadas y para pequeños detalles se utilizó la aguja y el hilo.







El material seleccionado para los esqueletos articulados de nuestras dos piezas es perfiles de madera recortados a medida. Se realizó la columna vertebral con un tubo de goma y se ensamblaron las dos piezas superiores con tornillos. Las articulaciones han sido generadas utilizando rollones a modo de rótula que permite la rotación y el movimiento de los perfiles de madera.

Tras todo el trabajo de confección, relleno y forrado de medias, continuamos con los detalles de la piel, los diferentes tonos de nuestra segunda piel, detalles de las extremidades, arrugas y demás huellas del paso del tiempo.

Ambas piezas fueron trasladadas al espacio íntimo de nuestros cuerpos referenciales, habitando el espacio junto a ellos. Se realizaron una serie de fotografías comparativas entre los cuerpos de mis abuelos y nuestras piezas, de este modo realizamos y estimulamos un encuentro entre mis abuelos y sus cuerpos. *Cuerpos rotos* se visualizará junto a su registro fotográfico en la defensa del Trabajo Final de Máster.

4. CONCLUSIONES

Al inicio de nuestra investigación proponíamos una serie de objetivos en los que se basa nuestro proyecto artístico que hemos descrito en los capítulos anteriores. Unos objetivos que nos han permitido reflexionar sobre la vejez, el cuerpo, el dolor, la historia heredada y la belleza.

Del primer objetivo, se propuso realizar una serie de piezas escultóricas, instalaciones y acciones relacionadas con el cuerpo y la vejez. Así como ahondar en los conceptos clave de nuestro proyecto escultórico a través de bibliografía específica y de nuestros referentes artísticos. Hemos abarcado diferentes técnicas que nos han permitido explorar con los materiales y utilizar las cualidades de estos para la construcción de nuestro propio lenguaje artístico.

El segundo objetivo propuesto Hacer constancia del paso del tiempo sobre el cuerpo y explorar sus huellas, se ha desarrollado en dos niveles diferentes. Por una parte hemos trabajado con la idea del cuerpo como registro de la huella del paso del tiempo centrándonos en las heridas y en la historia del cuerpo heredado. Por otra parte mostramos a partir de la práctica artística la presencia del tiempo, ensamblando fotografías personales de los cuerpos referenciales en su juventud junto a retratos bordados de su aspecto actual más de 60 años después.

El tercer objetivo - Relatar a partir de la práctica artística la historia de mis abuelos y en esencia la historia familiar. Gracias a la práctica artística nos hemos podido aproximar a la historia detrás de las heridas de mis abuelos. Nos han relatado los sucesos y hemos podido empatizar con ellos a partir de sus relatos. Hemos heredado la historia familiar y hemos explorado los rasgos heredados a partir de la práctica artística mediante diferentes piezas en las que nos ha permitido explorar con el propio cuerpo y los materiales.

Así pues hemos analizado el cuerpo desde diferentes ángulos y nos hemos centrado principalmente en la idea de la fragmentación corpórea latente en nuestra sociedad occidental y es por eso que hemos realizado un pequeño recorrido en el arte Cristiano, centrándonos en representaciones de Mártires y como aparece el cuerpo representando. Nos hemos centrado también en una serie de referentes principales que han abarcado los mismos conceptos que nosotros para la práctica artística y nos hemos nutrido de todo este marco teórico para poder poner voz al dolor de nuestros cuerpos referenciales.

Para finalizar las lesiones que sufren mis abuelos les han anclado de por vida a unas prótesis auxiliares que repartan el equilibrio, que funcionan a modo de

extensión del cuerpo .Sin embargo estas lesiones no han impedido que ambos mediante su amor superen estas limitaciones, se adapten y carguen con su dolor de la mejor manera posible, es desde esta superación en la que junto a lo anterior hemos basado nuestro proyecto.

Bibliografía

AAVV.(1997). *Rebecca Horn: The glance of infinity*. Alemania: Zürich etc: Scalo, cop.

AAVV.(2008). *Activismo Vienés: Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*. Barcelona: Junta de Andalucía consejería de cultura: Actar, D.L.

AAQQ.(2005).*Frida Kahlo*. Londres: Tate.

Edición de Tracy Warr, Estudio de Amelia Jones. (2006). *El cuerpo del artista*. Londres: Edición Phaidon Press.

Mayayo.P.(2002). *Bourgeois, Louise*. Editorial: Hondaribia: Nerea, D.L.

Rauda.J.(2000). *Frida Kahlo*. Barcelona: Circe.

RamírezZ.A.J.(1998). *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Ediciones Siruela.

Sarmienti. A.J. (1999).*El arte de la acción. Nitsch. Mühl. Brus. Schwarzkogler*. Santa cruz de Tenerife: Centro de arte la granja.

Scarry.E. (1985). *The body in pain: the making and unmaking of the world*. New York: Oxford University press.

Vicente. P. Et al.(2013). *Álbum de familia, [re]presentación, [re]creación, e [in]materialidad de las fotografías familiares*. Madrid: Edición Diputación Oficial de Huesca y la Oficina.

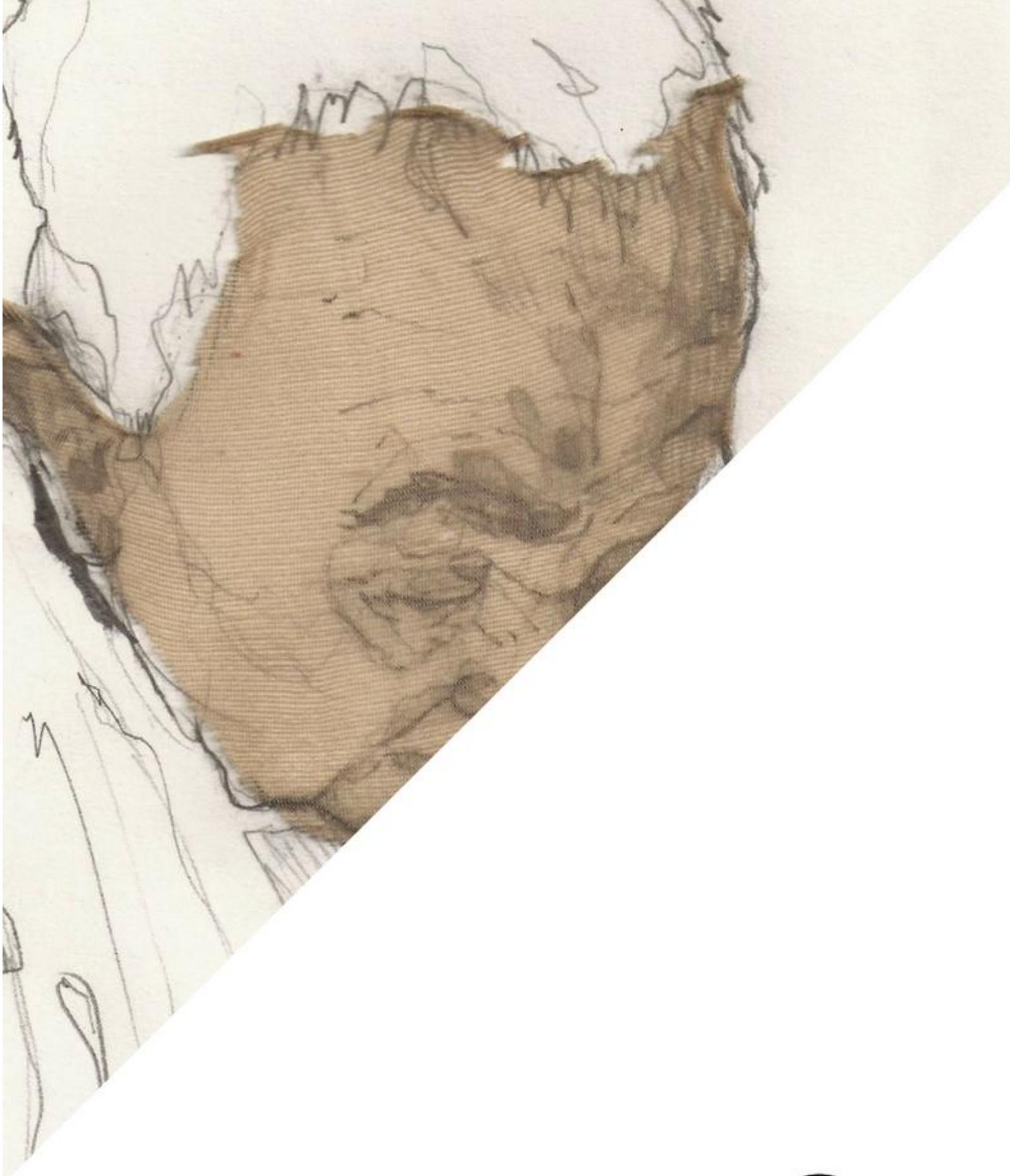
Kantor.T.(2002). *La clase Muerta*. Murcia: Novograf.

Zamora. M.(1990). *Frida Kahlo the brush of anguish*. San Francisco: Chronicle Books LLC.

OTROS

Catálogo Rebeca Horn.(2002). Santiago de Compostela: CGAC.

El paseante.(1958). "Cuerpo y prótesis". J.J. Millas. Núm.26. Madrid: Siruela.



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

MAA

MÀSTER en
PRODUCCIÓ ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES