

...

(agujeros negros)

Fram Ramírez

Tutor:
Javier Garcerá

TFM

Máster en Producción Artística Interdisciplinar
Facultad de Bellas Artes de Málaga
2015

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS _____	4
2. CONTEXTUALIZACIÓN _____	6
3. METODOLOGÍA Y PROCESO _____	10
4. REFERENTES _____	15
5. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES _____	24
6. OBRAS _____	28
7. EXPOGRAFÍA _____	46
8. CONCLUSIONES _____	48

“Si alguien me preguntara lo que somos, le contestaría de todas formas: ¡Esta apertura a todo lo posible, este anhelo que ninguna satisfacción material jamás podrá colmar y que el juego del lenguaje no es capaz de engañar!

[...]

La pregunta sólo tiene sentido si la elabora la filosofía: es la interrogación suprema cuya respuesta es el momento supremo del erotismo —el silencio del erotismo.”

George Bataille
El erotismo

1. INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS.

Este proceso desarrollado a lo largo del Máster de Producción Artística Interdisciplinar continúa la investigación de naturaleza escultórica realizada a lo largo de los proyectos realizados durante los cuatro años anteriores, en el marco de la licenciatura y de la Beca de Residencia. Como proyecto escultórico es un proyecto sobre el cuerpo. Tal y como escribe Rosalind Krauss

[...]nuestros cuerpos y nuestra experiencia de nuestros cuerpos siguen siendo el tema de la escultura, aun cuando una obra se componga de varios cientos de toneladas de tierra.¹

El cuerpo se contempla como el lugar en el que, bajo el paradigma del dualismo del pensamiento occidental, conviven funciones de dos categorías básicas: la inmanencia y la trascendencia. La primera, comprende funciones

¹ KRAUSS, ROSALIND E. *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid, Akal, 2002. p. 39.

propias de lo animal: ingesta, vómito, deyección, esputo, sexo, etc., y por supuesto la enfermedad; la segunda, características propias de lo humano: lenguaje, canto, erotismo. Por tanto el cuerpo es aquí lugar de dialéctica, conflicto.

Si en los anteriores proyectos, la focalización del discurso se centró en torno al lenguaje (*Por desgracia del verbo*) y la dimensión orgánica-digestiva de la semiosis (*Verborreica*), en *Agujeros Negros* la focalización se centra en la relación entre la sexualidad, el erotismo y la religión y lo místico.

El objetivo es investigar y analizar esas relaciones de supuesta oposición para dilucidar su naturaleza y tratar de acceder a una comprensión mayor de la misma. Es la búsqueda de respuestas o nuevas preguntas respecto a las preocupaciones que acompañan al ser desde el principio del tiempo, sólo que a la luz de la nueva complejidad de nuestro mundo actual².

Pero también este proyecto es una investigación formal en torno al uso de nuevos materiales de registro cuya participación como agente activo genera nuevas formas, de las cuales emanan los temas y los discursos. En este sentido el qué y el cómo son inseparables.

² El concepto de complejidad fue ampliamente desarrollado por Joaquín Ivars en sus sesiones teóricas del máster bajo el título *Cartografías de las relaciones entre arte, ciencia y sociedad*.

2. CONTEXTUALIZACIÓN.

Culturalmente, en el occidente mediterráneo hemos recibido una formación heredera de la interpretación del platonismo y el aristotelismo a través de la óptica judeocristiana de San Agustín. Nuestra educación en el marco de la religión católica nos ha impregnado mal que nos pese. Esta educación ha establecido estructuras en nuestro pensamiento relativas al cuerpo que han condicionado nuestra experiencia del mismo. El cuerpo ha sido etiquetado como algo pecaminoso en sí, y lo sexual sólo se considera lícito como medio de reproducción. Básicamente, no somos dueños de nuestro cuerpos, que pertenecen a Dios.¹ En ese sentido, como ya se ha dicho anteriormente, el cuerpo es aquí territorio o geografía de conflicto y malestar.

Pero el sexo, que compartimos con los animales, en el ser humano está atravesado por algo tan distintivo como es la conciencia de la muerte. El erotismo surge como derivación del sexo, una dimensión que concita “fenómenos tan variados como son el impulso animal, la prohibición, la civilización, la transgresión, el trabajo, la aparición de la conciencia, la fiesta y la religión”.² El tema del sexo y el erotismo ha sido ampliamente investigado y deconstruido por Bataille, que ha desocultado, entre muchas cosas, la cercanía de lo sexual y lo erótico con lo religioso, aún antes del cristianismo.

“Las prácticas dionisiacas fueron primero violentamente religiosas, fueron un movimiento exaltado, un movimiento extraviado (...) Esencialmente, el culto a Dionisos fue trágico y, al mismo tiempo, erótico y estuvo sumido en una delirante promiscuidad...”³

En relación a esta cuestión y a este proyecto, me interesa atender a uno de los sacramentos católicos: la eucaristía. La transubstanciación convierte un trozo de pan en el cuerpo de Cristo, cuerpo que es ingerido por el creyente en el acto de la comunión. Estamos ante un acto de *canibalismo místico*, en el que lo espiritual deviene un proceso fisiológico, orgánico, digestivo. La boca es el orificio que recibe el cuerpo místico y el ano es el

1 En la Biblia, Onán es castigado por Dios con la muerte por desperdiciar su semen. *Génesis*: 38: 9, 10.

2 CASTELLANOS, BELÉN. *El erotismo como fascinación ante la muerte según Bataille*. Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas/26(2010.2)

3 BATAILLE, GEORGE. *El erotismo*. Ed. Tusquets. Barcelona, 2007.P. 114.

orificio por el que será evacuado del cuerpo del comulgante. Ambos son orificios con connotaciones sexo-eróticas y religioso-místicas a tenor de las cuales quiero traer aquí a Bataille y Wittgenstein, en una relación sugerente que conecta erotismo, mística, lenguaje y silencio.

“El trance erótico es también el más intenso (exceptuando, si se quiere, la experiencia de los místicos). De modo que está situado en la cima del espíritu humano.”⁴

“Hay, ciertamente, lo inexpresable, lo que se muestra a sí mismo; esto es lo místico”⁵

Insistiendo en torno a la dimensión poética de los fragmentos corpo-geográficos protagonistas, quisiera señalar algunas cuestiones. La boca es el orificio por el que ingerimos, por el que hablamos y con el que gesticulamos en una amplia gama de expresiones (burla, provocación, excitación, malestar, etc.). También es indicador de salud en los análisis médicos, y es el lugar con el suele comenzar y desarrollarse el sexo: el beso, la felación, el cunilingüis. Por su parte, el ano se presenta con su natural extremo opuesto, el orificio de la deyección de los detritus, pero también un lugar de sexualidad cargado de connotaciones morbosas. *Arké* y *telos* de la digestión, del sexo; vida, deseo y muerte. A la luz de esta perspectiva, los orificios corporales se concibieron formalmente como agujeros negros de entrada y salida de un interior, un cuerpo vacío, un vacío negro.⁶

Otro aspecto contextual que me interesa en relación al sexo tiene que ver con su dimensión reproductora y es la cuestión de la superpoblación. El planeta alberga más de 7.000 millones de habitantes y se prevé que la población alcance los 11.000 millones en el año 2100. La superpoblación se considera uno de los problemas de nuestro mundo. No insistiremos aquí en las cuestiones de la desigualdad socioeconómica y la brecha creciente entre primer y tercer mundo. Lo que me interesa en concreto es que en este contexto se ha producido un fenómeno en el que por motivos aún poco claros, una sociedad ha comenzado a transformar su relación con el sexo y

4 BATAILLE, GEORGE. Op. cit..P. 201.

5 WITTGENSTEIN, LUDWIG. *Tractatus* 6.552.

6 A este respecto contribuyó las imágenes extraídas de la lectura de algunos textos de Deleuze sugeridos por el profesor Iranzo. DELEUZE, GILLES. GUATTARI, FELIX. *Mil mesetasl. Capitalismo y esquizofrenia*. Editorial Pre-Textos. Valencia, 1993. Concretamente, conceptos como *agujeros negros* y *rostrificación*.

la reproducción. En Japón, el gobierno ha impulsado campañas animando a los jóvenes a tener hijos, porque la natalidad está en descenso desde hace algunos años. En un país en el que el sexo constituye una industria poderosa que supone el 1% del producto interior bruto, muchas personas han decidido prescindir del sexo, tanto en pareja como en solitario⁷. A este respecto, vienen a la memoria la palabras de Bataille

“He dicho que el erotismo era silencio, que era soledad.”⁸

Y curiosamente, pero no de manera caprichosa, Japón es uno de los países con más índices de suicidio en las estadísticas de Organización Mundial de la Salud.⁹ No hay que olvidar, en este caso, que en su cultura clásica, tal práctica (*seppuku*) era considerada honorable en determinadas circunstancias.

Si en la relación sexo-erotismo-reproducción Japón se presenta como un ejemplo de negación, pasividad o abandono, generando preocupación en el gobierno, el extremo opuesto sería China. El gobierno aprobó leyes para limitar el número de hijos por matrimonio¹⁰. En carteles públicos callejeros puede leerse “por favor, por el bien del país usa un método anticonceptivo”. No insistiremos en las consecuencias que han tenido estas políticas, de las cuales nos han llegado algunas, dramáticas, a través de los medios de comunicación.

En occidente, el sexo y el erotismo siguen sometidos a visiones reaccionarias que perpetúan una imagen distorsionada de los mismos. Irónicamente, la pornografía es una de las industrias que genera más dinero y que se beneficia (al menos en nuestro país) de un privilegiado régimen fiscal (sólo tributa un 4% de IVA frente al 21% de la cultura). Pero también es cierto que

⁷ Véase *El imperio de los sinsexo*. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentos-tv/documentos-tv-imperio-sinsexo/1333217/>

⁸ BATAILLE, GEORGE. Op. cit. P. 195.

⁹ OMS. Mapa interactivo de suicidios. http://gamapservr.who.int/gho/interactive_charts/mental_health/suicide_rates/atlas.html [16-05-2015]

¹⁰ “En noviembre de 2013, en el Tercer Pleno del 18 Comité Central del Partido Comunista Chino (PCCh), se tomó la decisión de permitir tener dos hijos a las parejas en las cuales el padre o la madre no tengan hermanos. Esta medida supone un cambio en la controvertida política del hijo único.” (https://es.wikipedia.org/wiki/Pol%C3%ADtica_de_hijo_%C3%BAnico)

eso que llaman las voces del poder “pornografía”, hay que ponerlo en tela de juicio, tal y como afirma Linda Kauffman

“La cultura contemporánea no está saturada con pornografía sino con fantasía.”¹¹

Fantasías que en relación al sexo y el erotismo se han vuelto más complejas en el contexto de las nuevas tecnologías, un nuevo mundo en el que continuar explorando las viejas cuestiones capitales de la existencia humana.

¹¹ KAUFFMAN, LINDA S. *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*. Cátedra. Madrid, 2000. P. 13.

3. METODOLOGÍA Y PROCESO.

Este proceso ha atravesado varios estadios antes de llegar a obtener resultados en los cuales el discurso ha empezado a cobrar coherencia. Inicialmente, la incertidumbre del camino a seguir tras *Verborreica*, potenciada por cuestionamientos y dudas que cobraron fuerza por las aportaciones del máster, sólo encontró una salida en pequeños tanteos y ensayos que no terminaron de cuajar como vías de continuidad.

En muchos casos en que no se sabe a dónde dar el siguiente paso, lo mejor es volver a donde se estaba. De ahí que durante un tiempo, la actividad consistió en repetir y acumular. Usando moldes de silicona de proyectos anteriores, comenzó una repetición mecánica para la obtención de positivos que fueron dispuestos en la pared, iniciando un proceso de acumulación en una práctica que manifestaba un automatismo, un equilibrio frágil y una precariedad que contemplaba la destrucción y recuperación de las piezas que componían el proceso.



En el transcurso de ese proceso, se realizaron algunos positivados a partir de registros realizados con alginato. En esos registros, se produjeron “accidentes” que permitieron la aparición de elementos novedosos. Concretamente, una de las bocas se reprodujo a partir de un registro mal gelificado. El resultado fue una pieza en la que se hacía presente una deformación cargada de ambigüedad, tal y como señaló M^a Ángeles Díaz. Dicha pieza se convertiría en el faro que guiaría las prácticas más adelante.

Una vez asignado mi tutor, Javier Garcerá, volvió a señalar el interés de la deformación surgida en aquella pieza por el registro accidentado. Destacó la aproximación a categorías tales como lo grotesco, apuntando artistas como Bellmer que habían trabajado en dicha categoría. En relación al proceso del resto de bocas, puso en evidencia que el discurso que emanaba de las piezas no era el que yo tenía en mente, demostrando que a veces, proyectamos nuestro discurso sin permitir escuchar aquello que estamos viendo, esto es, no queremos ver. La lectura de unos textos que me proporcionó, esclarecieron esta cuestión en profundidad, señalando la necesidad de analizar objetivamente las formas, con la conciencia de que el discurso surge de ellas. Las bocas comenzaron así a revelar su contenido, su espacio interior. No hablaban, más bien esperaban algo, una ingesta tal vez. Dedicué un tiempo a observar las piezas y discernir su verdadero contenido, olvidando aquél que yo proyectaba sobre ellas¹.

Como se deduce del párrafo anterior, la fragmentación se ha mantenido como herramienta que permitía elegir los lugares corpogeográficos más idóneos para los objetivos del discurso. El fragmento, asumido en la contemporaneidad a partir de los dos modelos canónicos de la modernidad (Rodín y Brancusi), habita su propia categoría.² Los fragmentos protagonistas en el discurso que nos ocupa son la boca y el ano, dos orificios que comprenden connotaciones fisiológicas digestivas y sexuales.

En relación a la concepción de esos dos elementos como agujeros negros de entrada, exploré la idea formal de la concavidad. Intenté crear la

1 Una observación en el mismo sentido provino del crítico Juan Francisco Rueda durante su visita al estudio.

2 Adorno sostiene que “el fragmento es la parte de la totalidad de la obra que se opone a ella”. ADORNO, Th. W. *TEORÍA ESTÉTICA*. Obra Completa. 7. Akal. Madrid, 2004. P. 68.

ilusión de un interior, una suerte de espacio abierto en la misma pared que transmitiera sensación de profundidad sin límite. Para lograr el efecto, tras diversos tanteos, adopté como solución el papel de lija de color negro.

En cuanto a los materiales, mantengo el uso de los mismo materiales con los que inicié la investigación escultórica. Como material de registro, utilizo un material de nueva generación, el alginato. Por su naturaleza, permite el contacto directo de forma inocua con el cuerpo y el registro casi instantáneo y con gran detalle. Ello confiere una dimensión casi fotográfica al molde, que deviene una suerte de negativo. No obstante, su condición perecedera como molde, lo aproximan más a la obtención de una polaroid, y esa circunstancia se aviene con la idea de un cuerpo perecedero en continua transformación.

Otra característica particular del alginato es su conportamiento en el tiempo de trabajo. El alginato no fragua, gelidifica, lo cual, sumado a su flexibilidad, permite que se pueda comportar como un material no pasivo. Ese papel de agente activo permite la participación del azar, más o menos controlado. La gelidificación permite una relación en el proceso de registro en el que el modelo dialoga con el material de registro, mediante movi-



miento y control de los tiempos de gelidificación. La flexibilidad permite la manipulación posterior para obtener un positivo deformado, abandonando la convencional idea de reproducción fidedigna. Como indicó Garcerá, ello introduce ciertas categorías en el resultado, como lo grotesco o lo esperpéntico. Las formas obtenidos son imágenes especulares tridimensionales, de aquellos espejos deformantes del Callejón del Gato de Valle-Inclán.

En cuanto al material de reproducción, he mantenido el uso de la escayola. Poéticamente resulta el material más adecuado, quizás el más clásico en la historia de la reproducción (antes del concepto Benjaminiano) que ha permitido la proliferación de réplicas de obras clásicas por todo el mundo. De hecho, no fueron casales las intervenciones sobre réplicas de estatuaria clásica en *Por desgracia del verbo*. Otro aspecto muy atrayente y afín a la poética del proyecto es su carácter frágil, su facilidad de erosión, como el propio cuerpo. Además resulta muy pertinente pues su color blanco es el que más se acerca a la idea de silencio, como si el blanco nos llevara a los occidentales a las marmóreas ruinas de la grecia clásica, o a los silenciosos cementerios. Y por supuesto, como nos hizo notar Wittgenstein, “dicho sea de paso: los objetos son incoloros.” (*Tractatus*. 2.0232).

La segunda visita de mi tutor comenzó a dilucidar qué caminos resultaban acertados. Su lectura y análisis confirmó tanto el desacierto de ciertas prácticas, en algunos casos ya desechadas, como la validez de otras que precisaban de una depuración y profundización en cuanto a sus posibilidades más logradas. Garcerá señaló en primer lugar que los efectos que pretendían crear la sensación de cavidad interior sólo resultaban efectivos cuando la forma ocultaba la superficie de su interior. Ello llevó a la eliminación de muchas piezas que no cumplían este requisito y también a la manipulación de aquellas otras que sí lo cumplían con objeto de potenciar el efecto.

Respecto a la deformación, manifestó que era más válida cuanto más procedía de un azar inesperado en el diálogo con el material. Por contra, cuando la deformación procedía de una manipulación forzada del molde, era más evidente. En el mismo sentido, observó que los fragmentos corporales deformados más azarosamente, encarnaban una idea de desplazamiento de la anatomía lógica. Se generaban orografías cuya percepción completa exigía el desplazamiento del espectador. La formalización (deformalización,

se diría) introducía elementos de la fenomenología de la percepción.

Desde ese momento, procedí a depurar el método que mejores resultados había dado. Prestando cada vez más atención al proceso de relación con el material, explorando sus límites. En el proceso desarrollado se obtuvieron una numerosa cantidad de piezas. Dado que la proporción de control y azar es clave para la obtención de resultados acordes con los objetivos del proyecto, muchas de esas piezas han quedado excluidas del resultado final por carecer de esa ambigüedad necesaria. En otros casos, el motivo de la eliminación un elemento respondía a la necesidad de mantener el discurso en un marco poético de sugerencia y sutileza. Ciertas piezas resultaban demasiado obvias para tales fines. Se ha preferido por tanto mostrar menos para sugerir más.

Debo también hacer constar que se realizaron tanteos experimentales de implementación con técnicas de mapeado y proyección, buscando aprovechar las extrañas superficies de las piezas para obtener efectos expresivos. Dicho proceso, aunque ahora se haya detenido para proceder a acotar el proyecto en relación a su presentación, se mantiene abierto a un amplio horizonte de posibilidades.

4. REFERENTES.

En la investigación desarrollada en torno al cuerpo, se han descubierto y estudiado varios artistas que han trabajado con el mismo y con los iconos protagonistas en este proyecto. En otros casos son obras concretas las que han llamado la atención, tanto por cuestiones de índole formal como por cuestiones de índole conceptual.

La escultora polaca Alina Szapocznikow (1923-1976) exploró el cuerpo en su dimensión sexual, enfermiza y degenerativa. *Cendrier de Célibataire I* (1972), es un ejemplo de la fragmentación como herramienta en su trabajo. El icono de la boca, duplicado como una figura bifronte de la escultura antigua, es utilizado para hablar del cuerpo femenino, de la dimensión sexual y de la degeneración orgánica del mismo. La dialéctica entre el exterior epidérmico y el interior, una organicidad en proceso de putrefacción, establecen una tensión entre lo que vemos y lo que no vemos, pero que aquí se desoculta.



En algunas fotografías tomadas en su taller en 1967, la artista posa ante la cámara con fragmentos corporales a tamaño real. Aunque pueda parecer un gesto lúdico espontáneo, apunta en todo caso a la idea de la escultura como continuación del cuerpo, vestido, palimpsesto o prótesis. Conceptos éstos que ya se incorporaron a todo este proceso de investigación escultórico y que se encarnaron en algunas prácticas, en las que se juega con esa idea del palimpsesto epidermico de lo escultórico sobre lo escultórico.



En la primera fotografía la adición de fragmentos sobre el cuerpo convierten a Szapocznikow en un ser deforme en la tradición del “circo de los horrores”. Pero también nos remite a Hans Bellmer y su famosa *Poupée* (1933). Pareciera querer citar la obra, pero lo hace a través de la interacción de la escultura con su propio cuerpo presente. La comparación de la foto de Szapocznikow con la de Bellmer resulta inquietante. Bellmer, creador masculino del monstruo femenino, posa con su creación. Alina parece devenir un híbrido, ya no hay creadora ni creación, ella es la *Muñeca*.



Bellmer se sumergió con este trabajo en la categoría de lo grotesco, lo deforme y lo erótico. La *Muñeca* era un objeto con pretensiones eróticas, una criatura artificial con múltiples posibilidades anatómicas, mediante la cual Bellmer intenta descubrir la mecánica del deseo y desenmascarar el inconsciente psíquico que nos gobierna.

Pero tan interesante como el resultado, me parece la razón que llevó a Bellmer, hasta entonces publicista en Berlín, a decidirse por esa línea de trabajo: el deseo de no hacer nada útil para los nazis, que habían alcanzado el poder en Alemania.¹

En relación a la categoría de lo grotesco debo mencionar la exposición *El factor grotesco* celebrada en el museo Picasso de Málaga en 2013. Especialmente interesante en relación con este proyecto resultó el encuentro con obras del escultor alemán Franz Xaver Messerschmidt (1736 -1783). En una contexto histórico barroco y neoclásico, destaca su colección de bustos representado expresiones faciales exageradas.

¹ Castro Flórez finalizó sus sesiones teóricas en el máster sosteniendo que el arte era, básicamente, “generar conceptos inútiles para los fines del fascismo”.



Podemos aventurar que esta producción, bizarra sin duda para su época, connota algo más que meros estudios de anatomías faciales sometidas al efecto de expresiones forzadas. Aunque los modos de representación son académicos de inspiración clásica, se desprende la obsesión por los límites de un interior magmático que amenaza con la erupción. Un anuncio quizás del advenimiento del yo romántico, como manifestación de una desubicación y un desacuerdo con la mentalidad de la época. Sus bustos parecen anticipar preocupaciones y fenomenologías en torno al individuo y al cuerpo, como territorio del malestar y del conflicto que él mismo padeció en forma de fobias y obsesiones.

Messersmidt se revela como un precursor obseso y atormentado. La fotografía de la derecha, nos muestra un gesto que bien pudiera ser un grito y que nos traslada a otro grito capital de la historia del arte en el territorio de la pintura, el de Munch. Naturalmente, salvando las distancias que los contextos determinan.

En relación a la dimensión orgánica y escatológica, la escultura *Tale* (1992) de Kiki Smith, presenta un desnudo femenino radicalmente alejado de la imagineria clásica. El cuerpo de la mujer se presenta a cuatro patas incidiendo en su condición escatológica. El rostro pierde protagonismo respecto al ano, que ocupa el lugar del primero en una suerte de *rostrificación* invertida. Del orificio anal, nuevo rostro del cuerpo, surge un detritus anormal que remite no sólo a la deposición orgánica sino también a una cola animal. La mujer de Kiki Smith se opone radicalmente a la Venus de Praxiteles y cuestiona el canon mental clásico del cuerpo femenino.



Tanto el ano como la boca en cuanto a iconos y fragmentos han sido rastreados y detectados en obra de muchos artistas contemporáneos a través de reiteradas búsquedas. Aunque sus connotaciones difieran de las que se persiguen en este proyecto, el conocimiento de sus obras siempre aporta una mayor amplitud de horizontes y sirve como inspiración para tantear nuevas direcciones.

El Accionismo Vienés es uno de los fenómenos artísticos más radicales en torno al cuerpo. En sus acciones usaban el propio cuerpo como elemento central de sus obras. Aunque no se trata de una producción escultórica, resulta interesante, cuando no imprescindible, el estudio de sus experiencias en relación al cuerpo.



En la fotografía de la acción de Otto Mühl, también registrada mediante película como se puede ver, puede descubrirse una curiosa metáfora. En el cuerpo de una de las participantes, se ha insertado una flor en el orificio anal. La flor en el culo (una expresión castellana por otro lado) es un gesto que apunta a la disolución de la oposición entre lo abyecto y lo natural en su aspecto convencionalmente más bello. La flor, símbolo de la belleza natural, elemento decorativo y tema tradicional de la pintura a largo de los siglos, surge del ano, estableciendo la indisoluble unidad entre el detritus y lo que se alimenta de él.

Robert Gober es uno de los referentes en torno a la fragmentación del cuerpo en el siglo XX. *Untitled (Torso)* (1999), muestra la parte inferior de un cuerpo masculino empotrado en la pared. El cuerpo está boca abajo y desnudo, a excepción de los pies, calzados y con calcetines blancos. Un detalle que potencia la sensación de ridículo que emana de la pieza. Y sobre todo, llama la atención la presencia, como si fuera un tatuaje, de una partitura musical sobre la zona de las nalgas y el ano. Algo tan inmaterial, etéreo y culturalmente sublimado como la música se une a la zona corporal más escatológica y vulgar proponiendo la eliminación de las oposiciones entre la trascendencia y la inmanencia. El pedo como música es algo más que una videochanza de internet.



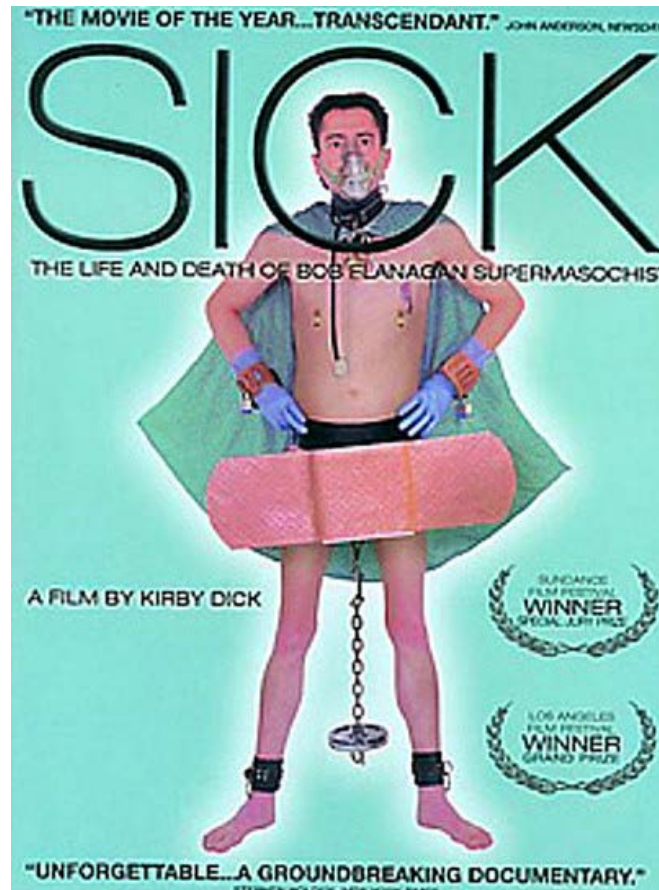
La israelí Ronit Baranga utiliza el icono de la boca de manera recurrente en su trabajo. En *Self Feeding* (2010) elabora un discurso sobre la ingesta en un contexto doméstico lleno de ironía y extrañeza. Los platos se convierten en comensales y comida mediante la fusión de los fragmentos corporales en la misma porcelana.



El estadounidense Typoe, utiliza el vómito en sus instalaciones *Confetti death*. El vómito de la calavera está compuesto por elementos cotidianos del diseño más colorista, estableciendo una relación paródica entre el icono de la muerte y la cotidianeidad más banal.



Entre algunos artistas cuyo posicionamiento en torno al cuerpo, el sexo y la enfermedad han servido como puntos de reflexión, debo mencionar al desaparecido Bob Flanagan. Enfermo desde la niñez de fibrosis quística, Flanagan encontró la posibilidad de conseguir a través del BDSM² dejar fluir su dolor de manera placentera y no exenta de humor.



Por último, en relación a la puesta en crisis de las prácticas artísticas desarrolladas hasta este punto, algo de responsabilidad tiene Han Hoogerbrugge, un artista cuya obra se difunde a través de su página de facebook. Véase su texto Facebook killed my website (<http://hoogerbrugge.com/2014/facebook-killed-my-website.html>).

² BDSM es un término creado para abarcar un grupo de prácticas y fantasías eróticas. Se trata de una sigla formada con las iniciales de las siguientes palabras: Bondage, Disciplina; Dominación, Sumisión y Sadismo Masoquismo.. (<https://es.wikipedia.org/wiki/BDSM>)

5- BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

Las fuentes se han listado por orden alfabético, indistintamente sean monografías, artículos, catálogos o cualquier tipo de recurso web.

ALINA SZAPOCZNIKOW: *SCULPTURE UNDONE*, 1955–1972 .

<<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1241>> [29/04/2013]

ASENSI, MANUEL. *La necesidad de la deconstrucción: introducción a las bases del pensamiento derridiano*. Conferencia en el Macba. Barcelona. 30-05-2011. <[http://www.macba.cat/es/search_audio?flag=44&query=Manuel+Asensi&type\[\]=#-form_adv_search](http://www.macba.cat/es/search_audio?flag=44&query=Manuel+Asensi&type[]=#-form_adv_search)> [014-05-2015].

A SCULPTURE READER: CONTEMPORARY SCULPTURE SINCE 1980. Edited by Glenn Harper and Twylene Moyer. Hamilton, NJ; ISC Press; Seattle, WA: Distributed by University of Washintong Press. 2006.

ADORNO, TH. W. *Teoría estética*. Obra Completa. 7. Akal. Madrid, 2004.

BATAILLE, GEORGE. *El erotismo*.

<http://www.olimon.org/uan/bataille-el_erotismo.pdf>[13-05-2015]

BAUDRILLARD, JEAN. *De la seducción*. Cátedra. Madrid, 1981.

BILDERBUCH[catálogo de la exposición]. *DOCUMENTA DE KASSEL*. 16/06-23/09: 12. Herausgeber, Taschen. Köln, 2007.

BOIS, YVE-ALAIN, BUCHLOH, BENJAMIN H. D., FOSTER, HAL, KRAUSS, ROSALIND. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Akal. Madrid, 2006.

BRANCUSI-SERRA : *Constantin Brancusi y Richard Serra, un manual de posibilidades : [exposición]*. Museo Guggenheim Bilbao, Bilbao, 2011.

BRUCE NAUMAN / Eugen Blume ; edited by the Friedrich Christian Flick Collection. [Köln] : DuMont ; New York : Distributed in the US through D.A.P., 2010.

CASTELLANOS, BELÉN. *El erotismo como fascinación ante la muerte según Bataille*. Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas | 26 (2010.2) Euro-Mediterranean University Institute / Universidad Complutense de Madrid.

COBLEY, PAUL, JANZ, LITZA. *Semiótica para principiantes. Era Naciente*. Buenos Aires, 2004.

CORTÉS, JOSÉ MIGUEL G. . *El cuerpo mutilado (La Angustia de Muerte en el Arte)*. Generalitat Valenciana. Valencia, 1996.

DELEUZE, GILLES. GUATTARI, FELIX. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Editorial Pre-Textos. Valencia, 1993.

EL IMPERIO DE LOS SINSEXO. (Documental).

<<http://www.rtve.es/alcarta/videos/documentos-tv/documentos-tv-imperio-sinsexo/1333217/>> [10-08-2012]

GARCÍA PELLICER, AMPARO. *El alginato como material de registro definitivo y variaciones de escala en la práctica artística. Trabajo fin de Máster en producción y gestión artística*. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Murcia, 2010.

GIUSEPPE PENONE [catálogo exposición]. Centro George Pompidou. Fundación La Caixa. Edición en francés, Editions du George Pompidou, Paris, 2004. Edición en castellano, Fundación La Caixa, Barcelona, 2004. (Comisaria y textos: Catherine Grenier).

GIUSEPPE PENONE : *SCULTURE DI LINFA* / [mostra e catalogo a cura di Ida Gianelli]. Electa. Milan, 2007.

HERMOSILLA ORDENES, ESTEFANÍA. *La sacralidad y perversión del erotismo en George Bataille*.

<http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2008/hermosilla_e/html/index-frames.html> [13-6-2015]

IVARS, JOAQUÍN. *Esto no es un catálogo (Hilvanando mundos)*. Galería Cruce. Madrid, 1997.

JIMÉNEZ, JOSÉ. *Cuerpo y Tiempo*. Ediciones Destino. Barcelona, 1993.

- JUAN MUÑOZ: *La voz sola: esculturas, dibujos y obras para la radio* [catálogo de la exposición]. Madrid. La Casa Encendida, 2005.
- KAUFFMAN, LINDA S. *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*. Cátedra. Madrid, 2000.
- KRAUSS, ROSALIND. *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid, Akal, 2002.
- KRAUSS, ROSALIND. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza, 1996, 2002, 2ª ed. 2006.
- LEADER, DARIAN, GROVES, JUDITH. *Lacan para principiantes*. Era Naciente. Buenos Aires, 2008.
- MADERUELO, JAVIER. *Caminos de la escultura moderna*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2012.
- MARTÍNEZ ROSSI, SANDRA. *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo*. Fondo de Cultura Económica. Col. Tezontle. Madrid, 2011.
- NACHO CRIADO [NO EXISTE]: exposición / comisario, Miguel Copón; poemas, Juan Barja. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2007.
- NACHO CRIADO. *PIEZAS DE AGUA Y CRISTAL*. [catálogo de la exposición]. MNCARS. Madrid, 1991.
- NACHO CRIADO. *LA IDEA Y SU PUESTA EN ESCENA*. Selección de textos: Fernando Castro Flórez. Sibilina. Sevilla, 1996.
- NEGRI, TONI. *Arte y multitud (ocho cartas)*. Trotta. Madrid, 2000.
- OMS. Mapa interactivo de suicidios.
<http://gamapserv.who.int/gho/interactive_charts/mental_health/suicide_rates/atlas.html> [19-05-2015]
- POWELL, JIM, HOWELL, VAN. *Derrida para principiantes*. Era Naciente. Buenos Aires, 2004.

PRADA, JUAN MARTÍN. *Poéticas (visuales) de la conectividad* en las Jornadas Arte y Redes: agentes y contenidos.

<<http://vimeo.com/76449217> > [07-12-2014]

RAMÍREZ, JUAN ANTONIO. *Arquitectura-Cuerpo*. Siruela. Madrid, 2003.

RAMÍREZ, JUAN ANTONIO. *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Siruela. Madrid, 2013.

RICHARD SERRA: *Recent sculpture in Europe. 1977-1985: Selected*. Galerie m, Bochum, 1985.

ROBERT GOBER : *sculptures and installations, 1979-2007* / edited by Theodora Vischer.

ROSADO, JUAN ANTONIO.

<http://www.editorialpraxis.com/index.php?page=shop.product_details&flypage=garden_flypage.tpl&product_id=265&category_id=28&option=com_virtuemart&Itemid=1> [18-05-2015]

SMITHSON, ROBERT. *SELECCIÓN DE ESCRITOS*. [Extractos de *The writings of Robert Smithson. Essays with illustrations*. 1979, by Nancy Holt]. Alias. México, 2009.

SONTAG, SUSAN. *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Random House Mondadori. Barcelona, 2008.

SOTO GARCÍA, PAMELA. *Las ruinas. Espacio trágico del lenguaje*. Cuaderno del Seminario. Volumen 3. Semestre 1. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Chile, 2007.

THE FREAK SHOW. [catálogo]. Musée d'art contemporain, Lyon, 2007.

VILA-MATAS, ENRIQUE. *Kassel no invita a la lógica*. Seix Barral, 2014.

WITTGENSTEIN, LUDWIG. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Edición Electrónica (PDF) de <www.philosophia.cl/Escuela de Filosofía Universidad ARCIS> [12-12-2014]

4. OBRAS.





Cave canem. (2015) Escayola. 13 x 10 x 7 cm



Palimpsesto. Escayola. 13 x 10 x 13 cm

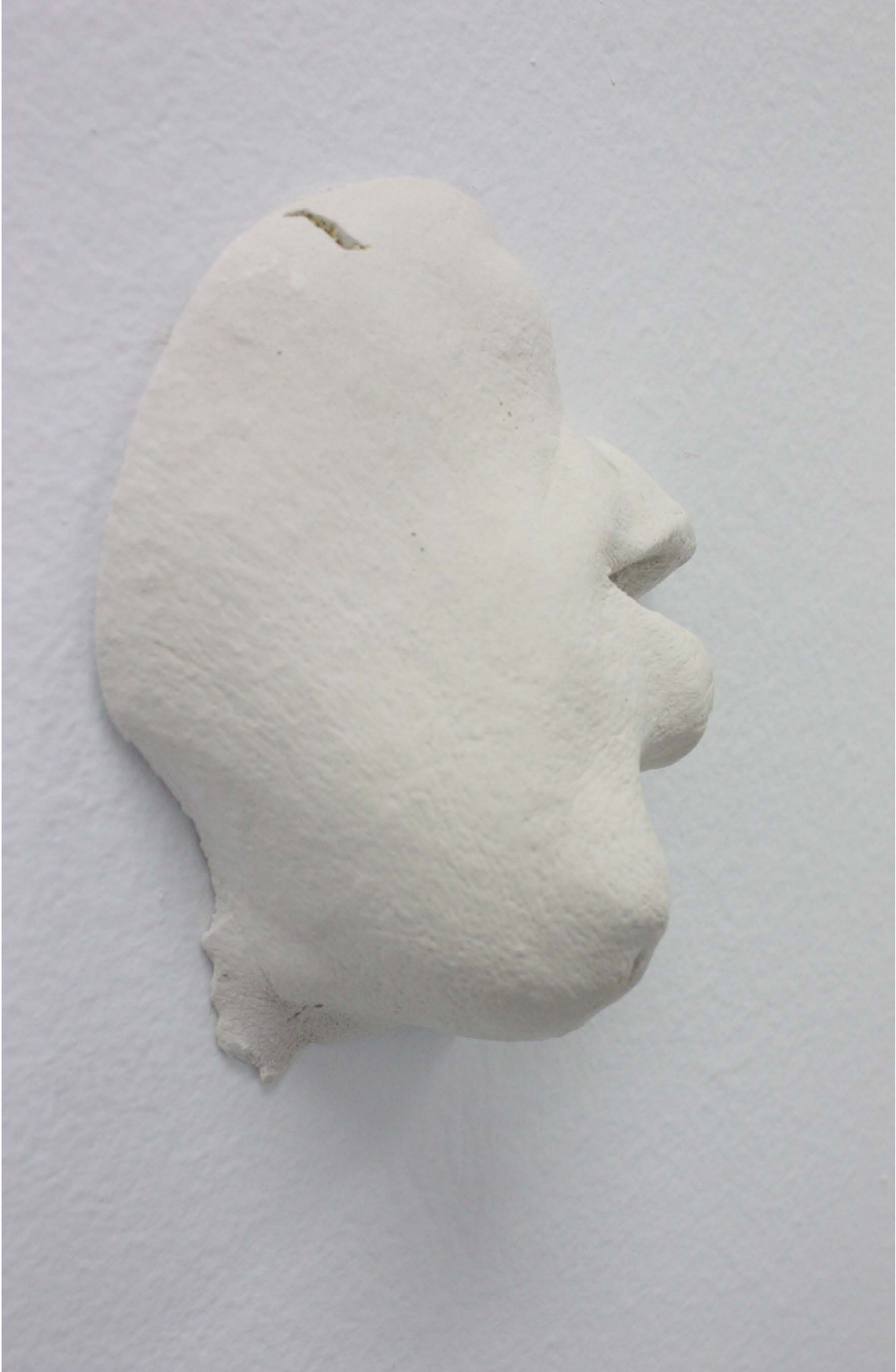


S/T (asfixia). Escayola. 11 x 9 x 4 cm





S/T (esputo). Escayola. 11 x 9 x 4 cm





S/T (eructo) (2015). Escayola. 12 x 7 x 5 cm



S/T. (ósculo) (2015). Escayola. 10,5 x 9 x 5 cm



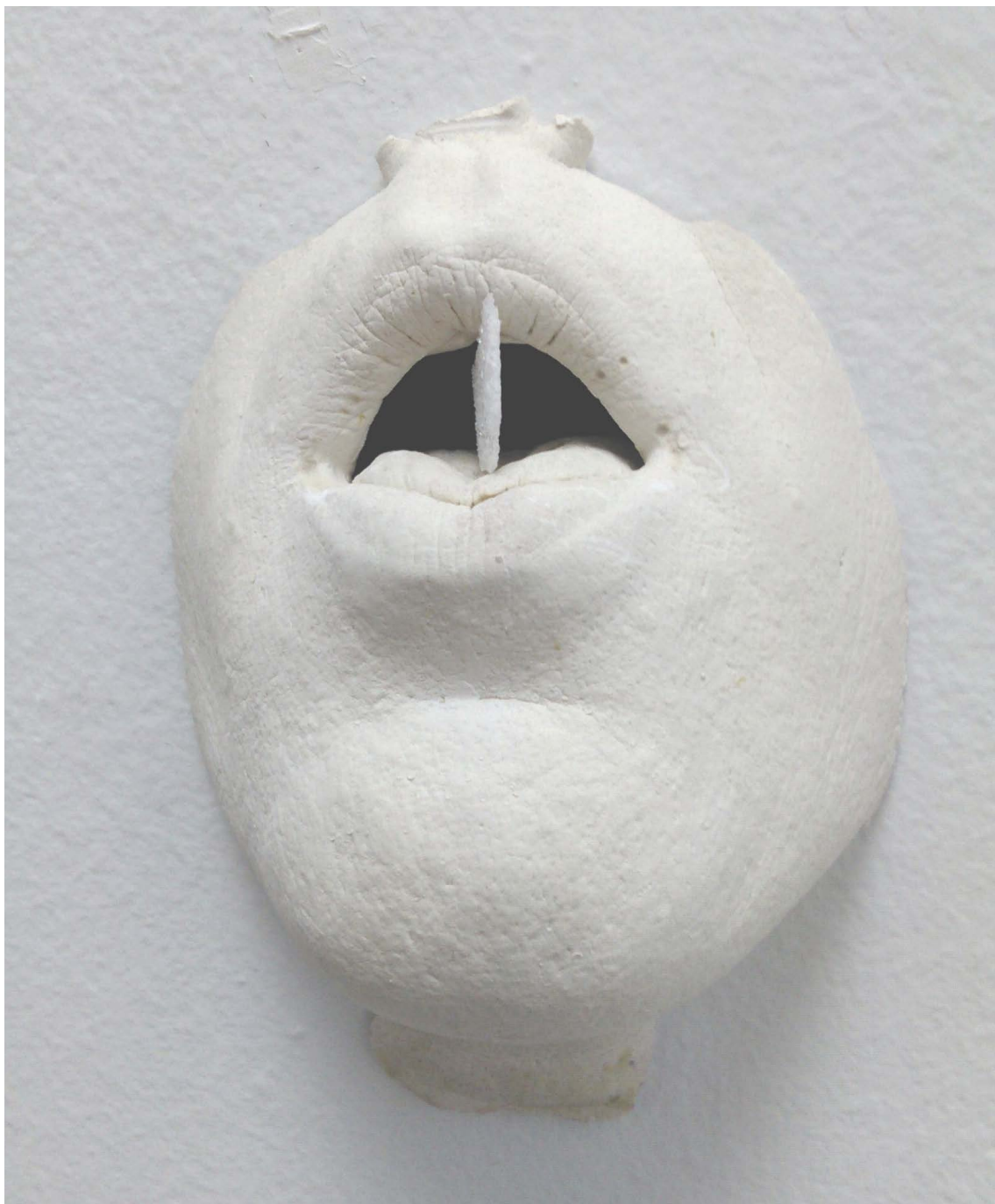
S/T. (*cunilingüis*) (2015). Escayola. 12 x 7 x 5 cm





Clitoris (2015). Escayola. 10 x 4 x 4,5 cm





Eucaristía (Agujero negro 1) (2015). Escayola, sal, papel de lija.
14 x 9 x 15 cm

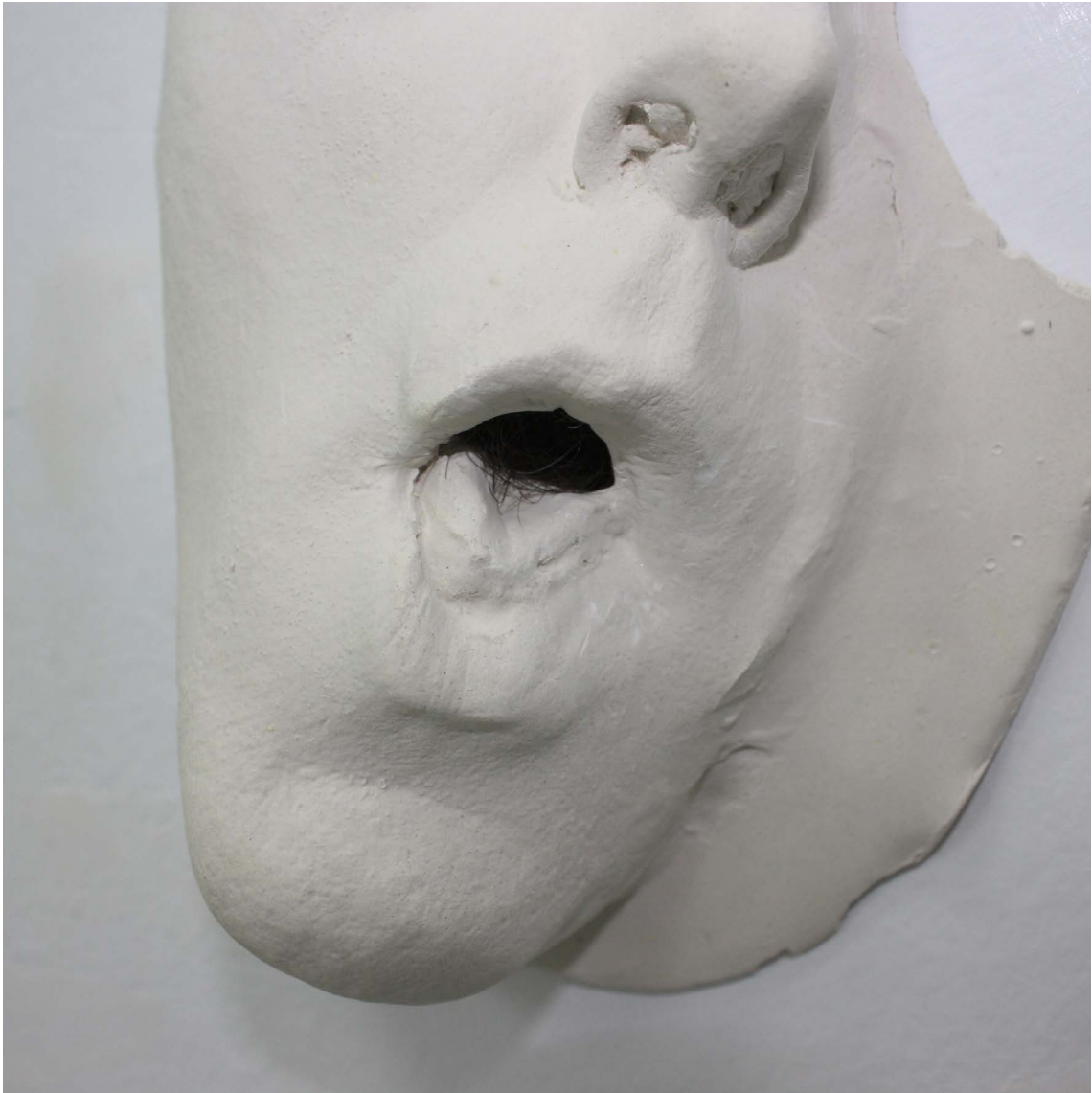




Eucaristía (Agujero negro 2) (2015). Escayola, papel de lija.
16 x 18 x 14 cm



Rostro (2015). Escayola, pelo. 18 x 14 x 6 cm



6. EXPOGRAFÍA

Una de las conclusiones obtenidas en el curso de los últimos años en torno a la escultura se refiere a sus posibilidades expográficas. Esencialmente, la escultura posee tres soluciones expográficas básicas (exceptuando la superación de la gravedad): suelo (soportar), pared (colgar) y techo (suspender). En el presente proyecto he optado por la segunda, la pared. Éste es el modelo expográfico más propio de la pintura que parece negar la propia naturaleza de la escultura: su condición tridimensional, su ser exento. Pero en algunos casos esta opción puede ser pertinente cuando el espacio contenedor se imbrica con el proceso tal y como ha sucedido en este caso. Y aún más en cuanto a que el propio estudio iba a ser el espacio expositivo.

En primer lugar había que contar con la pared en cuanto a la idea de los agujeros negros. Se precisaba crear la ilusión del agujero, el vacío y la profundidad más allá del plano blanco. En segundo lugar, la disposición de la escultura en la pared potencia el fenómeno de la transformación de la forma a partir de la percepción del espectador en desplazamiento.

Sin embargo, la iluminación de tubos fluorescentes, no terminaba de funcionar. El espacio quedaba demasiado frío y desprovisto de personalidad. Las piezas quedaban un poco perdidas en medio de tanta blancura. La rugosidad de la pared, demasiado visible, contaminaba los matices de la piel registrada por la escayola. Demasiados elementos contaminantes en el plano visual que requerían una solución. Dado que la remodelación del espacio se tornaba inviable, la solución pasaba por supuesto por jugar con la iluminación. Había que salvar el condicionante del espacio respetando las exigencias particulares de cada pieza.

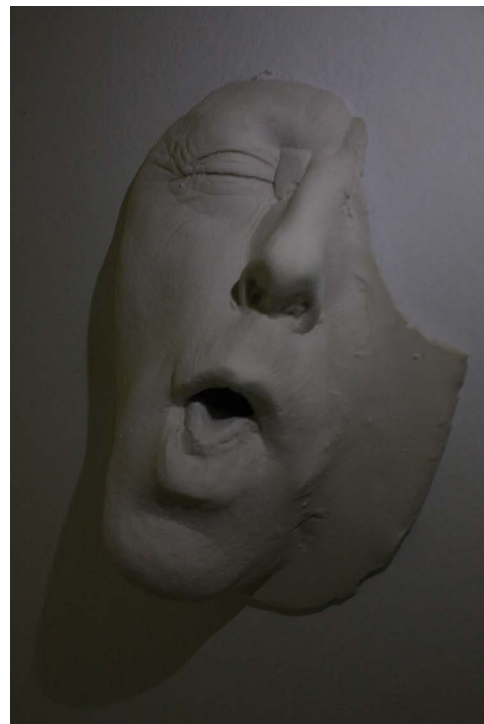
La ubicación de los “agujeros negros” debe ser tal que enfrenten al espectador al entrar en la sala, a cierta distancia, generando inmediatamente de esta manera la ilusión del agujero, y manteniéndola el mayor tiempo posible durante la aproximación de aquél.

La ubicación de las otras piezas venía determinada en gran parte por el espacio expositivo. Dado que la pieza que venía a abrochar el discurso debía ser percibida en último lugar, la pared restante era la que debía recibir

a las demás.

Se realizaron pruebas iniciales modificando el número de luminarias fluorescentes, sin obtener resultados adecuados. A continuación se probó con focos, resultando igualmente inadecuado, pues la limitación de aquellos no lograba establecer un equilibrio entre las piezas y el espacio. Por último se probó con luces leds, resultando insuficiente la potencia de iluminación. La solución vino gracias a las prácticas de una compañera, que había encontrado unos leds de 1 watio de potencia y con una alimentación de 3 voltios.

Estas luminarias, de reducido tamaño, mostraron ser pertinentes en cuanto que iluminaban la pieza de manera que permitían visualizar sus calidades, al tiempo que generaban un expresivo juego de sombras. Por otro lado, mantenían el espacio lo suficientemente apagado para que la relación de las piezas entre sí mantuviera cierta distancia y autonomía. Se probaron las luces suspendidas de hilos. En el proceso, se descubrió que el movimiento generado por la suspensión del ligero aparataje lumínico, creaba una atmósfera inquietante y turbadora, potenciando la poética del trabajo. Una vez más, la expografía se revela como una parte del trabajo de producción artística, no ajena a la propia obra.



5. CONCLUSIONES

Debe entenderse que el actual proyecto es producto de la situación a la que se ha llegado tras varios años, a lo cual hay que sumar las implementaciones teóricas recibidas en el marco del máster. La variedad de perspectivas de aquellas, ha puesto en crisis el posicionamiento y las prácticas realizadas hasta ahora. Por tanto, los resultados no deben ser entendidos como conclusiones, sino como un estadio procesual. Es más, muy posiblemente no haya respuestas en el balance de este proceso, sino más preguntas, interrogantes que deben ser digeridos en su debido tiempo.

Desde el punto de vista formal, técnico y perceptivo, varias son las conclusiones extraídas de los procesos prácticos y su posterior análisis.

En relación al uso del alginato como material de registro, la primera conclusión es que su capacidad de reproducción fidedigna lo convierten en una técnica cercana a la fotografía. Se diría que la reproducción del cuerpo mediante alginato es lo más cercano en escultura a un *selfie*. De tal modo que la escultura permitiría la realización de un diario tridimensional. El registro del cuerpo, de su superficie fragmentada, se abre a la posibilidad de un archivo cronológico del devenir del cuerpo en el tiempo.

El carácter no pasivo del alginato, del que ya se ha hablado en el capítulo del proceso, genera una serie de reflexiones en torno a la idea de molde. Ya no estamos ante un molde como mera herramienta mediadora entre el modelo y el positivo. Ni siquiera estamos ante la idea de molde como obra, verdadera pieza madre a partir de la cual sólo se obtienen reproducciones. El material es parte de un diálogo real en el tiempo de trabajo, un espacio de relación íntima entre el cuerpo y el alginato. El resultado es algo más que la mera aplicación de fuerzas por parte del autor, puesto que el material aplica sus propias cualidades de manera más o menos imprevisibles. A esas fuerzas propias del material en el proceso, se pueden adjuntar otras posteriores en el proceso de positivación. Es de nuevo el tema del azar controlado.

La ruptura de la lógica anatómica en las representaciones obtenidas, ofrece la capacidad de conciliar en las piezas un detalle realista con una deformación de la propia realidad. En algunos casos la percepción de la

pieza es radicalmente diferente según el ángulo de percepción, generando la sensación de una dualidad en la misma forma. Se desprende de ello la sensación de un desplazamiento del cuerpo que poéticamente nos sugiere imágenes de ciencia ficción. El cuerpo sometido a fuerzas de atracción cósmicas, atrapado más allá del horizonte de sucesos de un agujero negro.

Esa misma formalización (deformalización, se diría) obtenida en los procesos de positivación, ofrecen resultados cuya configuración obliga a una observación activa para aprehender la totalidad de la forma. La simetría natural de la anatomía humana se rompe, generando visiones que en vez de resultar complementarias, son más bien contrarias.

En este nuevo campo de posibilidades formales derivadas del alginato, se ofrece un campo de posibilidades a explorar que permiten e invitan la incorporación de elementos provenientes de otros medios. Las prácticas de videoproyección, ya conocidas en el campo de la escultura en la obra de artistas como Tony Oursler, ahora encuentran en esta deformación un nuevo plano sobre el que aplicar las actuales de técnicas de mapeado.

En un plano de reflexión más conceptual, es interesante detenerse en el hecho de la visualización del propio cuerpo, de fragmentos que resultan ocultos e invisibles para nosotros mismos. La confrontación con nuestro propio cuerpo encarnado tridimensionalmente, nos permite conocer y analizar aquello que no se percibe porque no es posible hacerlo en soledad, ni siquiera con la ayuda del espejo, sólo podría percibirlo el otro. La deformación añade una dimensión a esta práctica de autoanálisis por medio del *autorretrato 3D*.

A este respecto resulta interesante el análisis comparativo de expresiones de nuestro rostro, o de fragmentos del mismo, durante vivencias de naturaleza convencionalmente opuestas. Las similitudes en la expresión de la boca durante el orgasmo, el sacrificio religioso, el éxtasis místico, la defecación, etc., apuntan a un cuestionamiento del dualismo inmanencia-trascendencia.

Mientras tanto se puede constatar que la mentalidad actual sigue anclada en relación al erotismo. Derrida reveló nuestra metafísica como

una relación de dos términos opuestos. Uno de ellos se escribe en mayúsculas, el otro en minúsculas. Y lo importante es la barra que los separa. Como ejemplificó Manuel Asensi en su conferencia en el MACBA: “TENER SEXO CON OTRAS PERSONAS / masturbarse”. Lo primero es asumido como positivo, lo segundo, no¹.

En relación a cuestiones siciopolíticas, la conclusión sobre la superpoblación es que para el capitalismo la superpoblación no es un problema, es una necesidad. Es necesaria una gran mayoría de pobres para garantizar la producción a bajo precio. El capitalismo podría decirse que es, hoy por hoy, la biología controlada por la hbris.²

El análisis de los procesos biológicos, emocionales y afectivos y el reconocido del deseo como motor, ha generado estrategias de manipulación y control. La publicidad es una buena muestra de ello. Ya no se muestra el producto, sino las emociones con las que ha sido investido. El término con el que se designa esta modalidad es el de *capitalismo afectivo*.³

De ahí que podamos pensar que para el capitalismo, resulta amenazador cierto erotismo, aquel que se desarrolla de manera autónoma sin objetivo más allá del placer, sin consumir. Porque

“[...] el erotismo es la sexualidad transfigurada mediante la razón, la imaginación, la sensibilidad, la cultura, y por ello es esencialmente estéril [...]”⁴

En este cuestionamiento se perfila uno de los intereses vivos del proyecto. La deconstrucción de una estructura rígida de pensamiento y la posibilidad de una nueva categoría unificadora. El término *trasmanencia* se antoja adecuado para encabezar este proceso.

1 ASENSI, MANUEL. *La necesidad de la deconstrucción: introducción a las bases del pensamiento derridiano*.

2 “La hbris [...] es un concepto griego que puede traducirse como ‘desmesura.’ [...]” <http://es.wikipedia.org/wiki/Hibris> [14-05-2015].

3 Así lo denominó Juan Martín Prada en las sesiones teóricas del actual Máster de Producción Artística Interdisciplinar.

4 Como afirma Juan Antonio Rosado. http://www.editorialpraxis.com/index.php?page=shop.product_details&flypage=garden_flypage.tpl&product_id=265&category_id=28&option=com_virtuemart&Itemid=1

