

TESIS DOCTORAL

REPRESENTACIONES  
DE *LA INQUIETANTE  
EXTRAÑEZA*: PINTORAS  
FIGURATIVAS EUROPEAS  
NACIDAS EN LA SEGUNDA  
MITAD DEL SIGLO XX



AUTORA: SHEILA RODRÍGUEZ CAÑESTRO  
DIRECTOR: DR. FCO. JAVIER GARCERÁ RUIZ

PROGRAMA DE DOCTORADO  
EN ESTUDIOS AVANZADOS  
EN HUMANIDADES: HISTORIA, ARTE,  
FILOSOFÍA Y CIENCIAS DE LA ANTIGÜEDAD  
POR LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA.  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS.

FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA, 2021




UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

AUTOR: Sheila Rodríguez Cañestro

 <https://orcid.org/0000-0001-9185-6864>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): [riuma.uma.es](http://riuma.uma.es)

TESIS DOCTORAL

REPRESENTACIONES DE *LA  
INQUIETANTE EXTRAÑEZA:*  
PINTORAS FIGURATIVAS  
EUROPEAS NACIDAS  
EN LA SEGUNDA MITAD  
DEL SIGLO XX

AUTORA: SHEILA RODRÍGUEZ CAÑESTRO  
DIRECTOR: DR. FCO. JAVIER GARCERÁ RUIZ

DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

## DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR

D./Dña SHEILA RODRÍGUEZ CAÑESTRO

Estudiante del programa de doctorado ESTUDIOS AVANZADOS EN HUMANIDADES.  
ESPECIALIDADES EN: HISTORIA, ARTE, FILOSOFÍA Y CIENCIAS DE LA ANTIGÜEDAD de la  
Universidad de Málaga, autor/a de la tesis, presentada para la obtención del título de doctor por  
la Universidad de Málaga, titulada: REPRESENTACIONES DE LA INQUIETANTE EXTRAÑEZA:  
PINTORAS FIGURATIVAS EUROPEAS NACIDAS EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX.

Realizada bajo la tutorización de D. FCO. JAVIER GARCERÁ RUIZ y dirección de D. FCO. JAVIER  
GARCERÁ RUIZ (si tuviera varios directores deberá hacer constar el nombre de todos)

DECLARO QUE:

La tesis presentada es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni  
los derechos de propiedad industrial u otros, conforme al ordenamiento jurídico vigente (Real  
Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de  
Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes  
sobre la materia), modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo.

Igualmente asumo, ante a la Universidad de Málaga y ante cualquier otra instancia, la  
responsabilidad que pudiera derivarse en caso de plagio de contenidos en la tesis presentada,  
conforme al ordenamiento jurídico vigente.

En Málaga, a 22 de JULIO de 2021

Por la presente, como tutor y director académico del trabajo de investigación *Representaciones de la inquietante extrañeza: pintoras figurativas europeas nacidas en la segunda mitad del siglo XX*, que D.ª Sheila Rodríguez Cañestro presenta para su calificación como Tesis Doctoral dentro del Programa de Doctorado "Estudios Avanzados en Humanidades. Especialidades en: Historia, Arte, Filosofía y Ciencias de la Antigüedad", en su rama "Artes y Humanidades" de la Universidad de Málaga,

#### INFORMO

- Que la doctoranda ha conseguido realizar con dicho trabajo de investigación un estudio pertinente, novedoso y original de un tema actual y relevante en el contexto de la pintura contemporánea internacional; en concreto, tras una adecuada concreción y contextualización del objeto de estudio, el trabajo consigue visibilizar y dar valor a las propuestas de una serie de pintoras figurativas contemporáneas europeas nacidas en la segunda mitad del siglo XX cuyas obras proponen espacios narrativos que, desde una perspectiva ecologista y feminista, representan una actualización de *la inquietante extrañeza* freudiana.
- Que, teniendo en cuenta la naturaleza del proyecto propuesto, la metodología de investigación utilizada para la realización de dicho trabajo ha sido la más adecuada. El hecho de que la propuesta aborde el estudio de la obra de artistas vivos y de propuestas creativas que siguen en proceso de evolución ha demandado una perspectiva metodológica multidisciplinar que, utilizada coherentemente respecto de los objetivos propuestos, ha otorgado mayor amplitud y riqueza al resultado de la investigación. La diversidad de fuentes procedentes de las distintas disciplinas abordadas, Producción Artística, Historia del Arte, Estética, Literatura, Filosofía, Sociología, Ecología, Estudios de Género, etc. ha permitido construir un discurso poliédrico que ayuda a comprender el objeto de estudio de una forma rigurosa, interesante y singular.
- Que la presentación y características formales del trabajo de investigación al que hago referencia cumplen con todas las exigencias que el Reglamento de los Estudios de Doctorado de la Universidad de Málaga señala. Más aún, es pertinente destacar su rigor y excelencia tanto en la forma como en el contenido, hecho que, sin duda, asegura su uso académico por parte de futuros investigadores que se interesen por ámbitos relacionados con el tema del que este trabajo se ocupa.
- Que las publicaciones y exposiciones relacionadas con el trabajo de investigación realizado que la autora presenta como aval para la aprobación de la lectura de su tesis doctoral no han sido utilizadas en tesis anteriores. La calidad científica y creativa tanto de sus publicaciones como de sus proyectos artísticos ha sido corroborada por el hecho de que las primeras superasen su evaluación por pares ciegos en las publicaciones de que han sido objeto y las segundas fueran refrendadas por la obtención de las distintas becas de investigación y producción artística de reconocido prestigio que la doctoranda ha obtenido en convocatorias competitivas y que avalan la investigación plástica que ha podido realizar durante el proceso de gestación de este trabajo.

Y por todo lo anterior, como tutor y director académico emito una valoración de excelente a este trabajo de investigación, **que avalo para su lectura y defensa como tesis doctoral.**

Dr. D. Francisco Javier Garcerá Ruiz  
Departamento de Arte y Arquitectura  
Universidad de Málaga



## AGRADECIMIENTOS

Al director de esta tesis, Javier Garcerá, por su inestimable generosidad, su paciencia y su apoyo durante todos estos años.

A todos aquellos profesores de la Facultad de Bellas Artes de Málaga que me guiaron en los primeros años de mi formación como pintora.

A D. João Paulo Queiroz y a todo el equipo de CIEBA/FBAUL, por su cordial acogida durante la estancia de investigación que realicé en dicho Centro en el año 2019.

A todas las personas e instituciones culturales que han confiado en mi trabajo y me han apoyado en mi incipiente trayectoria artística. En especial, a todos los miembros de la Fundación Antonio Gala, de la Fundación Viana y de la Fundación Bilbao Arte.

A mis compañeros de la Fundación Antonio Gala, por aquella natilla de chocolate.

A mis amigos, por el canto compartido.

A Víctor, por los tréboles.

A Tony Montana, por su compañía.

A mis padres y a mi hermano Andrés, por todo.



*Para Isabel, mi madre*



# ÍNDICE

Resumen.....	15
Abstract.....	16
Introducción.....	17
Estado de la cuestión.....	21
Hipótesis de trabajo.....	25
Objetivos.....	27
Metodología.....	29
PRIMERA PARTE.....	33
1. Los años inciertos: un acercamiento al contexto cultural y al escenario artístico del final del siglo XX.....	35
1.1 El declinar del proyecto moderno y los albores de la <i>posmodernidad</i> .....	36
1.2 Un <i>nuevo espíritu</i> en la pintura.....	40
1.3 Los nuevos movimientos pictóricos.....	43
1.4 En busca de un horizonte común.....	52
1.5 El acercamiento a la naturaleza.....	54
1.6 Una sensibilidad dionisiaca.....	62
1.7 Pintar las fuerzas.....	69
1.8 Hacia una lectura renovada de la pintura contemporánea.....	84
2. Antecedentes históricos. <i>Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst</i> .....	87
2.1 La exposición.....	88
2.1.1 Sobre el título y su alcance.....	90
2.1.2 Estructura.....	93
2.2 Concepto nuclear: <i>la inquietante extrañeza</i> .....	101
2.2.1 La imaginación creadora y las tinieblas del alma.....	107



2.2.2 La muerte y la belleza macabra.....	119	4.4 La condición póstuma .....	292
2.2.3 El paisaje como expresión de la escisión individuo-naturaleza .....	127	5. Ecofeminismo: una propuesta de re-construcción sociocultural.....	297
2.2.4 El caso de Giorgio de Chirico .....	138	5.1 La subordinación de las mujeres y la destrucción de la biodiversidad .....	300
SEGUNDA PARTE .....	147	5.2 Sobre la idea de bienestar basada en la acumulación de capital .....	314
3. La pintura contemporánea: representaciones del desarraigo		5.3 La necesidad de superar los dualismos opresivos .....	324
y del extrañamiento como experiencias constitutivas del ser humano .....	149	5.4 Interdependientes y ecodependientes.....	336
3.1 Tres proyectos expositivos de referencia.....	150	6. Ecofeminismo y <i>la inquietante extrañeza</i> : hacia nuevas formas de mirar	
3.1.1 Nightfall: New Tendencies in Figurative Painting.....	151	la realidad.....	349
3.1.2 <i>This Side of Paradise</i> .....	154	6.1 Karin Mamma Andersson: pintura y duelo.....	359
3.1.3 <i>New Black Romanticism</i> .....	158	6.2 Gabriela Bettini: la violencia latente contra la naturaleza y las mujeres .....	371
3.2 La narratividad en torno a <i>lo inhóspito de lo familiar</i> .....	161	6.3 Rosa Loy: una invitación al Jardín.....	382
3.2.1 La corrupción del alma y el conflicto con <i>el otro</i> .....	162	Conclusiones .....	393
3.2.2 Lo terrible y lo bello.....	176	Bibliografía .....	399
3.2.3 La creciente tensión entre el individuo y su entorno.....	193	Índice de autores .....	423
3.3 La forma pictórica como herramienta del extrañamiento .....	206	Listado de ilustraciones .....	431
3.3.1 Estudios preparatorios: la fotografía y el <i>collage</i> .....	208	Traducciones .....	439
3.3.2 Otras herramientas plásticas que alteran la percepción.....	221	Summary .....	439
3.3.3 De la imagen fotográfica a la pintura .....	230	Conclusions .....	461
3.3.4 El anhelo por representar lo irrepresentable.....	247		
3.4 Hacia otras lecturas de <i>la inquietante extrañeza</i> desde la perspectiva de			
las pintoras: la recuperación de la iconografía de la perversidad femenina .....	262		
3.4.1 La mujer-naturaleza perversa y enigmática .....	263		
3.4.2 Las raíces de la <i>femme fatale</i> : el mito de Eva y de Lilith .....	268		
3.4.3 Desarticulación y subversión de las visiones androcéntricas			
de la naturaleza y del sexo femenino .....	272		
TERCERA PARTE .....	275		
4. El distanciamiento entre el individuo y la naturaleza.....	277		
4.1 Sobre el concepto de naturaleza: de la visión organicista a la mecanicista .....	278		
4.2 El déficit de <i>negatividad</i> en la sociedad contemporánea.....	285		
4.3 Por una estética de la vulneración.....	288		



## RESUMEN

Esta tesis se ocupa del estudio de una serie de propuestas pictóricas figurativas contemporáneas que giran en torno a *lo oculto, lo sombrío, lo extraño y lo inhóspito*, términos relacionados con el ámbito de *la inquietante extrañeza* freudiana.

Para contextualizar este estudio, hemos tomado como referencia cuatro exposiciones que se han realizado en esta última década y que trataban aspectos relevantes en relación con dicho tema: *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst, Nightfall: New tendencies in figurative painting, This side of Paradise y New Black Romanticism*. Su análisis nos ha permitido comprender que, desde el Romanticismo hasta la contemporaneidad, dicho concepto se ha asociado frecuentemente con la idea de extrañamiento y de desarraigo respecto a un mundo que, considerándose íntimamente familiar y conocido, resulta cada vez más ajeno y hostil.

Partiendo de este contexto, este trabajo de investigación se ha centrado en el estudio de una serie de poéticas elaboradas por catorce pintoras figurativas europeas nacidas en la segunda mitad del siglo XX que, desde la experiencia del cuerpo y de la conciencia de su propia naturaleza, permiten asimilar una lectura de esa *inquietante extrañeza* desde una perspectiva que se separa de la propuesta por sus compañeros varones y que se relaciona con los presupuestos ideológicos del feminismo y el ecologismo.

## ABSTRACT

This thesis focuses on the study of a series of contemporary figurative painting proposals which revolve around *the occult, the sombre, the strange, and the inhospitable*, all terms related to Freud's realm of *the uncanny*.

In order to contextualise this study, we have taken as points of reference four exhibitions held in the last decade, dealing with relevant aspects related to the theme: *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst; Nightfall: New Tendencies in Figurative Painting; This Side of Paradise* and *New Black Romanticism*. Analysing them has allowed us to understand that from the Romanticism to contemporary times, this concept has been frequently associated with the idea of estrangement, and uprooting from a world which, while considered intimately familiar and known, becomes increasingly alien and hostile.

With such context as a starting point, this research work has focused on the study of a series of poetics articulated by fourteen European figurative female painters, born in the second half of the twentieth century. Their work, stemming from physical experience and awareness of their own nature, allows us to incorporate a reading of *the uncanny*, from a perspective which separates their work from that of their male counterparts, and which relates to the feminist and ecologist ideological proposals.

## INTRODUCCIÓN

Desde el comienzo de mi formación como pintora me he sentido atraída por la elaboración de un tipo de obra pictórica que, aunque hija de la contemporaneidad, se siente heredera del Romanticismo. Desde los primeros proyectos personales que realicé durante el tercer curso de la carrera de Bellas Artes, en los que se sugerían espacios abandonados y destruidos, y hasta las últimas obras que estoy realizando, en las que aparecen paisajes tenebrosos y cargados de misterio, toda mi producción artística ha estado ligada a una representación que gira en torno a las ideas de *lo oculto, lo sombrío, lo extraño y lo inhóspito*.

Recuerdo cómo me sorprendió gratamente la posibilidad de nombrar ese mundo que comenzaba entonces a tomar forma. El profesor de las asignaturas *Taller de Pintura Contemporánea y Proyectos artísticos*, ahora director de esta tesis, me habló de un concepto freudiano que traducíamos por *la inquietante extrañeza* y que se refería a esa experiencia que se da cuando en un determinado momento todo aquello que se consideraba íntimamente familiar y conocido pasa a significar y percibirse como lo contrario: *lo desconocido, lo extraño, lo inhóspito*, e incluso, *lo terrorífico*.<sup>1</sup> Fue al ponerle nombre cuando reconcí el ámbito de mi investigación plástica. Y ya en aquel momento decidí que, si un día llegaba a hacer una tesis doctoral, ésta giraría en torno a ese campo semántico que había estado latente desde mi formación y que se ha materializado en mi proyecto pictórico.



---

<sup>1</sup> El término alemán *unheimlich* ha sido traducido al castellano como *lo siniestro* o *la inquietante extrañeza*. En las traducciones realizadas directamente al español es más frecuente el uso del primer término, mientras que la segunda locución es más habitual encontrarla en los textos traducidos con influencia francesa. En este trabajo de investigación se ha optado por utilizar esta última expresión por considerarla más esclarecedora para el discurso que aquí se plantea.

De ahí parte el objetivo de este trabajo: del estudio de los teóricos que han trabajado aspectos relacionados con el tema y de los artistas contemporáneos que, en el ámbito de la pintura figurativa, están realizando una obra que gira en torno a ese nudo poético que identificamos con *la inquietante extrañeza* freudiana. Este análisis nos permitirá tanto establecer las bases como actualizar el marco de la presente investigación. A este respecto, es preciso indicar que, por la necesidad de delimitar y acotar este estudio, los artistas que se han traído a este trabajo han sido seleccionados de acuerdo con dos parámetros específicos, el geográfico y el temporal. De este modo, hemos decidido atender a aquellos que estén desarrollando su trayectoria artística en Europa y que hayan nacido en la segunda mitad del siglo XX.

Para contextualizar y limitar esta investigación, hemos considerado necesario plantear primero una reflexión acerca del renovado interés por la disciplina pictórica en la escena del arte contemporáneo. En concreto, por una pintura figurativa que, aunque es hija de su tiempo, continúa la estela ya dibujada en la década de los ochenta por los artistas de la Transvanguardia Italiana, del Neoexpresionismo Alemán, de la *New Image Painting* estadounidense y de la Escuela de Londres. Las propuestas de estos movimientos artísticos, agrupados por primera vez en la célebre exposición *A New Spirit in Painting* (1981), ya evidenciaban un distanciamiento con respecto a la austeridad y racionalidad de los procesos conceptuales y minimalistas que dominaban el ámbito artístico y reivindicaban asimismo las posibilidades expresivas de la pintura figurativa en una época en la que esta era también considerada un arte anacrónico.

Si es evidente que estos artistas continuaron revitalizando los lenguajes pictóricos figurativos, no es menos cierto que en los años noventa la pintura quedó al margen de las propuestas más demandadas en los circuitos del arte oficial. Si a partir de entonces su futuro parecía incierto, el siglo XXI vino a reafirmar su posición debido, principalmente, a la exposición titulada *A Triumph of Painting* que se inauguró en enero de 2005 en la galería Saatchi de Londres y que estaba compuesta por tres muestras complementarias. La primera de ellas contó con la presencia de los trabajos de artistas europeos ya establecidos como Peter Doig (Reino Unido, 1959), Marlene Dumas (Sudáfrica, 1953), Luc Tuymans (Bélgica, 1958), Jörg Immendorff (Alemania, 1945) y Martin Kippenberger (Alemania, 1953-1997). Sin embargo, en las dos restantes

se exhibieron obras realizadas por nuevas generaciones de pintores como Wilhelm Sasnal (Polonia, 1972), Franz Ackermann (Alemania, 1963), Dexter Dalwood (Reino Unido, 1960), Matthias Weischer (Alemania, 1973) y Eberhard Havekost (Alemania, 1967), entre otros. Como puede deducirse del título del proyecto, se proponía la pervivencia y el desarrollo de la pintura figurativa tras sus auguradas muertes y resurrecciones, al mismo tiempo que aludía al estatus privilegiado que Charles Saatchi le otorgaba ahora a este medio de entre todas las expresiones artísticas.

La comisaria de arte Alison M. Gingeras en su artículo *The Mnemonic Function of the Painted Image*, incluido en el catálogo publicado con motivo de dicha exposición, señalaba que, en una sociedad saturada de imágenes creadas por cámaras, donde “las formas hiperrealistas como la fotografía y el cine se han vuelto banales e ineficaces”,<sup>2</sup> el significativo papel que juega la práctica pictórica se debe a su potencial mnemotécnico. Según la autora, la sensualidad material, la tactilidad y las ambigüedades inherentes del medio favorecen que la imagen pictórica pueda “desencadenar más fácilmente un juego libre de asociación o convertirse en un catalizador para una red de conexiones que se relacionan con el propio banco de memoria del espectador”.<sup>3</sup>

La relación metafórica que Gingeras establece entre la pintura figurativa y el funcionamiento de la psique humana y sus asociaciones, proyecciones e interferencias se va a poder constatar en este trabajo a través del análisis de las obras que aquí se han seleccionado. Se trata de propuestas pictóricas que reivindican la manualidad y el oficio como modo de sugerir una densa narrativa que se apoya en los aspectos sensuales de la materia y que estimula en el espectador un tipo de experiencia que identificamos con el concepto de *la inquietante extrañeza* ya citado.



<sup>2</sup> Alison M. Gingeras, “The mnemonic function of the painted image”, en Saatchi Gallery, *The triumph of painting: Albert Oehlen, Thomas Scheibitz, Wilhelm Sasnal, Kai Althoff, Dirk Skreber, Franz Ackermann*, (Londres: Saatchi Gallery & Koenig Books, 2005), s.p., “Yet since the contemporary viewer has become so saturated with camera-made images, hyperrealistic forms such as photography and film have become banal and ineffective”. (Traducción al castellano por la autora de esta tesis).

<sup>3</sup> *Ibid.*, “Painted images – precisely because they lack the pictorial authority and truth-telling capacity of photography – can more easily trigger a free play of association or become a catalyst for a web of connections that relate to the viewer’s own memory bank”. (Traducción al castellano por la autora de esta tesis).

Considerando este marco, y con el fin de ahondar en el estudio de dicho concepto en relación con el ámbito de la pintura figurativa europea, hemos tomado como referencia cuatro proyectos expositivos que se han realizado en esta última década y que trataban aspectos importantes en relación con dicho tema. Las exposiciones tituladas *Nightfall: New Tendencies in Figurative Painting*, *This Side of Paradise* y *New Black Romanticism* van a permitir comprender el modo en el que los artistas contemporáneos que participaban estaban aportando nuevas miradas a los valores que fundamentaron la base poética del Romanticismo. En concreto, se reconoce en ellas un renovado interés por materializar en sus obras la parte *nocturna* de la naturaleza humana.

Por otro lado, la propuesta expositiva titulada *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst* trazaba una visión del *lado oscuro* del Romanticismo y su prolongación en las artes visuales hasta mediados del siglo XX. El sentido que se ofrecía del *Dark Romanticism* en esta muestra no se reducía al sentimiento de una época histórica determinada, sino que debía ser entendido como un estado de ánimo que daba lugar a una visión de la realidad a través de un filtro de extrañamiento, melancolía y oscuridad, tintes emocionales y poéticos a los que se habían dedicado los tres proyectos expositivos señalados en el párrafo anterior. Así, el análisis de estas exposiciones nos permitía comprender que desde el Romanticismo hasta la contemporaneidad dicho concepto se había asociado, de manera recurrente, con la idea de extrañamiento y de desarraigo respecto a un mundo que, considerándose íntimamente familiar y conocido, resultaba cada vez más ajeno y hostil.

Partiendo de este contexto, y con el fin de concretar el ámbito de nuestra investigación, hemos centrado este trabajo en el estudio de una serie de poéticas elaboradas por catorce pintoras figurativas europeas nacidas en la segunda mitad del siglo XX que, desde la experiencia del cuerpo y de la conciencia de su propia naturaleza, nos permiten asimilar una lectura de esta *inquietante extrañeza* desde una perspectiva que se separa de la propuesta realizada por sus compañeros varones y que se relaciona con los presupuestos ideológicos del feminismo y el ecologismo.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

Desde la revitalización de los lenguajes pictóricos figurativos en los años ochenta se han multiplicado, sobre todo en esta última década, las publicaciones que plantean una reflexión sobre el papel que juega la pintura figurativa en la era de los medios de comunicación de masas y comunicación digital, donde el individuo contemporáneo está expuesto a una sobresaturación de imágenes. Debido a la naturaleza ambigua y cambiante de nuestro objeto de estudio y a la complejidad que conlleva estudiar la obra de artistas vivos que continúan produciendo, no es sencillo establecer un límite definido para poder concretar el estado de la cuestión de forma exacta. No obstante, ha sido necesario partir de una serie de publicaciones que se han ocupado de analizar la escena pictórica figurativa más reciente y que han servido de antecedentes a este trabajo de investigación: *The Triumph of Painting* (2005), editado por Saatchi Gallery; *A Brush With The Real: Figurative Painting Today* (2014), editado por Marc Valli y Margherita Dessanay; *Painting People: Figure Painting Today* (2008) y *Picturing People: The New State of the Art* (2015), ambos editados por Charlotte Mullins, han sido algunos de ellos. En dichos estudios se muestran algunas selecciones de obras creadas en los últimos años por algunos de los pintores internacionales más relevantes, nacidos casi todos ellos en la segunda mitad del siglo XX, que nos han servido de punto de partida para nuestro estudio.

En concreto, teniendo en cuenta que esta tesis se centra en el análisis de una serie de propuestas pictóricas figurativas contemporáneas que giran en torno al concepto de *la inquietante extrañeza*, es necesario mencionar también las tres propuestas expositivas que gravitaban alrededor de dicho tema y que, como ya se ha apuntado, se han tomado como referencia de partida: *Nightfall: New Tendencies in Figurative Painting* (2012) y *This Side of Paradise* (2014), ambos comisariados por Jane Neal y *New Black Romanticism* (2017), comisariado por Christoph Tannert.

Pero también, la exposición titulada *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst* (2012), comisariada por Felix Krämer, nos ha servido para localizar en la pintura figurativa occidental la raíz de ese nudo emocional que perseguimos. El catálogo publicado con motivo de esta exposición se estructuraba en trece capítulos escritos por teóricos de reconocido prestigio como Felix Krämer, Johannes Grave, Hubertus Kohle, Manuela B. Mena Marqués, Franziska Lentzsch, Nerina Santorius, Mereike Hennig, Dorothee Gerken, Claudia Wagner, Igno Borges, Roland Borgards, Alexander Meier-Dörzenbach y Claudia Dillmann. Los textos que componen dicho catálogo se dedican al análisis del *lado oscuro* del Romanticismo y su influencia en el Simbolismo y el Surrealismo.

A este respecto, cabe destacar las fuentes bibliográficas relacionadas con el Romanticismo citadas en la anterior publicación y otras que hemos consultado para crear el marco teórico de este trabajo de investigación y que se enuncian a continuación: Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* (1930); Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa* (1954); Rafael Argullol, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico* (1983); Terry Castle, *The Female Thermometer: Eighteenth-century Culture and the Invention of the Uncanny* (1995); José Luis Molinuevo, *Magnífica miseria. Dialéctica del Romanticismo* (2009).

Asimismo, resulta oportuno mencionar tres estudios que se han ocupado del movimiento surrealista en relación con la idea de *la inquietante extrañeza*: dos de Rosalind Krauss que se titulan *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos* (1990) y *Uncanny*, publicado en la obra *Formeless. A user's guide*. (1997) escrita en coautoría con Yve-Alain Bois. El tercero al que queremos hacer referencia es de Hal Foster y se titula *Belleza compulsiva* (1993).

En lo tocante a la Estética y la Teoría del Arte, resulta inapelable citar el ensayo *Das Unheimliche* de Sigmund Freud, obra de referencia desde su publicación en 1919, que establece la base teórica del concepto de *la inquietante extrañeza*, así como el texto *Lo bello y lo siniestro* (1982) de Eugenio Triás, libro también de lectura indispensable.

Otra publicación más reciente que podemos destacar es *Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento* (2017) de Luis Puelles Romero, donde el autor realiza una aproximación a la imagen artística moderna como *extrañamiento* del mundo. Asimismo, cabe mencionar la tesis doctoral de Tania Alba Ríos, *Genealogías de lo siniestro como categoría estética*, dirigida por el Dr. Pere Salabert Solé y defendida en la Universitat de Barcelona en 2015.

Sin embargo, *la inquietante extrañeza* es un concepto muy amplio que compete a diversos ámbitos de conocimiento y discursos. En este sentido, existen dos monografías que ofrecen un relato histórico de su surgimiento, así como de su posterior desarrollo a través de varios campos de investigación y disciplinas, que incluyen la Literatura, el Cine, la Arquitectura, el Psicoanálisis, la Filosofía, la Sociología, la Religión o los Estudios de género. Nos referimos a *The Uncanny* (2003) de Nicholas Royle y *The Unconcept. The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory* (2011) de Anneleen Masschelein.

Respecto a los estudios que han abordado dicha idea desde la perspectiva del feminismo y, en concreto, atendiendo a las prácticas artísticas de mujeres, es preciso aludir a la tesis doctoral de Andrea Abalia, *Lo siniestro femenino en la creación plástica contemporánea. Análisis y experimentación*, dirigida por el Dr. Julián Irujo Andueza y defendida en la Universidad del País Vasco en 2013. En esta tesis, Abalia se centra en la obra de mujeres artistas implicadas en lo que ella denomina *lo siniestro femenino*, que relaciona con la temática del *alter ego*, destacando como referencia clave de su estudio los trabajos de Cindy Sherman, de Claude Cahun y de Janieta Eyre.

También cabe mencionar el texto de Alexandra M. Kokoli titulado *The Feminist Uncanny in Theory and Art Practice* (2016). La autora toma como referencia en este estudio diversas teorías feministas y prácticas artísticas de mujeres para reflexionar sobre lo que todas ellas tienen en común y que es, a su juicio, el *retorno de lo reprimido*. En este sentido, hay que señalar que Kokoli se ocupa de la escena artística de las décadas de los setenta y ochenta, analizando la pieza *The Dinner Party* de Judy Chicago, los edredones narrativos de Faith Ringgold y el *paraconceptualismo* de Susan Hiller, entre otros. Aunque ambos textos nos han servido de punto de apoyo



para la tesis —especialmente el de Kokoli—, es obvio el alejamiento con respecto a nuestro objeto de estudio que, como ya hemos adelantado, se centra en la pintura figurativa europea contemporánea. Además, es necesario recordar que nuestra tesis propone una reflexión sobre la idea de *la inquietante extrañeza* no sólo desde los presupuestos ideológicos del feminismo sino también del ecologismo.

En definitiva, visto el estado de la cuestión nos propusimos este trabajo de investigación al identificar un fructífero nicho de estudio poco atendido que diera lugar a un proyecto de tesis desde los presupuestos que aquí se están planteando. Consideramos en su día, y ahora podemos confirmar, que nuestro trabajo podía dar lugar a una aportación necesaria y original sobre un tema de especial relevancia dentro del campo de estudio de la pintura figurativa contemporánea internacional. Así, una vez finalizada la investigación, consideramos y deseamos que nuestras contribuciones puedan ser útiles a futuros investigadores que, como nosotros, se sientan atraídos por el tipo de poética pictórica que aquí hemos abordado.

## HIPÓTESIS DE TRABAJO

Desde antes de plantearnos la realización de esta tesis ya habíamos podido aproximarnos a una serie de propuestas pictóricas figurativas contemporáneas que gravitaban alrededor del concepto de *la inquietante extrañeza* freudiana. Si bien el interés por estudiar dicho tema orientó desde el inicio la investigación, no es menos cierto que el hecho de definir lo que queríamos saber, es decir, de acotar y precisar el objeto de estudio de la tesis supuso todo un proceso.

Para ello, nos marcamos una serie de intereses y objetivos a ir cubriendo con nuestro trabajo. Desde un principio, nos propusimos comprender los posibles motivos que han propiciado un renovado interés por *lo oculto, lo sombrío, lo extraño y lo inhóspito* en la escena pictórica figurativa reciente, así como las aportaciones que las nuevas generaciones de pintores han hecho respecto a dicho ámbito temático. Para tratar de resolver estas cuestiones creímos oportuno partir de un análisis de los antecedentes históricos del tema propuesto tomando como referencia la citada exposición *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst*. El estudio de las obras presentadas en esta muestra nos permitió percibir que la experiencia de *la inquietante extrañeza* estaba relacionada con la idea de una naturaleza escindida. Esta cuestión pudimos reconocerla con mayor intensidad en las propuestas pictóricas que fueron incluidas en las exposiciones *Nightfall, This Side of Paradise* y *New Black Romanticism* ya mencionadas. El análisis de estos proyectos nos llevó a considerar que el renovado interés de los artistas contemporáneos por abordar, a través de sus obras, dicho concepto de *la inquietante extrañeza*, se debía a la falta de identificación con un mundo que resulta cada vez más incierto, amenazador e inhóspito.

De este modo, entendimos que el espacio de reflexión más propicio de la investigación tenía que ser el distanciamiento entre el individuo y la naturaleza. Y así, en la búsqueda



y reflexión acerca de los motivos en los que se basa dicha escisión se nos abrió una nueva vía de estudio que condicionó el planteamiento de la tesis. En la aproximación que realizamos a dicha cuestión pudimos advertir que en el pensamiento occidental ha dominado una visión androcéntrica de la naturaleza que ha influido también en la construcción de un determinado imaginario sobre el sexo femenino. Esto nos obligó a buscar y analizar las aportaciones que las mujeres artistas han hecho respecto a dicho tema. Y así fuimos descubriendo, a la vez, que *la inquietante extrañeza* tiene un trato particular en el ámbito femenino de la pintura figurativa contemporánea. Estas artistas se aproximaban a dicho concepto desde la experiencia del cuerpo y desde la conciencia de su propia naturaleza. A partir de entonces, dedujimos que nuestra intención debía de centrarse en atender a la práctica pictórica de mujeres artistas nacidas en la segunda mitad del siglo XX; y, de este modo, tratar de ahondar en el análisis de esa nueva dimensión de nuestro ámbito de estudio.

Este proceso nos llevó a manejar una hipótesis que ha sido la que ha dado curso a este trabajo. Partiendo, pues, de los intereses y antecedentes que hemos venido exponiendo, pudimos plantear como problema el hecho de que las pintoras figurativas que aquí se van a analizar están elaborando una serie de poéticas que invitan a una lectura de dicha *inquietante extrañeza*; una lectura que parte de los presupuestos ideológicos del feminismo y el ecologismo, es decir, una sensibilidad bien distinta a la que plantean sus compañeros varones.

## OBJETIVOS

El devenir de la investigación nos ha llevado a ir reconsiderando los objetivos que se propusieron en un principio. Hemos tenido que modificar o desechar algunos, así como añadir otros conforme avanzaba nuestra labor. El rumbo de la investigación nos ha ido mostrando la necesidad de seguir ciertas vías de estudio que se abrían y que permitían enriquecer el trabajo ya desarrollado. Por tanto, los objetivos que a continuación se van a exponer son los que finalmente nos han resultado más adecuados para verificar la hipótesis planteada:

1. Analizar una serie de propuestas pictóricas figurativas contemporáneas que giran en torno al territorio de *lo oculto, lo sombrío, lo extraño y lo inhóspito*. Todos ellos son aspectos que fundamentaron las bases poéticas del movimiento romántico y que pertenecen al ámbito de *la inquietante extrañeza* freudiana.
2. Estudiar la herencia del *lado oscuro* del Romanticismo en la pintura figurativa contemporánea europea, reconocer las líneas de conexión entre ambas generaciones de artistas y averiguar cómo los artistas contemporáneos están replanteando ciertas narrativas y estrategias artísticas que tienen su raíz en el Romanticismo.
3. Reflexionar sobre la idea de *la inquietante extrañeza* atendiendo a la tradición pictórica occidental con el fin de comprender cuáles son las aportaciones que las nuevas generaciones de pintores han hecho con respecto a dicho nudo emocional y su significación en relación con el contexto social y cultural contemporáneo.



4. Examinar cómo se representa *la inquietante extrañeza* desde el enfoque de artistas varones y de mujeres artistas con el objetivo de reconocer en sus obras las posibles diferencias de sensibilidad con respecto a dicho tema.
5. Abordar los proyectos pictóricos de catorce mujeres artistas europeas, nacidas en la segunda mitad del siglo XX, que están trabajando en torno a dicho concepto freudiano desde la perspectiva del feminismo y el ecologismo.
6. Plantear, a través de la obra de pintoras figurativas contemporáneas y desde los presupuestos ideológicos del ecofeminismo, otras formas de mirar la realidad y, sobre todo, aportar nuevos puntos de vista al tema del que se ocupa esta tesis.

## METODOLOGÍA

Para la consecución de los objetivos propuestos en este trabajo de investigación, hemos planteado una metodología abierta con el fin de crear un *corpus* que permitiera establecer todas las conexiones necesarias para abordar el problema que nos ocupa desde una riqueza de presupuestos y perspectivas. Así, aunque esta tesis se ha elaborado y se presenta dentro de la línea de Historia del Arte (Arte Moderno y Contemporáneo), hemos considerado inapelable proponer una estructura metodológica que se basa en el análisis de fuentes bibliográficas procedentes del ámbito de la Producción artística, la Historia del Arte, la Estética, la Literatura, la Filosofía, la Sociología, la Ecología, los Estudios de género y, por supuesto, de las experiencias fenomenológicas del acto pictórico. Y lo hemos hecho teniendo la certeza de que de otro modo no hubiese sido posible abarcar la complejidad que entraña el estudio de un fenómeno vivo y en constante desarrollo como es el tema propuesto.

En cuanto al plan de trabajo que se detallará a continuación, cabe señalar que tanto la fase de investigación como la relacionada con la redacción del trabajo han ido compaginándose hasta el final de este proyecto.

Respecto al método de investigación, hemos partido de un estudio de campo de pintores figurativos contemporáneos europeos nacidos en la segunda mitad del siglo XX y cuyas obras girasen en torno a las ideas de *lo oculto*, *lo sombrío*, *lo extraño* y *lo inhóspito* ya mencionadas. Asimismo, hemos llevado a cabo una investigación de los proyectos expositivos realizado en esta última década que atendían a la tradición pictórica occidental y que abordaban dicho ámbito temático. Así, como ya se ha dicho, se tomaron como referencia las exposiciones ya citadas *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst*, *Nightfall: New Tendencies in Figurative Painting, This Side of Paradise* y *New Black Romanticism*.



Para estudiar la relación entre la pintura figurativa contemporánea y dicho nudo emocional hemos consultado monografías, artículos académicos, catálogos de exposiciones, entrevistas realizadas a los artistas que forman el *corpus* principal de esta tesis, etc. Para ello, ha sido necesario visitar, entre otras, las bibliotecas del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, de la facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid y de las facultades de Arquitectura y Bellas Artes, Filosofía y letras, Ciencias de la Comunicación, Ciencias de la Educación y Psicología, Ciencias Económicas y Empresariales y Medicina de la Universidad de Málaga. En este punto ha sido fundamental poder contar con el servicio de préstamo inter-bibliotecario que ofrece la Universidad de Málaga.

También hay que apuntar que nos fue concedida una estancia de investigación en el Centro de Investigación y de Estudios en Bellas Artes (CIEBA) de la Universidad de Lisboa desde mayo hasta agosto del 2019 que fue posible gracias a la dotación de la ayuda para tesis con mención de doctor internacional de la Universidad de Málaga. En Lisboa realizamos un estudio selectivo de los fondos bibliográficos, visuales y videográficos de la Fundación Calouste Gulbenkian y también de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Lisboa.

Del mismo modo, consultamos las fuentes bibliográficas relacionadas con nuestro objeto de estudio de la biblioteca Azkuna Zentroa en Bilbao, durante la estancia de investigación y creación artística concedida por la Fundación Viana-Cajasur y que se realizó en la sede de la Fundación BilbaoArte (2015). También tuvimos acceso a las fuentes bibliográficas de la Fundación Antonio Gala de Córdoba, durante otra estancia de investigación y creación artística realizada en dicha institución durante el curso 2017-2018.

Dado que se trata de un trabajo de investigación en arte contemporáneo y que el perfil de la investigación parte de la experiencia directa con la creación artística, hay que señalar que, en paralelo a la consulta de fondos bibliográficos, este estudio se ha visto enriquecido por una serie de actividades relacionadas específicamente con la práctica pictórica. Así, una parte determinante en las decisiones tomadas durante el proceso de este trabajo han surgido de la realización de proyectos artísticos personales que la

autora de esta tesis ha llevado a cabo gracias a las becas de producción e investigación artística ya citadas.

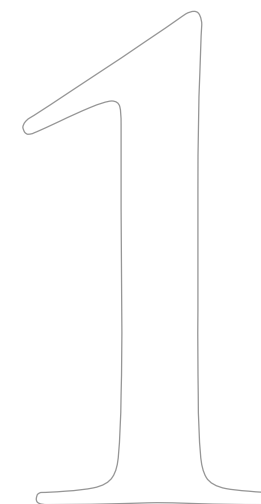
También, cabe apuntar que los resultados de este trabajo se han nutrido, además, con la asistencia y participación en exposiciones, seminarios, cursos y congresos relacionados con el objeto de nuestro estudio, destacando las ponencias en las que se han divulgado algunos de los resultados obtenidos durante el período de realización de la tesis y que nos permitían sondear y tomar el pulso de nuestras investigaciones al presentarlas en foros académicos especializados. Nos referimos a los siguientes congresos: “3º Congreso Internacional ACC’17” celebrado en la Universidad de Málaga en 2017, en el que se presentó una ponencia titulada *La inquietante extrañeza o la negatividad en la imagen pictórica actual*; “IV Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales. Imagen [n] visible ANIAV 2019”, que tuvo lugar en la Universidad Politécnica de Valencia desde el 3 al 5 de julio de 2019 y en el que se presentó una comunicación titulada *Los límites del ver: una aproximación a la pintura contemporánea*, en coautoría con el director de esta tesis Javier Garcerá Ruíz; “X Congreso Internacional CSO: Criadores Sobre otras Obras”, celebrado en la Sociedade Nacional de Belas Artes, en Lisboa, desde el día 12 al 17 de abril de 2019. La comunicación que se expuso en este último congreso titulada *La fascinación por lo oculto en la pintura figurativa actual: el caso de Alain Urrutia*, en coautoría con Javier Garcerá Ruíz, puede consultarse en las actas publicadas con motivo de dicho congreso y también en el número 28 de la revista académica titulada *Revista Estúdio, artistas sobre otras obras* editada por CIEBA/FBAUL (ISSN 1647-6158, ISSN-e 1647-7316).

Asimismo, en el año 2018 publicamos el artículo titulado *Aproximaciones a la inquietante extrañeza en la pintura contemporánea: una perspectiva de género* y que se publicó en la revista *Anales de Historia del Arte*, vol. 28 (2018). En este texto planteábamos una aproximación a la obra de una serie de pintoras figurativas contemporáneas europeas que estaban trabajando en torno a dicho concepto freudiano desde la perspectiva del feminismo. Y fue este trabajo el que permitió abrir una nueva vía de investigación que sería fundamental para la consecución del trabajo propuesto y que condicionaría inevitablemente el resultado de esta tesis: las autoras estudiadas



abordaban nuestro tema desde una sensibilidad distinta a los artistas varones que habíamos estudiado y ese hecho nos invitaba a focalizar más nuestro estudio y a realizar un análisis más profundo sobre esta apreciación.

Como se ha apuntado anteriormente, la fase de investigación ha ido paralela a la redacción de la tesis. De modo que, durante el proceso de redacción, que se inició en el año 2019, se siguió paralelamente con la búsqueda y el estudio de fuentes bibliográficas y visuales, dando así forma al documento hasta la elaboración del trabajo definitivo y la maquetación.



## 1. LOS AÑOS INCIERTOS: UN ACERCAMIENTO AL CONTEXTO CULTURAL Y AL ESCENARIO ARTÍSTICO DEL FINAL DEL SIGLO XX

El siglo XX fue un período de grandes cambios y revoluciones tanto en el ámbito social y político como en el del arte. El espíritu de las vanguardias, que iba de la mano del proyecto moderno y su fe ciega en el progreso, se fue agotando hacia las últimas décadas de la centuria. Y la categórica conceptualización a la que había llegado el objeto artístico en los años setenta, comenzó a ponerse en entredicho en los albores de la siguiente década. Es entonces cuando se produce un resurgir de la pintura, una disciplina que estaba bastante desprestigiada en los circuitos artísticos en boga.

A continuación, se va a realizar una breve reflexión acerca del contexto social y cultural de las últimas décadas del siglo XX para reconocer los motivos que provocaron ese renovado interés por la pintura figurativa en la década de los ochenta. Se va a estudiar ese *nuevo espíritu de la pintura* a través de las propuestas de la Transvanguardia Italiana, del Neoexpresionismo Alemán, de la *New Image Painting* estadounidense y de la Escuela de Londres, con el fin de comprender de qué modo han podido influir en la obra de los pintores contemporáneos que forman el *corpus* principal de este trabajo de investigación. Así pues, se observarán las posibles afinidades y diferencias que existen, tanto formales como narrativas, entre los cuadros elaborados por Georg Baselitz (Alemania, 1938), Markus Lüpertz (Alemania, 1941),

Sandro Chia (Italia, 1946), Francesco Clemente (Italia, 1952), David Salle (EE.UU., 1952), Lucian Freud (Alemania, 1922-2011) o Francis Bacon (Irlanda, 1909-1992), entre otros, en torno a la década de los ochenta y las propuestas que están desarrollando, actualmente, una serie de pintores contemporáneos como Justin Mortimer (Reino Unido, 1970), Adrian Ghenie (Rumanía, 1977), Tim Eitel (Alemania, 1971), Caroline Walker (Reino Unido, 1982) o Karin Mamma Andersson (Suecia, 1962).

### 1.1 El declinar del proyecto moderno y los albores de la *posmodernidad*

Desde principios del siglo XX, con la impronta del discurso de las vanguardias y su querencia hacia lo nuevo, la producción artística estuvo regida por una actitud idealista y progresista que se materializaba en un constante experimentalismo. Este ímpetu creativo, basado en el ensayo de nuevas técnicas y materiales, y sustentado en una idea positivista de progreso, comenzó a decrecer en la década de los setenta, al tiempo que algunos acontecimientos históricos comenzaban a poner en duda muchas de las certezas sobre las que se había asentado el pensamiento occidental hasta ese momento.

Uno de esos acontecimientos fue la crisis energética que tuvo lugar tras la guerra del Yom-Kippur, en 1973. La desaceleración económica y la inestabilidad en la escena política de Occidente que este hecho produjo, conllevó a la propagación de sentimientos de incertidumbre y desconfianza en el futuro en amplios sectores de la población. Esta pesadumbre no era solamente un reflejo de la debilidad de los sistemas políticos y económicos. Se trataba, sobre todo, de una crisis profunda de todos aquellos modelos culturales, ideológicos, y sociales que se habían mantenido como referentes desde finales del siglo XVIII. Los patrones por los que se había regido el mundo desde ese momento estaban agotados y la confianza que, sobre todo, los occidentales habían depositado en el proyecto moderno, se había perdido. Un nuevo momento histórico se abría, no exento de inquietud y desasosiego y se enunciaba como *posmodernidad*.

No resulta fácil definir la etapa de la *posmodernidad*, ni se trata tampoco de hacer una exégesis profunda desde este texto, pues es un tiempo caracterizado por la ambigüedad, el eclecticismo y la confusión. Sin embargo, es fundamental indicar, en este punto, que

el mencionado indicio de agotamiento estaba asociado a la pérdida de credibilidad de la idea racionalista de progreso lineal y ascendente sobre el que se había sustentado el proyecto moderno. Esta noción de progreso estaba arraigada en la certeza de que el desarrollo del arte, de la tecnología, del conocimiento y de las libertades sería beneficioso para el conjunto de la humanidad, y que promovería, incluso, el disfrute de una vida plena y la felicidad completa del ser humano.

En 1986 se publicaron una serie de reflexiones que Jean-François Lyotard realizó entre los años 1982 y 1985, en un libro titulado *La posmodernidad (Explicada a los niños)*. En este punto, los pensamientos que allí se recogían, resultan especialmente pertinentes para comprender la situación social y cultural de finales del siglo XX que dio lugar a la citada pérdida de confianza en el progreso. En esta obra, el autor reconoció que el declive de los ideales del proyecto moderno estuvo relacionado con el recelo que suscitó el desarrollo de las tecnociencias. Durante gran parte del siglo XX se había considerado que la evolución de este sector iba asociada a unas rotundas mejoras sociales y morales entre los individuos. Pero, con el transcurso del tiempo, no sólo no fue así, sino que se convirtió en un modo de acrecentar el malestar y la desigualdad en la sociedad. Lyotard señaló también en dicho ensayo que ya no se podía nombrar a ese desarrollo con el término “progreso” porque ese supuesto avance, ya no respondía a las necesidades básicas de seguridad, de identidad o de felicidad que tienen los seres humanos.<sup>4</sup>

Al contrario, según Lyotard, el empuje de las tecnociencias parecía desenvolverse por sí mismo, por una motricidad autónoma independiente al componente humano de la sociedad.<sup>5</sup> Los resultados de este desarrollo se hicieron visibles, de un lado, en una ciudadanía desestabilizada emocionalmente por el aumento de complejidad del sistema y, de otro, en un sentimiento de malestar relacionado con la incertidumbre y la inseguridad en el futuro. En este sentido, Lyotard reconocía uno de los aspectos principales del fracaso del proyecto moderno, al enunciar que “la humanidad está



<sup>4</sup> Jean-François Lyotard, *La posmodernidad (Explicada a los niños)*, (Barcelona: Gedisa, 1999), p. 92.

<sup>5</sup> *Ibid.*

dividida en dos partes. Una de ellas se enfrenta al desafío de la complejidad, la otra, la más vieja, ha de habérselas con el terrible desafío de su propia supervivencia”.<sup>6</sup>

En el ámbito del arte pudo observarse un creciente escepticismo hacia el modelo civilizatorio del mundo dirigido por la razón, la ciencia y la técnica que había influenciado buena parte del desarrollo artístico del siglo XX. El arte de las últimas décadas del citado siglo era un espejo de esa desorientación e incertidumbre. En relación con ello, Simón Marchán Fiz definió la escena del arte de la década de los ochenta a través de una serie de expresiones como “amoralismo, escepticismo, resignación, cinismo, nihilismo histórico, decepción respecto a los ideales de las viejas vanguardias y las ideas totalizadoras, (...)”.<sup>7</sup> Si la idea de progreso ya no era creíble, si el futuro no parecía ofrecer redención alguna, tampoco tenía ya sentido para algunos artistas y agentes del arte continuar valorando el discurso dominante de las vanguardias artísticas.

De hecho, se vuelve atrás la mirada para recuperar los lenguajes artísticos del pasado. No tanto con el fin de reconquistarlos de una forma nostálgica, como para parodiarlos y superarlos desde una actitud nómada y transitoria. Esta postura nómada, que definió la práctica artística de muchos de ellos, revelaba las nuevas circunstancias en las que se encontraba el individuo después del fracaso del proyecto moderno. Los valores e instituciones tradicionales como la familia, la religión, la política o la escuela, que habían funcionado hasta entonces como principios absolutos e intocables, entraron en una profunda crisis. La secuencia de este cambio, la recogió Zygmunt Bauman en *Tiempos líquidos* (2007), al escribir la transformación que se había producido de una *modernidad sólida*, que era estable y repetitiva, a otra *líquida* que se presentaba flexible y veleidosa.

En el nuevo escenario las estructuras sociales, según Bauman, ya no podían perdurar el tiempo necesario para solidificarse, es decir, para desarrollar una estrategia coherente y consistente; y debido a su corta durabilidad, no podían servir como marcos de

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna». Antología de escritos y manifestos*, (Madrid: Akal, 2009), p. 305.

referencia para las acciones humanas.<sup>8</sup> Frente a esta ausencia de modelos estables, el individuo debía estar dispuesto a cambiar continuamente de tácticas, a ser flexible, a vivir siempre en la incertidumbre. Esta nueva situación social que Bauman analizó ya había sido objeto de estudio anteriormente por parte del filósofo francés Gilles Lipovetsky en *La era del vacío* (1983). Lipovetsky reconocía que la sociedad posmoderna se encontraba regida “por el vacío, un vacío que no comporta, sin embargo, ni tragedia ni apocalipsis”.<sup>9</sup> Así pues, de aquel proyecto histórico movilizador volcado hacia el futuro y la utopía se pasó a una retirada sobre el presente que vendría a expresarse a través de ciertos síntomas como son el narcisismo, el hedonismo, el nihilismo, la depresión, la ansiedad o la apatía social. Aspectos, todos ellos, que aún se pueden reconocer en la sociedad contemporánea.

De acuerdo con esta situación social, algunos de los artistas de las últimas décadas del siglo XX, sin intención de aferrarse a ningún criterio fijo, liberados de toda dirección que no fuese el propio peso artístico de sus obras, optaron por una actitud que les permitió desplazarse por niveles culturales de muy distinto cariz, desde los derivados de la Historia del Arte hasta los procedentes de la cultura de masas. Al respecto de este comportamiento escéptico, Achille Bonito Oliva apuntaba que “el nihilismo parece ser la adecuada posición de partida del artista, pero se trata de un *nihilismo activo* que recupera a Nietzsche sin desesperación”.<sup>10</sup> Conscientes todos ellos de la imposibilidad de aprehender la totalidad de un mundo en constante transformación, rechazaron cualquier intento de alcanzar la unicidad y la coherencia y se mantuvieron en una saludable incertidumbre. En este sentido, M<sup>a</sup> Carmen África Vidal Claramonte reconocía que:

Quizás una de las diferencias más relevantes entre modernidad y posmodernidad sea que, aun cuando en ambos periodos el artista es consciente de la incoherencia y del caos que le rodean, el modernismo, ya lo he apuntado, lucha con todas sus

<sup>8</sup> Zygmunt Bauman, *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*, (Barcelona: Tusquets, 2010), p. 7-8.

<sup>9</sup> Gilles Lipovetsky, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, (Barcelona: Anagrama, 2010), p. 10.

<sup>10</sup> Achille Bonito Oliva, *El arte hacia el 2000*, (Madrid: Akal, 1992), p. 39.



fuerzas por llegar a recuperar esa coherencia, mientras que el posmodernismo lo acepta e incluso se siente a gusto inmerso en el caos del mundo.<sup>11</sup>

Así, las nuevas propuestas artísticas sugerían una apertura hacia la paradoja, lo fragmentario, lo incoherente o lo ambiguo, aspectos que definían la compleja naturaleza de *lo posmoderno*. Un buen ejemplo de ello sería el trabajo del pintor estadounidense David Salle, sobre el que se volverá más adelante y de forma más explícita. Su obra presentaba una riqueza visual que venía dada de mezclar distintas alusiones estilísticas y diversas técnicas: dibujo, fotografía, pintura, *collage*, *dripping*, figuración, abstracción o fotorrealismo, entre otras. Los lenguajes artísticos del pasado eran citados sin atender a ningún criterio preestablecido, pudiéndose observar en una misma pieza referencias al arte Clásico, al Barroco, al Impresionismo, al Surrealismo, y, en especial, al *Pop art*. Asimismo, se podían también percibir alusiones a imágenes procedentes tanto de la publicidad o de la prensa como de los dibujos animados, del cómic o, incluso, de las revistas pornográficas. Todo ello dejaba el campo abonado para que en la obra de arte cupiese todo, desde las fuentes más novedosas y populares a los relatos y técnicas más tradicionales y academicistas.

## 1.2 Un nuevo espíritu en la pintura

La posibilidad de que una disciplina secular pudiera ofrecer un espacio en el que aunar la capacidad racional y la habilidad manual, la razón y la intuición, fue lo que determinó un regreso a la disciplina pictórica en su dimensión figurativa, que había permanecido un tanto olvidada desde los años sesenta. El crítico de arte Donald B. Kuspit, que fue un gran defensor de la pintura alemana en la década de los ochenta, justificó que aquella recuperación de los lenguajes pictóricos figurativos se debía a que:

(...) todos nos sentimos cada vez más poseídos por un pasado abstracto que debemos trascender. Por encima de todo, nos hallamos cada vez más poseídos por el poder demoníaco de la abstracción. Nos hace olvidar nuestra potencialidad para lo natural, que, no obstante toda su incertidumbre, es más una clave

<sup>11</sup> M<sup>a</sup> Carmen África Vidal Claramonte, *¿Qué es el posmodernismo?*, (Alicante: Universidad de Alicante, 1989), p. 81.

de nuestro futuro que certidumbre derivada de nuestro conocimiento abstracto. Los nuevos pintores alemanes quieren recuperar esa naturaleza aparentemente espaciosa porque para ellos es la única alternativa a una abstracción que nos ha vaciado.<sup>12</sup>

Para Kuspit, el renovado interés por la pintura figurativa no respondía a una actitud retrógrada, por el contrario, lo que el crítico de arte declaraba es que los artistas alemanes recurrieron a ello con la voluntad de superar y desintegrar el dominio de la abstracción, entendida como la carente base epistemológica de la cultura de la que parten. De acuerdo con esto, el autor reconoció que el arte abstracto ya no era un medio capaz de invitar al sujeto a interiorizarse en un proceso crítico de búsqueda y la nueva pintura alemana se había convertido en un ideal de sensibilidad y de invasión de una realidad inesperada y oculta: “El arte abstracto ya no es compulsivo o fascinante; ya no nos enfrenta a fuerzas inesperadas de nuestro interior. La nueva pintura alemana es un arte compulsivo y vigoroso, que nos hace consciente de nuestro propio vigor”.<sup>13</sup>

La reivindicación de esas fuerzas interiores y ocultas, reforzaba el cuestionamiento de los esquemas racionales que durante buena parte del siglo XX habían dirigido la acción y el pensamiento humano. Poner aquellas cuestiones en entredicho tuvo, como puede verse, consecuencias profundas en todos los ámbitos de la cultura. Una de las manifestaciones más claras que tuvo entre los artistas fue la que propició la aparición de una serie de actitudes personales y de proyectos artísticos que reivindicaban un retorno a la esfera subjetiva y personal. Este aspecto fue uno de las principales líneas argumentales de una exposición que se inauguró en enero de 1981 y que se tituló *A New Spirit in Painting*.<sup>14</sup> Tuvo su sede en la Royal Academy of Art de Londres, estuvo comisariada por Christos Joachimides, Norman Rosenthal y Nicolas Serota,

<sup>12</sup> Donald B. Kuspit, “Fuego antiaéreo de los “radicales”: el proceso norteamericano contra la pintura alemana actual”, en Anna María Guasch, ed., *Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones 1980-1995*, (Madrid: Akal, 2000), p. 25.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>14</sup> Este proyecto expositivo fue revisado y reinterpretado en el año 2018 por el comisario Norman Rosenthal a través de una exposición titulada *A New Spirit Then, A New Spirit Now, 1981-2018*. La propuesta se presentó en dos muestras complementarias: la primera, que tuvo lugar en la galería Almine Rech de Nueva York en mayo de 2018, exhibió una selección de pinturas producidas durante la década de los ochenta. La segunda muestra, que tuvo lugar en la misma galería, pero en su sede londinense, en octubre de ese mismo año, presentó un conjunto de obras realizadas después del año 2000 por los mismos artistas incluidos en la de Nueva York.

y contó con la presencia de los trabajos de treinta y ocho pintores procedentes, en su mayor parte, de países europeos.

El título de la muestra no era baladí, respondía a la plena conciencia de los comisarios de estar ante un arte renovado. Con esta exhibición se pretendía, por una parte, ofrecer al público una visión alternativa de la escena artística más allá de la hegemonía neoyorquina y, por otra, celebrar el interés que muchos artistas mostraban, de nuevo, hacia la pintura. Inclination que suponía una renovación de esta expresión artística que se había debilitado con la aparición de los lenguajes conceptual y minimalista en el contexto artístico de los años sesenta y setenta, momento en el que la pintura había sido considerada un arte anacrónico. De este modo, la exposición reivindicaba el discurso de muchos artistas que estaban al margen de las propuestas demandadas en los circuitos del arte oficial.

En *A New Spirit in Painting* se reclamaban, además, los valores tradicionales del arte vinculados a la habilidad manual y la subjetividad del artista. En este sentido, las propuestas que fueron expuestas evidenciaban la ruptura con la tendencia dominante desde los años sesenta y setenta que imponía austeridad en el uso de los medios expresivos e impersonalidad en la ejecución. La exposición también destacaba la necesidad de algunos artistas de realizar una revisión de la historia de la pintura y de establecer un diálogo con obras pertenecientes a otras épocas. Así, las piezas expuestas se apartaban de la conceptualización, que dominaba la escena artística desde las últimas décadas al tiempo que abogaban por la revitalización de los lenguajes pictóricos figurativos.

Esta recuperación no significaba, sin embargo, regresar a una pintura de carácter representativo sino replantear, desde una nueva perspectiva, los elementos esenciales de la pintura. Los artistas de este *nuevo espíritu* indagaban de nuevo acerca de los problemas elementales de la pintura, rebasando la tradicional confrontación entre figura y espacio, forma y contenido y abstracción y figuración. Por tanto, el retorno a la imagen pictórica surgía de una necesidad que residía, no tanto en lo que se representaba literalmente sino en el poder expresivo de las imágenes. De ahí que los

cuadros que fueron incluidos en esta exposición, revelasen una intensa fuerza poética y una imaginación extraordinaria.

### 1.3 Los nuevos movimientos pictóricos

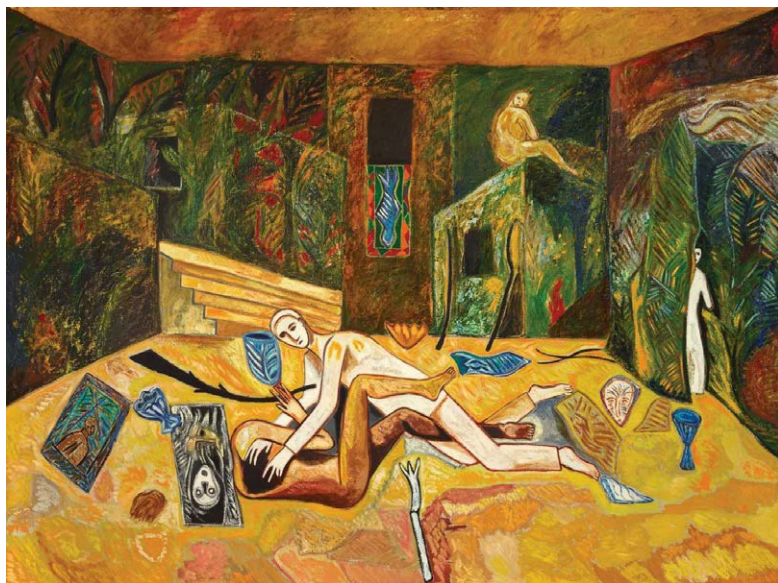
Gran parte de los artistas que participaron en *A New Spirit in Painting*, se encuadraban dentro de tres movimientos pictóricos que tuvieron un fuerte impacto en la escena artística de los años ochenta: la Transvanguardia Italiana, el Neoexpresionismo Alemán y la *New Image Painting* en Estados Unidos. A estos tres, habría que añadir la llamada Escuela de Londres, un grupo de unos cincuenta artistas que compartieron su interés por los lenguajes pictóricos figurativos y que coincidieron al final de la década de los años 40 del siglo XX en la capital británica.

En relación con estos movimientos se realizaron una serie de exposiciones en los primeros años de la década de los ochenta. Por ejemplo, *Transavanguardia: Italia/America*, inaugurada en marzo de 1982 en la galería Cívica de Módena (Italia), *Avanguardia/Transavanguardia 1968-1977*, que tuvo lugar pocos meses después en Mura Aureliane da Porta Metronia a Porta Latina, en Roma. Estos dos proyectos, que fueron comisariados por Achille Bonito Oliva, presentaron las propuestas de un grupo de pintores italianos y estadounidenses y abundaron en esa nueva sensibilidad pictórica que comenzaba a aflorar.

También en ese mismo año 1982, la *documenta VII* de Kassel, comisariada por Rudi Fuchs, contó con una fuerte presencia de los pintores de la Transvanguardia Italiana y del Neoexpresionismo Alemán. Y en Berlín, en ese mismo momento, tuvo lugar la exposición *Zeitgeist*, en el Martin Gropius Bau, comisariada por Christos M. Joachimides y Norman Rosenthal. Este proyecto expositivo, organizado por los mismos comisarios que plantearon *A New Spirit in Painting*, presentó, entre los trabajos de otros artistas entre los que también había escultores, muchas de las obras de la Transvanguardia Italiana, del Neoexpresionismo Alemán y de la *New Image Painting* estadounidense. Lo que pretendieron dichos comisarios con esta exposición fue, al igual que los proyectos anteriores, manifestar que el espíritu de la nueva época







1. Mimmo Paladino, *Cordoba* (1984)

se despedía de la razón y daba la bienvenida a la subjetividad, a *lo visionario*, a *lo poético*, a *lo erótico*, a *lo irracional*, a *lo extraño* y también recuperaba el misterio.

Los artistas de estos grupos estaban unidos por el deseo de liberarse del período de austeridad y de racionalidad que había dominado buena parte del arte del siglo XX, cuestión que comparten con los pintores que se examinarán en los capítulos siguientes. Para ello, retornaron al placer del propio proceso pictórico, reivindicando la manualidad como modo de recuperar una significación que se apoyaba en la sensualidad y la tactilidad de la materia. Como indicó Achille Bonito Oliva en su artículo *La Trans-Avanguardia Italiana* publicado por la revista *Flash Art* en 1979 y en el que codificaba el nombre del movimiento:

El arte redescubre la sorpresa de una actividad infinitamente creativa, abierta incluso al placer de sus propias pulsiones, de una existencia caracterizada por miles de posibilidades, desde la figura hasta la imagen abstracta, desde un

destello de genialidad hasta el suave espesor de la materia, que se cruzan entre sí y, al mismo tiempo, gotean en la instantaneidad de la obra, absorbida y suspendida en su generosa entrega de sí misma como una visión.<sup>15</sup>

El distanciamiento que estos artistas tomaron con respecto a la impersonalidad y la frialdad de aquellos procesos conceptuales y minimalistas favoreció la recuperación de los lenguajes pictóricos figurativos desde una estética que favorecía el goce sensorial. Según Bonito Oliva y, siguiendo la estela de la argumentación de Kuspit del apartado anterior, la vuelta al módulo figurativo sugería un rechazo al *darwinismo lingüístico* de la tradición vanguardista. En este sentido, el crítico de arte italiano señalaba que:

(...) después de la mitad de los 70 y en los 80, en una situación de catástrofe generalizada, no parece posible recuperar viejas identificaciones (abstracción-experimentación-progreso; figuración-represión-retroceso), puesto que ha entrado definitivamente en crisis la idea de progreso, vinculada a una cultura historicista que ha atravesado intensamente incluso las posiciones de izquierda.<sup>16</sup>

Frente aquel desmoronamiento de la confianza en el desarrollo lineal tanto de la historia como del arte al que ya se ha hecho alusión, Bonito Oliva consideraba que el compromiso del artista debía residir en ampliar los espacios de creación a través de una revisión de la cultura y de la Historia del Arte. Así, los artistas de la Transvanguardia Italiana establecieron una relación subjetiva e imprevisible con los diversos lenguajes artísticos del pasado. En los cuadros de Sandro Chia, Francesco Clemente, Mimmo Paladino (Italia, 1948) o Enzo Cucchi (Italia, 1949) se podían encontrar referencias al arte del Trecento y del Quattrocento, a la iconografía Barroca y Manierista. También se podían identificar guiños a movimientos más recientes como



<sup>15</sup> Achille Bonito Oliva, "La Trans-Avanguardia Italiana", *Flash Art*, no. 92-93 (oct.-nov. 1979), <https://flash--art.it/article/la-trans-avanguardia/>, (Consulta: 19/10/2018), "L'arte riscopre la sorpresa di un'attività creativa all'infinito, aperta anche al piacere delle proprie pulsioni, di una esistenza caratterizzata da mille possibilità, dalla figura all'immagine astratta, dalla folgorazione dell'idea al morbido spessore della materia, che si attraversano e colano contemporaneamente nell'istantaneità dell'opera, assorta e sospesa nel suo donarsi generosamente come visione". [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>16</sup> Achille Bonito Oliva, *El arte hacia el 2000*, op.cit., p. 34.

el Posimpresionismo, el Futurismo y la Pintura Metafísica, así como alusiones a la pintura rupestre africana, al dibujo infantil, a la mitología clásica y a la cultura popular. En el catálogo de la exposición *Avanguardia/Transavanguardia*, Achille Bonito Oliva escribió que la obra se había convertido “en el espacio de una representación opulenta que ya no juega al ahorro sino al derroche, que ya no reconoce una reserva privilegiada a la que acudir”.<sup>17</sup>

De este modo, los artistas de la Transvanguardia Italiana elaboraron trabajos llenos de expresividad y eclecticismo a través del uso de colores vibrantes y luminosos, del entrecruzamiento compenetrado de elementos abstractos y figurativos o de la mezcla de figuras orgánicas y geométricas. Y repletos también de sensualidad y sensorialidad que se trasponía en los cuadros por medio de la recuperación de técnicas casi en desuso como el óleo, el pastel, la acuarela, el fresco o la encáustica y el uso de materiales suntuosos como el bronce.

Una posición cercana a la de los pintores italianos fue la que asumieron los artistas del Neoexpresionismo Alemán en cuanto a la experimentación subjetiva e individual, el placer de la pintura y la libertad formal. Este movimiento era bastante heterogéneo pues agrupaba dos generaciones distintas. Por un lado, estaban los artistas nacidos antes y durante la Segunda Guerra Mundial, entre los que, es conveniente destacar a Georg Baselitz, Markus Lüpertz, A. R. Penck (Alemania, 1939-2017) y K. H. Hödicke (Alemania, 1938) por la mayor afinidad que tienen sus propuestas con las obras de los artistas de la segunda generación y porque, junto a éstos, fueron los que se mantuvieron más cercanos a la esencia del movimiento neoexpresionista. Por otro lado, de la segunda generación los que mayor impacto tuvieron en la escena del arte de los años ochenta fueron los llamados *Die Neue Wilde* (Nuevos Salvajes), cuyos representantes más conocidos son Rainer Fetting (Alemania, 1949), Salomé (Alemania, 1954), Bernd Zimmer (Alemania, 1948) y Helmut Middendorf (Alemania, 1953).

<sup>17</sup> Achille Bonito Oliva, *Avanguardia/Transavanguardia*, (Milán: Electa, 1982), p.15, “L’opera diventa il luogo di una rappresentazione opulenta che non gioca più al risparmio ma allo spreco, che non riconosce più una riserva privilegiata a cui attingere”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



2. Markus Lüpertz, *Nacht* (1985)

Los lenguajes artísticos del pasado por los que sintieron una especial inclinación los pintores alemanes fueron, sobre todo, el Expresionismo y el Fauvismo, referencias que se transportaban a los cuadros a través del estilo agresivo y primitivo que estos artistas desarrollaron con el fin de desafiar la corriente racional y conceptualizada que dominaba la escena artística.

Realizaban sus pinturas generalmente mediante gruesas capas de pintura, con pinceladas enérgicas, fruto de movimientos casi automáticos, de gran fuerza rítmica con los que componían formas de amplias proporciones resueltas con una gama cromática brillante y contrastada. En una entrevista realizada a Markus Lüpertz, con motivo de la exposición que tuvo lugar en el Palacio de Velázquez de Madrid en 1984 y que se tituló *Origen y visión: nueva pintura alemana*, el artista señaló que la dimensión de *velocidad* en la aplicación del color fue muy importante en su época:

Hasta entonces había en el manejo del color tres tipos, estaba la pintura ilusionista, la pintura de contraste, es decir la yuxtaposición de colores, y la forma monocroma de pintura, y lo que nuestra época añadió a esto es la velocidad en la aplicación del color (...).<sup>18</sup>

El juego entre figuración y abstracción que se ha podido observar en las propuestas relatadas anteriormente, también estuvo presente en los trabajos del Neoexpresionismo Alemán. Un gesto que ya inició Baselitz a finales de los sesenta y que había empezado a practicar con la inversión del motivo, aspecto que se convirtió en el rasgo más característico e importante de su obra, como él mismo señaló:

Quando uno deja de estrujarse los sesos y de inventar motivos, pero aun así quiere pintar cuadros, la posibilidad más inmediata es la inversión del motivo. La jerarquía según la cual el cielo está arriba y la tierra abajo no deja de ser una convención, un acuerdo al que todos nos hemos habituado, pero en el que no hay que creer necesariamente. (...) Lo único que me importaba era encontrar una posibilidad de hacer cuadros, quizá con una nueva distancia, y nada más.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> VV. AA., *Origen y visión: nueva pintura alemana*, (Madrid-Barcelona: Ministerio de Cultura-Fundació Caixa de Pensions, 1984), p. 55.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 10.

Markus Lüpertz, en la entrevista citada anteriormente, ponía en evidencia un interés similar por trabajar en torno a estas cuestiones que Baselitz estaba desarrollando a través de su propuesta. Según Lüpertz, lo que determinaba toda su producción era la *concretización de lo abstracto*: “en el momento en que usted convierte la huella de un pie en una columna, esa huella es de pronto arquitectura, con eso siempre he jugado. Gracias a esta concretización de lo abstracto resulta un nuevo significado para esa huella del pie”.<sup>20</sup>



3. Georg Baselitz, *Schritt über die Schwelle* 3-18.VI.1985 (1985)

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 55.



4. David Salle, *Fooling with your hair* (1985)

En Estados Unidos, el movimiento equivalente a los citados grupos europeos se denominó *New Image Painting*. El término procede del título de una exposición celebrada en el Whitney Museum de Nueva York en 1978. Más allá de los artistas incluidos en esta muestra, posteriormente se utilizó este término para hacer referencia principalmente a los pintores Malcom Morley (Reino Unido, 1931-2018), Susan Rothenberg (EE.UU., 1945-2020), Julian Schnabel (EE.UU., 1951) y David Salle. La propuesta de este último, que va a servir de ejemplo en este punto, presentaba un rechazo de aquellos valores que las vanguardias artísticas les habían atribuido a las nociones de originalidad y de novedad. El artista impulsaba el concepto de copia a través del pastiche y la simulación que, a su vez, estaba en sintonía con la exacerbada producción y reproducción de imágenes que caracteriza a la sociedad de masas.

Esta idea había sido desarrollada por Jean Baudrillard en *Cultura y simulacro* (1978), un ensayo en el que el autor expresaba el origen de esa imposibilidad de contacto con lo verdadero por estar la sociedad inmersa completamente en la época de la simulación. Según se lee en las palabras del autor francés, se constata que “la simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal”.<sup>21</sup> Es decir, el filósofo

<sup>21</sup> Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, (Barcelona: Kairós, 1993), p. 9.

reflexionaba sobre esa ausencia de verdad, de causa objetiva en la sociedad posmoderna que, como consecuencia, había dejado a todo el sistema flotando convertido en un gigantesco *simulacro*. Salle combinaba todo tipo de técnicas, momentos de la Historia del Arte y de temas, muchos de ellos, contradictorios entre sí otorgándoles el mismo valor dentro de la imagen mediante un, también, marcado eclecticismo estilístico. Los elementos figurativos estaban distribuidos con una ligereza un tanto anárquica dentro de una espacialidad paradójicamente diáfana, circunstancia que impedía establecer un orden de lectura lineal y coherente.

Simultáneamente, por medio de la mezcla de realidad e imaginación y de cotidianidad y artificio, Salle lograba destruir toda posibilidad de certeza para presentar la mentira de cualquier afirmación absoluta. Los fragmentos inconexos de espacio y tiempo que conformaban la pieza, sumergían al espectador en un estado de incertidumbre y desconcierto, un estado muy alejado de las nociones de coherencia, estabilidad o de orden que sustentaban el pensamiento moderno. Sin embargo, el artista paliaba en parte esa sensación de desorientación con la aventura que su obra planteaba y el juego que el mismo proceso de la pintura incorporaba a la experiencia estética del espectador.

Por último, habría que hacer alusión a la llamada Escuela de Londres, término acuñado por el pintor Ronald B. Kitaj (EE.UU., 1932-2007) para definir su estilo pictórico y el de otros de sus contemporáneos en los últimos años de la década de los setenta.<sup>22</sup> Estos pintores estuvieron trabajando desde mediados del siglo XX en Londres y reivindicaron también la pintura figurativa. Fueron reunidos en la exposición titulada *The Human Clay*, en 1976 en la galería Hayward de Londres y fue comisariada por Kitaj. Entre los artistas que se encuadran bajo esta denominación se encuentran: Lucian Freud, Francis Bacon, Michael Andrew (Reino Unido, 1928-1995), Frank Auerbach (Alemania, 1931), Leon Kossoff (Reino Unido, 1926-2019), Paula Rego (Portugal, 1935), Euan Uglow (Reino Unido, 1932-2000) y el propio Kitaj. Se volverá

<sup>22</sup> Aunque el crítico de arte David Sylvester ya había hablado en 1948 de una “Escuela de Londres”, la cohorte de artistas agrupados por Kitaj bajo esa misma denominación era bastante diferente. Sobre esta cuestión, se recomienda consultar: James Hyman, *The Battle for Realism: Figurative Art in Britain during the Cold War, 1945-1960*, (New Haven: Yale University Press – Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2001), p. 24-26.

sobre la obra de estos creadores más adelante para establecer las líneas de conexión que los unen a los pintores figurativos de las últimas décadas.

#### 1.4 En busca de un horizonte común

Después de este breve análisis de las propuestas artísticas que revolucionaron la pintura en las últimas décadas del siglo XX, es preciso examinar los vínculos que existen entre la producción de los artistas pertenecientes a los movimientos citados y la de otros pintores contemporáneos. Es cierto que las propuestas de Justin Mortimer, Adrian Ghenie, Tim Eitel, Caroline Walker o Mamma Andersson no acusan el marcado hedonismo de las piezas de la Transvanguardia, el Neoexpresionismo y la *New Image Painting*. Los pintores contemporáneos de los que se ocupa este estudio, continúan reflexionando sobre las posibilidades expresivas del medio pictórico a través del diálogo con los lenguajes pictóricos del pasado. Sin embargo, sus propuestas artísticas no se definen por el pastiche, ni por el entrecruzamiento estilístico ni por la fragmentación narrativa que se observaba en la obra de David Salle. Tampoco se advierte en sus cuadros un cromatismo excesivamente contrastado ni ese aspecto deliberadamente descuidado que presentan la mayoría de las pinturas del Neoexpresionismo Alemán.

El nexo entre ambas propuestas hay que rastrearlo desde la revitalización del lenguaje pictórico figurativo que se produce en el período de desconfianza en el paradigma moderno que supuso la *posmodernidad*. La falta de fe en este paradigma conllevó, como se viene repitiendo, a un descrédito respecto a los ideales de las vanguardias artísticas volcadas hacia el futuro y la utopía. En relación con este asunto, la conclusión a la que llegó Simón Marchán en *El epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna»* es esclarecedora, pues el autor reconoció que la pérdida de confianza en la racionalidad dominante y en las finalidades preestablecidas de la historia, dio lugar a que en las artes plásticas se produjese una inclinación de la balanza hacia la naturaleza: “cuando las artes se desligan de la Filosofía de la Historia, suelen reforzar sus lazos con la Filosofía de la Naturaleza (...)”.<sup>23</sup> El autor percibió en la escena artística de los años ochenta el interés por recuperar ciertos valores que habían fundamentado la base

<sup>23</sup> Simón Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 324.

poética del movimiento romántico y que estaban relacionados con la irrupción de la parte oscura o *nocturna* de la psique humana y de la propia historia, así como con “un replegarse hacia una nueva interioridad, hacia la naturaleza interna o hacia una naturaleza externa apenas contaminada por la historia, (...)”.<sup>24</sup>

También en el texto que Bonito Oliva escribió en el catálogo publicado con motivo de la exposición *Avanguardia/Transavanguardia*, se puede encontrar una justificación de la poética que desarrolló la Transvanguardia Italiana y que confirmaría la reflexión enunciada por Marchán Fiz:

Así como para Novalis y todo el primer Romanticismo alemán la noche no era hundimiento en la desesperación sino proceso vertical tendente a la recuperación y a la desocultación de las fuerzas naturales, ahora el arte se presenta para insertarse en el círculo de la vitalidad universal. Nietzsche había afirmado con anterioridad la «felicidad del círculo», donde el hombre entraba para recobrar permanentemente la energía primaria de la naturaleza y el destino personal de animal (...).<sup>25</sup>

El desarrollo del arte se había basado hasta entonces en una aceleración experimental, dominada por una actitud que había permitido a la civilización convertir la naturaleza en historia y la energía vital en un estado de conciencia. A partir de las reflexiones que brindan Marchán Fiz y Bonito Oliva, se puede identificar fácilmente el lugar común de compromiso que comparten todos los artistas que se han nombrado. La desconfianza en la evolución científica, industrial y tecnológica que se produjo a finales del siglo XX promovió que estos artistas lanzasen una mirada hacia la *naturaleza* sofocada por el proceso cultural con el fin de reencontrar cierta sintonía con ella. Se puede apreciar en sus trabajos de forma muy clara la exaltación del instinto, de lo espontáneo y de lo sensual, aspectos que hacen referencia a lo que procede de lo *natural*. Este reencuentro con el mundo natural, heredero del sentimiento Romántico hacia la naturaleza, como

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 316.

<sup>25</sup> Achille Bonito Oliva, *Avanguardia/Transavanguardia, op. cit.*, p. 11, “Come per Novalis e tutto il primo Romanticismo tedesco la notte non era uno sprofondamento nella disperazione ma procedimento verticale tendente al recupero ed al disoccultamento delle forze naturali, ora l’arte si presenta per innerscarsi nel circolo della vitalità universale. Nietzsche aveva già affermato la «felicità del circolo», dove l’uomo entrava a recuperare permanentemente l’energia primaria della natura ed il destino personale di animale (...)” [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



también han observado ambos teóricos, se constituye como uno de los principales puntos de convergencia de las poéticas de las dos generaciones de artistas a las que se está refiriendo este discurso.

### 1.5 El acercamiento a la naturaleza

El proyecto moderno mantenía la creencia de que a través de la razón el individuo podía alcanzar la comprensión total del mundo, el conocimiento profundo de su esencia y llegar así, a un estado de íntegra satisfacción. Se suponía, también, que la universalidad de ese entendimiento incluía el dominio de las fuerzas naturales. Sin embargo, el convulso siglo XX, dio al traste con la mayor parte de esas expectativas, pues muchos de los acontecimientos que tuvieron lugar en esa centuria, lo que demostraron fue que el progreso, no propiciaba una felicidad completa a los hombres. Los avances tecnológicos y culturales, mostraban una cara oculta que se manifestaba, entre otras cosas, en un distanciamiento y en una devaluación del mundo de la experiencia y eclipsaba otros aspectos fundamentales del ser humano, como la irracionalidad, la pasión y la subjetividad.

Los artistas de los movimientos finiseculares proponían un acercamiento a la *naturaleza espaciosa* desde una mentalidad ligada a las emociones intensas de la individualidad. No resulta sorprendente, pues, que el material icónico preferido de estos pintores fuese la figura humana, el autorretrato o su entorno más inmediato. El trabajo del pintor italiano Francesco Clemente sería un buen ejemplo de ello, pues, gran parte de su iconografía se sostenía de constantes referencias a sí mismo, a su cuerpo, a su rostro, alusiones cargadas de sexualidad y de erotismo. Su obra *Secret* (1983) remite, como indica su título, a la dimensión oscura, misteriosa y secreta del propio mundo interior del artista. Se trata de un cuadro pintado con óleo sobre lienzo y trabajado mediante pinceladas barridas, veladuras, capas espesas de pintura y trazos enérgicos. En él se puede observar una figura humana superpuesta a un retrato y al fondo, en la esquina superior izquierda, una aglomeración de cuerpos humanos desnudos. Respecto a este tipo de composiciones realizadas a través de imágenes superpuestas, Clemente señaló en una entrevista publicada en la revista *El Cultural*:

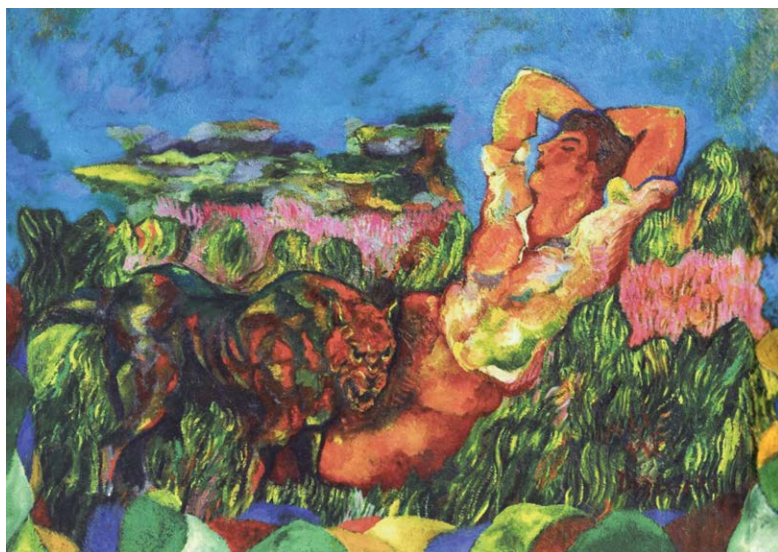


5. Francesco Clemente, *Secret* (1983)

Me gusta decir y no decir, decir y desdecir, por eso la imagen superpuesta describe esa variedad de significados, a veces los oculta, a veces los revela, nunca sabes qué sucederá. Me interesa la distancia entre tus intenciones y lo que ves, entre eso que ves y lo que no puedes o no quieres ver, y por supuesto me apasiona lo impredecible, que pueda suceder algo que hasta ahora no habías pensado, se plasmen o al menos se insinúen.<sup>26</sup>

Si se presta atención a los elementos representados, se puede observar, por un lado, un sujeto andrógino realizado a través de un estilo primitivo y clásico. Por otro, un retrato que ocupa casi la totalidad del lienzo y que posee rasgos fisionómicos del artista, al cual ha incorporado orejas de animal. Mediante la representación de estas figuras que son una transmutación entre hombre y mujer, entre humano y animal, Clemente hacía alusión a un individuo que no era unitario y definido sino, múltiple y contradictorio,

<sup>26</sup> Julio Valdeón Blanco, “Francesco Clemente, “El arte es un caramelo amargo cubierto de azúcar”, *El Cultural*, (oct. 2011), <https://www.elcultural.com/revista/arte/Francesco-Clemente/29949>, (Consulta: 4/03/2019).



6. Sandro Chia, *Leave the Artist Alone* (1985)

aspectos que, como ya se ha apuntado, correspondían a la nueva concepción del sujeto en la posmodernidad. Como señaló el propio artista:

Cuando comencé me obsesionaba señalar que hay muchas verdades, no sólo una, lo cual parecía en franca confrontación con los principios acuñados por la modernidad. Supongo que por eso nunca me interesó tanto el estilo. (...) Busco reflejar que somos muchas personas, plasmar esa diversidad, y si para ello tengo que empastar diferentes estilos, abocetar distintos lenguajes, lo hago.<sup>27</sup>

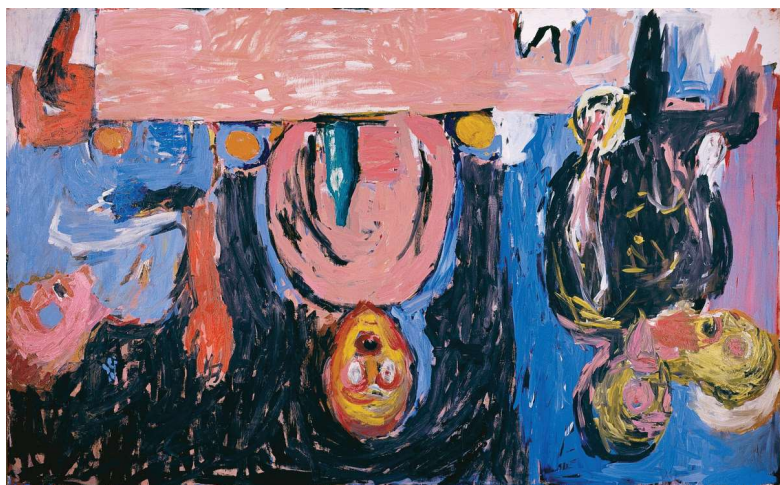
Por último, en esta pieza también se percibe una aglomeración de cuerpos desnudos representados en posiciones algo difíciles e improbables y que se muestran entregados al goce de los placeres de la carne. Una escena que casa a la perfección con las actitudes lúdicas y hedonistas que estos creadores trasponían en sus cuadros y que se vincula a un sentimiento intenso hacia la vida entendida como fuente de placer.

<sup>27</sup> *Ibid.*

Inquietudes similares a las de Clemente se pueden percibir en la propuesta del pintor italiano Sandro Chia. Su obra de gran formato titulada *Leave the artist alone* (1985), realizada con óleo sobre lienzo, representa a una figura humana en una actitud de reposo junto a un tigre en un entorno natural. En esta pieza resulta muy sugerente la representación del universo imaginario del pintor italiano donde los límites entre lo real y lo ficticio, lo corporal y lo psíquico, aparecen difuminados. Respecto al personaje de la imagen, podría entenderse como una referencia de sí mismo, como una manifestación de su propia identidad. La composición del paisaje, realizada mediante manchas de color que forman distintos volúmenes, trae a la memoria algunas interpretaciones de las que realizó Cézanne de la montaña de Sainte-Victoire, aunque en este caso, Chia ha trabajado los arbustos a través de marcadas líneas finas y sinuosas. La luminosidad cromática de la paleta y el predominio de los trazos curvos y la sensación de unidad entre naturaleza y ser humano, evocan el dinamismo de *La alegría de vivir* de Matisse. La armonía entre el sujeto representado y el tigre podría hacer alusión al poder mítico que se concedía a la música —o al arte, por extensión del concepto— para domar a las fieras y que es simbolizado por la figura de Orfeo. Por todo ello, la pieza es una invitación para acercarse al mundo natural, a la sensualidad del cuerpo humano y a la vitalidad animal.

En los trabajos de los pintores alemanes también es manifiesto el interés por expresar su propia experiencia personal. En este sentido, Georg Baselitz siempre ha tomado como punto de partida para sus pinturas temas relacionados directamente con su vida, es decir, figuras, retratos y paisajes que el artista ha utilizado para hacer referencia a la historia de su país, a sus relaciones personales o a la historia de la pintura alemana. Un ejemplo de ello es otra pieza también de grandes dimensiones titulada *Nachtessen in Dresden* (1983), realizada con óleo sobre lienzo y en el cual se aprecia la inversión del motivo.

El cuadro está compuesto a través de gruesas capas de pintura y gestos agresivos. El artista pintaba, en este momento, la mayoría de sus piezas directamente con los dedos, lo cual le confería a la imagen un carácter más ambiguo, a medio camino entre la figuración y la abstracción. Asimismo, estas obras sugieren una mezcla entre la crueldad y la vulnerabilidad del ser humano, así como cierta angustia existencial.



7. Georg Baselitz, *Nachtessen in Dresden* (1983)

De este modo, el espectador, al enfrentarse a sus obras, es dirigido hacia el espacio de *lo impredecible* y de *lo indefinido* al que hacía alusión Clemente. Respecto a los elementos representados, el artista ha retratado a los miembros del grupo *Die Brücke* y a Edvard Munch, cuyos referentes estilísticos están también presentes en la pieza. La paleta cromática con la que está trabajada es similar a la utilizada por los artistas de *Die Brücke* y la agitación agónica que presentan los personajes no puede negar su filiación con Munch. Por otra parte, el cuadro está inspirado en la Última Cena y pone de relieve la importancia que la temática cristiana desempeñó en los trabajos de Baselitz de los años ochenta, como puede verse en otras obras como *Die Dornenkrönung* (1983), *Tan zum Kreuz* (1983) o *Die Verspottung* (1984). El artista se nutría de esta iconografía no para hacer referencia al *más allá* sino para expresar la vida terrenal, aspecto que es manifestado a través de esa inversión del motivo.

Dentro del grupo de neoexpresionistas alemanes, están también los pintores Rainer Fetting, Salomé, Bernd Zimmer y Helmut Middendorf, ya citados, que, entre otros, fueron denominados como *Die Neue Wilde* por su interés por representar, a través de una estética primitivista y agresiva, la experiencia del individuo en la ciudad. Todos

ellos estaban influenciados por el mundo de las discotecas, la música rock, la escena punk y la cultura urbana. En el catálogo de la exposición *Origen y visión: nueva pintura alemana*, Christos M. Joachimides argumentaba respecto a ellos:

Los cuadros de estos pintores seducen por el encanto sensual de la superficie pictórica; insinuaciones de vivencias fugaces o percibidas a flor de piel en la atmósfera extremadamente tensa de la metrópolis que sigue siendo Berlín, pese a todas sus heridas.<sup>28</sup>

Ese universo está presente en la obra *City Feeling* (1982) de Middendorf. Se trata de un cuadro de grandes dimensiones, realizado con acrílico sobre lienzo, en el cual el artista ha intentado expresar, como indica el título, el sentimiento de la ciudad en la noche. Para ello, Middendorf ha elaborado la imagen a través de tonos intensos rojos,



8. Helmut Middendorf, *City Feeling* (1982)

<sup>28</sup> VV. AA., *Origen y visión: nueva pintura alemana*, op. cit., p. 6.





9. Julian Schnabel, *The walk home* (1985)

amarillos y naranjas, contrastándolos con negros, azules, morados y verdes. El artista confiere así a la escena una atmósfera de suciedad, de contaminación, que contrasta con las zonas pintadas de blanco que usa el autor para reflejar la potencia de las luces eléctricas. Los edificios y las figuras están resueltos de forma esquemática, mediante pinceladas rápidas, amplias y empastadas que configuran sus siluetas en negro. El resultado es una obra con una potente carga expresiva y emocional que refleja la intensidad de la vida nocturna, y su trastienda solitaria y amenazante.

Similares preocupaciones a la de estos dos grupos europeos se encuentran en las propuestas de algunos de los artistas de la *New Image Painting* estadounidense. Julian Schnabel, por ejemplo, trabajó en torno a la figura humana y al paisaje a través de un gesto enérgico y agresivo. Desde finales de los setenta, Schnabel empezó a utilizar materiales fuera de los que se consideran propios de la pintura tradicionalmente. En *Plate paintings* utilizó platos rotos y en otras de sus propuestas, se atrevió con madera, ramas, cobre, bronce, incluso con fibra de vidrio. Lo que le interesaba al artista era explorar la carga psicológica que poseían los diferentes materiales que utilizaba, es decir, la relación entre lo físico y lo emocional. El azar también jugó un importante papel en su proceso creativo, pues Schnabel arrastraba el lienzo por el suelo o exponía la tela a las fuerzas del clima para que absorbiese las manchas

ambientales, imprimiéndose así en la superficie pictórica rastros de lluvia, moho o las decoloraciones realizadas por el sol.

Respecto al modo de tratar la figura humana, el pintor estadounidense señaló en una entrevista publicada en la revista *The Brooklyn Rail* que, en sus primeras piezas realizadas antes de sus *Plate paintings*, lo que estaba buscando era un sustituto para trabajar la figura, es decir, no pintar el cuerpo de una forma directa sino, por ejemplo, asimilar un torso humano a un álamo: “Vi similitudes entre venas y ramas y grietas y la fisonomía de todas las cosas. Sentí que la posibilidad de reducción y combinación de dos cosas—como un álamo y un torso humano—era posible”.<sup>29</sup> De este modo, lo que estaba planteando era una síntesis entre formas naturales y artificiales, un aspecto que en su producción posterior llevaría al extremo a través de la combinación de materiales de diversas procedencias, donde la propia naturaleza formaba parte de la pintura.



10. Julian Schnabel, *St. Sebastian* (1979)

La alegre transgresión y el hedonismo ardiente volcado sobre el momento presente que se observaba en la pintura de los años ochenta, se iba llenando, como se ha podido comprobar a lo largo de este apartado, de un sentimiento trágico latente. Los trabajos de estos pintores que se acaban de analizar sugieren placer, erotismo y sensualidad,

<sup>29</sup> Phong Bui, “Julian Schnabel with Phong Bui”, *The Brooklyn rail*, (sept. 2017), <https://brooklynrail.org/2017/09/art/JULIAN-SCHNABEL-with-Phong-Bui>, (Consulta: 06/03/2019), “I saw similarity between veins and branches and cracks and the physiognomy of all things. I felt the potential reduction and combination of two things—like a poplar tree and a human torso—was possible”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

pero también transmiten cierta sensación de amenaza, de angustia y de incertidumbre como observaba Marchán Fiz:

Contemplando sus manifestaciones más relevantes, da la sensación que la vivencia posmoderna tan pronto se deja embargar por los entusiasmos como abrumarse por lúgubres presentimientos. Así lo hacen sugerir las oscilaciones entre el eros y la muerte.<sup>30</sup>

### 1.6 Una sensibilidad dionisiaca

La tensión que se establece entre *Eros* y la muerte que genera la pulsión vital, es otra de las cuestiones fundamentales en la que coinciden los creadores a los que se está haciendo referencia: el apego de todos ellos a la experiencia de la vida. Como se ha podido observar, estos artistas concibieron la pintura como un registro sensual, inmediato e intenso de su propia experiencia vital. Sus propuestas manifestaban una desbordada energía interior que parecía incompatible con los discursos artísticos dominantes de su época, desprovistos de los sentimientos y de los conflictos de la vida humana. Sin duda alguna, este es un aspecto crucial, en las propuestas de los pintores contemporáneos que se van a investigar. Es por ello que se va a plantear un acercamiento a esta expresión de vitalidad, pues arrojará luz sobre el presente discurso.

De nuevo se va a aludir a una reflexión que el historiador del arte Simón Marchán Fiz reconoció en el Neoexpresionismo Alemán y en la Transvanguardia Italiana en relación con ese vitalismo:

Muchas de sus obras no son fruto de la tranquilidad, del apaciguamiento entre los instintos, sino encarnación de las tensiones y disonancias. Diría que en ellas anidan vestigios de una cierta sensibilidad dionisiaca que transfigura lo feo, lo disarmónico, en materia prima e impulso inicial de toda creación.<sup>31</sup>

En relación con esta idea de Marchán Fiz, sería necesario recordar aquel interés que tenían los pintores alemanes por desafiar cualquier canon de medida y de estilo a través

<sup>30</sup> Simón Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 317.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 325.

de la realización de una pintura salvaje y rabiosa. La paleta cromática contrastada, las distorsiones en el uso de la figura y la gestualidad agresiva, favorecieron la creación de imágenes con una disonancia perturbadora y un poder excitante. Del mismo modo, los artistas italianos también representaron situaciones cargadas de tensión a través de diversos aspectos formales y narrativos. Por ejemplo, la mayoría de las obras de Sandro Chia se caracterizaban por la gruesa densidad de sus mezclas cromáticas y por la maraña de líneas ondulantes que llenaban toda la superficie del lienzo, creando así una especie de *horror vacui* que transmitía al espectador una sensación de desorden y caos. Esta tensión e inquietud se podía percibir también en la elección de los temas: naufragios, tormentas, barrancos, calaveras, y otros elementos amenazadores que Enzo Cucchi trabajó a través de una paleta cromática de tonos ácidos.

No sorprende, por tanto, que Marchán Fiz percibiese cierta *sensibilidad dionisiaca* —entroncada directamente con el discurso que Nietzsche desarrolla en *El nacimiento de la tragedia*—, en los trabajos de los artistas italianos y alemanes, aspecto que, según el autor, se había filtrado, a menudo vaciado de sus disonancias, a otros países. Referencias a este tema se hallan también en el título de un cuadro de Chia *La cucina di Dioniso* (1980) o en el manifiesto que Lüpertz publicó en 1966 titulado *Dithyrambic Manifest*.

Estos pintores plasmaban en sus discursos las preocupaciones e insatisfacciones derivadas del distanciamiento que el progreso había generado entre la naturaleza y el individuo y entre este y la experiencia. Lo que ellos proponían a través de sus poéticas era también un acercamiento a esa dimensión *dionisiaca* ocultada bajo los excesos del pensamiento racional y que Nietzsche había enunciado del siguiente modo: “Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos: también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre”.<sup>32</sup>

El autor percibió en la tragedia griega el equilibrio entre dos instintos artísticos antagónicos, los cuales consideró que eran primordiales para la elaboración de una obra de arte. Estos dos instintos son *lo apolíneo* y *lo dionisiaco*, conceptos que aluden

<sup>32</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, (Argentina: El Cid Editor), p. 36-37.



a las dos divinidades griegas Apolo y Dioniso. Nietzsche se propuso analizar ambos conceptos e introducirlos en el ámbito de la estética. Según el autor, el estado *apolíneo* “mantiene excitado ante todo el ojo, de modo que éste adquiere la fuerza de ver visiones”.<sup>33</sup> En cambio, en el estado *dionisiaco*:

Lo que queda excitado e intensificado es el sistema entero de los afectos: de modo que ese sistema descarga de una vez todos sus medios de expresión y al mismo tiempo hace que se manifieste la fuerza de representar, reproducir, transfigurar, transformar, toda especie de mímica y de histrionismo.<sup>34</sup>

Estos dos instintos representaban, por un lado, *lo racional, lo finito, la forma y la armonía*, encarnado en la figura de Apolo. Por otro lado, Dioniso simbolizaba *lo irracional, lo infinito, lo informe y lo disarmónico*. Así pues, según Nietzsche, *lo apolíneo* es el *principio de individuación*, el intento de mantener en continuidad la unidad de una identidad, de un *yo*. *Lo dionisiaco* es la *ruptura de la individuación* y la apertura hacia el núcleo más íntimo de las cosas. El autor defendió la necesidad recíproca de ambos valores para que el sujeto pudiese ser capaz de soportar su propia existencia: “lo apolíneo de la máscara, son productos necesarios de una mirada que penetra en lo íntimo y horroroso de la naturaleza, son, por así decirlo, manchas luminosas para curar la vista lastimada por la noche horripilante”.<sup>35</sup>

Para Nietzsche, la vida entera, con toda su belleza y moderación, descansaba sobre ese velado sustrato de sufrimiento y de conocimiento, sustrato que al individuo le sería puesto al descubierto por *lo dionisiaco*: “Y he aquí que Apolo no podía vivir sin Dioniso!”.<sup>36</sup>

Así pues, el origen y la base de la tragedia griega fue la expresión de esos dos instintos entrelazados entre sí que constituyen la existencia del ser humano. Sin embargo, estos dos valores fueron disgregados el uno del otro, alzándose *lo apolíneo*

<sup>33</sup> Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo*, (Madrid: Alianza, 1973), p. 92.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, op. cit., p. 100.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 57.



11. Sandro Chia, *La cucina di Dioniso* (1980)



12. Enzo Cucchi, *Un sospiro di un onda* (1983)

por encima de *lo dionisiaco*. Según Nietzsche, el culpable de ello fue Sócrates y contra él se manifestó abiertamente en *El nacimiento de la tragedia*. En este escrito, el autor reconoció en Sócrates el tipo de una forma de existencia nunca oída antes de él y que denominó el *hombre teórico*:<sup>37</sup>

(...) Sócrates es el prototipo del optimismo teórico, que, con la señalada creencia en la posibilidad de escrutar la naturaleza de las cosas, concede al saber y al conocimiento la fuerza de una medicina universal, y ve en el error el mal en sí. Penetrar en esas razones de las cosas y establecer una separación entre el conocimiento verdadero y la apariencia y el error, eso parecióle al hombre socrático la ocupación más noble de todas, incluso la única verdaderamente humana: de igual manera que aquel mecanismo de los conceptos, juicios y raciocinios fue estimado por Sócrates como actividad suprema y como admirabilísimo don de la naturaleza, superior a todas las demás capacidades.<sup>38</sup>

Según Nietzsche, Sócrates creyó que a través del “pensar”, el hombre no sólo sería capaz de conocer todos los enigmas del mundo, sino que, incluso, podía llegar a corregir la existencia; pues, según el autor, el filósofo griego consideró que todo lo existente era absurdo y repudiable debido a que lo único que veía era una falta de inteligencia y el poder de la ilusión. Esta idea le llevó a convertirse en el precursor de una cultura, un arte y una moral de una naturaleza completamente distinta a la vigente en la Atenas de aquellos tiempos:

Mientras que en todos los hombres productivos el instinto es precisamente la fuerza creadora y afirmativa, y la conciencia adopta una actitud crítica y disuasiva: en Sócrates el instinto se convierte en un crítico, la conciencia, en un creador - ¡una verdadera monstruosidad *per defectum*!<sup>39</sup>

Para Nietzsche, Sócrates marcó el inicio de un largo proceso de decadencia de la cultura occidental, prolongándose posteriormente a través del platonismo y, especialmente, con el cristianismo. El verdadero origen de esta decadencia iba más

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 142-143.

allá de aquella inversión que se había producido al situar la razón por encima del instinto, *lo apolíneo* por encima de *lo dionisiaco*. Lo que Nietzsche detectó en la profundidad de aquella actitud que había permitido dicha involución no fue otra cosa que el resentimiento contra la misma vida: “En todos los tiempos los sapientísimos han juzgado igual sobre la vida: *no vale nada...*”<sup>40</sup>

En este sentido, Nietzsche reconoció que la raíz de los problemas de nuestra cultura fue la invención de una realidad trascendente dotada de características de estabilidad e inmutabilidad.<sup>41</sup> El descrédito de los datos que provenían de los sentidos no era más que una consecuencia de la creencia en el *ser*, en aquello que no deviene. Desde su punto de vista, el *hombre teórico*, al considerar que podía atrapar las complejidades y los misterios de lo existente en la red del concepto, dejaba de poseer el acceso a la *contradicción primordial*, a la vida *eterna*, al *eterno retorno* de la vida; al futuro, prometido y consagrado en el pasado; al “sí” *dionisiaco* dicho a la vida por encima de la muerte y el cambio.<sup>42</sup> Para Nietzsche, el individuo que, incapaz de aceptar el destino trágico, recurría a ese otro mundo suprasensible, revelaba una actitud *vengativa, rencorosa y hostil* contra la vida misma.

Frente a la verdad científica, con su progenitor Sócrates a la cabeza, Nietzsche defendió una *sabiduría trágica* sobre la cual se fundaba el instinto *dionisiaco*. De un lado, la ciencia rehuía todo devenir, pero, de otro, la *sabiduría trágica* consideraba al arte como el medio más adecuado para penetrar en el flujo vital. De este modo, a través del arte se podía reconocer en el devenir lo eterno y lo esencial, afirmando así la vida en todas sus circunstancias:

El decir sí a la vida incluso en sus problemas más extraños y duros; (...), — a *eso* fue a lo que yo llamé dionisiaco, *eso* fue lo que yo adiviné como puente que lleva a la psicología del poeta *trágico*. No para desembarazarse del espanto y la compasión, no para purificarse de un afecto peligroso mediante una vehemente descarga del mismo — así lo entendió Aristóteles —: sino

<sup>40</sup> Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>41</sup> Para ampliar información sobre este problema se recomienda consultar, especialmente, los apartados titulados “La «razón» en la filosofía” y “Cómo el «mundo verdadero» acabó convirtiéndose en una fábula” de su ensayo *Crepúsculo de los ídolos*.

<sup>42</sup> Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, *op. cit.*, p. 134.



para, más allá del espanto y la compasión, *ser nosotros mismos* el eterno placer del devenir, — ese placer que incluye en sí también el *placer del destruir*...<sup>43</sup>

Para Nietzsche el arte no sólo era un gran estimulante para vivir, sino también un instrumento mediante el cual el sujeto podía reconciliarse con su sufrimiento más sutil y también con el más vehemente. Un sentimiento que se apoderaba del individuo cuando éste tomaba conciencia tanto del proceso de destrucción de la denominada historia universal, como de la crueldad de la propia naturaleza:

(...) el *arte*, como un mago que salva y que cura: únicamente él es capaz de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir: esas representaciones son lo *sublime*, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo cómico, descarga artística de la náusea de lo absurdo.<sup>44</sup>

El artista se convertía así en aquel que mostraba, sin miedo, lo terrible y lo problemático de la existencia por medio de la apariencia *apolínea* del arte, la cual se extiende como un velo sobre esa verdad intuita. El placer que producían este tipo de representaciones únicamente podía buscarse, según Nietzsche, en la esfera de la estética pura, es decir, sólo como representación artística, como espectáculo estético, podía ser soportado *lo espantoso y lo absurdo* de la vida.

Esta reflexión acerca de *lo apolíneo y lo dionisiaco* ha permitido confirmar la influencia del pensamiento de Nietzsche en las propuestas de los artistas tratados, y cómo Bonito Oliva, Marchán Fiz o Donald Kuspit se hacían eco de ella en los textos que dedicaron a sus poéticas. El rechazo que manifestaron la Transvanguardia Italiana, el Neoexpresionismo Alemán, la *New Image Painting* estadounidense y la Escuela de Londres con respecto a la situación cultural heredada, tiene un claro referente en la teoría de dicho autor. La voluntad de liberarse de las ataduras represivas del intelecto y del *concepto*, de expresar sentimientos y emociones intensas, de trabajar en torno al instinto y la intuición, son características que comparten las creaciones de estos

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 135-136.

<sup>44</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, op. cit., p. 85-86.

pintores y que se pueden identificar con un renacimiento de la figura emblemática de Dioniso en el ámbito pictórico de los años ochenta.

La influencia del espíritu pictórico de los ochenta en los artistas actuales queda patente en el esfuerzo constante por representar lo que es irrepresentable, por decir lo que es innombrable, de describir lo que es indescriptible y por el afán de desvelar esa naturaleza habitada por Dioniso que le es incomprendible al *hombre teórico*. Sin embargo, los recursos formales utilizados por estos primeros grupos son bien distintos de los que emplean Justin Mortimer, Adrian Ghenie, Tim Eitel, Caroline Walker, Karin Mamma Andersson y otros artistas más recientes. En los artistas de la Transvanguardia, el Neoexpresionismo y la *New Image Painting*, se advierte un predominio de la superposición, el entrelazamiento agolpado de imágenes, la simulación de los gestos y la grafía arcaica e infantil. Estas cualidades dotan a las obras de esos pintores pioneros, de una aparente espontaneidad que los artistas de la segunda generación van a sustituir por un carácter academicista. Un rasgo que, sin embargo, comparten con algunos componentes de la Escuela de Londres como Lucian Freud, Michael Andrews, Paula Rego y Francis Bacon.

### 1.7 Pintar las fuerzas

Los artistas asociados a la Escuela de Londres se interesaron por representar, mediante distintas estrategias formales y narrativas, escenas que hacían visibles los conflictos del individuo en la sociedad en la que vivían, transmitiendo así al espectador sentimientos asociados a la angustia, la amenaza, el desconcierto y la incertidumbre. Entre sus temas más comunes se hallaban la soledad, el dolor, el desarraigo, la violencia, la muerte, así como la fragilidad y la vulnerabilidad de la condición humana. Abordaron estas cuestiones a través de la representación de la figura humana y también mediante escenas de interiores, paisajes naturales y urbanos. De todos los artistas a los que se suele agrupar bajo la denominación de Escuela de Londres, se va a poner el acento en Paula Rego, Michael Andrews, Lucian Freud y Francis Bacon porque, son sus propuestas las que ofrecen un vínculo más estrecho con los pintores más actuales.



Paula Rego planteaba, a través de su pintura, una reflexión en torno al lado más tenebroso de la naturaleza humana desde su propia perspectiva como mujer dentro del sistema patriarcal. En el catálogo de la exposición titulada *La Escuela de Londres*, que tuvo lugar en el Museo Picasso de Málaga en el año 2017, la comisaria Elena Crippa recogía una declaración muy interesante que el pintor Timothy Hyman realizó sobre esta artista. Según Hyman, Rego desempeñó un papel relevante en dos frentes: por un lado, se convirtió en un referente para las muchas artistas que a partir de los años setenta abandonaron la pintura por ser considerada una práctica masculina. Por otro, ha sido capaz de mantenerse en los circuitos artísticos pintando obras confesionales e imaginativas y eminentemente narrativas, sin temer las críticas negativas por hacer un arte alejado de las modas. Sin duda alguna, como se verá más adelante, el trabajo de Rego ha influido en muchas artistas contemporáneas que siguen revitalizando los lenguajes pictóricos figurativos desde la perspectiva de la crítica feminista con el fin de desarticular los roles y estereotipos impuestos por la sociedad y la Historia del Arte.

Rego estaba fascinada por contar historias que provenían de su propia imaginación, de recuerdos de experiencias personales o de cuentos populares, elaborando así un lenguaje pictórico que se movía entre lo imaginario y lo real. Dentro de esas narraciones pintadas, la figura de la mujer tenía el papel protagonista. Unas veces, desarrollando distintas actividades, distintos estados de ánimo o temperamentos, incluso en algunas piezas aparecían mostrando el carácter de un animal indómito. De este modo, la artista focalizó su trabajo en la búsqueda de su propia identidad al margen de los estereotipos y roles impuestos por la sociedad, y en una denuncia a la opresión y la violencia ejercida contra la mujer, al mismo tiempo que reivindicaba su empoderamiento.

Entre sus obras, se puede citar *The family*, realizada en 1988 con acrílico sobre lienzo con soporte de papel. Esta pieza está trabajada de forma cuidadosa, se advierte la premeditación en la factura y el estilo es eminentemente descriptivo. La escena, a pesar de estar ambientada en un contexto hogareño que resulta tranquilo al primer golpe de vista, transmite cierta sensación de inquietud y desconcierto. El asunto retratado hace alusión a la enfermedad del marido de la artista, que padecía esclerosis múltiple cuando se pintó el cuadro. Sin embargo, dichas sensaciones no son consecuencias de este



13. Paula Rego, *The maids* (1987)

trasfondo narrativo. La tensión que la imagen genera, no parte tanto de la dolencia que sufre el personaje masculino como de la actitud que tiene los personajes que le está ayudando a vestirse. Uno de ellos es una mujer cuyo rostro expresa amabilidad mientras que con uno de sus brazos parece estar asfixiando al hombre inmovilizado. El otro es una niña a la que Rego ha dotado de tal corpulencia que no se puede evitar hacer la comparación entre su fuerte apariencia física y lo vulnerable de la figura del padre indefenso. De este modo, lo que la artista planteaba era una desarticulación de los roles asociados al hombre y a la mujer, pues, en esta imagen, son las mujeres las que poseen el control de la situación, ejercitando su poder sobre ese hombre frágil. A través de este tipo de piezas, lo que pretendía Rego era poner de manifiesto la gran fuerza personal, física y psíquica de la mujer en sentido general y de ella misma de forma individual, además de denunciar el sistema patriarcal que intenta reprimir dicha fuerza.



14. Paula Rego, *The Family* (1988)

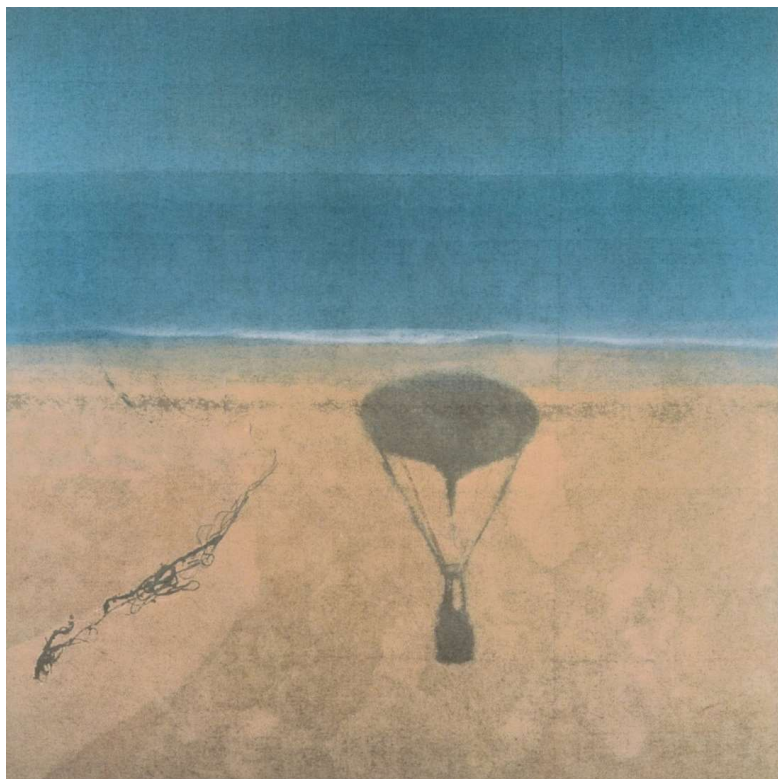
El artista Michael Andrews también abordó temas relacionados con la condición humana, pero desde otra posición muy distinta a la de Rego. En el catálogo de la exposición *La Escuela de Londres*, Elena Crippa señalaba que la propuesta de Andrews partía de sus abundantes lecturas, particularmente de los textos de Confucio y de Kierkegaard, así como del libro *Zen en el arte del tiro con arco* (1948) de Eugen Herrigel. Estas lecturas le impulsaron a desarrollar, mediante su práctica artística, una exploración sobre el concepto de *iluminación*, que el artista concebía como un estado del ser imposible de alcanzar mediante la voluntad. Una idea que se relacionaría con las reflexiones que Herrigel abordó en el ensayo que se acaba de mencionar. En la introducción de este libro, el maestro Daisetz T. Suzuki reconocía que para la realización de cualquier oficio era fundamental que se produjese una armonía entre lo consciente y lo inconsciente: “para alcanzar la maestría en un arte no basta conocimiento técnico. Uno debe de trascender la técnica de manera que el dominio se convierta en un “arte sin artificio” y emane directamente del inconsciente...”<sup>45</sup>

El interés por trabajar en torno a estas cuestiones se puede apreciar en su serie pictórica titulada *Lights*, que llevó a cabo durante más de cinco años desde 1970, y cuyo título está tomado de una colección de poemas de Arthur Rimbaud titulada *Les Illuminations* (1886). En ella se representan un conjunto de siete paisajes envueltos en una atmósfera difusa y desvanecida. Para lograr ese efecto de “nublado”, el artista pulverizaba la pintura acrílica con pistola sobre el lienzo sin imprimir, lo cual acentuaba la sensación de espejismo. Este conjunto de cuadros fue planteado como una secuencia narrada en la que cada imagen sucedía a la anterior. Así, la serie describe el viaje de un globo aerostático que el artista utilizó como símbolo del “ego encapsulado en la piel”<sup>46</sup>, una frase que deriva de los escritos del psicólogo R. D. Laing y que inspiró a Andrews para desarrollar esta propuesta. En cada cuadro, el artista utilizaba los movimientos del globo para sugerir un estado de ánimo determinado y, a medida que avanzaba el viaje, la vista del globo fue reemplazada por una vista desde el globo. De este modo,



<sup>45</sup> Eugen Herrigel, *El zen en el arte del tiro con arco*, (Madrid: Gaia, 2012), p. 14.

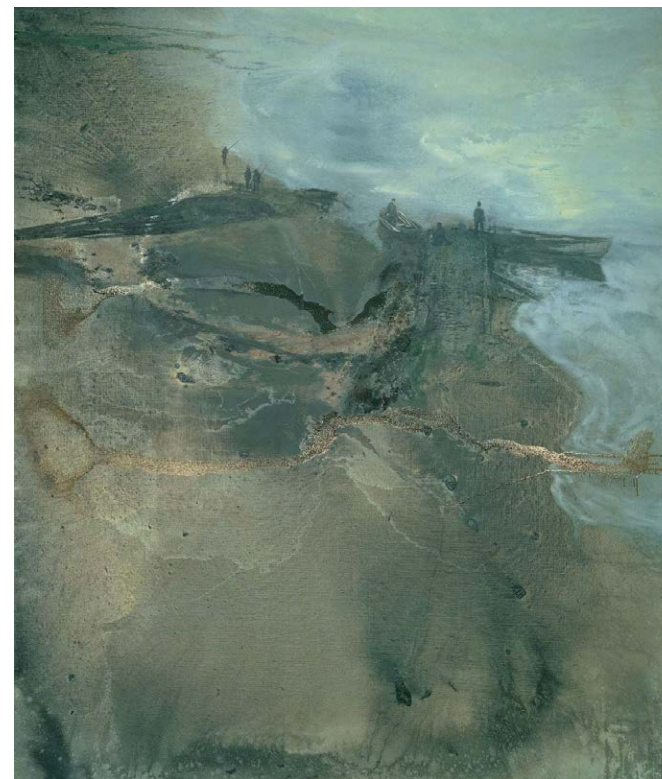
<sup>46</sup> “Michael Andrews. *Lights* (1970-75)”, Tate Britain, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/michael-andrews/michael-andrews-room-guide/michael-andrews-lights>, (Consulta: 02/04/2018).



15. Michael Andrews, *Lights VII. A Shadow* (1974)

Andrews proponía una reflexión acerca de esa tensión entre interior/exterior y, específicamente, sobre la liberación que supone la pérdida del *ego*. Un estado de conciencia desinteresada que el artista reconocía alcanzar durante la realización de su pintura.

Otra serie pictórica de Andrews, que realizó antes de fallecer y que dejó inacabada, fue un conjunto de obras sobre el río Támesis, a través de la cual el artista proponía una reflexión sobre la mortalidad. En una anotación sobre esta serie Andrews señalaba lo siguiente: “Acepta el flujo de la vida y el reflujo de las cosas a través de la mente,



16. Michael Andrews, *Thames Painting. The Estuary* (1994-95)

el cambio, la desaparición y reaparición permanentes”.<sup>47</sup> Una declaración que remite a aquella *sabiduría trágica* que Nietzsche defendía, a ese “sí” *dionisiaco* dicho a la vida por encima de la muerte y el cambio. Su pintura titulada *Thames Painting: The Estuary*, realizada entre 1994 y 1995, hace visible dicho sentimiento. En este cuadro, el artista representó el embarcadero del Támesis a la orilla del mar y, al fondo de la escena, se intuye un conjunto de personas junto a unas barcas. Para realizar la pieza, Andrews dejó fluir la pintura sobre la superficie del lienzo y da la sensación, al



<sup>47</sup> Elena Crippa et al., *La Escuela de Londres*, (Málaga: Fundación Museo Picasso Málaga, 2017), p. 33.



contemplarla, que cielo, mar y tierra se funden entre sí. Su proceso pictórico, a través de manchas aguadas de pintura que se superponen, genera un espacio rico en texturas que se mueve entre la construcción y la destrucción.

Similares preocupaciones a la de Andrews se pueden observar en la propuesta de Lucian Freud; aunque, en su caso, la representación de la figura humana es la que adquiere el protagonismo en la mayoría de las obras que realizó. Sus conversaciones con Francis Bacon le llevaron, a partir de finales de los años cincuenta, a abandonar el rígido método de trabajo que estaba desarrollando hasta entonces. Sustituyó los pinceles pequeños y de pelo fino de marta con los que trabajaba por pinceles más grandes y de cerda de jabalí, haciendo visible así la dirección de cada pincelada, su presión y la carga matérica contenida en el pincel. También, dejó de pintar sentado cerca del modelo y comenzó a pintar de pie, utilizando todo su cuerpo para la realización del cuadro. De este modo, su producción pasó de ser una representación gráfica de la figura humana a una más visceral y carnal que atendía tanto a la presencia voluminosa del cuerpo como al espesor, porosidad y flacidez de la carne.



17. Lucian Freud, *Small Figure* (1983-84)

Los cuerpos retorcidos, enfermos y orondos de Freud, que se desparraman blandos por la superficie del lienzo, poco tienen que ver con los cuerpos esbeltos y sanos que se ven en los anuncios de publicidad. Viene a colación en este punto hacer referencia a Baudrillard, pues el autor reconocía en su texto *El intercambio simbólico y la muerte* (1976) esa obsesión por parte del sistema capitalista por exponer y preservar el cuerpo humano en un estado de pulcritud absoluta:

Esa piel porosa, agujereada, orificial, donde el cuerpo no se acaba, y que sólo la metafísica establece como línea de demarcación del cuerpo, es negada en provecho de una segunda piel no porosa, sin exudación ni excreción, ni caliente ni fría (es «fresca», es «tibia»: climatización óptima), sin órganos ni asperezas (es «dulce», es «aterciopelada»), sin espesor propio (la «transparencia de la tez»), sobre todo, sin orificio («es lisa»). Funcionalizada como un revestimiento de celofán.<sup>48</sup>

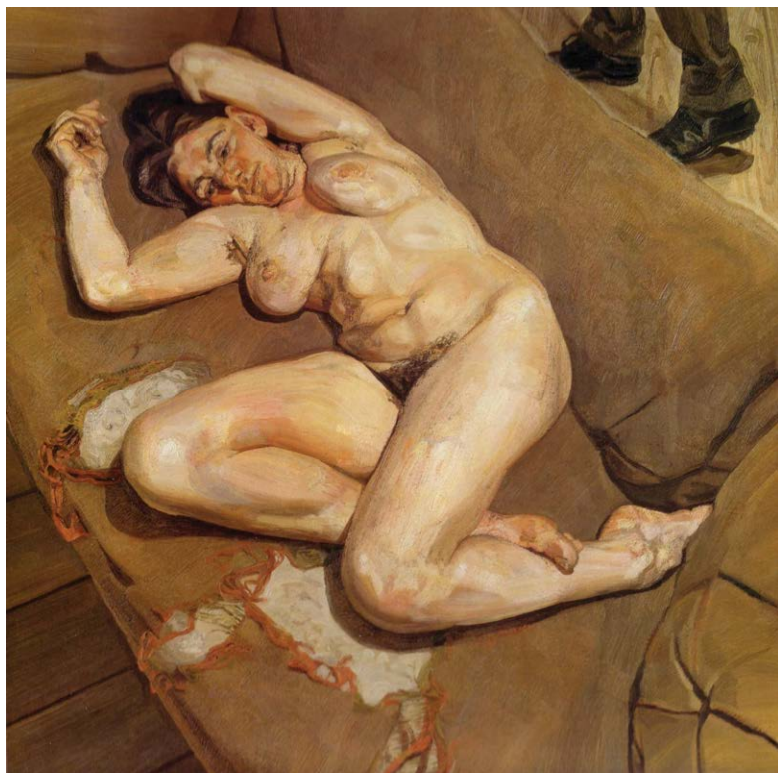
Según Baudrillard, esta *utopía de la desnudez* estaba relacionada con el rechazo al paso del tiempo y el deseo de mantener el propio cuerpo y los objetos en una especie de *inmortalidad abstracta*. En relación con ello, el autor señaló que:

Toda nuestra cultura no es más que un inmenso esfuerzo para disociar la vida de la muerte, conjurar la ambivalencia de la muerte en beneficio exclusivo de la reproducción de la vida como valor, y del tiempo como equivalente general. Abolir la muerte, tal es nuestro fantasma que se ramifica en todas direcciones: el de la supervivencia y la eternidad para las religiones, el de la verdad para la ciencia, el de la productividad y la acumulación para la economía.<sup>49</sup>

La reflexión de Baudrillard sobre el cuerpo, puede ponerse en relación con la crítica que Nietzsche elaboró en contra del empeño del *hombre teórico* que, rechazando el devenir y el cambio, oponía la idea de vida al concepto de muerte. En *El intercambio simbólico y la muerte*, Baudrillard denunciaba precisamente esa noción de nuestra cultura occidental al considerar la vida como positividad y la muerte como principio negativo que debe abolirse a través de la ciencia y la técnica.

<sup>48</sup> Jean Baudrillard, *El intercambio simbólico y la muerte*, (Caracas: Monte Ávila, 1980), p. 122-123.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 170-171.



18. Lucian Freud, *Naked portrait with reflection* (1980)

Lucian Freud hizo visible a través de su trabajo la imposibilidad de domesticación de la naturaleza. Su propuesta pictórica reflejaba la condición de constante transformación y no consumación del cuerpo humano, evocando así una reflexión en torno a la vida, al deterioro y a la muerte. El cuadro titulado *Naked Portrait with Reflection*, elaborado en 1980, sería un ejemplo de ello. Se trata de una obra realizada con óleo sobre lienzo que representa, desde un ángulo superior, una figura femenina tumbada sobre un sofá hecho jirones. Al fondo de la escena se ven unos pies — los pies del artista —, lo cual desvela que el cuadro fue elaborado a través de la contemplación del cuerpo de la modelo, reflejado en un espejo. El predominio de una paleta cromática sombría junto

con un tratamiento de la luz cálida y artificial aporta a la figura un aspecto mortecino. La pose retorcida de la modelo sugiere el interés del artista por estudiar cada pliegue, textura y volumen del cuerpo en un intento de alcanzar a representar la esencia de esa persona a través de la carne. Freud estaba fascinado por capturar el animal que había dentro de cada modelo que pintaba: “Me interesan mucho las personas en su aspecto animal. A eso se debe parte de mi afición a trabajar con ellos desnudos”.<sup>50</sup> Sus pinturas poseen también una profunda carga psicológica, son trabajos que inquietan y perturban al mostrar un ser humano desprotegido, vulnerable y frágil. El propio artista señaló que su objetivo al pintar cuadros era “tratar de estimular los sentidos ofreciendo una intensificación de la realidad”.<sup>51</sup>

Francis Bacon también tuvo una especial predilección por la representación de la figura humana. Sus creaciones están trabajadas a través de una gran variedad de recursos pictóricos, mucho más extensa que los que utilizó Freud, pues combinaba pinceladas barridas y violentas con gestos más contenidos y precisos, tonos apagados que contrastaban con otros más vivos, veladuras, empastes y, también, salpicaduras. Para aplicar la pintura, el artista se servía de utensilios como cepillos, escobillas, brochas, esponjas y trapos, incluso, a veces, tiraba la pintura con la mano en un intento de conseguir que la imagen tuviese un aire azaroso. A diferencia del trabajo de Freud, en la obra de Bacon se acentúa más el juego entre figuración y abstracción y las poses de sus figuras son mucho más retorcidas, llevadas a la máxima tensión anatómica, lo cual transmite al espectador un sentimiento intenso de dolor y angustia existencial.

Por otro lado, Freud pintaba del natural y Bacon, en cambio, partía de imágenes ya existentes para elaborar sus lienzos. El artista se apropiaba de reproducciones de pinturas o esculturas procedentes de la Historia del Arte, fotogramas de películas, fotografías de rayos X, imágenes sacadas de tratados médicos, especialmente aquellos en los que se muestran exámenes de bocas, fotografías de luchadores o atléticas como las realizadas por Muybridge. También el tema tradicional, mitológico y trágico de la



<sup>50</sup> Sebastian Smee, *Lucian Freud: el animal al descubierto*, (Köln: Taschen, 2009), p. 61.

<sup>51</sup> “Diez vidas, una ciudad. Lucian Freud”, Museo Picasso de Málaga, <https://www.museopicassomalaga.org/exposiciones-temporales/linea-de-vida/diez-vidas-una-ciudad>, (Consulta: 02/04/2019).

Crucifixión estuvo muy presente a lo largo de toda su producción artística y ejemplo de ello son sus obras tituladas *Fragment of a Crucifixion* (1950); *Three studies for figures at the base of a Crucifixion* (1944); *Second version of "Triptych 1944"* (1988); *Figure with meat* (1954); *Painting* (1946); *Second version of "Painting" 1946* (1971). El artista señaló en una entrevista realizada por el crítico de arte David Sylvester en 1966 que, a pesar de no ser creyente, su interés por tratar esta temática se basaba en la capacidad con la que podía expresar toda clase de sentimientos y sensaciones:

Quizá no sea un tema satisfactorio, pero no he encontrado otro hasta ahora que me haya servido tanto para abarcar ciertos sectores del sentimiento y la conducta del hombre. Quizá se deba solo a que como ha trabajado tanta gente en este tema concreto, posea ya este armazón (no se me ocurre una forma mejor de decirlo) sobre el que uno puede manejar toda clase de niveles de sentimientos.<sup>52</sup>

En *Second version of "Painting" 1946*, realizada en 1971, se observa un ambiente no verosímil que parece aludir al universo recóndito de su propia psique, al espacio del inconsciente. El artista ha representado en el centro de la escena una figura solitaria deformada y trabajada a través de una pincelada densa y con textura que contrasta con la lisa uniformidad del espacio circundante. Detrás de esta figura se erige la osamenta de un animal sacrificado, que el artista relacionaba con la imagen del Cristo crucificado. Una imagen, cuya potencia visual inspiró a Deleuze las siguientes palabras:

La pieza de carne no es una carne muerta, ha conservado todos los sufrimientos y cargado con todos los colores de la carne viva. Tanto dolor convulsivo y tanta vulnerabilidad, pero también invención encantadora, color y acrobacia. Bacon no dice «piedad para las bestias», sino más bien todo hombre que sufre es pieza de carne. La pieza de carne es la zona común del hombre y la bestia, su zona de indiscernibilidad, (...).<sup>53</sup>



19. Francis Bacon, *Second version of Painting 1946* (1971)

<sup>52</sup> David Sylvester, *Entrevista con Francis Bacon*, (Barcelona: Debolsillo, 2003), p. 46.

<sup>53</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, (Madrid: Arena Libros, 2009), p. 32.

Es una obra que transmite cierta sensación de claustrofobia y de inquietud, incluso tiene un matiz de horror. Sin embargo, Bacon declaró en la entrevista que le realizó Sylvester en 1966 que nunca pretendió provocar horror a través de su trabajo, sino registrar sus propios sentimientos acerca de ciertas situaciones de una manera directa y cruda.<sup>54</sup> Es por ello que su objetivo se centró en la posibilidad de realizar un cuadro que pudiese reflejar el grito humano: “Hubo un tiempo en que (...) tenía la esperanza de hacer un día el mejor cuadro del grito humano”.<sup>55</sup> Esta idea se puede observar claramente en la serie de obras que realizó en la década de los cincuenta inspiradas en el cuadro del Papa Inocencio X de Velázquez.

Gilles Deleuze reconoció que ese componente de crueldad presente en la producción de Francis Bacon pasó de estar relacionado con la representación de algo horrible a *la acción de fuerzas sobre el cuerpo, o a la sensación* (lo contrario de *lo sensorial*):

(...) lo que le interesa a Bacon no es exactamente el movimiento, aunque su pintura produzca el movimiento muy intenso y violento. Pero en último término es un movimiento sin moverse del sitio, un espasmo que testimonia un problema muy distinto propio de Bacon: *la acción sobre el cuerpo de fuerzas invisibles* (de ahí las deformaciones del cuerpo, motivadas por esta causa más profunda).<sup>56</sup>

Según Deleuze, las deformaciones que realizó Bacon respondían a un cierto interés por hacer visibles, fuerzas que no lo son. A través del azar manipulado, es decir, mediante el gesto de procesar manualmente la imagen fotográfica de la que partía, el artista buscaba la densidad de ésta. En relación con ello, Bacon hacía hincapié en que representar la apariencia exterior de la figura humana no era suficiente, había que penetrar en las sensaciones profundas que producía su contemplación. Es decir, para él, el artista debía “acercarse al modo en que te han afectado, porque en toda forma hay una implicación”.<sup>57</sup> Sin duda alguna, la gran carga subjetiva que poseen sus cuadros perturba de forma inmediata al sistema nervioso del espectador, tal y como él pretendía.

<sup>54</sup> David Sylvester, *Entrevista con Francis Bacon*, op. cit., p. 48-49.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>56</sup> Gilles Deleuze, op. cit., p. 48.

<sup>57</sup> Elena Crippa et al., op. cit., p. 35.



20. Francis Bacon, *Study for a Self-Portrait*, (Tríptico), (1985-86)

En este sentido, Deleuze señaló que esa captación de *fuerzas invisibles* estaba en estrecha relación con la sensación (*Figura*), que es lo contrario del objeto que se supone representar (figuración).<sup>58</sup> En conclusión, el artista estaba preocupado por expresar *el grito* y no *el horror*, porque lo que perseguía era la posibilidad de pintar “la violencia de la sensación antes que la del espectáculo”.<sup>59</sup> Deleuze se preguntaba por *el acto de fe vital* que se esconde tras dicha elección y respondía con lo siguiente:

La lucha con la sombra es la única lucha real. Cuando la sensación visual se enfrenta a la fuerza invisible que la condiciona, despeja entonces una fuerza que puede vencer a ésta, o bien hacerse su amiga. La vida grita contra la muerte, pero la muerte ya no es precisamente sino eso demasiado-visible que nos hace desfallecer, es esa fuerza invisible que la vida detecta, desaloja y muestra gritando. La muerte se juzga desde el punto de vista de la vida, y no al revés en donde nos complacimos.<sup>60</sup>

<sup>58</sup> Es necesario indicar que Deleuze toma prestado de Jean-François Lyotard el concepto de *figural*. En su texto *Discours, Figure* (1971), Lyotard señalaba en la página 211 lo siguiente: “En cuanto al espacio de la figura, “figural” lo cualifica mejor que “figurativo”; este último término en efecto se opone, en el vocabulario de la pintura y de la crítica contemporánea, a “no-figurativo”, o “abstracto”; ahora bien, el trazo pertinente de esta oposición consiste en la analogía del representante y del representado, en la posibilidad ofrecida al espectador de reconocer el segundo en el primero (...). La figuratividad es entonces una propiedad que concierne a la relación del objeto plástico con lo que él *representa*. Ella desaparece si el cuadro deja de tener la función de representar, si él mismo es objeto”.

<sup>59</sup> Gilles Deleuze, op. cit., p. 68.

<sup>60</sup> *Ibid.*

En las entrevistas que Sylvester le realizó a Francis Bacon, el propio artista reflexionaba acerca del sentimiento de la muerte en sus obras en los siguientes términos:

Entonces quizá yo tenga siempre un sentimiento de la muerte. Porque si la vida te estimula debe estimularte, como una sombra, su opuesto, la muerte. Quizás a ti no te estimule, pero tienes conciencia de ello lo mismo que la tienes de la vida, tienes conciencia de ello como el azar que decide entre vida y muerte.<sup>61</sup>

Al hilo de esta declaración, Bacon reconoció un aspecto que vertebraba toda su producción artística y que confirma la reflexión que Deleuze realizó sobre el interés por pintar *la violencia de la sensación*:

Cuando se habla de la violencia de la pintura, es algo que no tiene que ver con la violencia de la guerra. Es algo que se relaciona con la tentativa de reproducir la violencia de la propia realidad. (...) Casi siempre vivimos a través de velos; una existencia velada. Y a veces pienso, cuando dicen que mi obra parece violenta, que quizá haya sido capaz en ocasiones de correr uno o dos de los velos, o de las cortinas.<sup>62</sup>

Las reflexiones de Deleuze y las que realizó el propio Bacon sobre su trabajo, apuntan hacia aquella *sensibilidad dionisiaca* que Marchán Fiz percibió en el *nuevo espíritu pictórico* de los años ochenta. En la obra de todos los artistas tratados, se puede observar la intrusión de un mundo invisible en el universo visual de la figuración. Son propuestas que suscitan una tensión entre la *fuerza apolínea* y la *fuerza dionisiaca*, entre la belleza de la representación y la dimensión oscura de *lo dionisiaco*, que introduce al artista, a la pieza artística y a su espectador en el juego del *devenir* que forma parte de la misma experiencia y de sus tensiones.

### 1.8 Hacia una lectura renovada de la pintura contemporánea

Esta aproximación al ámbito de la pintura figurativa de los años ochenta, ha sido fundamental para reconocer el origen de ciertos conflictos que siguen afectando al

<sup>61</sup> David Sylvester, *op.cit.*, p. 73.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 76.

individuo contemporáneo y que también influyen en los lenguajes pictóricos que están desarrollando el grupo de artistas contemporáneos que se analizarán en los capítulos sucesivos. Uno de esos conflictos es el malestar social que teóricos como Jean-François Lyotard, Gilles Lipovestky o Zygmund Bauman percibieron en la década de los ochenta y que se relacionaba con la incertidumbre al futuro, la fragilidad de la posición social y la inseguridad existencial.

Las páginas que se han dedicado al análisis de la Transvanguardia Italiana, del Neoexpresionismo Alemán, de la *New Image Painting* estadounidense y de la Escuela de Londres no pretendían ser un estudio exhaustivo, sino un breve repaso para reforzar una de las principales líneas argumentales de este trabajo. Esta es, como se ha venido comentando en los apartados precedentes, la revitalización de la pintura figurativa y cómo se relacionó con la necesidad de expresar los abismos de la condición humana. La preocupación y fascinación por este tema sigue presente en los planteamientos que están llevando a cabo pintores como Justin Mortimer, Adrian Ghenie, Tim Eitel, Caroline Walker, Karin Mamma Andersson, entre otros. Estos artistas están aportando nuevas miradas desde la contemporaneidad a los valores que fundamentaron el *nuevo espíritu pictórico* de los años ochenta al tiempo que reivindicaban la subjetividad, *lo poético, lo erótico, lo irracional, lo extraño y lo misterioso*.

Partiendo de estas intuiciones, se trabajará en el estudio de la obra de las nuevas generaciones de artistas que, negando la ya manida *muerte de la pintura*, continúan revitalizando lenguajes pictóricos figurativos para representar escenas de una alta tensión narrativa, inquietante y turbadora. Propuestas pictóricas que ocultan siempre una gran complejidad en su historia subyacente. Trabajos que proponen una exploración que camina hacia los *lados nocturnos* de la psique humana y que se van a analizar con el objetivo de comprender, desde un punto de vista poliédrico, cuáles son sus aportaciones y su significación en relación con el contexto social y cultural contemporáneo.



## 2. ANTECEDENTES HISTÓRICOS. *DARK ROMANTICISM: FROM GOYA TO MAX ERNST*

Antes de adentrarse en el estudio de las poéticas pictóricas que están desarrollando los pintores que forman el *corpus* principal de esta tesis, resulta necesario analizar primero los antecedentes históricos de los temas que se han anunciado en el capítulo anterior. Dichas cuestiones suponen un precedente que servirá como sustrato del marco teórico de este estudio. Para ello, se va a tomar como referencia la exposición *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst*, comisariada por Felix Krämer y presentada en septiembre del año 2012 en el Städel Museum de Fráncfort del Meno. Consideramos oportuno abordar este proyecto expositivo, porque las obras que fueron incluidas dibujaban un universo imaginario definido por ciertos aspectos como *lo macabro*, *lo horrible*, *lo extraño*, *lo inquietante* o *lo misterioso*. Características, todas ellas, que se han reconocido en el *nuevo espíritu pictórico* de los años ochenta y que aún se pueden observar en el ámbito de la pintura contemporánea que se va a investigar.

Aunque los aspectos señalados son propios de la cultura artística de la Edad Contemporánea, no son demasiado evidentes hasta los albores del siglo XIX. El creciente interés por dicho ámbito temático fue consecuencia de las inquietudes y recelos hacia el pensamiento ilustrado y racionalista que ya habían empezado a experimentarse paulatinamente a lo largo del siglo XVIII y que se consolidó poco después de la Revolución Francesa. Este acontecimiento, que se celebró, dejó ver,

en poco tiempo, una faceta eminentemente oscura. El terror, la opresión y los hechos sangrientos que marcaron el curso del conflicto y que continuaron con las guerras napoleónicas — entre otros factores— dieron lugar a que cada vez más artistas sintiesen la necesidad de materializar el *lado nocturno* de la psique humana en sus obras.

## 2.1 La exposición

La exposición *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst* formaba parte del programa interdisciplinario titulado *Romantic Impulse*, llevado a cabo por el Kulturfonds Frankfurt RheinMain. El subdirector gerente de dicho fondo cultural, Albrecht Graf von Kalnein, señalaba que los objetivos de este proyecto expositivo se habían establecido de acuerdo con dos cuestiones fundamentales. En primer lugar, destacar la importancia que los artistas de finales del siglo XVIII y principios del XIX atribuyeron a la noche como un estado que favorecía sobrepasar los límites establecidos por la vida consciente y propiciaba confrontarse con el subconsciente. En sentido, los organizadores de dicha exposición se percataron de que el interés de los creadores románticos por la noche y por los aspectos más sombríos de la existencia humana fue un fenómeno incómodo para los partidarios del estilo Biedermeier y de la cultura nacionalista alemana.<sup>63</sup>

En segundo lugar, la exposición pretendía arrojar luz sobre un segundo aspecto clave del Romanticismo: “su papel como catalizador que dio lugar al Simbolismo y al Surrealismo”.<sup>64</sup> Como bien apuntaba Albrecht Graf von Kalnein, muchos de los

<sup>63</sup> El estilo artístico Biedermeier se desarrolló principalmente en Alemania y Austria durante el período de la Restauración y reflejaba los gustos de la burguesía de la época. En el ámbito pictórico se caracterizó por la representación de escenas de género o interiores domésticos que manifestaban un estilo de vida apacible. Para ampliar información sobre la pintura Biedermeier se recomienda consultar la obra de Geraldine Norman titulada *Biedermeier Painting, 1815-1848* (1987).

<sup>64</sup> Felix Krämer, ed., *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst*, (Ostfildern: Hatje Cantz, 2012), p. 7, “The focus will be on two key issues: first is the importance the Romantics of the late eighteenth and early nineteenth century attached to the night as a topos in which boundaries could be overstepped and the subconscious confronted head on. (...) Later, of course, this dark side of Romanticism was felt to be an awkward phenomenon that adherents of Biedermeier-style homeliness and a German-nationalist understanding of culture preferred to suppress. Fortunately for us, however, many of the great artists in the late nineteenth century took a very different view, which is why both exhibition and catalogue set out to shed light on a second key aspect of Romanticism: its role as the catalyst that gave rise to Symbolism and Surrealism”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

artistas más reconocidos de finales del siglo XIX, afortunadamente adoptaron un punto de vista muy diferente a los presupuestos estéticos establecidos por el estilo Biedermeier. La desconfianza en el positivismo científico y el rechazo a los convencionalismos morales y artísticos burgueses, así como a un mundo cada vez más industrializado y materialista, propiciaron que los creadores simbolistas reanudaran la herencia del *Dark Romanticism*. Éstos observaron en dicho movimiento “el grito de libertad, la fuerza de subversión, de magia y de misterio” que buscaban.<sup>65</sup> Posteriormente, después de la Primera Guerra Mundial, el Surrealismo también reviviría esa fascinación del Romanticismo por *lo extraño* y *lo misterioso*, así como por el inconsciente y el mundo de los sueños.

Aunque ya se habían realizado anteriormente exposiciones que habían abordado algunos aspectos propios del Romanticismo como *lo macabro*, *lo horrible*, *lo extraño*, *lo inquietante* o *lo misterioso*, dicho proyecto expositivo fue el primero que planteó una reflexión en torno al *lado oscuro* del movimiento romántico y su prolongación en las artes visuales hasta mediados del siglo XX.<sup>66</sup> Debido a este rango temporal tan extenso, consideramos que esta exposición es una de las más ambiciosas que se han realizado en esta última década en relación con el ámbito temático que se está abordando en este trabajo de investigación. Además, se reunieron más de doscientas obras de unos setenta artistas europeos; abarcaba una gran variedad de disciplinas artísticas como la pintura, el dibujo, la escultura y la fotografía, e incluía también trabajos gráficos y cinematográficos. Según el comisario de arte Felix Krämer, el objetivo principal de este proyecto era “permitir un acercamiento al Romanticismo

<sup>65</sup> Nota de prensa de la exposición *L'ange du bizarre. Le romantisme noir de Goya à Max Ernst*, p. 4. [https://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/in-the-museums/exhibitions-in-the-musee-dorsay-more/article/ange-du-bizarre-35087.html?S=&tx\\_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=e11588c157&print=1&no\\_cache=1&](https://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/in-the-museums/exhibitions-in-the-musee-dorsay-more/article/ange-du-bizarre-35087.html?S=&tx_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=e11588c157&print=1&no_cache=1&), (Consulta: 2/5/2019).

<sup>66</sup> Después de presentarse en el Städel Museum de Fráncfort, en marzo del 2013 fue trasladada, bajo el comisariado de Felix Krämer y Côme Fabre, al Musée d'Orsay, en París, con el título *L'ange du bizarre. Le romantisme noir de Goya à Max Ernst*. En este caso, el título procedía de un cuento que Edgar Allan Poe publicó en 1844. Entre las exposiciones precedentes a *Dark Romanticism* cabe destacar: *The Romantic Spirit in German Art 1790-1900*, presentada en Edinburgo, Londres y Múnich entre los años 1994 y 1996; *Gothic Nightmares: Fuseli, Blake and the Romantic Imagination*, que tuvo lugar en Tate Britain de Londres en 2006; *L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750-1950*, presentada en 2011 en el Musée d'Art moderne et contemporain de Estrasburgo y trasladada en 2012 al Zentrum Paul Klee de Berna. Para conocer más exposiciones se recomienda consultar las páginas 24 y 26 del catálogo de dicha exposición.

en todas sus complejidades y abrir los ojos del espectador a este movimiento a menudo idealizado. Su lado oscuro, frecuentemente con estrechas conexiones literarias, ha encontrado múltiples expresiones en las bellas artes”.<sup>67</sup>

### 2.1.1 Sobre el título y su alcance

En relación con el título de la exposición, Felix Krämer señalaba que, en Alemania, el término *Dark Romanticism* está asociado al profesor de literatura inglesa Mario Praz y su libro *La carne, la muerte e il diavolo nella letteratura romantica*, publicado en 1930. A pesar de que Praz no empleó dicho término en su obra, la traducción al alemán de este texto en 1963 se tituló *Liebe, Tod und Teufel: Die schwarze Romantik*, que traducido al inglés sería literalmente *Love, Death, and Devil: Dark Romanticism*.<sup>68</sup> El objetivo de este estudio era, como apuntó el propio Mario Praz, examinar la literatura Romántica bajo uno de sus aspectos más característicos: la sensibilidad erótica. Aunque el ingrediente erótico ha sido constante, en mayor o menor medida, a lo largo de la historia de la literatura y del arte europeo en general, el análisis realizado por el autor italiano ponía de manifiesto un cambio de actitud que se produjo a finales del siglo XVIII a la hora de abordar dicha cuestión. Aquella sensibilidad erótica que, según Praz, definía la literatura del Romanticismo era muy particular, pues, como se puede percibir en su estudio, estaba íntimamente ligada a la fascinación general de los autores de la época por *lo macabro, lo horrible, lo extraño, lo inquietante o lo misterioso*. En este sentido, Praz identificó las primeras novelas góticas escritas por autores ingleses como uno de los factores que promovieron dicha tendencia.

<sup>67</sup> Felix Krämer, ed., *op. cit.*, p. 25, “The project presents a draft of art history that extends beyond the conventional canon. (...) The presentation's central concern is to enable an approach to Romanticism in all its complexities and to open the viewer's eyes to this often romanticized movement. Its dark side has, frequently with close literary connections, found manifold expression in the fine arts”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 15. La traducción inglesa que se realizó en 1933 del texto de Praz se tituló *The Romantic Agony*, mientras que el título de la traducción española en 1999 fue más fiel al original: *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* —ya en 1969 la editorial venezolana Monte Ávila lo había traducido así. Respecto al término *Dark Romanticism* cabe señalar que en español ha sido traducido tanto por *Romanticismo negro* como por *Romanticismo oscuro*, siendo más frecuente la primera acepción. En esta tesis, se ha preferido no emplear ninguna de las dos expresiones españolas para mantener una coherencia con el título de dicha exposición.

Aunque la expresión *Dark Romanticism* sólo apareció en el título de la traducción alemana, a raíz de la publicación de Praz, este concepto se estableció en el campo de la crítica literaria principalmente. En *Sachwörterbuch der Literatur* —una enciclopedia de literatura escrita por el catedrático alemán Gero von Wilpert— se puede leer que dicho término hace referencia a:

Una tendencia irracional del Romanticismo hacia lo extraño e inquietante, lo fantásticamente inaccesible y demoníacamente grotesco como la configuración de miedos, sueños, alucinaciones, y el lado nocturno del ser humano, particularmente en la ‘Schauerroman’ [novela Gótica], las historias de fantasmas y el Satanismo...<sup>69</sup>

La definición de este término resulta mucho más ambigua en otros estudios literarios que han abordado esta cuestión, lo cual demuestra que, si bien uno puede hacerse una idea aproximada sobre este fenómeno, es imposible concebirlo en toda su amplitud y complejidad.<sup>70</sup> De hecho, el sentido que Krämer ofrecía del *Dark Romanticism* en esta muestra, no se reducía a una categoría historiográfica, sino que debía ser entendido como un estado de ánimo que daba lugar a una visión del mundo a través de un filtro de extrañamiento, melancolía y oscuridad. Y, aunque en el ámbito literario se habían elaborado considerables estudios en torno a dicho concepto, en el campo de las artes visuales no había recibido atención teórica suficiente hasta la realización de la citada exposición. Por lo que, uno de los objetivos de Krämer al realizar este proyecto fue demostrar que “de ninguna manera fueron sólo figuras literarias quienes, a finales del



<sup>69</sup> Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Kröner Verlag, 2001, p. 743, en Felix Krämer, ed., *op. cit.*, p. 15, “Romanticism's irrational tendency towards the uncanny and eerie, the fantastically unapproachable and demonically grotesque as the configuration of fears, dreams, hallucinations, and the nocturnal side of the human, particularly in the ‘Schauerroman’ [Gothic novel], the ghost story and Satanism...” [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>70</sup> Entre los ensayos literarios que han abordado la idea del *Dark Romanticism* cabe citar los siguientes: G. R. Thompson, ed., *Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*, (Pullman: WSU Press, 1974); Jürgen Klein, *Schwarze Romantik: Studien zur englischen Literatur im europäischen Kontext*, (Fráncfort del Meno: Peter Lang, 2005); André Vieregge, *Nachtseiten: Die Literatur der Schwarzen Romantik*, (Fráncfort del Meno: Peter Lang, 2008). También se recomienda consultar el ensayo titulado “«The Light was removed» On Dark Romantic literature”, escrito por Roland Borgards e incluido en el catálogo publicado con motivo de dicha exposición.



siglo XVIII, buscaron el camino fuera de la luz hacia el oscuro reino de las brujas, demonios y fantasmas, en resumen: hacia el mundo de ensueño de la fantasía”.<sup>71</sup>

Esta muestra, en consecuencia, trazó una visión del *lado oscuro* del Romanticismo y su desarrollo en tres épocas distintas: el período de tiempo en el que se originó (1770-1850), la visión proporcionada por el Simbolismo (1860-1900) y su redescubrimiento por parte de los artistas vinculados al Surrealismo (1920-1945). Según Krämer, el denominador común entre los artistas de estas tres épocas era “su interés compartido en lo irracional, en lo que puede estar oculto detrás de la realidad visible; esto es lo que procuraban explorar”.<sup>72</sup> Por su parte, el comisario de arte Côme Fabre ofrecía la siguiente reflexión sobre el *Dark Romanticism*, en conexión con la idea de Krämer y, poniendo el foco en su vigencia en el arte contemporáneo:

*Dark Romanticism* es moderno porque sigue siendo una fuerza de duda, una duda creativa, que estimula una sospecha fundamental de todas las utopías, religiones e ideologías. Por lo tanto, explora todas las áreas donde las manifestaciones de la vida son inexplicables o al menos insolubles como explicación racional. Por ejemplo, en las narraciones, los románticos favorecen los incidentes inspirados en obras de teatro o cuentos, donde el hombre pierde el poder de la razón, en momentos de locura, sueño o pesadilla. En estos momentos, reaparecen numerosos deseos reprimidos u obsesiones primitivas que fueron frenadas previamente por el discurso clásico y racional.<sup>73</sup>

<sup>71</sup> Felix Krämer, ed., *op. cit.*, p. 15, “(...) it was by no means only literary figures who, in the late eighteenth century, sought the path out of the light into the shadowy realm of witches, demons, and spooks, in short: into the dream world of fantasy”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>72</sup> Miriam Fuchs, “Ausstellungsfilm ‘Schwarze Romantik’”, entrevista en *Städel Museum*, (2012), video (05:34), <https://www.staedelmuseum.de/en/exhibitions/dark-romanticism>, (Consulta: 29/04/2019), “The common denominator between these artists is their shared interest in the irrational, in what may be obscured behind visible reality; this is what they sought to explore”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>73</sup> Alessandro Mercuri & Haijun Park, “CÔME FABRE: L’ange du bizarre (The Angel of the odd)”, entrevista en ParisLike, (2013), video (32:47), <https://vimeo.com/82446208>, (Consulta: 29/04/2019), “Dark Romanticism is modern because it remains a force of doubt, a creative doubt, nourishing a fundamental suspicion of all utopias, religions and ideologies. Thus it explores all areas where manifestations of life are unexplainable or at least unsolvable as a rational explanation. For example, in narratives, the romantics favor incidents inspired by plays or tales, where man loses the power of reason, in moments of madness, dream or nightmare. In these moments numerous repressed desires or primitive obsessions re-appear which were previously curbed by classical and rational discourse”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

## 2.1.2 Estructura

Dicho proyecto se planteó con dos estructuras bien diferenciadas. Por un lado, en el Städel Museum, se propuso un diseño expositivo basado en el contexto geográfico de los artistas incluidos y se organizó de forma cronológica, comenzaba el itinerario con *The Nightmare*, de Henry Fuseli (Suiza, 1741-1825), uno de los cuadros más emblemáticos del temprano Romanticismo y terminaba con el movimiento surrealista. En este recorrido se integraron, además, cuatro áreas independientes dedicadas al lenguaje cinematográfico.<sup>74</sup> Por otro, el catálogo publicado con motivo de dicha exposición estaba estructurado en trece capítulos, escritos por trece teóricos de reconocido prestigio y ordenados en tres bloques, donde se mostraban las líneas de conexión que unían a los diferentes movimientos artísticos mencionados y también las relaciones que existían con otros lenguajes como el cine, la ópera o la literatura. En este sentido, consideramos oportuno ofrecer una visión general de los temas que se abordaban en los apartados del catálogo dedicados a las artes visuales porque brindaban una comprensión más precisa que el itinerario de la exposición sobre la idea de *Dark Romanticism*.

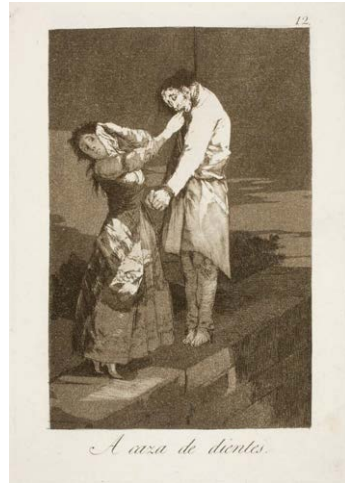
Los ensayos “Uncanny Images. The ‘Night sides’ of the Visual Arts around 1800” y “Nightmare-Anxiety-Apocalypse. The Uncanny and Catastrophic in the Art of Modernism”, escritos por el historiador del arte Johannes Grave y por el catedrático de Historia de Arte Hubertus Kohle, respectivamente, abordaban un análisis de los aspectos narrativos y formales predominantes en las artes visuales desde finales del siglo XVIII hasta mediados del XX. De una parte, Grave planteaba algunas reflexiones sobre cómo las representaciones visuales de alrededor de 1800, emplearon su singularidad para ofrecer un enfoque propio de aspectos como *lo oculto*, *lo misterioso*, *lo extraño*, *lo inquietante* y *lo terrible* que también estaban presentes en el ámbito de la literatura. En este sentido, su estudio se centraba en la ambigua relación que

<sup>74</sup> En la exposición se mostraron fragmentos del cine clásico de los años 20 y 30 del siglo XX como *Frankenstein* (1931), *Dracula* (1931), *Faust* (1926), *Vampyr* (1931-32) y *Der Fuhrmann des Todes* (1921). El comisario de arte Côme Fabre señalaba que estas películas eran interesantes porque, al igual que las propuestas artísticas del *Dark Romanticism*, se hicieron en una época de crisis, duda y confusión. (En Alessandro Mercuri & Haijun Park, *op. cit.*).





21. Francisco de Goya, *Los Chinchillas*, *Caprichos* n° 50, 1ª ed. (1797-99)



22. Francisco de Goya, *A caza de dientes*, *Caprichos* n° 12, 1ª ed. (1797-99)

se da entre la obra y el espectador, donde el autor percibía dos cuestiones esenciales: “el miedo a la integridad de la propia mirada y la conciencia del poder insondable de las imágenes”.<sup>75</sup> Hubertus Kohle, por su parte, reflexionaba sobre una serie de narrativas que giraban en torno a las pesadillas, los terrores nocturnos, las visiones apocalípticas, los naufragios, la muerte y las escenas de barbarie, temas frecuentes en el arte desde el siglo XVIII hasta los años cuarenta de la pasada centuria. Finalmente, el autor fijaba su atención en la noción de la *femme fatale*, que caracterizó una parte importante de la iconografía desarrollada por el Simbolismo y el Surrealismo.

El resto de capítulos dedicados a las artes visuales no ofrecían una visión general del *Dark Romanticism*, sino que se dividían de acuerdo con el contexto geográfico de los artistas incluidos o de época en la que trabajaron. Así, en el texto “Goya and the Dark

<sup>75</sup> Felix Krämer, ed., *op. cit.*, p. 31, “Two motifs already occur in his poem that would become increasingly important after the turn to the nineteenth century: fear for the intactness of one's own gaze, and awareness of the fathomless power of images, which can seem to become the living counterpart of the viewer”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis]. Es preciso indicar que Grave elaboró dichas reflexiones a partir del poema *On the Medusa of Leonardo da Vinci*, escrito por Percy Bysshe Shelley y publicado en la obra *Posthumous poems* (1824).



23. Samuel Colman, *The Edge of Doom* (1836-38)

Beauty” la historiadora del arte Manuela B. Mena Marqués analizaba la obra de Goya (España, 1746-1828), en la cual identificaba un tipo de belleza oscura y trágica o, en términos de la autora, una *belleza macabra* que se manifiesta en sus escenas de canibales, en sus representaciones sobre las atrocidades de las guerras y en su iconografía en torno a la brujería.

Esa misma belleza oscura y trágica también se percibía en las propuestas pictóricas presentadas en el siguiente capítulo titulado “Moments of the Sublime. Fuseli and Aspects of Dark Romanticism in British Art”. La comisaria de arte Franziska Lentzsch abordaba los trabajos de Henry Fuseli, William Blake (Reino Unido, 1757-1827), Thomas Cole (Reino Unido, 1801-1848), John Martin (Reino Unido, 1789-1854), Theodor von Holst (Reino Unido, 1810-1844) y Samuel Colman (EE.UU., 1832-1920) desde una perspectiva que establecía como centro de la reflexión la idea de *lo sublime*. La autora observaba que el propósito de dichos artistas por elaborar paisajes dramáticos y escenas alegóricas o míticas puramente imaginarias, era captar la atención del espectador mediante el efecto del estremecimiento, de la turbación o de la conmoción.



Otro de los textos, “Satan’s Heirs. The Legacy of Irrationality in French Romanticism”, escrito por Nerina Santorius, comisaria de arte, planteaba la presencia del Romanticismo en el contexto artístico francés de finales del siglo XVIII y principios del XIX. El artículo hacía referencia a las obras de Théodore Géricault (Francia, 1791-1824), Eugène Delacroix (Francia, 1798-1863), Jean-Jacques Feuchère (Francia, 1807-1852), Ary Scheffer (Países Bajos, 1795-1858), Victor Hugo (Francia, 1802-1885), Paul Hippolyte Delaroche (Francia, 1797-1856), Jean-Baptiste Carpeaux (Francia, 1827-1875) y Antoine Joseph Wiertz (Bélgica, 1806-1865). La autora destacaba una serie de temas y motivos predominantes como los cementerios, los naufragios, el infanticidio y los mártires, y establecía que el denominador común de estos trabajos era que hacían “justicia al componente mortal dualísticamente concebido del ser humano—el “otro” de la razón, lo natural, lo corpóreo, cuya expulsión a manos de los iluminadores se demostró cada vez más como una ilusión”.<sup>76</sup>

El tema del paisaje romántico se retomaba en el apartado titulado “What You Have Seen in the Darkness... Dark Romanticism in German Painting before 1850”. Pero, en este caso, atendiendo a los siguientes pintores que desarrollaron su trayectoria artística en Alemania: Caspar David Friedrich (Alemania, 1774-1840), Ernst Ferdinand Oehme (Alemania, 1797-1855), Carl Gustav Carus (Alemania, 1789-1869), Franz Ludwig Catel (Alemania, 1778-1856), Károly Markó, el viejo, (Eslovaquia, 1793-1860), August Kopisch (Polonia, 1799-1853), Franz Pforr (Alemania, 1788-1812), Carl Blechen (Alemania, 1798-1840), Ferdinand Fellner (Alemania, 1799-1859), Karl Friedrich Lessing (Polonia, 1808-1880), Moritz von Schwind (Austria, 1804-1871), Ferdinand Becker (Alemania, 1846-1877) y Victor Müller (Alemania, 1830-1871). La historiadora del arte Mareike Henning analizaba en este artículo los motivos más frecuentes de las obras de los artistas citados, tales como los acantilados, la vastedad del mar, las ruinas o los cementerios, así como la predilección por las atmósferas nocturnas o densas de niebla. Cuestiones, todas ellas, que coincidían en mostrar una visión trágica de la vida y de la naturaleza.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 98, “Art would now do justice to the mortal component of the dualistically conceived human being—the “other” of the reason, the natural, the corporeal, whose expulsion at the hands of the enlighteners was increasingly shown to be an illusion”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



24. Ernst Ferdinand Oehme, *Prozession im Nebel* (1828)





25. William Degouve de Nuncques, *La forêt lépreuse* (1898)



26. Arnold Böcklin, *Villa am Meer* (1871-74)

Los tres últimos capítulos del catálogo “The Decadence and Demonism of the Self. French and Belgian Symbolism”, “«Sapere aude». Dark Romanticism Symbolism in an Enlighthened Time”, y “The Omnipotence of the Dream. Romanticism and Surrealism”, que fueron escritos por la historiadora del arte Dorothee Gerkens, la teórica Claude Wagner y el comisario de arte Ingo Borges respectivamente, se centraban en el Simbolismo y el Surrealismo.

Respecto al movimiento simbolista, estaba representado por algunas obras de Gustave Moreau (Francia, 1826-1898), Odilon Redon (Francia, 1840-1916), Charles François Sellier (Francia, 1830-1882), James Ensor (Bélgica, 1860-1949), Léon Frédéric (Bélgica, 1856-1940), Auguste Rodin (Francia, 1840-1917), Félicien Rops (Bélgica, 1833-1898), Julien Adolphe Duvocelle (Francia, 1873-1961), Jean Delville (Bélgica, 1867-1953), Eugène Laermans (Bélgica, 1864-1940), Paul Dardé (Francia, 1888-1963), Lucien Lévy-Dhurmer (Argelia, 1865-1953), Jean-Joseph Carriès (Francia, 1855-1894), William Degouve de Nuncques (Francia, 1867-1935), Georges de Feure (Francia, 1868-1943), Carlos Schwabe (Alemania, 1866-1926), George Minne (Bélgica, 1866-1941), Fernand Khnopff (Bélgica, 1858-1921), Xavier Mellery (Bélgica, 1845-1921), Pierre Bonnard (Francia, 1867-1947), Arnold Böcklin (Suiza, 1827-1901), Max Klinger (Alemania, 1857-1920), Oskar Zwintscher (Alemania, 1870-1916), Christian Behrens (Alemania, 1852-1905), Franz von Stuck (Alemania, 1863-1928), Albert von Keller (Suiza, 1844-1920), Gabriel von Max (República Checa, 1840-1915), Edvard Munch (Noruega, 1863-1944) y Alfred Kubin (República Checa, 1877-1959). Entre los replanteamientos temáticos más notorios que dicho movimiento llevó a cabo habría que destacar la feminización de los antihéroes maléficos: las representaciones de Satán y demás príncipes del mal dejaba una plaza privilegiada a las brujas, las diabólicas o la *femme fatale*.



La herencia del Romanticismo se manifestaba también en los artistas vinculados al movimiento surrealista en el interés por lo espiritual y lo místico; en la fascinación por el mundo de los sueños y la exploración de lo inconsciente; en lo reprimido y lo misterioso y en la importancia otorgada a las invenciones del azar y las libres asociaciones surgidas de todos los automatismos. Estos aspectos estaban presentes en las obras de Salvador Dalí (España, 1904-1989), Erwin Blumenfeld (Alemania, 1897-1969),



27. Salvador Dalí, *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes del despertar* (1944)

Toyen (Marie Čermínová) (República Checa, 1902-1980), Brassai (Rumanía, 1899-1984), René Magritte (Bélgica, 1898-1967), Roger Parry (Francia, 1905-1977), Wolfgang Paalen (Austria, 1905-1959), Paul Klee (Suiza, 1879-1940), Hans Bellmer (Polonia, 1902-1975) y Max Ernst (Alemania, 1891-1976).

Con el objetivo de definir con mayor precisión el discurso que estamos planteando, nos vamos a detener a analizar, en los apartados subsiguientes, los aspectos más relevantes para nuestro estudio de las cuestiones que supusieron el sustrato teórico de la exposición *Dark Romanticism*. De acuerdo con el objeto de estudio de esta tesis hay que señalar que, de las diversas disciplinas artísticas que abarcó la muestra, se va a prestar atención principalmente al lenguaje pictórico. El interés por analizar este

proyecto reside, principalmente, en buscar la raíz de ciertos conceptos que se han tratado en el capítulo anterior y que se siguen reconociendo en el ámbito pictórico contemporáneo que se va a investigar. Por este motivo, vamos a fijar el foco de atención en el primer período de tiempo, que corresponde a la época en la que se originó y se desarrolló el Romanticismo, y que está representado por los trabajos de Henry Fuseli, William Blake, Francisco de Goya, Eugène Delacroix, Théodore Géricault, John Martin, Thomas Cole, Caspar David Friedrich y Carl Blechen, entre otros.

## 2.2 Concepto nuclear: *la inquietante extrañeza*

La estructura del proyecto expositivo que se está estudiando gravitaba alrededor de la idea de *la inquietante extrañeza*, la cual consideramos que es el concepto nuclear de dicha muestra. Los propios títulos de los capítulos que ofrecían una visión general del *Dark Romanticism* proporcionaban, de entrada, referencias a dicha idea. Por este motivo, vamos a centrar nuestra atención en una serie de nociones que se trataron en la citada exposición y que se han relacionado, de manera frecuente, con la compleja naturaleza de dicho concepto.

Las propuestas pictóricas presentadas en la exposición denotaban una visión sombría y angustiante del mundo. Las obras recogían el testimonio de un sujeto que, no sólo anhelaba la reconciliación con la unidad perdida, sino que reconocía la dificultad, más aún la imposibilidad, de encontrar algún sistema que garantizase la cohesión de la realidad y la dotase de sentido. La conciencia de una pérdida irremediable y la incapacidad de establecer una relación armónica con la naturaleza provocaron, como consecuencia, una nueva experiencia humana marcada por el dolor y el desasosiego ante un mundo que se percibía como inhóspito:

La experiencia romántica de lo inhóspito tiene un doble signo y es la consecuencia del *Sehnsucht* (anhelo, nostalgia). El anhelo de ver el todo en el uno, en cada cosa, se hace desde la nostalgia de la unidad perdida, desde la escisión. La inhospitalidad es un temple de ánimo más radical que el mero sentirse

a disgusto en este mundo. Es la experiencia de que no hay mundo, espacio habitable, un lugar donde recogerse, que no hay una casa.<sup>77</sup>

El catedrático de Estética y Teoría de las Artes, José Luis Molinuevo, aludía a la idea de *lo inhóspito*, en obvia referencia al concepto de *la inquietante extrañeza* freudiana, como uno de los motivos más recurrentes en las propuestas del *Dark Romanticism*. El artista romántico, pese a sus esfuerzos por recobrar esa unidad desvanecida, no podía liberarse de la sensación de desarraigo respecto de su entorno y de la sensación de desconexión con su sintonía interna. Había sido expulsado de la naturaleza, del mismo universo —o más bien se había auto-expulsado— y ahora se sentía como un ser errante arrojado a una existencia caótica.

La erudita literaria Terry Castle, que también se ha ocupado de dicho concepto, pero, en su caso, atendiendo a la literatura del siglo XVIII, reconocía que “el rechazo de las explicaciones trascendentales, la búsqueda compulsiva del conocimiento sistemático y la valorización consciente de la razón sobre la superstición”<sup>78</sup> fueron algunos de los detonantes de esa nueva experiencia humana teñida por el sentimiento de *la inquietante extrañeza*:

(...) el siglo XVIII, en cierto sentido, “inventó la inquietante extrañeza”: las muchas transformaciones psíquicas y culturales que llevaron a la subsiguiente glorificación del período como una época de la razón o iluminación—los imperativos agresivamente racionalistas de la época—también produjeron, como una especie de efecto secundario tóxico, una nueva experiencia humana de extrañeza, ansiedad, desconcierto y estancamiento intelectual.<sup>79</sup>

<sup>77</sup> José Luis Molinuevo, *Magnífica miseria. Dialéctica del Romanticismo*, (Murcia: Cendeac, 2009), p. 179.

<sup>78</sup> Terry Castle, *The Female Thermometer. Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny*, (Nueva York-Oxford: Oxford University Press, 1995), p. 10, “it was during the eighteenth century, with its confident rejection of transcendental explanations, compulsive quest for systematic knowledge, and self-conscious valorization of “reason” over “superstition,” that human beings first experienced that encompassing sense of strangeness and unease Freud finds so characteristic of modern life”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 8, “The assumption (tacitly Freudian) underlying all the essays in this volume is not simply that the eighteenth century is “uncanny”—though that may be true—but that the eighteenth century in a sense “invented the uncanny”: that the very psychic and cultural transformations that led to the subsequent glorification of the period as an age of reason or enlightenment—the aggressively rationalist imperatives of the epoch—also produced, like a kind of toxic side effect, a new human experience of strangeness, anxiety, bafflement, and intellectual impasse”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



28. Théodore Géricault, *Deluge* (1818-19)

Según la autora, “cuanto más buscamos la iluminación, más alienante se vuelve nuestro mundo; cuanto más buscamos liberarnos a nosotros mismos, (...) de las espirales de la superstición, del misterio y de la magia, más fuerte, paradójicamente, nos atrapa la inquietante extrañeza”.<sup>80</sup>

Para explicitar esta experiencia es necesario detenerse en uno de los textos canónicos en los que se ha tratado la idea de *la inquietante extrañeza*. Sigmund Freud, en el ensayo *Das Unheimliche* (1919), publicado en el número 5 de la revista *Imago*, definía este concepto en los siguientes términos: *la inquietante extrañeza* “sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás. En lo que sigue se verá cómo ello es posible y bajo qué condiciones las cosas familiares pueden tornarse siniestras, espantosas”.<sup>81</sup>

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 15, “(...) the more we seek enlightenment, the more alienating our world becomes; the more we seek to free ourselves, Houdini-like, from the coils of superstition, mystery, and magic, the more tightly, paradoxically, the uncanny holds us in its grip”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>81</sup> Sigmund Freud, *Lo siniestro*, (Barcelona: José J. de Olañeta, 1979), p. 12.

Freud se propuso en su estudio ir más allá del análisis que ya había realizado el psiquiatra alemán Ernst Jentsch sobre este tema en su texto *Zur psychologie des unheimlichen* (1906), en el cual el autor afirmaba que la “incertidumbre intelectual” era la condición básica para provocar dicho sentimiento. En este sentido, Freud apuntaba que para Jentsch la *inquietante extrañeza* “sería siempre algo [novedoso, no familiar,] en que uno se encuentra, por así decirlo, desconcertado, perdido”.<sup>82</sup> Freud estaba de acuerdo con que este concepto hacía referencia a todo aquello que resultaba poco tranquilizador, hostil, angustiante, extraño o misterioso, pero reconocía que el análisis de Jentsch no agotaba sus acepciones, por lo que, como él mismo señalaba, se propuso superar la ecuación *insólito = inquietante extrañeza*.<sup>83</sup>

En este mismo estudio se citaba un poco más adelante una declaración de Friedrich Schelling, recogida en *Philosophie der Mythologie* (1857), en la que el filósofo enunciaba que la *inquietante extrañeza* “sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado”.<sup>84</sup> Partiendo de esta definición, Freud argumentaba que la *inquietante extrañeza* “no sería realmente nada nuevo” —como afirmaba Jentsch— “sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante un proceso de represión”.<sup>85</sup>

Por tanto, la experiencia de la *inquietante extrañeza* sería un trastorno de los sentidos que afecta al individuo cuando, en un determinado momento, percibe que todo aquello que le era —y le sigue siendo— íntimamente familiar y conocido, pasa a significar y considerarse lo contrario: *lo desconocido, lo extraño, lo inhóspito*, e incluso, *lo terrorífico*.

<sup>82</sup> *Ibid.*

<sup>83</sup> *Ibid.* Jentsch relacionaba la *inquietante extrañeza* con todo aquello considerado *insólito, no familiar*, porque se ciñó a la definición del término alemán *heimlich*. A este respecto, Freud exponía en la página 12 de dicho ensayo: “La voz alemana «unheimlich» es, sin duda, el antónimo de «heimlich» y de «heimisch» (íntimo, secreto, y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque *no* es conocido, familiar”. Y, en este sentido, declaraba que “naturalmente, no todo lo que es nuevo e insólito es por ello espantoso, de modo que aquella relación *no* es reversible”. No se considera oportuno detenerse en el análisis lingüístico que el autor realizó sobre los términos *heimlich/unheimlich*, que ocupa desde la página 12 a la 18 de dicho texto, puesto que nos desviaríamos de las intenciones del presente trabajo de investigación.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 17. [Énfasis del autor].

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 28.

El crítico literario Nicholas Royle, que ha realizado una investigación detenida sobre este tema en su texto *The Uncanny* (2003), señalaba que los sentimientos de incertidumbre que implica dicho concepto se relacionan, en particular, con la realidad de quién es uno y qué se está experimentando. En este sentido, según el autor, la *inquietante extrañeza* supone una crisis de *lo propio y lo natural*:

De repente, el propio sentido de uno mismo (de la llamada ‘personalidad’ o ‘sexualidad’, por ejemplo) parece extrañamente cuestionable. La inquietante extrañeza es una crisis de lo propio: conlleva una perturbación crítica de lo que es propio (del latín *proprius*, ‘propio’), una perturbación de la idea misma de propiedad personal o privada, incluida la adecuación de los nombres propios, el propio llamado nombre ‘propio’, pero también los nombres propios de otros, de lugares, instituciones y eventos. Es una crisis de lo natural, tocando todo lo que uno podría haber pensado que era ‘parte de la naturaleza’: la propia naturaleza de uno mismo, la naturaleza humana, la naturaleza de la realidad y el mundo.<sup>86</sup>

Como ya se ha señalado, la *inquietante extrañeza* no es simplemente una experiencia de perplejidad o alienación. De forma más específica, se podría decir que es una combinación peculiar de lo conocido y lo desconocido. En este sentido, Royle apuntaba que puede tomar la forma de algo familiar que emerge inesperadamente en un contexto extraño e inquietante, o de algo insólito y misterioso que irrumpe en el seno de lo considerado como íntimamente familiar. En cualquier caso, según el autor, consiste en “una sensación de familiaridad desarraigada, la revelación de algo desaconcedor en el corazón del hogar y la casa”.<sup>87</sup>

<sup>86</sup> Nicholas Royle, *The Uncanny*, (Manchester: Manchester University Press, 2003), p. 1, “The uncanny involves feelings of uncertainty, in particular regarding the reality of who one is and what is being experienced. Suddenly one’s sense of oneself (of one’s so-called ‘personality’ or ‘sexuality’, for example) seems strangely questionable. The uncanny is a crisis of the proper: it entails a critical disturbance of what is proper (from the Latin *proprius*, ‘own’), a disturbance of the very idea of personal or private property including the properness of proper names, one’s so-called ‘own’ name, but also the proper names of others, of places, institutions and events. It is a crisis of the natural, touching upon everything that one might have thought was ‘part of nature’: one’s own nature, human nature, the nature of reality and the world”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>87</sup> *Ibid.*, “But the uncanny is not simply an experience of strangeness or alienation. More specifically, it is a peculiar commingling of the familiar and unfamiliar. It can take the form of something familiar unexpectedly arising in a strange and unfamiliar context, or of something strange and unfamiliar unexpectedly arising in a familiar context. It can consist in a sense of homeliness uprooted, the revelation of something unhomely at the heart of hearth and home”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



29. Caspar David Friedrich, *Der Mönch am Meer* (1809)

En este punto, es necesario destacar que dicha experiencia no puede atribuirse sin más al espacio de la subjetividad, ni, por el contrario, al ámbito de lo objetivo. El profesor de estética Luis Puelles Romero, en su texto *Imágenes sin mundo* (2017), explicaba esta cuestión muy acertadamente del siguiente modo:

La experiencia de lo inquietante, cuando se produce enrarecimiento o alteración en relación con los objetos cotidianos, no puede limitarse a una experiencia que por parte del que la siente se circunscriba sin más a la esfera de la subjetividad o de una cierta sugestión inducida; en tal caso no advendría la punzada de enajenación, de alteración del sentido que es propia a este sentimiento. El que experimenta «la inquietante extrañeza» *debe creer* que eso que le pasa está producido por un objeto externo *objetivamente* inquietante o terrorífico.<sup>88</sup>

Así, según el autor, este sentimiento sobreviene cuando se difuminan los límites entre lo que existe fuera y lo que sólo existe de forma imaginaria, entre lo subjetivo y lo

<sup>88</sup> Luis Puelles Romero, *Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento*, (Madrid: Abada, 2017), p. 168-169.

objetivo,<sup>89</sup> idea que sería confirmada por el mismo Freud cuando señalaba que: *la inquietante extrañeza* “se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; (...)”.<sup>90</sup> Se trata, por tanto, de la irrupción de *lo otro* en el seno de la mismidad, quedando el individuo extrañado de lo que tenía por *propio* y *natural*.

A partir de estas consideraciones, se podría afirmar que la necesidad vital de los creadores románticos por refugiarse en su propia esfera subjetiva y personal sería consecuencia de esa experiencia de *inquietante extrañeza*. La nostalgia de una época ideal, el sentimiento de haber abandonado un mundo de dulzura familiar, acogedor y comprensible, fomentaba la construcción de esos universos imaginarios para intentar reordenar y reunir las piezas de una realidad que se percibía disgregada. Sus cuadros expresan una tristeza punzante, una profunda insatisfacción y el malestar de vivir en un mundo que les resultaba incierto, sombrío, extraño e inhóspito. Términos, todos ellos, que pertenecen al campo semántico relacionado con el ambiguo concepto de *la inquietante extrañeza* freudiana.

### 2.2.1 La imaginación creadora y las tinieblas del alma

Entre los temas presentes en la exposición *Dark Romanticism*, se hacía alusión a los sueños, las pesadillas y los terrores ocultos relacionados con la demonología y las creencias supersticiosas. Este universo sombrío e irracional, que se contradecía radicalmente con la filosofía de la Ilustración, estuvo representado en la muestra por algunos trabajos de los artistas William Blake, Henry Fuseli, Francisco de Goya y Eugène Delacroix.

Si los pensadores ilustrados del siglo XVIII y XIX habían ensalzado la razón como instancia suprema de la experiencia y del conocimiento humano, los artistas románticos, por su parte, consideraban que atender sólo a lo consciente era reducir las infinitas posibilidades del ser. Por ello, no se limitaron a la percepción sensitiva y consciente, por el contrario, sintieron la necesidad de recurrir a la exploración de

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 167-169.

<sup>90</sup> Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 30.



su propio mundo interior y al cultivo de la imaginación. Se produjo así una revalorización de la vida onírica, pues se consideró un medio propicio para acercarse a esa región tan íntima y, al mismo tiempo, tan ignorada. Una faceta que, pese a ser infinita e indefinida, atesoraba el núcleo vital del ser humano, “su punto de inserción en el vasto proceso de la naturaleza”<sup>91</sup> y, como señalaba Rafael Argullol, se convirtió en fuente de inspiración inagotable para la producción artística:

El sueño, para el romántico, es una necesidad y un poder. Necesidad porque, como afirma Goethe, «el hombre no puede permanecer largo tiempo en estado consciente y debe replegarse hacia el Inconsciente, ya que aquí habita la raíz de su ser». Poder porque el sueño es la inagotable fuente de energía creativa que, permaneciendo oculta y reprimida, debe ser desencadenada.<sup>92</sup>

Los creadores románticos no pretendieron abandonarse totalmente al sueño, sino servirse de su enseñanza para volver a la vida consciente enriquecidos con todas esas imágenes misteriosas e inexplicables, placenteras o terroríficas, que pueblan las profundidades del propio mundo interior.<sup>93</sup> Albert Béguin, uno de los mejores investigadores del *ensueño* romántico, explicaba esta cuestión en los siguientes términos: los románticos “supieron que el sueño sólo era fecundo cuando la persona encontraba en él un ahondamiento y volvía a la vida consciente: pero a una vida consciente ya transfigurada, vista con ojos nuevos”.<sup>94</sup> Y, un poco más adelante, seguía argumentando:

La verdadera enseñanza del sueño está (...) en el hecho mismo de soñar, de llevar en nosotros mismos todo ese mundo de libertad y de imágenes, en saber que el orden aparente de las cosas no es su único orden. De vuelta del sueño,

<sup>91</sup> Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1978), p. 108.

<sup>92</sup> Rafael Argullol, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, (Barcelona: Plaza & Janes, 1987), p. 63.

<sup>93</sup> Es necesario indicar que la concepción del sueño y de toda la vida psíquica que constituye el método psicoanalítico de Freud se opone a la esencia misma del Romanticismo. En la página 21 del citado texto de Albert Béguin, el autor señalaba que, mientras que el psicoanálisis tenía como fin reintegrar a una honrada conducta social al individuo que es víctima de una neurosis, el Romanticismo “buscará, aún en las imágenes mórbidas, el camino que conduce a las regiones ignoradas del alma; no por curiosidad, no para limpiarlas y hacerlas más fecundas para la vida terrena, sino para encontrar en ellas el secreto de todo aquello que, en el tiempo y en el espacio, nos prolonga más allá de nosotros mismos”.

<sup>94</sup> Albert Béguin, *op. cit.*, p. 486.

la mirada humana es capaz de ese asombro que se experimenta cuando de pronto las cosas recuperan por un instante su novedad primera.<sup>95</sup>

Se trataba, por tanto, de establecer una estrecha correspondencia entre los mundos excesivamente disociados de la vigilia y del sueño, del exterior y del interior, con el fin de fundir los caminos desgarrados del individuo y el universo. En este sentido, consideraron la imaginación como la actividad más vital de la mente, capaz de reunificar dichas tensiones de desdoblamiento. Un buen ejemplo de ello sería el trabajo de William Blake que, a lo largo de su trayectoria artística, abordó una crítica a la concepción dualista que dominaba en el ámbito científico, cultural y social de su época. El artista percibió que la racionalidad excluyente estaba conduciendo hacia un progresivo deterioro del individuo, cuestión que le llevó a defender dicha conciencia de ambivalencia, fundamentada en la imaginación, como necesaria para la existencia humana. Esta idea se manifiesta en su famosa acuarela titulada *The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun* (1803-1805), incluida en dicha exposición. La obra, que está basada en un acontecimiento narrado en el último libro del Nuevo Testamento, el Apocalipsis, sumerge al espectador en un reino mítico, donde el bien y el mal, la fuerza pasiva que obedece a la razón y la fuerza activa que surge de la energía, permanecen en eterno conflicto. Blake fundamentó su actividad artística en torno al juego que nace de la tensión de estas dos fuerzas opuestas, desarrollando así un universo imaginario compuesto de sospechosas contradicciones y analogías que, lejos de excluirse, se complementaban a la vez que cuestionaban el orden aceptado del significado de las cosas. En este sentido, el escritor Luis Racionero ofrecía una reflexión sobre la obra de Blake que se relaciona con la idea de Albert Béguin acerca de la enseñanza que se puede extraer del sueño:

La cosmología de Blake es una visión revolucionaria del universo transformado a semejanza humana por la imaginación creativa. No una visión de cómo están ordenadas las cosas, sino de las cosas tal cómo podrían estar ordenadas. No una libertad dentro del orden, sino el mínimo orden de la libertad.<sup>96</sup>

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 486-487.

<sup>96</sup> Luis Racionero, *Filosofías del underground*, (Buenos Aires: Anagrama, 2002), p. 32.





30. William Blake, *The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun* (1803-05)

Para los artistas románticos, la imaginación no se limitaba a la mera reproducción de los datos exteriores, sino que era esencialmente inventiva y creadora, pudiendo transformar y alterar lo recibido por la percepción. Así, frente a la tradicional teoría mimética, el movimiento romántico fundamentó su poética basándose en la facultad de imaginar en términos de creación de lo extraño e insólito y, sobre todo, desconocido a la visión. Pero no sólo focalizaron su labor en la creación de *mundos nuevos*. También procuraron evocar, a través de la obra, los estados del alma subjetivos. De este modo, desarrollaron diversas estrategias artísticas dirigidas a suscitar en el espectador efectos concernientes a las emociones más intensas, excitantes e irracionales.

Como pintor precedente a Blake hay que citar a Henry Fuseli, cuya propuesta pictórica ya prefiguraba esta nueva sensibilidad que desarrollaría el Romanticismo. En el catálogo de la citada exposición, la comisaria Franziska Lentzsch recogía una declaración muy interesante que el escritor Georg Foster realizó sobre este artista:

Su objetivo primordial es el efecto, (...). La belleza es meramente secundaria; lo que más busca es asombrar y sorprender, oprimir a través de un tamaño gigantesco, o estremecer hasta la médula a través de extremos de pasión; anhela la verdad de la naturaleza en su forma más abominable, y si permite que la imaginación deambule libremente, entonces no será en el dulce país de las hadas ideales sino en el reino prohibido de los fantasmas y espectros...<sup>97</sup>

Dichos aspectos se pueden observar en uno de sus cuadros más emblemáticos titulado *The Nightmare*. Una obra que realizó por primera vez en 1781 y que reinterpretó varias veces, siendo la versión que elaboró entre los años 1790 y 1791 la que se mostró en esta exposición. En ella, el autor planteaba un conflicto de realidades: la escena representa a unos seres fantásticos dentro de un marco de aparente realidad, es decir, dentro de un mundo fácilmente reconocible, propiciando así una experiencia de vacilación en el espectador que, como ya se adelantaba, es un desencadenante potencial de *la inquietante extrañeza*. Viene a colación, en este punto, aludir de nuevo Jentsch, pues el autor señalaba que uno de los procedimientos más seguros para suscitar dicho sentimiento mediante las narraciones, era dejar que el lector dudase de si el universo del discurso era real o era ficticio:

Esto debe hacerse de manera tal que la incertidumbre no se convierta en el punto central de la atención, porque es preciso que el lector no llegue a examinar y a verificar inmediatamente el asunto, cosa que, según dijimos, disiparía fácilmente su estado emotivo especial.<sup>98</sup>

<sup>97</sup> Felix Krämer, ed., *op. cit.*, p. 76, "Its paramount goal is effect, in pursuit of which no means are derided as too base. Beauty is merely secondary; what it seeks most of all is to astonish and to surprise, to oppress through gargantuan size, or to shake to the core through extremes of passion; it pants for the truth of nature at its most abominable, and if it allows the imagination to roam freely, then not in the sweet fairyland of ideals but in the forbidden realm of ghosts and spooks..." [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>98</sup> Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 18-19.



31. Henry Fuseli, *The Nightmare* (1790-91)

Cuando el cuadro *Nightmare* se mostró por primera vez en la exposición anual de la Royal Academy de Londres en 1782, escandalizó y horrorizó, pero, al mismo tiempo, fascinó a la audiencia de su época. Estas reacciones podrían atribuirse a la *incertidumbre intelectual* que se da ante una situación que se ha vuelto inexplicable. Pero también, como advertía Franziska Lentzsch, por los aspectos eróticos y demoníacos presentes en la obra, a través de los cuales se manifestaba algo que *debía haber permanecido oculto, secreto*:

Fuseli había ignorado la tradición iconográfica que gobernaba en las representaciones de sueños, y pronto llegó a ser evidente que su pintura no era una ilustración sino una invención —una de muchas, que el propio Fuseli describió como “ideas filosóficas hechas intuitivas, o sentimientos personificados”. Que la escena se desarrollara en el presente pero que estuviera repleta de elementos folclóricos como un gnomo en forma de incubo y un caballo lujurioso fue profundamente inquietante. Después, estaban los aspectos eróticos y demoníacos del trabajo, por no hablar de la atmósfera opresivamente voyerística. Como Kenneth Clark comentó una vez, la pintura levantó la tapa de la “neurosis oculta” de la sociedad.<sup>99</sup>

De acuerdo con la reflexión de la comisaria se podría considerar que dicha obra representa de un modo extraordinario aquella sensibilidad erótica-perversa que Mario Praz identificó en la literatura del Romanticismo. No obstante, también es cierto que, como apuntaba Lentzsch, su objetivo no era elaborar una simple ilustración de una fuente literaria ni tampoco le interesaba abordar el contenido narrativo de cualquier pesadilla específica. Más bien, lo que Fuseli estaba investigando era la posibilidad de ofrecer un enfoque propio de *lo irracional, lo extraño o lo inquietante*, características propias de dicha experiencia psicológica, a través de cualidades puramente pictóricas. Así pues, además de agrupar elementos aparentemente heterogéneos en un mismo



<sup>99</sup> Felix Krämer, ed., *op. cit.*, p. 77, “Fuseli had ignored the iconographic tradition governing the depiction of dreams, and it soon became clear that his painting was not an illustration at all but an invention —one of many, which Fuseli himself described as “philosophical ideas made intuitive, or sentiment personified”. That the scene was set in the present but was larded with folk elements in the form of a gnome-like incubus and lecherous horse was deeply troubling. Then there were the erotic and demonic aspects of the work, to say nothing of the oppressively voyeristic atmosphere. As Kenneth Clark once commented, the painting lifted the lid on society’s “hidden neurosis”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

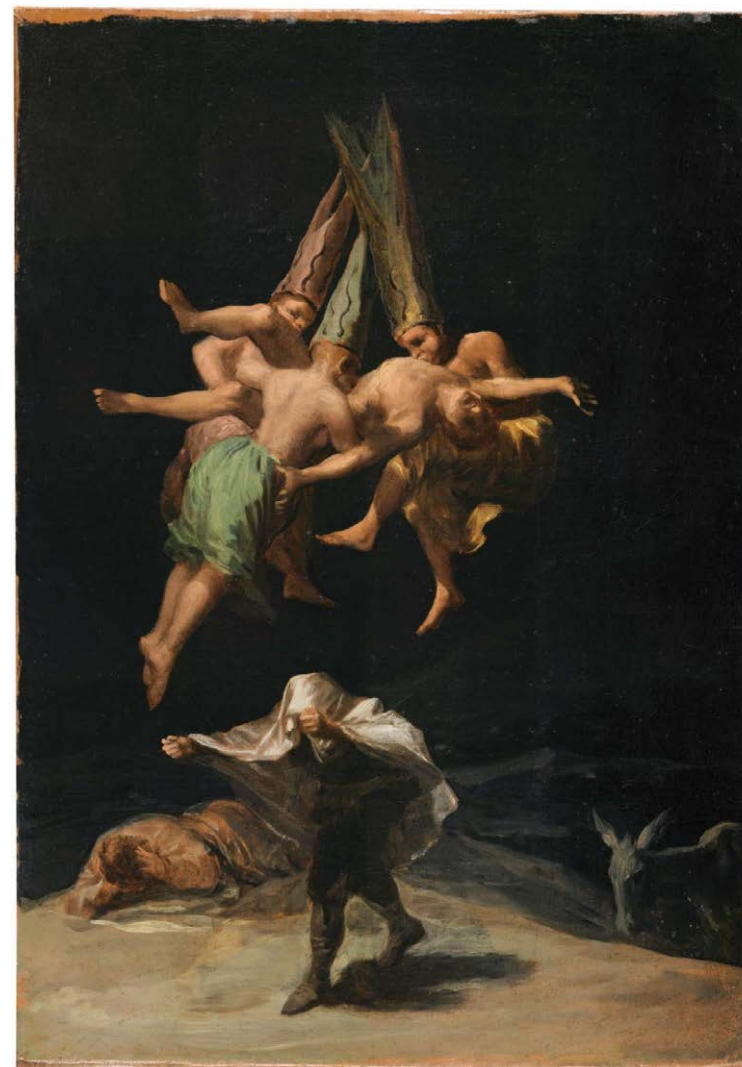
plano, este propósito lo llevó a cabo mediante el uso estratégico del claroscuro, distorsionando las proporciones de las figuras y trabajando las siluetas a través de unos rasgos llenos de fealdad y unos movimientos que inquietaban por su indeterminación. Aspectos, todos ellos, a los que se mantuvo fiel a lo largo de su producción artística.

Francisco de Goya también fue, junto a Fuseli, uno de los protagonistas de la citada exposición, en la cual se presentó su famosa obra titulada *Vuelo de Brujas* (1797-98) y sus representaciones de caníbales, así como algunas estampas que forman parte de sus series *Caprichos* (1797-1799), *Desastres de la guerra* (1810-1815) y *Disparates* (1816-1819). Para no desviar el hilo del argumento que se está tratando, en este punto sólo se va a prestar atención al imaginario que el artista elaboró en torno a la brujería. La brujería fue una actividad muy perseguida desde la Edad Media, momento en el que la Iglesia, para terminar de establecerse en Europa y desterrar cualquier resquicio de paganismo, se convirtió en uno de sus principales enemigos. El hostigamiento a las brujas se prolongó hasta bien entrada la Edad Contemporánea. De hecho, como recordaba Felix Krämer en su texto escrito para dicho catálogo, Anna Göldin fue la última mujer ejecutada por brujería en Europa con fecha de 18 de junio de 1782. Hasta principios del siglo XIX la brujería se consideraba todavía un delito penal en casi todos los países europeos. “Por más medieval que pueda parecer este incidente”, señalaba Krämer, “ocurrió en el corazón de Europa durante el florecimiento de la Ilustración y desató un enorme clamor”.<sup>100</sup>

De acuerdo con las ideas de la Ilustración, Goya empleó dicha iconografía con el fin de abordar una profunda crítica dirigida contra la superstición, los absurdos de la conducta humana y la ignorancia de la sociedad española que aún seguía apoyando ese tipo de creencias a finales del siglo XVIII. Aunque, a su vez, el artista afirmaba que dichas cuestiones eran particularmente adecuadas para estimular su imaginación artística.<sup>101</sup>

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 14, “As medieval as this incident might seem, it occurred in the heart of Europe during the flowering of the Enlightenment and sparked an enormous outcry”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>101</sup> Diario de Madrid, 6 de febrero de 1799, en Felix Krämer, ed., *op. cit.*, p. 56, “The author is convinced that it is as proper for painting to criticize human error and vice as for poetry and prose to do so, although criticism is usually taken to be exclusively the province of literature. He has selected those subjects which he feels to be the more suitable for satire, and which, at the same time, stimulate the artist's imagination”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



32. Francisco de Goya, *Vuelo de Brujas* (1797-98)



33. Francisco de Goya, *Linda maestra!*, *Caprichos* n° 68, 1ª ed. (1797-99)



34. Francisco de Goya, *Mucho hay que chupar*, *Caprichos* n° 45, 1ª ed. (1797-99)

En estos trabajos Goya alcanzó su tono más oscuro, pues representó de una manera extraordinaria “formas y poses que han existido previamente en la oscuridad y en la confusión de una mente irracional, o cuando uno es acosado por la pasión incontrolada”.<sup>102</sup> Al hilo de esta idea, la historiadora del arte Manuela B. Mena Marqués apuntaba lo siguiente:

Es posible que las representaciones de brujas en los *Caprichos*, y en las pinturas posteriores realizadas en este tiempo, como en la serie *Asuntos de Brujas*—creada en 1798 para los Duques de Osuna—poseyeran una intención más optimista y moralizante con el propósito de adherirse a las ideas de la era de la Ilustración para denunciar vicios e influir positivamente en la sociedad. Sin embargo, esos adoctrinamientos moralizantes ya no fueron posteriormente el centro de atención, sino más bien, las poderosas imágenes de belleza

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 57, “In his compelling and extensive witch iconography Goya attained his darkest tone and demonstrated “forms and poses which have existed previously in the darkness and confusion of an irrational mind, or one which is beset by uncontrolled passion”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

infernidad y perversidad indiscutible que Goya logró capturar en *Linda maestra!*, *Sopla!*, *Y aun no se van!*, *Buen viage* y *Extraña locura*.<sup>103</sup>

Así, Manuela Mena sostiene que el artista utilizó la figura de la bruja para ejemplificar “la maldad que se mantiene cuidadosamente oculta en el corazón humano”. Y, para ello, transformó sutilmente sus rasgos humanos fusionándolos con las fisionomías de animales considerados agresivos de acuerdo con el simbolismo tradicional.<sup>104</sup>

Detrás de la creación de estos universos fantásticos, inspirados en los sueños, las pesadillas, la demonología o las supersticiones, se advierte el esfuerzo del movimiento romántico por subvertir una serie de normas establecidas. Como señalaba Côme Fabre: “Se rinde homenaje a valores como los vicios y los pecados, versus la virtud y la inocencia, que son sistemáticamente atormentados, abusados y negados”.<sup>105</sup> Pero, sobre todo, se percibe el afán del artista romántico de alcanzar niveles de conciencia más elevados por medio del ahondamiento en las tinieblas del alma, cuestión que se relacionaría íntimamente con el *pacto fáustico*. En este sentido, en la citada exposición se mostraron las litografías que Eugène Delacroix realizó en torno al año 1826 para ilustrar *Fausto* de Wolfgang von Goethe. Este mito, que se remonta al siglo XVI, representaría precisamente el deseo del artista romántico siempre dispuesto a desvelar todos los secretos y misterios de la vida que le están vedados al ser humano.



<sup>103</sup> *Ibid.*, “It is possible that the witches’ representations in the *Caprichos*, and the subsequent paintings realized in this time, such as in the *Witches’ Sabbath* series—created in 1798 for the Duke of Osuna—possessed a more optimistic and moralizing intent for the purpose of adhering to the ideas of the age of Enlightenment to denounce vices and to positively influence society. However, such moralizing indoctrinations were subsequently no longer the center of attention, but rather, the powerful images of infernal beauty and undisguised perversity that Goya managed to capture in *Pretty Teacher!*, *Blow!*, *And They Still Don’t Go!*, *Bon voyage*, and *Strange Madness*”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>104</sup> *Ibid.*, “Moreover, exemplified here under the guise of witches’ figures are depravity and evil, whereby Goya subtly transformed their human traits and their ugliness that merged with the physiognomies of animals considered as vicious or brutal in accordance with the traditional symbolism. These creatures sprung from the imagination of the artist thereby initiating a new dimension in the works of Goya as they illustrate the wickedness that is kept carefully hidden in the human heart”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>105</sup> Alessandro Mercuri & Haijun Park, *op. cit.*, “Homage is paid to values such as vices and sins, versus virtue and innocence, which are systematically tormented, abused and denied”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



35. Eugène Delacroix, *Méphistophélès dans les airs* (1828)

### 2.2.2 La muerte y la belleza macabra

El *lado nocturno* de la naturaleza humana no sólo se canalizaba en la exposición, como se ha visto, mediante la figura del demonio o la bruja. Otras obras de Francisco de Goya y también algunas de Théodore Géricault mostraban ese mismo pensamiento a través de unos rasgos que pertenecen exclusivamente al ámbito de lo humano. En este sentido, podían observarse en la muestra algunos trabajos que confrontaban al espectador con las atrocidades de las guerras y otros conflictos contemporáneos y las consecuencias brutales que dejaban en el seno de la sociedad de su época.

En el texto que Manuela B. Mena escribió para el catálogo de dicha exposición, se hacía referencia a una reflexión que Charles Baudelaire ofreció en el Salon de 1846 acerca de lo que él entendía por Romanticismo: “Para mí, el Romanticismo es la expresión más reciente y más actual de la belleza... El Romanticismo existe, no en la perfección técnica, sino en una visión del arte, análoga a las actitudes morales de la época”.<sup>106</sup> Según la historiadora del arte, algunas obras de Goya como *Procesión de disciplinantes* (1812-14), *Corrida de toros en un pueblo* (1808-12) o *Casa de locos* (1814-16) ejemplificaban perfectamente ese nuevo concepto de *lo bello* que Baudelaire identificó como propio del Romanticismo. Se trataba de un tipo de belleza oscura y trágica que se puede relacionar con la fusión nietzscheana de *lo apolíneo* con *lo dionisiaco* y que, según Mario Praz, alcanzó su auge en el siglo XVIII, cuando los artistas quedaron seducidos por el horror: “[el] horror, como fuente de deleite y de belleza, terminó por actuar sobre el mismo concepto de belleza: lo horrendo, en lugar de una categoría de lo bello, acabó por transformarse en uno de los elementos propios de la belleza”.<sup>107</sup>

Eugenio Trías también localizaba en el Romanticismo este concepto intenso de belleza, afirmando que se daba cuando las categorías estéticas de *lo bello* y de *la inquietante*



<sup>106</sup> Charles Baudelaire, “What is Romanticism?”, en P. E. Charvet, ed., *Selected Writings on Art and Artists*, (Cambridge, 1891), p. 51-54, en Felix Krämer, ed., *op. cit.*, “As the poet and critic Charles Baudelaire wrote in the Salon of 1846: “For me Romanticism is the most recent and the most current expression of beauty... Romanticism exists, not in technical perfection, but in a view of art, analogous to the moral attitudes of the age”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>107</sup> Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, (Barcelona: Acantilado, 1999), p. 69.

*extrañeza* que aquí estamos tratando permanecían unidas: “una de las condiciones que hacen que una obra sea bella es su capacidad por revelar y a la vez esconder algo siniestro”.<sup>108</sup> Según el autor, *la inquietante extrañeza* debía estar siempre presente en la obra, pues de lo contrario, ésta carecería de fuerza y vitalidad. Ahora bien, la exhibición directa de esa cara oculta, ominosa, inhóspita, destruiría el efecto estético. En consecuencia, Trías proponía que *la inquietante extrañeza* sería condición y límite de *lo bello*:

*debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado.* Es a la vez cifra y fuente de poder de la obra artística, cifra de su magia, misterio y fascinación, fuente de su capacidad de sugestión y de arrebató. Pero la revelación de esa fuente implica la destrucción del efecto estético.<sup>109</sup>

En torno al año 1818, Théodore Géricault realizó una serie de obras en las que aparecían cabezas de reos guillotinado y miembros humanos seccionados. Acerca de estos cuadros, el catedrático de Pintura Josu Larrañaga ofrecía una observación que merece destacarse:

Su composición corresponde al modelo tradicional de las «naturalezas muertas», pero los objetos y cosas con los que éstas reflexionaban tradicionalmente, han sido sustituidos en este caso por la presencia patética de restos humanos, lo que les da una significación tan impresionante como misteriosa; (...).<sup>110</sup>

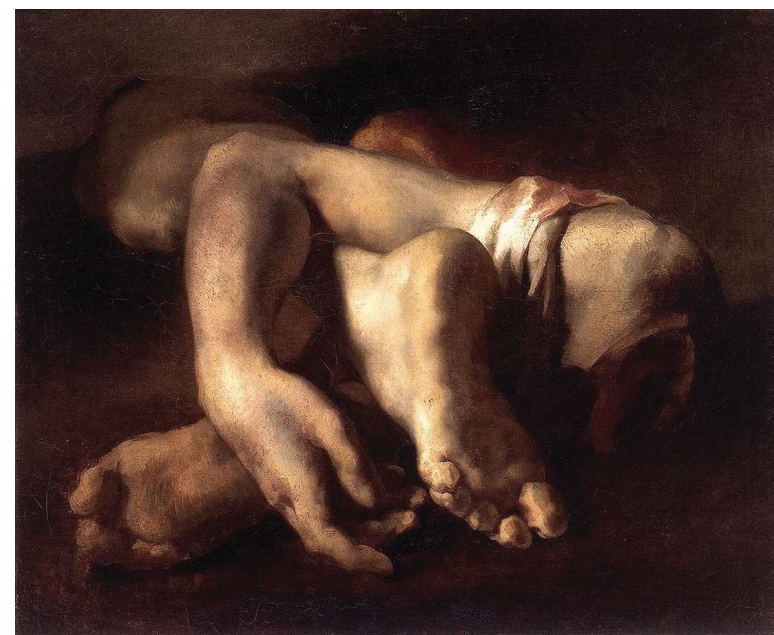
En 1857, casi cuarenta años después de su realización, Eugène Delacroix contó en el *Journal* que, al contemplar uno de estos cuadros, quedó fascinado. Según Larrañaga, lo que le atraía a Delacroix de estas piezas era la extraña complicidad que existía entre el tema horrible y trágico, por un lado, y la elegancia de su construcción plástica y la delicadeza cromática, por otro;<sup>111</sup> suponiendo así que se trataba de una *belleza moderna*: “El fragmento realizado por Géricault es verdaderamente sublime... y es

<sup>108</sup> Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, (Barcelona: Penguin Random House, 2006), p. 80.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>110</sup> Josu Larrañaga, “La imagen sobre el cuerpo”, *Arte, Individuo Y Sociedad*, no. 9 (1997), p. 198. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS9797110191A>, (Consulta: 25/01/2020).

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 199.



36. Théodore Géricault, *Fragments Anatomiques* (1818-1820)

el mejor argumento posible a favor de la Belleza, tal como ésta debería entenderse”.<sup>112</sup> De acuerdo con esta declaración, Manuela B. Mena Marqués señalaba que “Delacroix podría haber aplicado esta definición de belleza, basada en una escena espantosa, a varias pinturas creadas por Goya entre 1808-14, y que fueron tan impactantes y provocativas como las obras de Géricault en 1818”.<sup>113</sup> La historiadora del arte hacía referencia a su serie *Desastres de la Guerra*, en la cual el artista creó una nueva forma de expresión, pues descartó la visión épica tradicional del conflicto bélico y, en cambio, enfatizó la violencia del ser humano a través de imágenes de cadáveres desfigurados o desmembrados. Además de estas imágenes de guerra, Mena también llevó a su discurso algunos comentarios relativos a unas naturalezas muertas que el pintor español realizó en torno a 1808, como, por ejemplo, *Trozos de carnero* (1806-12), donde, según la autora:

Goya comprendió, al igual que Géricault en las representaciones de cuerpos deshumanizados, el cuerpo roto y ensangrentado de un animal; y esto fue hecho con la misma dedicación con la que representó a las víctimas de la guerra y sus cadáveres mutilados en *Grande hazaña! Con muertos!*, *Esto es peor* y en *Qué hai que hacer más?* En otras naturalezas muertas de esta serie, Goya capturó con precisión la rigidez de los animales muertos, en la que la torsión entre el cuerpo y las extremidades evoca una belleza macabra.<sup>114</sup>

<sup>112</sup> Hubert Wellington, ed., *The Journal of Eugène Delacroix*, (Londres: Phaidon, 2010), p. 383, en Felix Krämer, ed., *op. cit.*, p. 54, “The fragment by Géricault is truly sublime... and is the best possible argument in favor of the Beautiful, as it should be understood”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>113</sup> Felix Krämer, ed., *op. cit.*, p. 54, “Delacroix could have just as well applied this definition of beauty, based on gruesome scenes, to various paintings Goya created between 1818-14, and that were as equally shocking and provocative as the works of Géricault in 1818”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>114</sup> *Ibid.*, “In the still lifes he painted around 1808, such as in *Sheep’s Head with Ribs*, Goya fathomed, as did Géricault in the depictions of dehumanized bodies, the broken and bloodied body of an animal; and this was done with the same dedication with which he depicted the victims of war and their mutilated corpses in *Great Deeds! Against the Dead!*, *This Is Worse*, and in *What More Can One Do?* In other still lifes in this series, Goya accurately captured the rigidity of dead animals, in which the torque between the body and the limbs evoke a macabre beauty”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



37. Francisco de Goya, *Grande hazaña! Con muertos!*, *Desastres de la Guerra* nº 39 (1810-15)



38. Francisco de Goya, *Trozos de carnero* (1806-12)



Goya ya había tratado el tema de la muerte en los años previos a la guerra, como se manifiesta en sus escenas de caníbales, donde los salvajes desnudos —que para él era una metáfora de la humanidad— se muestran desollando y desmembrando a sus víctimas con júbilo, cuestión que Manuela B. Mena interpretaba también desde parámetros totalmente humanos: “El tema del canibalismo para Goya podría ser una expresión de la violencia del hombre contra el hombre como experimentó en la Revolución Francesa o, más tarde, en la guerra contra Napoleón”.<sup>115</sup>



39. Francisco de Goya, *Caníbales preparando a sus víctimas* (ca. 1800-08)

<sup>115</sup>*Ibid.*, “Death had occupied Goya in the years long before the war as is evident in the *Cannibal Scenes* where nude savages —for him a metaphor of humanity in general— are skinning and dismembering their victims or their prey with an unrestrained joy. The theme of cannibalism to Goya may have been an expression of the violence of man against man as experienced in the French Revolution or, later, in the war against Napoleon”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis]. En la nota de prensa de dicha exposición se señalaba que la temática del canibalismo, junto con la del infanticidio, fue desarrollada extensamente por el *Dark Romanticism* para plantear una reflexión sobre cómo el hombre puede llegar a convertirse en inhumano.

Théodore Géricault, en *Le Radeau de la Méduse* (1818-1819) también representó los procesos convulsos, tanto psíquicos como físicos, de este oscuro viaje: la angustia, la desesperación, el sufrimiento, el miedo a la muerte o el proceso degenerativo de un cuerpo humano en su etapa final. En este caso, el artista no incidió tanto en la crueldad o en la violencia —aunque también hay sugerencias de canibalismo en esta escena—, como en la vulnerabilidad y en la fragilidad del ser humano ante las fuerzas incontrolables de la naturaleza. El tema del cuadro estaba basado en un hecho real, el naufragio de una fragata francesa frente a las costas de Mauritania y ponía de manifiesto el terror que sintieron los individuos que fueron los protagonistas de la tragedia. Llevados a una situación límite y sometidos a la tensión establecida entre el anhelo de salvación y la falta de esperanza, los supervivientes tuvieron que bregar durante varios días con el hambre, la antropofagia y la demencia generada por la desesperación.

El inevitable destino trágico del ser humano y la muerte como su última manifestación fue uno de los motivos más frecuentes en el arte europeo de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Côme Fabre relacionaba el interés por estos temas amargos y terribles con el ímpetu revolucionario que enarbolaba dicho movimiento artístico: “La fuerza subversiva del *Dark Romanticism* también afecta el esteticismo con un feroz deseo de pintar lo feo, lo abyecto, lo repulsivo y trabajar a la altura del mal gusto, al menos según los criterios académicos y burgueses del siglo XIX”.<sup>116</sup> Como se viene señalando, los creadores románticos pretendían liberar al arte de las ataduras del intelecto. Y, para ello, rechazaron la serenidad ensimismada propia de la belleza clásica para concentrar sus fuerzas en la creación de obras que produjesen en el espectador un efecto poderoso, una especie de *shock*. Es por ello que recurrieron a las ideas de dolor, de peligro y de miedo, aquéllas que Edmund Burke relacionaba directamente como fuentes de *lo sublime*:

<sup>116</sup> Alessandro Mercuri & Haijun Park, *op. cit.*, “The subversive force of Dark Romanticism also affects aestheticism with a fierce desire to paint the ugly, the abject, the repulsive and to work at the height of bad taste, at least according to the 19th century academic and bourgeois criteria”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



40. Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, estudio, (1820)

Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo *sublime*; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir.<sup>117</sup>

De este modo, cualquier objeto o situación capaz de provocar una emoción intensa en el individuo, que le arrebata de su capacidad para obrar y razonar, podía ser, según el filósofo irlandés, causa de lo *sublime*:

No hay pasión que robe tan determinadamente a la mente todo su poder de actuar y razonar como el *miedo*. Pues el miedo, al ser una percepción del dolor o de la muerte, actúa de un modo que parece verdadero dolor. Por consiguiente, todo lo que es terrible en lo que respecta a la vista, también es sublime, (...).<sup>118</sup>

<sup>117</sup> Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, (Madrid: Tecnos, 1987), p. 94.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 42.

Por tanto, el sentimiento de *lo sublime* venía dado por todo aquello que se percibía como amenazante para la conservación del individuo, pero con la condición de que el objeto que lo promovía no le afectase realmente. De este modo, la experiencia de la muerte podía ser sublimada, a través del arte, en un acontecimiento estético que suscitaba en el espectador una especie de horror deleitoso. Sin embargo, los cuadros analizados en este apartado, si bien fueron realizados para despertar emociones intensas, estaban encaminados a la sensibilización moral y no para elevar el espíritu del espectador, ni sublimarlo a través de la contemplación. En ellos no hay consuelo, ni tampoco un rasgo de heroísmo o de grandeza. Son obras que enfrentan al espectador a la realidad más cruda y terrible a través de escenas de canibalismo, de cuerpos humanos desmembrados y de muerte, motivos todos ellos del campo iconográfico relacionado con la idea de *la inquietante extrañeza*.

### 2.2.3 El paisaje como expresión de la escisión individuo-naturaleza

El género del paisaje tampoco escapaba de este ámbito temático y, de este modo, en las pinturas de John Martin, Thomas Cole, Caspar David Friedrich y Carl Blechen también puede rastrearse la presencia de *lo sombrío*, *lo extraño*, *lo inquietante* o *lo misterioso*. La relación que el movimiento romántico mantuvo con la naturaleza condicionó el carácter de sus paisajes. Frente al escenario limitado y apacible que aparecía en la pintura galante del Rococó, donde la mirada paseaba serenamente, los pintores de paisaje románticos ofrecían una visión inconmensurable y perturbadora de la naturaleza que minimizaba la figura del espectador al tiempo que lo intimidaba. El género del paisaje adquirió esta sensibilidad trágica porque expresaba la escisión entre el individuo y la naturaleza, idea que, como ya se ha visto, guarda también una estrecha relación con el concepto freudiano del que nos estamos ocupando.

En el contexto artístico británico predominaron las escenas apocalípticas y catastróficas, cuyo mayor representante sería John Martin. Según el catedrático de Historia del Arte Hubertus Kohle, sus vastos paisajes “se caracterizan por una religiosidad milenaria que se extendió en Inglaterra en ese momento, totalmente animada por la expectativa



41. John Martin, *The Great Day of His Wrath* (1852)

de la salvación escatológica”.<sup>119</sup> El artista solía representar este tipo de temas en obras de grandes formatos y daba siempre a la figura humana una escala muy pequeña, lo cual incrementaba la sensación de temor y espanto en el espectador. A este respecto, Kohle apuntaba que: “Las inmensas dimensiones de algunas de sus pinturas son, por sí mismas, suficientes para tomar las ideas de lo sublime de finales del siglo XVIII y llevarlas a lo abrumador”.<sup>120</sup>

Sin duda alguna, su obra *The Great day of His Wrath* (1852) es de las que mejor representa la insignificancia del individuo frente a los fenómenos aniquilatorios de la naturaleza.<sup>121</sup> John Martin concibió este cuadro junto a otros dos titulados *The Last*

<sup>119</sup> Felix Krämer, ed., *op. cit.*, p. 45, “John Martin’s apocalyptic mixtures of history and megalomaniacal landscape depiction come from the same tradition (...). They are also characterized by a millenarian religiosity that was widespread in England at that time, wholly animated by the expectation of eschatological salvation”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>120</sup> *Ibid.*, “The immense dimensions of some of his paintings are, by themselves, enough to take the ideas of the sublime from the late eighteenth century and drive them into the overwhelming”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>121</sup> Esta obra no se presentó en la exposición que se está abordando, pero en el catálogo se reflexionó más sobre ella que sobre los trabajos que sí se mostraron, los cuales eran: *The Valley of the Shadow of Death* (1829), *The Ruins of Trionto* (1841) y *Macbeth, Banquo, and the Witches* (1820). Además, para el discurso que se está planteando resulta más oportuno prestar atención a dicho cuadro.

*Judgment* y *The Plains of Heaven*, para componer así un tríptico conocido como *Judgment series*. La obra, que está basada en el relato del Juicio Final que se recoge en el libro del Apocalipsis, último libro de la Biblia cristiana, muestra a la humanidad hundiéndose bajo el gran alud rojo de la destrucción del mundo. Hubertus Kohle relacionaba el tema de este cuadro con el contexto social, cultural y político del pintor y apuntaba lo siguiente:

Para Martin, como para tantos artistas del incipiente modernismo, esto estaba conectado con la esperanza del fin de los tiempos, profetizando o anhelando, en un espíritu revolucionario y mesiánico, la destrucción de las corruptas condiciones contemporáneas. Con esta concepción de la obra de arte, Martin se opuso a todas las convenciones de la pintura académica, y sus colegas lo trataron en consecuencia.<sup>122</sup>

Según Kohle, la motivación de John Martin por abordar este tema estaría vinculada con las impresiones tremendamente inquietantes y aterradoras con que arrancó la Edad Contemporánea. Desde la Revolución Industrial hasta la era napoleónica, los profundos cambios experimentados en los órdenes económico y político y los conflictos sociales que se derivaron de ellos, dejaron una profunda huella en las conciencias de los individuos que los vivieron. Y afirmaba que: “Incluso hoy, cuando uno se para frente a la pintura en la Tate Britain en Londres, es como si uno pudiera oír el estruendo ensordecedor de los últimos días de la humanidad”.<sup>123</sup>

Similares inquietudes a las de John Martin se pueden observar en la propuesta pictórica de Thomas Cole. En la exposición pudo verse su cuadro *Expulsion. Moon and Firelight* (1828), inspirado también en un tema bíblico, en concreto, en el capítulo tercero del Génesis donde se narra la expulsión del Paraíso. Sin embargo, en esta obra



<sup>122</sup> Felix Krämer, ed., *op. cit.*, p. 45-46, “For Martin, as for so many artists of incipient modernism, this was connected to a hope for the end times, prophesying or yearning, in a revolutionary and messianic spirit, for the destruction of the corrupt contemporary conditions. With this conception of the work of art, Martin ran counter to all conventions of academic painting, and was treated accordingly by his colleagues”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 46, “In this connection, one must always bear in mind the tremendously unsettling impressions brought on by the Napoleonic age, with its unprecedented upheavals as well as by the revolution of industrialization. Even today, when one stands in front of the painting at the Tate Britain in London, it is as though one can hear the deafening din of the last days of humanity”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

no aparecen representados Adán y Eva, sino que es el paisaje el que se erige como símbolo del primer drama humano. Como señalaba Franziska Lentzsch, “el drama religioso y humano se presenta no como una narración, sino simbólicamente, a través de dispositivos estilísticos como la naturaleza muerta, el enorme abismo debajo del puente que conduce de este mundo al siguiente, y el marcado claroscuro”.<sup>124</sup> El concepto de *lo sublime* que Hubertus Kohle percibía en la propuesta de John Martin también se manifiesta aquí tanto por el efecto de inmensidad de la escena, como por el carácter lúgubre y dramático de la naturaleza.

Frente a los escenarios apocalípticos anglosajones, los paisajes elaborados por los artistas románticos alemanes generan en el espectador un sentimiento de *lo sublime* que resulta más inquietante que abiertamente espantoso. Para la realización de sus obras, los pintores Caspar David Friedrich y Carl Blechen se inspiraron en lugares y situaciones reales en vez de acudir a los mitos. Y entre los motivos iconográficos más frecuentes en sus piezas destacan los cementerios, las ruinas, los bosques impenetrables, la majestuosidad de las altas montañas, los acantilados, la vastedad del mar y los naufragios. Por otro lado, también ponían de manifiesto su predilección por determinados fenómenos atmosféricos como la tormenta y la niebla. Todos ellos son elementos que pueden resultar potencialmente perturbadores porque están íntimamente vinculados a ideas como el destino, la fugacidad del tiempo o la condición mortal del ser humano.

En la nota de prensa de la citada exposición se señalaba que: “Cuando los artistas exaltan lo sublime de la propia naturaleza, eligen el tema del abismo, en busca de la sensación de vértigo y del trastorno que provoca”.<sup>125</sup> Esta cuestión responde al cambio que se produjo a finales del siglo XVIII con respecto a la concepción inicial de *lo sublime*, pues no sólo se mantuvo su antiguo significado de *elevación*, sino que

<sup>124</sup> *Ibid*, p. 79, “Here, the religious and human drama is presented not as narrative, but symbolically, through stylistic devices such as dead nature, the gaping chasm beneath the bridge leading from this world into the next, and the sharply drawn chiaroscuro”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>125</sup> Nota de prensa de la exposición *L'ange du bizarre. Le romantisme noir de Goya à Max Ernst*, *op. cit.*, p.4.



42. Thomas Cole, *Expulsion. Moon and Firelight* (1828)

se añadió uno nuevo que cobró más importancia: el de *profundidad*.<sup>126</sup> A este respecto, Edmund Burke, en su tratado ya citado, afirmaba lo siguiente: “Tiendo a imaginar que la altura, por consiguiente, es menos grandiosa que la profundidad, que nos sorprende más mirar hacia abajo, desde un precipicio, que mirar hacia arriba a un objeto de la misma altura; (...)”.<sup>127</sup> Posteriormente, Immanuel Kant, en su ensayo *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, ofreció un nuevo matiz sobre dicho concepto, dividiéndolo en *lo sublime terrible*, *lo sublime noble* y *lo sublime magnífico*, en función de si dicho sentimiento iba acompañado de cierto horror y melancolía, de admiración sosegada o de belleza, respectivamente. Y, en este sentido, especificaba lo siguiente: “Una gran altura es sublime del mismo modo que una gran profundidad; sólo que ésta va acompañada con la sensación de estremecimiento y aquella con la de admiración. Por lo que esta sensación puede ser sublime-terrible y aquella, noble”.<sup>128</sup> Mientras que el cielo sería el símbolo del espacio del retorno a la unidad, el abismo lo sería de la caída. En las obras de John Martin y de Thomas Cole que se acaban de analizar se ha podido percibir que ambos artistas abordaron el tema del abismo de forma literal. Por el contrario, como se va a observar a continuación, los cuadros de Caspar David Friedrich y de Carl Blechen presentaban otro tipo de abismo, uno que se expresaba en la dimensión horizontal.<sup>129</sup>

De las tres obras pictóricas de Friedrich que se presentaron en la exposición, cabe hacer referencia a su cuadro titulado *Schiff auf hoher See mit vollen Segeln* (1815) y, también, a su obra *Küste bei Mondschein* (1836). Ambas pinturas ofrecen una visión inconmensurable del mar que resulta abrumadora porque niega al espectador la posibilidad de fijar un punto de vista estable desde el cual orientarse. La primera de las obras muestra un barco navegando en mar abierto, uno de los temas recurrentes de Friedrich y que

<sup>126</sup> El sentido original de *elevación* que se le concedía al sentimiento de *lo sublime* fue sostenido por los teóricos Pseudo-Longino en su texto *Sobre lo sublime* (s. I d. C.), N. Boileau-Despréaux, quien tradujo dicho tratado de Longino al francés y lo publicó con el título *Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours traduit du Grec Longin* (1674) y Joseph Addison, que analizó dicha idea en la serie de ensayos que publicó en la revista *The Spectator*, en 1712, bajo el título *Los placeres de la imaginación*.

<sup>127</sup> Edmund Burke, *op.cit.*, p. 53.

<sup>128</sup> Immanuel Kant, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, (Madrid: Alianza, 1990), p. 32-34.

<sup>129</sup> Nota de prensa de la exposición *L'ange du bizarre. Le romantisme noir de Goya à Max Ernst*, *op.cit.*, p.4.



43. Caspar David Friedrich, *Schiff auf hoher See mit vollen Segeln* (1815)

utilizaba como metáfora del proceso de transición de la vida misma.<sup>130</sup> La segunda pintura también representa un paisaje marino con barcos, pero en este caso ambientado en el anochecer. De este último cuadro es interesante destacar el fuerte contraste lumínico entre lo cercano y la lejanía, pues contribuye a acentuar el vértigo del infinito:

el espectador da palos de ciego en la oscuridad, se hunde en una imagen sin bordes ni orientaciones, de inciertos resquicios cuya fuente sigue estando

<sup>130</sup> Sus representaciones de barcos, como símbolo del *viaje romántico*, es analizado por Rafael Argullol en su ensayo ya citado *La atracción del abismo*. No se considera oportuno detenerse en este motivo iconográfico, sólo indicar que para los artistas románticos el *viaje* era siempre una búsqueda del Yo. Así, en la página 83 de dicho texto se lee: “El romántico viaja hacia afuera para viajar hacia dentro y, al final de la larga travesía, encontrarse a sí mismo”.

oculta. Exactamente en el medio, como un eje, el horizonte soporta un cielo espeso, cuya gravedad amenaza de invertir la imagen.<sup>131</sup>

En la propuesta de Friedrich resulta más difícil percibir la manifestación directa de *lo terrible* como se puede observar en las obras de Henry Fuseli, Francisco de Goya, Théodore Géricault o John Martin, por ejemplo. En este sentido, la historiadora del arte Mareike Henning apuntaba que:

Lo que hace que su Romanticismo sea “oscuro” no es lo que se narra, sino la inseguridad inscrita en sus imágenes de infinitud, desarraigo y soledad. Esto da lugar no a historias sino a preguntas sin respuestas: ¿Cómo puedo sentirme seguro en un mundo sin bases firmes? ¿Cómo podemos soportar tener esperanza de salvación sin estar seguros de ello? Estas son las preguntas fundamentales que informan el arte de Friedrich.<sup>132</sup>

Así, sus paisajes representaban la pesadilla del individuo escindido, errante y sin rumbo que deseaba reconciliarse con la naturaleza pero que, a su vez, era consciente de la fatal aniquilación que este deseo comportaba. Esta doble faz de la naturaleza fue precisamente lo que fascinó al movimiento romántico: por un lado, el artista se sentía atraído por las promesas de armonía y plenitud que reconocía en su seno; pero, al mismo tiempo, se sentía igualmente fascinado por la capacidad destructora que ésta demostraba poseer. Como afirmaba Rafael Argullol:

Junto a la seducción de la «Madre Naturaleza» —de la Naturaleza saturniana, evocadora de la mística «Edad de Oro»—, el arte romántico recibe la seducción, violenta y fatal, del «Padre Jupiterino»; es decir, de la Naturaleza desatando todos sus elementos contra la especie humana. (...) Y así, en el paisaje romántico, al lado de la Naturaleza apacible, ansiada, soñada, aparece otra que es arrasadora, sarcástica y cruel.<sup>133</sup>

<sup>131</sup> Nota de prensa de la exposición *L'ange du bizarre. Le romantisme noir de Goya à Max Ernst*, *op. cit.*, p.4.

<sup>132</sup> Felix Krämer, ed., *op. cit.*, p. 129, “What makes his Romanticism “dark” is not what is narrated, but the insecurity inscribed in his images of endlessness, rootlessness, and loneliness. This give rise not to stories but to unanswered questions: How can I feel safe in a world without any firm basis? How can we endure having to hope for salvation without being sure of it? These are the fundamental questions informing Friedrich’s art”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>133</sup> Rafael Argullol, *op. cit.*, p. 91.



44. Caspar David Friedrich, *Küste bei Mondschein* (1836)



45. Carl Blechen, *Landschaft im Winter bei Mondschein* (después de 1829)

Los paisajes elaborados por Carl Blechen también suscitan cierto sentimiento de inseguridad y desasosiego ante una naturaleza que se presenta amenazadora, como se puede observar en su cuadro titulado *Landschaft im Winter bei Mondschein* (1829), incluido en la exposición que se está abordando. En esta obra se puede percibir cierta influencia del trabajo de Friedrich, sobre todo, por la representación silenciosa y enigmática de la naturaleza. Precisamente, es la atmósfera aparentemente serena que envuelve la escena deshabitada la que favorece su efecto estremecedor. Como enunciaba Mareike Henning: “*Landschaft im Winter bei Mondschein* se organiza sin ningún elemento gótico, ya que la inmovilidad de la escena junto con la rígida hilera de árboles y la paleta helada es suficiente para enfriar a los espectadores hasta los huesos”.<sup>134</sup> En otro de sus cuadros titulado *Gebirgsschlucht im Winter* (1825),

<sup>134</sup> Felix Krämer, ed., *op. cit.*, p. 131, “*Landscape in Winter by Moonlight* manages without any such gothic elements, since the immobility of the scene coupled with the rigid row of trees and icy palette is sufficient to chill viewers to the bone”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



46. Carl Blechen, *Gebirgsschlucht im Winter* (1825)

que también se expuso, el artista representó con una paleta cromática de tonos apagados un desfiladero de montaña desolado. La hostilidad del entorno se acentuaba por la presencia de un árbol seco y destruido que aparece en primer plano bloqueando el camino. Frente a esta imagen, ni la estatua de la Virgen al pie del desfiladero ni la luz de la cabaña que se observa en la lejanía brindan consuelo. En este caso, las sensaciones de inquietud, desorientación o temor que transmite la obra se deben a “la forma en que comprime, bloquea y oscurece el espacio, invistiéndolo con drama al agregar una pequeña ventana de luz en el fondo”.<sup>135</sup>



<sup>135</sup> *Ibid.*, “The first landscape of Blechen’s own invention, his *Mountain Gorge in Winter*, is much more radical in the way it compresses, blocks, and blacks out space, investing it with drama by adding a tiny window of light in the background”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

#### 2.2.4 El caso de Giorgio de Chirico

Uno de los artistas más representativos de la *inquietante extrañeza* fue Giorgio de Chirico (Grecia, 1888-1978), especialmente si se presta atención a las pinturas *metafísicas* que realizó en torno a la primera década del siglo XX. En el capítulo que en el catálogo se dedica al movimiento surrealista se hace una pequeña alusión al artista por considerar la imaginación y la propia psique dos argumentos centrales para su propuesta pictórica, cuestión que lo vincularía al Romanticismo; sin embargo, su obra no fue incluida en la exposición. No obstante, aunque el artista italiano no formara parte de la muestra *Dark Romanticism*, consideramos que su trabajo es uno de los mejores ejemplos pictóricos desarrollados en torno a la experiencia de *la inquietante extrañeza* que, como estamos viendo, sedujo a buena parte de los pintores de los siglos XIX y XX, y, por ello, creemos oportuno dedicarle la última parte de este capítulo.

En *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico* (2001), la catedrática de Historia del Arte María Teresa Méndez Baiges apuntaba que la pintura metafísica desarrollada por De Chirico era una mezcla de repudio y acogida de premisas tanto vanguardistas como tradicionales. Por un lado, de entre las aceptaciones que citaba cabe destacar algunas que se relacionan íntimamente con la poética elaborada por los creadores románticos: la lectura inusual del mundo, la problematización de la relación individuo-naturaleza y la puesta en escena de “la pérdida de identidad del sujeto, o mejor, la primacía de la obra de arte y de los objetos del mundo sobre el sujeto con sus sentimientos y sus emociones”.<sup>136</sup> Por otro lado, sobre el distanciamiento respecto a ciertos paradigmas que han definido a las vanguardias artísticas, la autora señalaba que:

La poética de Giorgio de Chirico se funda en una absoluta falta de fe en el futuro; no deposita sus esperanzas en el porvenir, no entiende que el arte evolucione (o deba evolucionar de acuerdo con una línea de progreso, ni que se atenga a ningún plan, ni cree en absoluto que pueda regenerar a la humanidad (como sí lo hacen otras vanguardias).<sup>137</sup>

<sup>136</sup> María Teresa Méndez Baiges, *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio De Chirico*, (México, UNAM, 2001), p. 39.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 40-41.



47. Giorgio De Chirico, *Canto d'amore* (1915)





48. Giorgio De Chirico, *Misterio e Malinconia d'una strada* (1914)

Frente a los postulados vanguardistas, De Chirico vuelve su mirada hacia lo real, hacia su propio pasado y hacia su propia historia. Y vuelve también, para reconstruir el orden de lo real, a los géneros artísticos y a los valores tradicionales del arte vinculados a la habilidad manual. En este sentido, el director de este trabajo de investigación, el profesor Javier Garcerá Ruiz, apuntaba también en su tesis doctoral que ese vuelco al pasado y la necesidad de restauración de la memoria, que defenderían tanto De Chirico como los artistas que en su misma época desarrollaron su trabajo en torno al realismo, era consecuencia del malestar provocado por el rumbo que había tomado el desarrollo cultural:

A medida que el progreso avanza los tiempos se les muestran más opresiones, los acontecimientos políticos y sociales más amenazantes y la realidad íntima, perturbada por ese contexto, sumergida en una soledad insondable. La melancolía ante ese saberse aislado y perdido en un mundo ya inaccesible permanecerá visible en cualquier manifestación de estos artistas. De Chirico, Sironi, Dix, titularán algunas de sus obras con el título *Melancolía*.<sup>138</sup>

Sobre la base de que no podía hallarse ningún sistema que garantizase la cohesión de la realidad y revelase el sentido de la existencia, De Chirico representaba en su obra los objetos cotidianos como piezas de una totalidad que ya no existía. El artista recuperaba el espacio geométrico de la representación “para construir un artificio que, más allá de lo visible, nos introduce en el discurso de la falta de realidad del mundo representado, de la ausencia del ser y del sentido, de la ilusión y los engaños perceptivos”.<sup>139</sup> Y esto lo planteaba a través de diversos motivos: falsas perspectivas, espacios contruidos desde puntos de vista imposibles, plazas bañadas de una luz irreal, sombras proyectadas por cuerpos ausentes, falsas ventanas, objetos descontextualizados, etc. La imposibilidad de integrar y reducir todos estos elementos al ámbito de lo conocido propicia que el espectador se sienta ante ellos perturbado, extraño y desorientado.



<sup>138</sup> Fco. Javier Garcerá Ruiz, “Visiones desde el exilio: modernidad y posmodernidad frente a la escisión entre el hombre y el mundo”, (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2005), p. 92-93.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 94.

En 1919, el mismo año que Freud publicó el artículo *Das Unheimliche* ya citado, De Chirico había escrito su texto *Sull'arte metafisica* en el número 3 de la revista *Valori Plastici* en el que describía una experiencia frente a lo más cercano y familiar similar a la referida por Freud, definiendo así la poética de su propia obra:

Toda cosa tiene dos aspectos: un aspecto corriente que es el que vemos casi siempre, el que ven los hombres en general, y otro, el aspecto espectral o metafísico que sólo pueden ver ciertos individuos excepcionales en momentos de clarividencia y de abstracción metafísica (...).<sup>140</sup>

En este mismo ensayo el artista vinculaba dicho aspecto metafísico en la realidad familiar con una cierta alteración de la memoria que, rompiendo los lazos de causalidad establecidos, propiciaba el descubrimiento de ese “lado «espectral», «fantasmal», «melancólico» o «terrorífico» de las escenas más familiares”.<sup>141</sup>

Indudablemente, esta experiencia que describía el artista y que se transmite a través de su propuesta pictórica, se relaciona íntimamente con aquella sensación de *familiaridad desarraigada* que, como se ha visto, Nicholas Royle identificaba con el concepto de la *inquietante extrañeza* freudiana. Un buen ejemplo de ello sería su obra titulada *Le Muse inquietanti* (1916-1918). El análisis que ofrecía el historiador del arte Jean Clair sobre este cuadro es esclarecedor:

De Chirico había pintado un cuadro en el que figuraba una plaza que podría situarse en Ferrara, y dos chimeneas que permitían ponerle fecha a la obra. Tales referencias eran del orden de lo familiar, pues presentaban al espectador un espacio y un tiempo conocidos. Sin embargo, en el centro de la plaza, en lugar de ver, como era de esperar, a gente paseándose, podían observarse dos efigies inmóviles y amenazantes: *Las Musas inquietantes*. Su insólita presencia marcaba el trastorno de los sentidos desde una estética antigua en la que las musas, tradicionales divinidades mediadoras, susurraban al oído de los hombres palabras de sosiego y dulzura —todos los signos gracias a los cuales el mundo, de desconocido y terrorífico, pasa a ser, poco a poco, hogar,

<sup>140</sup> Jean Clair, “De la metafísica a la «inquietante extrañeza»”, en *Malinconia: motivos saturninos en el arte de entreguerras*, Madrid: Visor, 1999, p. 53.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 53-54.

*Heimat*— a una estética nueva, en esos albores del siglo XX, en que esas mismas divinidades se convertirían en ángeles de la angustia, en anunciadoras de un desgarrar o un exilio.<sup>142</sup>

Frente a las arquitecturas representadas por los pintores del *Quattrocento* o del *Cinquecento*, que creaban la ilusión de un espacio habitable hecho a la medida del hombre, Méndez Baiges observaba que las *piazze* elaboradas por De Chirico eran esencialmente inhabitables. En estas obras se vuelve a identificar la experiencia romántica de que no hay un lugar donde recogerse, de que el individuo ha sido desterrado de la *morada*:

Sus cuadros parecen sugerir que el hombre está desterrado de esa morada: es estatua, sombra, pequeña silueta negra, y como mucho, a partir de 1915, maniquí. (...) Esta carencia de morada es tributaria de una melancolía de lo geométrico, desde el momento en que el hombre toma conciencia de la incapacidad de aprehender el mundo mediante la racionalización que supone el sistema perspectivístico; precisamente, lo que los cuadros de la primera metafísica pusieron especialmente de relieve.<sup>143</sup>

Al hilo de esta reflexión, Javier Garcerá también apuntó que: “La idea de su metafísica va asociada íntimamente a la idea de la desposesión y el destierro”,<sup>144</sup> tema que observaba, de igual modo, en la obra de otros pintores reconocidos del siglo XX como Paul Delvaux, Otto Dix, Carrà, Morandi o Grosz. El autor percibía que las propuestas pictóricas de todos estos artistas eran fruto de la sensación de “pérdida de un mundo familiar, modificado por cuestiones sociales, culturales, políticas, económicas, etc., y un extrañamiento ante la falta de identificación con ese mundo, ajeno y hostil”,<sup>145</sup> suponiendo así que la experiencia transmitida por todos ellos no podía ser otra que la que estamos identificando con el término de *inquietante extrañeza*:

La desdichada situación que estos artistas reconocen en el hombre contemporáneo, no es más que la consecuencia de haber perdido la conexión

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>143</sup> María Teresa Méndez Baiges, *op. cit.*, p. 142.

<sup>144</sup> Fco. Javier Garcerá Ruiz, *op. cit.*, p. 94.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 99.





49. Giorgio De Chirico, *Le Muse inquietanti* (1916-1918)

con lo más íntimo y más familiar, transmutado ya, por los excesos del evolucionismo moderno, en lo ajeno, lo desconocido, lo oculto y lo ignoto. Bajo la racionalidad del mundo técnico, en donde la precisión y el cálculo parecían controlar la totalidad de lo real, aflora, en las discusiones estéticas y morales sobre la belleza, una cierta demencia y desesperanza.<sup>146</sup>

Esta situación emotiva que De Chirico planteaba en sus obras y que ya habíamos reconocido en este estudio con las propuestas del *Dark Romanticism*, se percibe igualmente en muchos de los pintores protagonistas del siglo XX. Pero, además, el espacio poético que dichos artistas evocaban lo vamos a poder localizar también en algunos de los pintores figurativos contemporáneos más relevantes. En el siguiente capítulo nos ocuparemos de ello.

Para comprender mejor los motivos del renovado interés que ha suscitado este tema en el ámbito artístico y cultural a partir de finales del siglo XX<sup>147</sup> es necesario hacer referencia a Anneleen Masschelein, profesora de Estudios Culturales y Teoría de la Literatura, que en su texto *The Unconcept* (2011) ofrecía una perspectiva genealógica del concepto de *la inquietante extrañeza*.<sup>148</sup> En este estudio, la autora señalaba que, aunque Freud siga siendo “el fundador del discurso”, en realidad *la inquietante extrañeza* “es un concepto teórico de finales del siglo XX”:<sup>149</sup>

(...) el concepto de la inquietante extrañeza es relevante en el clima cultural emergente post- o neo-romántico, tanto en las artes como en la cultura popular. Después de las agitaciones de la década de 1960 y principios de 1970, un renovado enfoque recayó en la experiencia íntima y subjetiva. Seguida por el

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 100.

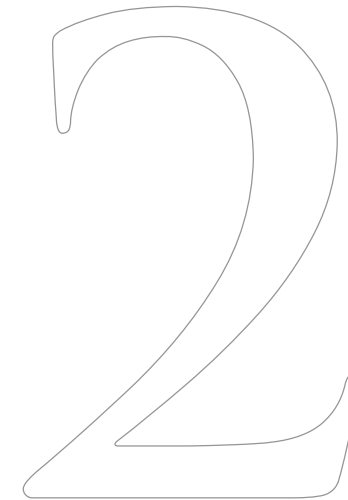
<sup>147</sup> A este respecto, es preciso aludir a la célebre exposición *The Uncanny* (1993), que se presentó en el Gemeentemuseum, en Arnhem (Países Bajos), y que comisarió el artista Mike Kelley. Este proyecto planteaba una reflexión sobre dicho tema atendiendo, principalmente, a la escultura figurativa. Sin embargo, debido a que este trabajo de investigación se ocupa de la pintura contemporánea y a que nuestro objetivo se aleja de lo planteado por Kelley, no consideramos oportuno prestar atención a esta propuesta. Para ampliar información sobre ella, se recomienda consultar el catálogo publicado con motivo de dicha muestra, titulado *Playing with Dead Things. The Uncanny*.

<sup>148</sup> Otra autora que también ha trazado una genealogía de *la inquietante extrañeza* pero, en su caso, como categoría estética es Tania Alba Ríos en su tesis doctoral “Genealogías de lo siniestro como categoría estética”, (Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2015).

<sup>149</sup> Anneleen Masschelein, *The Unconcept. The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*, (Albany: State University of New York Press, 2011), p. 4, “(...) Freud remains “the founder of discourse” (...). This bring us to the central thesis of this book, namely that *the Freudian uncanny is a late-twentieth century theoretical concept*”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

clima político más sombrío y la crisis económica de la década de 1980, esta experiencia está teñida por un sentimiento profundamente arraigado de extrañamiento, inquietud y ansiedad (paranoica), y por la aguda conciencia de los desafíos que plantea una sociedad tardía-capitalista en rápida evolución, cada vez más virtual y globalizada: la amenaza nuclear y la Guerra Fría, el terrorismo, el nacionalismo, la inmigración y la xenofobia, el individualismo y la omnipresencia de la imagen y los simulacros, etc.<sup>150</sup>

De acuerdo con esta idea y para finalizar este apartado, es oportuno volver a las reflexiones de Nicholas Royle, pues son de enorme interés para el discurso que se trazará en los capítulos que siguen. En su texto ya citado, el autor afirmaba que la propia existencia del ser humano en el mundo ha adquirido una connotación de *inquietante extrañeza*, ya que, según él, “nos estamos destruyendo a nosotros mismos y a nuestro mundo; y esto está sucediendo de maneras y velocidades que están fuera de nuestro control”.<sup>151</sup> Según Royle, los avances científicos y tecnológicos han posibilitado conocer con mayor profundidad los procesos y el comportamiento de la psique humana. Sin embargo, el sujeto contemporáneo sigue experimentando su existencia desde una profunda sensación de sufrimiento y tampoco se ha liberado de la angustia generada por la certeza de la muerte. Y esto es así porque, precisamente ese progreso que debía haberle hecho feliz es, al mismo tiempo, la causa por la que el planeta que debía ser su hogar, se ha convertido en un lugar inhóspito.<sup>152</sup>



---

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 5, “the concept of the uncanny is relevant in the emergent post- or neo-romantic cultural climate, both in the arts and in popular culture. After the upheavals of the 1960s and early 1970s, a renewed focus fell on the intimate and subjective experience. Followed by the bleaker political climate and the economic crisis of the 1980s, this experience is tinged by a deep-rooted sense of estrangement, unrest and (paranoid) anxiety, and by the acute awareness of the challenges posed by a rapidly evolving, globalized, increasingly virtual late-capitalist society: the nuclear threat and the Cold War, terrorism, nationalism, immigration and xenophobia, individualism, and the omnipresence of image and simulacra, etc”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>151</sup> Nicholas Royle, *op. cit.*, p. 3, “The world is uncanny. (...) we are taking ourselves, and our world, to pieces; and this is happening in ways and at speeds that are beyond our control”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>152</sup> *Ibid.*

### 3. LA PINTURA CONTEMPORÁNEA: REPRESENTACIONES DEL DESARRAIGO Y DEL EXTRAÑAMIENTO COMO EXPERIENCIAS CONSTITUTIVAS DEL SER HUMANO

El estudio de la exposición *Dark Romanticism* nos ha permitido definir el nodo que se anunció en el primer capítulo y concretarlo alrededor de aquella experiencia compleja que se ha denominado *la inquietante extrañeza*. La falta de identificación con un mundo que se había vuelto ajeno y hostil, debido a la evolución del proceso cultural, trajo, entre otras consecuencias, la reivindicación del retorno a la esfera subjetiva y el afán de volver a estar en sintonía con la naturaleza. Estas cuestiones, que habían fundamentado las bases poéticas del *nuevo espíritu pictórico* de los años ochenta, habían sido también la respuesta inevitable de muchos artistas frente a la desconexión tanto de su entorno vital como de sí mismos. Frente a la constatación de haber perdido la conexión con lo más íntimo y familiar, no les quedaba más remedio que aceptar la posición de un observador que era consciente de que no se podía percibir el mundo más que a través de un filtro de extrañamiento, incertidumbre y oscuridad.

En este capítulo nos ocuparemos de dicho concepto nodal atendiendo al ámbito de la pintura figurativa contemporánea. Para ello, del mismo modo que en el capítulo anterior se tomó como referencia el proyecto *Dark Romanticism*, ahora se van a analizar tres

exposiciones realizadas en esta última década: *Nightfall: New Tendencias in Figurative Painting*, *This Side of Paradise* y *New Black Romanticism*. Estas exposiciones ponen de manifiesto el renovado interés de los artistas actuales por explorar los oscuros recovecos de la psique humana mediante la representación de escenas que se definen por el sentido de *lo oculto*, *lo sombrío*, *lo extraño* y *lo inhóspito*. De este modo, su análisis ofrecerá las claves de lectura sobre los aspectos narrativos y formales más recurrentes en las propuestas pictóricas contemporáneas y que giran en torno a la idea de *la inquietante extrañeza* que venimos abordando.

En este sentido, es interesante señalar la escasa representación femenina que hubo en la selección de los artistas vinculados a estos tres proyectos. Dicha anomalía nos obligó a incorporar en nuestra investigación el estudio de otras artistas nacidas en la segunda mitad del siglo XX. Éstas, aunque han trabajado el tema que nos ocupa desde perspectivas muy interesantes, no habían sido seleccionadas en ninguna de las tres exposiciones aquí presentadas. Afortunadamente, esta búsqueda nos permitió obtener una aproximación a nuestro tema mucho más abierta y plural. La obra de estas mujeres pintoras está realizada desde una sensibilidad distinta a la de los artistas varones y aporta nuevos puntos de vista a nuestro estudio, por lo que, el siguiente y último capítulo de esta tesis lo dedicaremos a concretar este aspecto.

### 3.1 Tres proyectos expositivos de referencia

A continuación, vamos a desgarnar los tres proyectos expositivos que hemos tomado como base para el estudio del sentimiento de *la inquietante extrañeza* en la pintura contemporánea. Éstos son: *Nightfall: New Tendencias in Figurative Painting* y *This Side of Paradise*, ambos comisariados por Jane Neal y *New Black Romanticism*, comisariado por Christoph Tannert. En estas exposiciones se presentaron una selección de los pintores figurativos contemporáneos más relevantes a nivel internacional, muchos de ellos pertenecientes a la Escuela de Leipzig y a la Escuela de Cluj.

#### 3.1.1 *Nightfall: New Tendencias in Figurative Painting*

El proyecto *Nightfall: New Tendencias in Figurative Painting* se inauguró en octubre del año 2012 en el Centre for Modern and Contemporary Arts (MODEM) de Debrecen, en Hungría. Posteriormente, en marzo del 2013, fue trasladada a la Galerie Rudolfinum, en Praga. Como se acaba de apuntar, esta exposición es fundamental para el presente trabajo de investigación porque mostró la obra de veintiocho de los artistas más representativos de la pintura figurativa contemporánea, todos ellos nacidos en la segunda mitad del siglo XX y procedentes, en su mayor parte, de países europeos: Karin Mamma Andersson (Suecia, 1962), Hernan Bas (EE.UU., 1978), Marius Bercea (Rumanía, 1979), Zsolt Bodoni (Rumanía, 1975), Martin Eder (Alemania, 1968), Tim Eitel (Alemania, 1971), Adrian Ghenie (Rumanía, 1977), Cantemir Hausi (Rumanía, 1976), Chantal Joffe (EE.UU., 1969), Victor Man (Rumanía, 1974), Justin Mortimer (Reino Unido, 1970), Daniel Pitín (República Checa, 1977), Vitaly Pushnitsky (Rusia, 1967), Neo Rauch (Alemania, 1960), Daniel Richter (Alemania, 1962), Șerban Savu (Rumanía, 1978), David Schnell (Alemania, 1971), Mircea Suciú (Rumanía, 1978), Attila Szűcs (Hungría, 1967), Alexander Tinei (Moldavia, 1967), Caroline Walker (Reino Unido, 1982), Matthias Weischer (Alemania, 1973), Ellen Altfest (EE.UU., 1970), Oliver Clegg (Reino Unido, 1980), Nicole Eisenman (Francia, 1965), Ryan Mosley (Reino Unido, 1980), Ahmad Moualla (Siria, 1958) y Hugo Wilson (Reino Unido, 1982).<sup>153</sup>

El título de la exposición estaba tomado de un cuento, *Nightfall*, que Isaac Asimov escribió en 1941. En este relato, Asimov dibujaba las consecuencias que tendría la llegada de una prolongada noche en un mundo que había vivido perpetuamente iluminado. El argumento del cuento hacía alusión a la inquietud producida en una sociedad al enfrentarse a un cambio drástico, en este caso, al fin de una era luminosa y al desasosiego sobrevenido al enfrentarse a una oscuridad desconocida. El asunto se convertía, de este modo, en una metáfora de la incertidumbre que los cambios

<sup>153</sup> Aunque la primera vez que se presentó esta exposición fueron reunidos veintiocho artistas, en la segunda muestra se redujo el número a veintidós, no incluyéndose esta vez a los artistas Ellen Altfest, Oliver Clegg, Nicole Eisenman, Ryan Mosley, Ahmad Moualla y Hugo Wilson.





50. Daniel Pitin, *Lost Architect* (2008)

acontecidos en las últimas décadas han generado en la sociedad, un tema acerca del cual habían reflexionado los pintores que participaron en la muestra.

Unos hechos que contribuyeron poderosamente a desencadenar esos cambios fueron los atentados del 11 de septiembre de 2001.<sup>154</sup> Jane Neal se refería explícitamente a ellos en la nota de prensa realizada para la exposición, como un elemento crucial que funcionó como desencadenante del clima social, cultural y político que se ha dado en llamar “*el amanecer de una nueva era oscura*”. Según la comisaria, dicho acontecimiento histórico, junto con los temores alimentados por la propaganda sobre el terrorismo global, así como el colapso de la estabilidad económica en la Unión

<sup>154</sup> Los atentados que se produjeron el 11 de septiembre de 2001 fueron llevados a cabo por parte de la organización terrorista Al Qaeda. El secuestro de los aviones comerciales para perpetrar dicha agresión provocó cerca de tres mil muertos y algo más de una veintena de personas desaparecidas, además de la destrucción total del complejo de rascacielos del World Trade Center de Nueva York y los graves daños provocados en el edificio del Pentágono en Washington D. C. Además, el atentado fue tratado por los medios de comunicación internacionales, radio, prensa y televisión, como un hiperacontecimiento, una noticia globalizada que dio la vuelta al mundo en un espacio de tiempo muy corto y de forma absolutamente masiva.



51. Hernan Bas, *Preferring the out to the indoor night* (2010)

Europea, dejaban una impronta en el desarrollo de estos lenguajes pictóricos figurativos que se daban cita en *Nightfall* y que giraban en torno al concepto de anochecer como sinónimo de advenimiento de la oscuridad.

Esta oscuridad fue abordada metafóricamente por parte de los pintores que participaban en la muestra. Uno de ellos, Daniel Pitin, expresaba el enfoque que él daba a esta dimensión oscura a través de su obra y la necesidad de sacarla de los márgenes e integrarla en la vida. Por otra parte, en palabras del propio artista, se puede también apreciar la conexión con las poéticas que elaboraron los pintores figurativos tratados en los capítulos anteriores, así como el ya comentado concepto de *lo dionisiaco* en Nietzsche:

La sociedad moderna, en sus valores, da preferencia al éxito, la luz, lo positivo y la belleza; el anochecer o los aspectos “negativos” de la vida son empujados a la periferia. (...) Pero quizás el coraje de enfrentarse al anochecer o al lado oscuro de la vida y aceptarlo, es un tipo de camino para vivir felizmente,

realmente feliz. Aceptar la propia vida como un todo, incluyendo el anochecer.<sup>155</sup>

A través de estas argumentaciones, tanto las de la comisaria Jane Neal como la del artista Daniel Pitin, es posible advertir el compromiso que mantienen los pintores incluidos en *Nightfall* por reflexionar en torno a ciertas problemáticas sociales, culturales y políticas que conciernen al individuo contemporáneo. Entre los temas abordados por estos artistas, la comisaria destacaba la crisis social, la incertidumbre, el aislamiento, la tensión creciente entre naturaleza/civilización y la lucha del sujeto, tanto consigo mismo y como con la sociedad. Estas cuestiones quedaban patentes, desde el punto de vista temático, en la representación de escenas amenazantes y perturbadoras, y desde el lenguaje plástico, en el predominio de una paleta de tonos apagados.

### 3.1.2 *This Side of Paradise*

Un año después de que tuviera lugar la exposición *Nightfall*, Jane Neal llevó a cabo el proyecto *This Side of Paradise*. En esta ocasión la comisaria planteaba una reflexión acerca del contexto o escenario que debía acoger a un hipotético sujeto en busca de ubicación dentro de la sociedad contemporánea. Esta idea fue presentada a través de la obra de Marius Bercea, Zsolt Bodoni, Tim Eitel, Chantal Joffe, Justin Mortimer, Daniel Pitin, Șerban Savu, Mircea Suciuc, Alexander Tinei, Caroline Walker y Matthias Weischer, incluidos en la muestra anterior, y de Tilo Baumgärtel (Alemania, 1972), Michael Kunze (Alemania, 1961), Marcin Maciejowski (Polonia, 1974), Rosa Loy (Alemania, 1958) y Ged Quinn (Reino Unido, 1963), que aparecían aquí por primera vez.

<sup>155</sup> Nota de prensa de la exposición *Nightfall: New Tendencies in Figurative Painting*, <https://www.yumpu.com/en/document/view/22474143/nightfall-dark-agesa-the-awar-on-terrora-can-be-regarded-as>, (Consulta: 16/04/2019): “Modern society, in its values, gives preference to success, light, the positive and beautiful; nightfall or “negative” aspects of life are pushed away to the periphery. (...) But maybe the courage to stand up to nightfall or to the dark sides of life and to accept them, is a kind of way to live on happily, really happily. To accept one's life as a whole, including nightfall”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

El título de la muestra también procedía de una fuente literaria. En este caso, de la primera novela de F. Scott Fitzgerald, *Tiare Tahiti*, publicada en 1920 y que, a su vez, hacía alusión a un verso tomado de un poema publicado en 1914 por Rupert Brooke. En su novela, Fitzgerald elaboró una semblanza sobre la llamada *Generación Perdida*, un grupo de escritores que vivieron en París desde el final de la Gran Guerra hasta la Gran Depresión de 1929. Estos escritores, entre los que figuraban John Dos Passos, Ernest Hemingway, John Steinbeck, William Faulkner y el propio Fitzgerald, entre otros, vivieron muy de cerca el conflicto bélico y su producción estuvo marcada por una profunda desilusión, un sentimiento que coincide con el desencanto que está presente en el discurso de los artistas a los que se está haciendo alusión desde estas líneas. Según las palabras que Jane Neal expresó acerca de esta segunda exposición:

*This Side of Paradise* se basa en la tradición del artista como observador y comentarista – alguien que está necesariamente al margen de la sociedad pero que, al mismo tiempo, suele concederse un acceso privilegiado. Esto fue representado por F. Scott Fitzgerald, cuyas novelas centran su atención en la sociedad, examinando todo lo que la vida tiene para ofrecer a este lado del paraíso. Lo que es interesante es que, al igual que Fitzgerald estaba intrigado por Rupert Brooke y los fantasmas de su ‘Generación perdida’, muchos de estos artistas contemporáneos todavía están obsesionados por la herencia histórica y cultural del impacto de las Guerras Mundiales, la resonancia que el pasado tiene en la actualidad y cómo ellos tienen sus propios comentarios sobre esta experiencia.<sup>156</sup>

Según la comisaria, la mayoría de los pintores incluidos en la exposición comparten una preocupación similar por las consecuencias que los grandes acontecimientos históricos del siglo XX tuvieron en el contexto social, político y cultural contemporáneo.

<sup>156</sup> Nota de prensa de la exposición *This Side of Paradise*, <https://sothebys-gcs-web.com/static-files/4542f761-8b1c-4e8f-aa89-305178868e21>, (Consulta: 16/04/2019), “*This Side of Paradise* is underpinned by the tradition of artist an observer and commentator – someone who is necessarily an outsider but at the same time often granted privileged access. This was epitomised by F. Scott Fitzgerald, whose novels shine a spotlight onto society, examining all that life has to offer this side of paradise. What's interesting is that just as Fitzgerald was intrigued by Rupert Brooke and the ghosts of his ‘Lost Generation’, many of these contemporary artists are also still haunted by the historical and cultural inheritance of the impact of the World Wars, the resonance that the past has on today and they have their own commentary on this experience”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



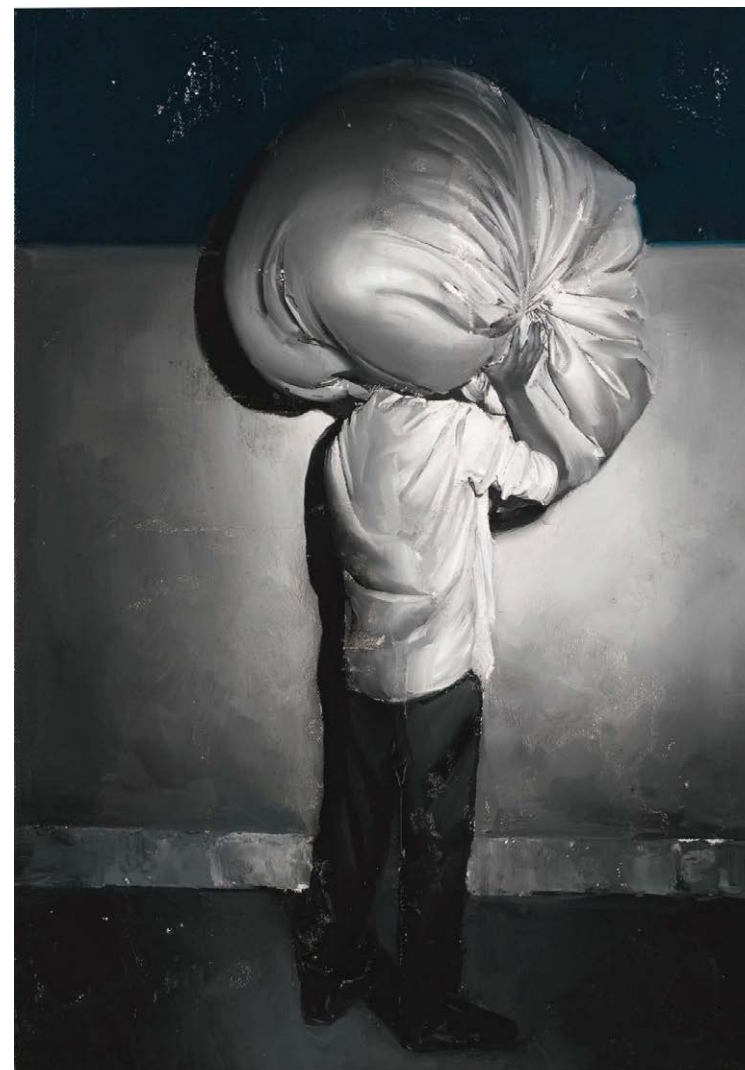


El dolor, la angustia y la pérdida dejaron una huella indeleble en las conciencias de los individuos del mundo actual. Pero más allá de ello, lo que une a los dieciséis artistas incluidos en la muestra es la fascinación por explorar la naturaleza humana en toda su desordenada imperfección, así como un marcado interés por encontrar la belleza incluso en las escenas más horribles y trágicas. Como se puede leer en la nota de prensa:

[El artista] tiene una relación complicada con su tema. Busca la belleza y a menudo encuentra destrucción y dolor, y sin embargo - diametralmente opuestos como pueden ser las dos cosas - cuando se representa el horror, no es imposible que el artista también cree involuntariamente una cosa de belleza. (...) A este lado del paraíso debemos esperar todo tipo de cosas: lo devastador y lo bello. (...) A través de la pintura vemos el amor de los artistas por la vida, su desconfianza hacia la sociedad y el profundo deseo humano de ser afirmado por, y parte de, este mundo defectuoso.<sup>157</sup>

Asimismo, este proyecto expositivo, al igual que el anterior, pretendía destacar la importancia que tienen las nuevas tecnologías y los medios digitales en la pintura contemporánea. A pesar de no ser un fenómeno reciente, cada vez más pintores hacen uso de la ilimitada fuente de información visual, procedente principalmente de Internet y de las diversas herramientas digitales que existen, para elaborar sus obras. De este modo, los recuerdos personales y colectivos, lo real, lo virtual y la ficción se entrelazan en el plano pictórico, en un intento de captar la complejidad y la intensidad del paisaje visual del siglo XXI.

<sup>157</sup> *Ibid.*, "the artist can access all levels of society, moving at will between different social and financial backgrounds. He occupies a privileged position this side of paradise. However he also has a complicated relationship with his subject. He looks for beauty and often finds instead destruction and pain, and yet - diametrically opposed as the two things may be - when horror is depicted, it is not impossible that the artist also unwittingly creates a thing of beauty. (...) This side of Paradise we should expect all manner of things: the devastating and the beautiful. (...) Through paint we see the artist's love of life, their mistrust of society and the deeply human desire to be affirmed by, and part of, this flawed world". [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



52. Mircea Suciú, *Burden of a beautiful soul* (2014)

### 3.1.3 *New Black Romanticism*

La exposición *New Black Romanticism*, comisariada por Christoph Tannert,<sup>158</sup> se presentó en el Museo Nacional de Arte de Rumania (MNAR) de Bucarest en mayo del 2017. A finales de ese mismo año fue trasladada a la Stadtgalerie de Kiel y a la Künstlerhaus Bethanien de Berlín. También, durante el año 2018 fue mostrada en la Galerie der Stadt de Backnang, en la Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis de Bregenz y en el Topičův Salon de Praga.

A diferencia de las dos exposiciones que se acaban de analizar, esta muestra no se centraba sólo en los lenguajes pictóricos, sino que abordaba ese mismo ámbito temático —*lo oculto, lo sombrío, lo extraño, lo inquietante y lo inhóspito*— desde una perspectiva más amplia que abarcaba también otros soportes plásticos como la fotografía, el vídeo y la instalación.

Para la realización de este proyecto, Tannert aludía al título *Dark Romanticism*, de la ya citada exposición, con la intención de aportar nuevas lecturas sobre el *lado oscuro* del Romanticismo, pero ahora desde la complejidad de los lenguajes artísticos más recientes. En este sentido, el comisario afirmaba que se trataba de “un espectáculo muy contemporáneo, ya que vivimos en una época de miedo”.<sup>159</sup> La muestra ofrecía los trabajos de treinta y cuatro artistas actuales, procedentes, en su mayor parte, de países europeos: Greta Alfaro (España, 1977), Alexandra Baumgartner (Austria, 1973), Berthold Bock (Austria, 1967), Roland Boden (Alemania, 1962), Sven Drühl (Alemania, 1968), Martin Eder, Axel Geis (Alemania, 1970), Anders Grønlien (Noruega, 1979), Bertram Hasenauer (Austria, 1970), Susann Maria Hempel (Alemania, 1983), Gregor Hildebrandt (Alemania, 1974), Tommy Høvik (Noruega, 1979), Lisa Junghanß (Alemania, 1971), Křištof Kintera (República Checa, 1973), Andrey Klassen (Rusia, 1984), Michael Kunze, William Lamson (EE.UU., 1977),

<sup>158</sup> En realidad, la exposición fue concebida por el crítico de arte, comisario y editor Peter Lang. Sin embargo, tras su inesperado fallecimiento, fue desarrollada por Christoph Tannert con la asistencia curatorial de Miriam Barnitz y de Robert Seidel.

<sup>159</sup> Sabine Tholund. “Neue Schwarze Romantik”, *Kieler Nachrichten*, (sept. 2017), <https://www.kn-online.de/Nachrichten/Kultur/Stadtgalerie-Kiel-Neue-Schwarze-Romantik>, (Consulta: 17/04/2019), “Es ist eine sehr heutige Schau, da wir in einer angstbesetzten Zeit leben”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

Bill Morrison (EE.UU., 1965), Nik Nowak (Alemania, 1981), Markus Proschek (Austria, 1981), Adam Saks (Dinamarca, 1974), Sándor Szász (Rumanía, 1976), Jan Šerych (República Checa, 1972), Moritz Stumm (Alemania, 1981), Jan Švankmajer (República Checa, 1934), László Szotyory (Rumanía, 1957), Philip Topolovac (Alemania, 1979), Iris Van Dongen (Países Bajos, 1975), Fabrizia Vanetta (Alemania, 1983), Quay Brothers (EE.UU., 1947), Ruprecht Von Kaufmann (Alemania, 1974), Jan Vytiska (República Checa, 1985), Maik Wolf (Alemania, 1964) y Ralf Ziervogel (Alemania, 1975).

Las obras de todos ellos revelaban, mediante distintas estrategias artísticas, una visión sombría y angustiante de la sociedad contemporánea. Así lo expresaba el pintor Maik Wolf, que participó en la muestra:

Gran parte de lo que está sucediendo ahora es irracional y se alimenta de emociones, y no es ilustrado ni racional. Creo que siempre ha sido así, desde los románticos clásicos del siglo XIX. Básicamente, vinieron de la Ilustración y vieron que en muchas áreas no estaban de acuerdo con lo que percibían. Por eso reaccionaron de esa manera. Hoy es lo mismo. Los artistas pueden responder a eso y representarlo.<sup>160</sup>

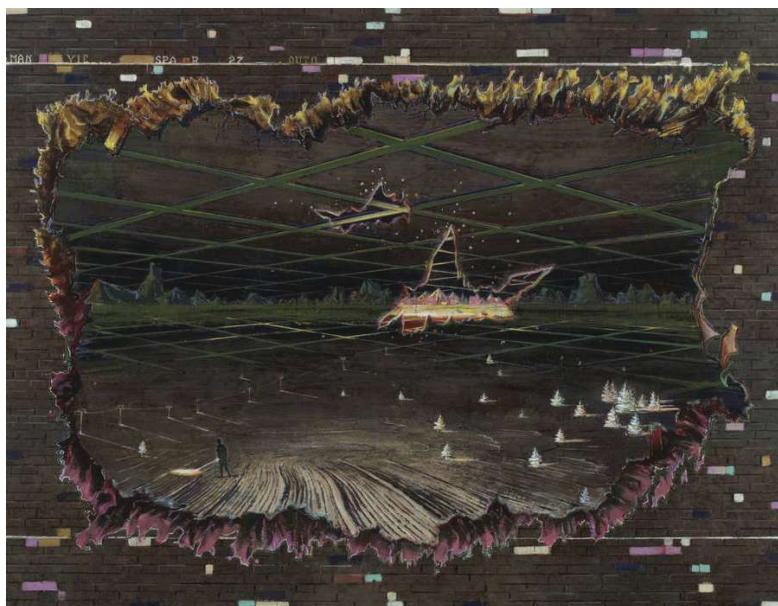
Como se viene señalando, hay un sector de pintores contemporáneos que considera que la sociedad, la vida y el mundo no pueden ser concebidos únicamente a través de la razón. De ahí que entiendan la práctica artística como un medio que les permite ir más allá de los límites de ésta, pues ofrece un espacio necesario y propicio para la imaginación y la emoción.

En el catálogo publicado con motivo de esta exposición, el historiador del arte Daniel Hornuff formulaba una idea similar a la de Wolf para justificar el tema propuesto

<sup>160</sup> Saskia Wichert, “Die Neue Schwarze Romantik im Bethanien!”, *ARTBerlin*, (2017), <https://www.artberlin.de/fuerchtet-euch-nicht-die-neue-schwarze-romantik-zu-besuch-im-bethanien/>, (Consulta: 17/04/2019), “Vieles, was jetzt passiert ist irrational und emotionsgespeist und eben nicht aufgeklärt und rational. Ich glaube, das ist zu allen Zeiten so gewesen, von den klassischen Romantikern im 19. Jahrhundert an. Die sind im Grunde genommen aus der Aufklärung gekommen und haben gesehen, dass es in vielen Bereichen überhaupt nicht übereinstimmt mit dem, was sie wahrnehmen. Deswegen haben sie so reagiert. Heute ist das genauso. Künstler können darauf eingehen und das abbilden”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



53. Ruprecht von Kaufmann, *In der Nacht* (2013)



54. Maik Wolf, *Ioschlott Prognostikon 3* (2016)

y defender la necesidad de esas zonas de oscuridad frente a la hegemonía, aún vigente, de la razón:

(...) la completa, interminable, esclarecedora e implacable iluminación del mundo no puede percibirse como tal sin la expansión paralela de la oscuridad, la penumbra, la turbiedad, el misterio, la indistinción, el enigma y la impenetrabilidad. La luz de la razón sólo puede ser captada como tal mientras la sombra de la sinrazón esté presente.<sup>161</sup>

A través de estas argumentaciones es posible hacerse una idea del tono poético de los trabajos expuestos en *New Black Romanticism*. Las obras representaban un ambiente tan terrible como fascinante frente al cual, el espectador era confrontado con ciertos miedos, ansiedades e inquietudes que estaban profundamente arraigados en el inconsciente individual o colectivo.

### 3.2 La narratividad en torno a *lo inhóspito de lo familiar*

A partir de las exposiciones seleccionadas se puede advertir que el renovado interés de los artistas contemporáneos por este tipo de poéticas que giran en torno a *la inquietante extrañeza* es consecuencia de vivir en un mundo que resulta cada vez más incierto, amenazador e inhóspito, lo cual confirmaría la reflexión de Nicholas Royle con la que concluimos el capítulo anterior y que argumentaba que la propia existencia del ser humano ha adquirido esa connotación de *inquietante extrañeza* debido a que nos estamos destruyendo a nosotros mismos y a nuestro mundo a una velocidad que escapa de nuestro control. Dichas propuestas artísticas hacen visibles los conflictos del individuo contemporáneo y sus preocupaciones por cuestiones como las guerras y los atentados terroristas más recientes, el colapso de las ideologías, la opresión social o la crisis ecológica, así como por otros problemas relacionados con el exacerbado narcisismo, el fenómeno de la visibilidad global instantánea, la aceleración de los ritmos



<sup>161</sup> Christoph Tannert et al., *Neue Schwarze Romantik*, (Berlín: Künstlerhaus Bethanien, 2017), p. 278, "(...) the complete, never-ending, all-illuminating, relentless enlightenment of the world cannot be perceived as such without the parallel expansion of darkness, gloom, murkiness, mystery, indistinction, obscurity and impenetrability. The light of reason can only be grasped as such so long as the shadow of unreason is present". [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

de las ciudades o el exceso de información visual al que está expuesto el sujeto, entre otros.

Considerando este contexto y para definir con mayor precisión el tono poético que dichas exposiciones proponían, a continuación se van a analizar algunas de las propuestas pictóricas que se presentaron. En concreto, de los tres proyectos expositivos se va a prestar atención sólo a una selección propia de los pintores que fueron incluidos en *Nightfall* y *This Side of Paradise*. El motivo de esta decisión es porque, a pesar del tono tenebroso, inquietante y enigmático de las obras mostradas en *New Black Romanticism*, en dichos trabajos no se percibe con la misma intensidad ese nudo emocional que venimos tratando como se advierte en los cuadros de los artistas que vamos a analizar.

Asimismo, cabe señalar que para el estudio de dichas propuestas pictóricas se va a tomar como referencia los tres ámbitos temáticos que se abordaron en el capítulo anterior y que eran: “La imaginación creadora y las tinieblas del alma”, “La muerte y la belleza macabra”, y “El paisaje como expresión de la escisión individuo-naturaleza”. Estas líneas temáticas que, como se ha visto, estimulaban la experiencia de *la inquietante extrañeza* se utilizarán como punto de partida para observar cómo los pintores contemporáneos renuevan dichos conceptos.

### 3.2.1 La corrupción del alma y el conflicto con *el otro*

Este apartado se va a dedicar a los artistas Mircea Suciú, Alexander Tinei y Chantal Joffe<sup>162</sup>, cuyas propuestas se centran especialmente en la representación de la figura humana. Por un lado, Suciú y Tinei plantean algunas reflexiones sobre el exacerbado narcisismo que caracteriza a la sociedad contemporánea. Por otro, Joffe propone la desarticulación del discurso que ha predominado a lo largo de la Historia del Arte occidental en cuanto a la concepción de la mujer como objeto y no como sujeto. Desde

<sup>162</sup> Aunque Chantal Joffe nació en Vermont (Estados Unidos), se mudó cuando tenía once años junto a su familia a Zagreb (Croacia). Después, se volvieron a mudar cuando ella tenía trece años al Reino Unido, donde creció y donde actualmente vive y trabaja. Por ello, su obra manifiesta una notable influencia de la cultura europea, dado que se ha formado y ha desarrollado su trayectoria artística en Europa.

estas consideraciones, la conexión que se puede observar en sus trabajos está relacionada con la preocupación que los tres muestran ante los problemas derivados de la tensión que se establece entre el individuo y *el otro*, cuestión que abordan desde distintos puntos de vista.

Para elaborar una aproximación a dicho tema, resulta necesario recuperar algunas de las ideas que Gilles Lipovetsky formuló en *La era del vacío* sobre la repercusión que tuvo la disolución de las grandes ideologías del proyecto moderno en la sociedad de finales del siglo XX.<sup>163</sup> Si en el primer capítulo las reflexiones del filósofo sirvieron para poner en contexto el objeto de estudio de este trabajo, en este apartado se podrá observar de qué modo se acercan los pintores contemporáneos a algunos de los problemas sociales que Lipovetsky ya identificó en la década de los ochenta y que aún se pueden seguir reconociendo en el siglo XXI.

Como ya se apuntó en el primer capítulo, Lipovetsky enunciaba en dicho texto que la sociedad posmoderna estaba regida por la lógica del *vacío*. Es decir, por un proceso de *desubstancialización* de las acciones y doctrinas cuyo efecto más inmediato fue, según él, un relajamiento ideológico y político.<sup>164</sup> Para el filósofo francés, este hecho estaba íntimamente relacionado con la aparición de un nuevo modo de individualismo de tipo narcisista y hedonista que se expresaba en la indiferencia hacia el bien común y en la valorización de la búsqueda del ego y del propio interés: “El ideal moderno de subordinación de lo individual a las reglas racionales colectivas ha sido pulverizado, el proceso de personalización ha promovido y encarnado masivamente un valor fundamental, el de la realización personal, (...)”.<sup>165</sup>

Según Lipovetsky, la exaltación del individualismo puro y su consiguiente deserción del interés de la *res publica* hacían todavía más frágil y vulnerable al sujeto posmoderno.<sup>166</sup> Pues, en la medida en que el sistema estimulaba la *autoabsorción*

<sup>163</sup> Estas ideas fueron abordadas en el apartado 1.1., “El declinar del proyecto moderno y los albores de la *posmodernidad*”.

<sup>164</sup> Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 67.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 46-47.



narcisista, que reducía la dependencia hacia *los otros*, alentaba al individuo a sumergirse en una turbadora soledad que le impedía significar su propia vida:

(...) la personalización posmoderna cierra al individuo sobre sí mismo, hace desertar no sólo la vida pública sino finalmente la esfera privada, abandonada como está a los trastornos proliferantes de la depresión y de la neurosis narcisista; el proceso de personalización tiene por término el individuo zombiesco, ya cool y apático, ya vacío del sentimiento de existir.<sup>167</sup>

El sociólogo Richard Sennet ya había formulado una idea similar en su texto *El declive del hombre público* (1977):

La autoabsorción no produce gratificación, provoca dolor al yo; eliminar la línea entre el yo y el otro significa que nada nuevo, nada «otro» puede entrar jamás en el yo; es devorado y transformado hasta que uno cree que se puede ver a uno mismo en el otro, y entonces se vuelve insignificante.<sup>168</sup>

Por tanto, la *autoabsorción* narcisista, a la que hacen referencia ambos autores, imposibilitaría establecer una armonía entre el mundo interior y el exterior, entre el *yo* y el *otro*, cuestión que, como ya se ha visto, los creadores románticos consideraban vital para el desarrollo del alma humana.

De acuerdo con dichas reflexiones, sería necesario recordar que los ensayos de Sennet y de Lipovetsky se escribieron cuando aún no se había producido la revolución de Internet con la llegada del sistema World Wide Web en la década de los noventa. Por tanto, debe apuntarse que la evolución de las nuevas tecnologías y de los medios digitales junto al acelerado desarrollo del capitalismo, lejos de disminuir la dinámica individualista que se está definiendo, no han hecho más que intensificarla.

Las obras de Mircea Suciú y Alexander Tinei son un buen ejemplo de la crisis espiritual que caracteriza a la sociedad contemporánea. Desde distintos puntos de vista, sus trabajos hacen referencia al sujeto que, invadido por un sentimiento de vacío interior, se absorbe en su esfera más íntima motivado por el deseo de articular un

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>168</sup> Richard Sennet, *El declive del hombre público*, (Barcelona: Anagrama, 2011), p. 398.

sentido de identidad. Sin embargo, el sentimiento de desánimo, frustración o angustia prevalece en la mayoría de las escenas representadas por dichos artistas. La prevalencia de ese malestar pone de manifiesto, por un lado, la gran dificultad del individuo para salir de sí mismo y, por otro, la certeza de tener que vivir en medio de una irremediable insatisfacción y soledad.



55. Mircea Suciú, *Tired* (2008)

Se trata, de este modo, de propuestas que invitan al espectador a reflexionar acerca de su relación consigo mismo, con la sociedad y con el mundo; para que tome consciencia de su responsabilidad con respecto a ciertos problemas a los que conduce este tipo de comportamiento. En relación con esta cuestión, el artista Mircea Suciú ofrece su propia opinión:

Tendemos a culpar a alguien más: Dios, el mal, el destino. No existe el mal; no hay Dios; tenemos la culpa en todos los casos. Es nuestra debilidad; es la corrupción de nuestras mentes y almas la que crea los problemas que enfrentamos en nuestra sociedad. La falta de educación es el factor principal que nos lleva al hoyo de estos tristes momentos. Nuestra falta de participación produce estos eventos catastróficos. Desde la dictadura hasta la guerra y el cambio climático, nosotros como individuos y como sociedad somos los responsables. De pie, mirando en el olvido, esperamos que una entidad superior resuelva este desorden, y si no lo hace, le echamos la culpa al mal. La guerra que estamos experimentando está dentro de nosotros mismos.<sup>169</sup>

A través de su obra, Mircea Suciú propone una reflexión acerca de la desesperación y la tragedia humana, que proceden tanto de la falta de educación social e individual, como de la ausencia de participación y de acción en proyectos de carácter colectivo. También hay que destacar su preocupación por las falsas creencias, que son fruto de la ignorancia y su fascinación por lo absurdo de la conducta humana. De acuerdo con estas ideas, la comisaria de arte Jane Neal señala que sus trabajos “son desarrollados en torno al sentimiento de desesperanza que siente el hombre atrapado entre su naturaleza y su deseo de escapar”.<sup>170</sup>

<sup>169</sup> Mircea Suciú, “Contraportada”, en *Hotel Empathy*, (Veurne: Hannibal, 2019), s.p. “We tend to blame someone else: god, evil, destiny. There is no evil; there is no god; we are to blame in all cases. It is our weakness; it is the corruption of our minds and souls that creates the problems we confront in our society. The lack of education is the main factor that drives us into the pit of these sad moments. Our lack of involvement produces these catastrophic events. From dictatorship to war to climate change, we as individuals and as a society are the ones responsible. Standing, watching in oblivion, we expect a higher entity to solve this mess, and if it does not, we blame it on evil. The war we are experiencing is within ourselves”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>170</sup> Mircea Suciú, “Introducción”, en *Black Milk*, (Bélgica: Aeroplatic, 2013), s.p. (Se puede consultar en línea a través del siguiente enlace): <https://www.blurb.com/books/4181839-mircea-suciu-black-milk>, (Consulta: 20/04/2019), “(...) his drawings are wrapped around the hopelessness felt by man caught between his nature and his yearning for escape”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



56. Mircea Suciú, *Border* (2008)

Ese sentimiento de angustia existencial que observa Neal se hace visible en una serie pictórica de Suciú realizada en el año 2008 y titulada *How deep the rabbit hole goes*. Se trata de un conjunto de obras elaboradas con una paleta cromática muy austera en la que predominan los tonos marrones y grises contrastados, ocasionalmente, con azules y verdes. Las escenas representadas se componen de figuras humanas solitarias en espacios indefinidos o interiores vacíos. Apenas se pueden apreciar los rasgos de estas figuras, pues a menudo aparecen de espaldas al espectador, asomando sus cabezas por agujeros en la pared, introduciéndose en cajas, escondiéndose tras una cortina, o levantando la mano en un gesto que desvela su voluntad de ocultarse. De este modo, Suciú crea un mundo incongruente y desconcertante en el que reina un anonimato perturbador mezclado con algunas dosis de absurdo. En relación con el tema de esta serie pictórica, la crítica de arte Isabelle Dupuis explica:

Dada su nacionalidad rumana, es tentador ver el trabajo de Suciú a través del prisma de la dictadura y el totalitarismo. Cuando se sitúa dentro de la mitología de la disidencia, esta serie se puede interpretar fácilmente como una variación sobre el tema del exilio interior, o como una alegoría de la vigilancia y el escape. Sin embargo, también alude a una forma más contemporánea de crisis existencial, que se alimenta del páramo nacido del colapso de la ideología —comunista u otra. Este elenco de Toms, almas atormentadas, espías astutos, o simplemente curiosos, encarna una forma muy moderna de soledad y angustia.<sup>171</sup>

En el caso de Suciú, la experiencia de *la inquietante extrañeza* que suscitan sus escenas se debe a los sentimientos de ansiedad y desasosiego que proyectan tanto el lenguaje corporal de los personajes representados como el espacio en el que los ubica; sentimientos que, como se viene señalando, están relacionados en este caso con la tensión entre *yo* y *el otro*. Las pinturas del artista rumano expresan un deseo de

<sup>171</sup> Isabelle Dupuis, “Mireca Suciú. Slag Gallery - New York”, *Flash Art* 41, no. 262 (2008), p. 134, “Given his Romanian nationality, it is tempting to view Suciú’s body of work through the prism of dictatorship and totalitarianism. When situated within the mythology of dissidence, this series can be easily interpreted as a vaience on the theme of inner exile, or as an allegory of surveillance and escape. Yet it also hints at a more contemporary form of existential crisis, one that feeds on the wasteland born out of the collapse of ideology — communist or other. This cast of peeping Toms, tormented souls, sly eavesdroppers, or the simply curious, embodies a very modern form of solitude and anguish”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



57. Alexander Tinei, *Slave* (2010)



reconciliación con la otredad, pero, a su vez, la imposibilidad, más aún, el rechazo de dicho proyecto por miedo a confrontarse con esa amenaza que proviene de afuera.

En la propuesta pictórica de Alexander Tinei se observa una idea similar. En sus cuadros aparecen individuos con tatuajes hechos a base de extrañas líneas azules que recorren casi la totalidad de su cuerpo, como si se tratase de venas o, más bien, de raíces. Según Tinei, el ser humano debe tener fuertes raíces espirituales pues, de lo contrario, pierde su identidad. Esta cuestión es el foco central de su obra, es decir, el sufrimiento de un individuo que ha perdido su espíritu, su identidad, y lucha por recuperarlo.

El artista, además, alude al fenómeno de la visibilidad global instantánea facilitada por el uso de Internet y a la exposición que los individuos hacen en la web de momentos de su vida privada. Concretamente, su obra propone una reflexión sobre ciertos problemas relacionados con esa realidad alternativa donde cada vez un mayor número de individuos pasan más tiempo que en el mundo físico. Como declara Jane Neal:

El trabajo de Tinei captura la naturaleza paradójica de un mundo cada vez más “conectado” donde los usuarios de la tecnología a menudo confiesan sentirse aislados de la sociedad, aunque pueden tener cientos de “amigos” en línea. La sensación de que muchas personas hoy en día habitan en otro mundo en línea en paralelo a sus vidas “reales” se transmite hermosamente por su tratamiento de sus figuras. Su piel es extrañamente blanca, casi etérea, como si no fuera completamente humana. A menudo contrastados con fondos oscuros e insondables, ellos posan en este universo alternativo para “amigos” que sólo conocen en este reino.<sup>172</sup>

Así, la obra de Tinei se centra en la dependencia que la sociedad contemporánea tiene, cada vez más, de los medios digitales. Una situación que está conduciendo a nuevas formas de aislamiento y alienación y, por consiguiente, a un declive de la idea de comunidad, de proyecto común. Una ausencia que se hace más palpable en los individuos más frágiles y vulnerables, tal como ha observado Jane Neal:

Sus sujetos están marcados, quizás heridos, por la vida. Hay una fuerte sensación de que en el extraño otro mundo en línea, hay un tipo de seguridad, una zona protegida donde, sin importar cuán dañado o extraño sea, el sujeto es aceptado por quién es él o ella. Sin embargo, la naturaleza precaria de la mayoría de las poses que adoptan los sujetos de Tinei da a entender que este mundo no puede mantenerlos para siempre. Cada vez más exhibicionistas o dolorosos para contemplar, ellos sugieren que la necesidad humana de

<sup>172</sup> Barry Schwabsky, *Vitamin P2: new perspectives in painting*, (Londres: Phaidon, 2011), p. 294, “Tinei’s work captures the paradoxical nature of an increasingly ‘plugged-in’ world where users of technology often confess to feeling isolated from society, though they may have hundreds of online ‘friends’. These sense that may people today inhabit another world online in parallel to their ‘real’ lives is beautifully conveyed by his treatment of his figures. Their skin is strangely white, almost ethereal, as if not fully human. Often contrasted against darkly unfathomable backgrounds, they pose in this alternate universe for ‘friends’ only known to them in this realm”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

conectarse y ser mirado puede convertirse en algo insalubre, incluso peligroso, cuando está mediado por máquinas.<sup>173</sup>

Su obra titulada *Birds* (2012), muestra un ambiente que parece extraído de algún tipo de sueño sombrío y a un personaje en el centro de la composición, con el rostro oculto y aspecto desmedrado, que exhibe, casi dolorosamente, su desnudez carente de identidad. En una entrevista realizada al artista con motivo de la exposición colectiva *Disruptive Imagination* señalaba que en torno al año 2012 estaba inspirado por un estado anímico como el que transmiten las obras de Goya (España, 1746-1828). Tinei argumentaba que, consciente del sufrimiento inherente a la condición humana, lo que proponía con este tipo de obras era una reflexión sobre cómo la luz podía emanar de la oscuridad. De ahí que en todos sus cuadros predominase un fondo oscuro y las figuras humanas irradiasen una luz que parecía provenir de su interior. Respecto a la obra citada, el artista explicaba que la imagen hace referencia a la iconografía de la Crucifixión. El personaje que aparece, cabeza abajo, colgado de una rama, acaba de ahorcarse, aunque sigue con vida y los pájaros posados en la misma rama, son los testigos de esa tragedia humana. De este modo, Tinei declaraba que lo que pretendía transmitir con este cuadro era el dolor y sufrimiento que siente el individuo cuando no sabe realmente quién es, cuando siente que ha perdido su identidad, un sentimiento del que nadie está exento. El artista concluía la entrevista declarando que el objetivo de su propuesta pictórica era abordar “algo oculto, algo que está en cada uno de nosotros”.<sup>174</sup>



<sup>173</sup> *Ibid.*, “His subjects are marked, perhaps wounded, by life. There is a strong sense that in the strange other online world, there is a kind of safety, a protected zone where, no matter how damaged or how strange, the subject is accepted for who he or she is. Yet the precarious nature of so many of the poses that Tinei’s subjects adopt intimates that this world not hold them forever. Increasingly exhibitionistic or painful to behold, they suggest that the human need to connect and be looked at can become twisted into something unhealthy, even dangerous, when it is mediated by machines”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>174</sup> Alexander Tinei, “GVUO – Narušená imaginace / Making Windows Where There Were Once Walls / Alexander Tinei”, entrevista en *GVUO Galerie výtvarného umění v Ostravě*, (22 de febrero de 2017), video (02:39), <https://www.youtube.com/watch?v=JFNrstoRCoY>, (Consulta: 20/04/2019), “To byl můj cíl, řekl bych. Mluvit o něčem ukrytém, o něčem, co je v každém z nás”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis]. Es preciso señalar que la exposición *Disruptive imagination*, inaugurada en enero de 2017 en la House of Fine Dum Umeni, en Ostrava, y comisariada por Jane Neal, contó con la presencia de los trabajos de algunos de los artistas que se abordan en este capítulo como Justin Mortimer, Zsolt Bodoni, Mircea Suciu, Tim Eitel, Alexander Tinei, Serban Savu y Caroline Walker.





58. Alexander tinei, *Birds* (2012)

Dentro de esta línea temática del conflicto entre *yo* y *el otro*, la obra de Chantal Joffe plantea una reivindicación de la mujer como sujeto. Hace visible la autonomía femenina a través de *lo misterioso, lo enigmático, lo extraño o lo inquietante*; y plantea una visión distinta a la que la hegemonía masculina ha impuesto en la Historia del Arte occidental, al convertir, numerosas veces la figura de la mujer en un mero objeto sexual, incluso siniestro. Si los artistas varones han proyectado de manera reiterada sus deseos sobre la figura femenina, y han puesto el énfasis en el exterior del cuerpo, Joffe trata de hacer visible su mundo interior, manifestando los sentimientos, las experiencias, las preocupaciones y las debilidades de las mujeres.<sup>175</sup> En este sentido, la propia artista señala: “Realmente amo pintar mujeres. Sus cuerpos, su ropa—todo me interesa, mientras que, a los hombres, en cierto modo, no tanto”.<sup>176</sup> Así, su planteamiento se basa en una subversión de los estereotipos y de las convenciones establecidas de feminidad por la sociedad patriarcal, aludiendo a una multiplicidad de identidades femeninas. Como argumenta el comisario de arte Michele Robecchi:

(...) las mujeres se representan de muchas maneras - en todas las formas y tamaños, edades, actitudes y roles, ya sean modelos o madres, amigas y familiares, artistas o abogadas, heroínas o villanas, o cualquier combinación de las mismas. (...) Sus imágenes estilizadas rayan en lo ingenuo, pero es sutil e incisivo, comunicando la enorme variedad y complejidad de personas y sus personalidades en un lenguaje visual que conecta lo contemporáneo con el pasado, la cultura pop con la Historia del Arte de vanguardia.<sup>177</sup>

<sup>175</sup> En este sentido, hay que destacar que estas cuestiones ya estaban presentes en la propuesta pictórica de Paula Rego, tal y como se pudo observar en el primer capítulo de este trabajo de investigación.

<sup>176</sup> Stella McCartney, “Chantal Joffe”, (mayo, 2009), [https://www.interviewmagazine.com/fashion/chantal-joffe#\\_](https://www.interviewmagazine.com/fashion/chantal-joffe#_), (Consulta: 20/04/2019), “I really love painting women. Their bodies, their clothes—it all interests me, whereas men really don’t that much, in a way”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>177</sup> Barry Schwabsky, *Vitamin P2: new perspectives in painting, op. cit.*, p. 152, “Indeed, women are depicted in many forms - in all shapes and sizes, ages, attitudes and roles, whether models or mothers, friends and family, artists or lawyers, heroines or villains, or any combination thereof. We find in Joffe’s lexicon young girls aspiring to be models, models wishing they were anything else, and androgynous figures and archetypes with who knows what on their minds. Her stylized imagery verges on the naïve yet is subtle and incisive, communicating the enormous variety and complexity of people and their personalities in a visual language that connects the contemporary to the past, pop culture with the history of avant-garde art”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



59. Chantal Joffe, *Untitled* (2010)

Para la realización de sus obras, Joffe trabaja bien del natural, o bien parte de fotografías de su círculo familiar, de Internet o de revistas de moda, y selecciona aquellas en las que percibe una historia subyacente que le seduce. Con frecuencia, sus cuadros se componen de figuras individuales, precisamente para prestar mayor atención al cuerpo y a la personalidad de la persona representada, aunque la artista reconoce la imposibilidad de ofrecer una mirada totalmente objetiva:

(...) lees su cuerpo e inventas una vida y una personalidad para ellos. Es molesto cuando vienen y se sientan para ti y descubres que son una persona completamente diferente. Tienes que comenzar de nuevo y reformular tu enfoque hacia ellos.



60. Chantal Joffe, *Untitled* (2010)

Interfiere con lo que estoy tratando de hacer. Me recuerda a Munch y su deseo de volver a la sensación o visión original. Eso es lo que estoy tratando de hacer, volver a la versión original o al punto de vista de esa persona. ¡Demasiada socialización con ellos se interpone en el camino de eso!<sup>178</sup>



<sup>178</sup> Marc A. Valli y Margherita Desanay, *A brush with the real. Figurative painting today*, (Londres: Laurence King Publishing, 2014), p. 171, "I find it difficult to ask people to sit though. And you have this impressions of someone, you read their body and you invent a life and a personality for them. It's distracting when they come and sit for you and you find out that they are an entirely different person. You have to start again and reformulate your approach to them. It interferes with what I am trying to do. It reminds me of Munch and his wish to get back to the original feeling or view. That is what I am trying to do, get back to the original version or view of that person. Too much socializing with them gets in the way of that!" [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

A través de pinceladas enérgicas y fluidas, que a veces distorsionan algunas partes de los cuerpos que representan y otras enfatizan en la flacidez de la carne, sus cuadros tocan la fibra del espectador por su visión profundamente honesta, visceral, inquietante y provocadora del mundo femenino.

### 3.2.2 Lo terrible y lo bello

Los artistas Justin Mortimer, Adrian Ghenie y Zsolt Bodoni también abordan temas como la violencia, la crueldad y la muerte, asuntos que ya fueron desarrollados por los creadores románticos. En este caso, sus propuestas pictóricas se centran en el clima de incertidumbre y de angustia que se ha asentado en la sociedad actual como consecuencia de los diversos ataques terroristas y conflictos bélicos que han tenido lugar en este milenio. Además, dichos pintores crecieron durante la Guerra Fría y experimentaron la amenaza latente de una guerra nuclear, aspecto que aún sigue resonando en sus trabajos.

Aunque estos acontecimientos históricos hayan influido en los lenguajes pictóricos de dichos artistas, sus cuadros no representan de forma explícita un conflicto bélico determinado. Sus preocupaciones no están encaminadas a ilustrar ni las atrocidades de la guerra ni a mostrar el contexto de algún conflicto específico. Lo que pretenden es trascender el marco de cualquier contienda particular para describir los estados de ánimo que están vinculados a los instintos violentos y crueles inherentes a la condición humana que no se manifiestan de forma evidente porque se tiende a ocultarlos o enmascararlos, aunque, como ha observado Justin Mortimer, afloran con facilidad ante cualquier circunstancia inopinada:

Sé que, si nos rascas la superficie a todos, encontrarás un enorme apetito por la violencia, la crueldad, lo subversivo y lo desviado. Nuestro impulso oscuro e innato para el brutalismo es una preocupación que alimenta continuamente mi trabajo. J.G. Ballard acertó cuando dijo: “Los seres humanos no son las criaturas cuerdas y sensatas que imaginamos que somos. Sólo tienes que desconectar todo el suministro de agua en Inglaterra y, tres días después, las personas se matarían entre sí alrededor de la Serpentina”.

Me gusta que la mezcla de la domesticidad burguesa inglesa se rompa para revelar nuestra violencia- una crueldad ancestral que está tan cerca de la superficie.<sup>179</sup>

En varias entrevistas, Mortimer ha reconocido la influencia que ejercen las lecturas de las novelas de J. B. Ballard en su propuesta. Precisamente su penúltima novela, titulada *Milenio negro* (2003), el escritor británico abordaba una reflexión en torno a la necesidad inexplicable de violencia que sienten las personas de clase media como consecuencia de la insatisfacción producida por un sistema social cada vez más civilizado.

Adrian Ghenie, por su parte, también ha ofrecido su propio punto de vista sobre este tema:

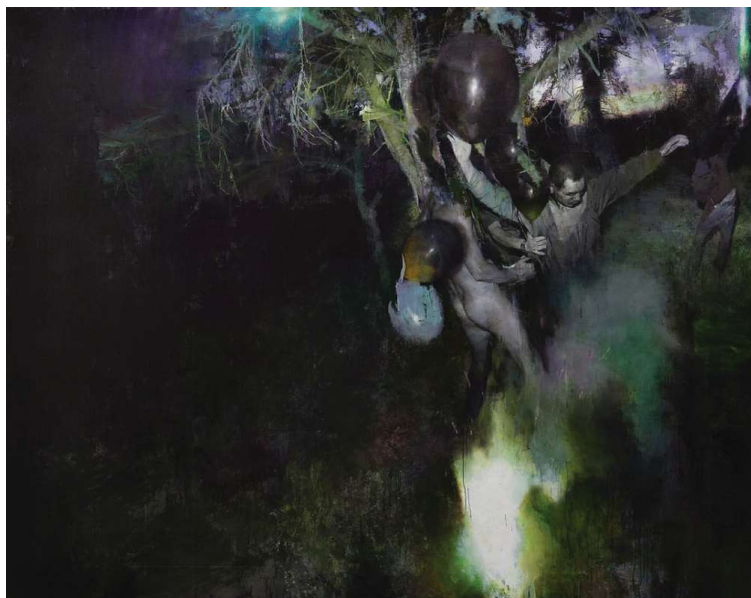
Nos gustan las cosas del lado más oscuro de la vida. En algún lugar, dentro de nosotros, nos sentimos atraídos por esto. Y creo que hay algo presente en mi trabajo, algo maléfico, porque es el trabajo de alguien interesado en ese tipo de cosas, pero no desde una perspectiva occidental positivista. Creo totalmente en esta capa. Si alguien me dijera que no existe, que es un subproducto, una reacción química en mi cerebro, entonces me estarían dando una respuesta que no me interesa.<sup>180</sup>

<sup>179</sup> Paul Black, “Beyond Bacon and Freud Artist Justin Mortimer Interviewed By Paul Black”, *Artlyst*, (agosto 2013), <https://www.artlyst.com/news/beyond-bacon-and-freud-artist-justin-mortimer-interviewed-by-paul-black/>, (Consulta: 17/04/2019), “I do know that if you scratch the surface of us all you’ll find a huge appetite for violence, cruelty, for the subversive and the deviant. Our dark, innate impulse for brutalism is a preoccupation that continually feeds my work. J.G. Ballard got it right when he said, “Human beings are not the sane, sensible creatures that we imagine we are. You only have to turn off all the water supply in England and three days later people would be killing each other around the Serpentine” I like that mixture of English bourgeois domesticity burst apart to reveal our violence- an ancestral cruelty that is so close to the surface”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>180</sup> Luiza Vasiliu, “Adrian Ghenie: My Method Is Managing Failure”, *Scena9*, (mayo 2016), <https://www.scena9.ro/en/article/adrian-ghenie-my-method-is-managing-failure>, (Consulta: 17/04/2019), “We like things from the darker side of life. Somewhere, inside us, we feel attracted to this. And I think there’s something present in my work, something malefic, because it’s the work of someone interested in those type of things, but not from some positivist, Western perspective. I totally believe in this layer. If someone told me it didn’t exist, that it’s a by-product, a chemical reaction in my brain, then they’d be giving me an answer I’m not interested in”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



61. Adrian Ghenie, *Pie Fight Interior 2* (2012)



62. Justin Mortimer, *Plantation* (2014)

En ambas declaraciones se percibe una fascinación similar a la que sentían los pintores románticos por explorar los aspectos más oscuros e irracionales que forman parte de la naturaleza humana. Un interés que va acompañado del estudio que dichos artistas están desarrollando sobre las posibilidades psicológicas de la imagen pictórica. En este sentido, en sus obras se puede advertir un replanteamiento de un grupo de estrategias artísticas que tuvieron su raíz en el Romanticismo, como la relación entre *lo bello* y lo que después se denominó *la inquietante extrañeza* —porque no hay que olvidar que esta última categoría estética, aunque se manifestase en el arte anterior, no fue formulada ni puesta en práctica de manera consciente hasta el siglo XX. Los pintores contemporáneos sobre los que se está trabajando abordan esta cuestión, especialmente, a través del juego entre figuración y abstracción, mecanismo que les permite elaborar un tipo de atmósfera ambigua y opresiva. La creación de un entorno angustioso e indeterminado propicia, como afirma Zsolt Bodoni, que el espectador realice su propia lectura a partir de su experiencia personal, sin que sea necesario explicitar el reverso abismal terrible de *lo bello*:

No quiero tener un mensaje exacto. Al final, lo que quiero es que el espectador imponga su propia narrativa. Lo importante es que las personas tengan la impresión de que algo está sucediendo, o que algo está mal. Y si estas obras pueden hacer que el espectador sienta algo o piense en algo, esa es razón suficiente para que yo haga arte.<sup>181</sup>

En el artículo “Transformaciones en los medios plásticos y representación de las violencias en los últimos años del siglo XX”, escrito por Carmen Bernárdez Sanchís e incluido en el monográfico *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo* (2005), la historiadora del arte señalaba que la manifestación de la violencia a través de los diversos lenguajes artísticos no deja de ser, por su propia naturaleza, ficción y representación. Sin embargo, según argumentaba Sanchís, esta característica no impide que el arte pueda aproximar al espectador a esa idea de la violencia y el mal

<sup>181</sup> Green Art Gallery, “Artist Interview: Zsolt Bodoni”, *Canvas Guide*, (feb. 2013), <https://www.gagallery.com/press/canvas-guide3>, (Consulta: 18/04/2019), “I don't want to have an exact message. At the end, what I want is for the viewer to impose his or her own narrative. What's important is that people get the impression that something is going on, or that something is going wrong. And if these works can make the viewer feel something or think about something, that's enough reason for me to make art”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



63. Justin Mortimer, *Foyer* (2010)

de manera válida y efectiva, pues es capaz de ofrecerle “una experiencia única especialmente intensa, ante la que muchas veces éste se sentirá desarmado, empujado a hallar en sí mismo resonancias interiores que le hagan redescubrir su propia sensibilidad, su propia fragilidad como ser humano”.<sup>182</sup>

<sup>182</sup> Carmen Bernárdez Sanchís, “Transformaciones en los medios plásticos y representación de las violencias en los últimos años del siglo XX”, en Valeriano Bozal, ed., *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, (La Balsa de la Medusa, Madrid: Antonio Machado Libros, 2005), p. 85.

De acuerdo con esta reflexión se podría decir que el estremecimiento que experimenta el espectador frente a las obras que se presentan en este trabajo se debe, en parte, a la toma de conciencia de la fragilidad y vulnerabilidad de la condición humana a la que hace referencia la autora. Un ejemplo de ello sería la connotación que adquiere la representación del cuerpo humano desnudo presente en la mayoría de los cuadros realizados por Justin Mortimer. Para la elaboración de estas figuras, el artista recurre con frecuencia a fotografías de naturismo, de pornografía gay o de tratados médicos. Lo que le interesa de estas imágenes son las posturas tensas y desequilibradas que adoptan las personas en dichas fotografías. Mortimer, descontextualiza estas figuras y las introduce en nuevos escenarios en los que, aunque les otorga un nuevo significado, las sensaciones de incertidumbre e inestabilidad permanecen:

Estaba usando mucha fotografía de naturismo hace unos años. El naturismo es una especie de idea utópica. Estaba presente en la década de 1930 en Alemania y en la década de 1950 en Estados Unidos. Para mí había una libertad tan hermosa, pero también me recuerda a las fotografías de personas que fueron despojadas antes de ser ejecutadas. Quería sugerir eso en las pinturas: personas siendo arrastradas fuera de sus casas, humilladas, despojadas, fusiladas. Todos hemos visto las fotografías de la Europa de 1940 con los fosos.<sup>183</sup>

Un ambiente lúgubre e inquietante, que se mueve entre la realidad y la ficción, es el que preside las escenas creadas por Justin Mortimer.<sup>184</sup> A menudo, como se puede observar en su obra titulada *Bureau* (2011), los personajes que representa están rodeados de maquinaria y materiales de hospital, bolsas de basura, globos de fiesta o gases lacrimógenos. Este cuadro, de grandes dimensiones y realizado con óleo sobre lienzo, muestra lo que parece ser una sala de operaciones quirúrgicas clandestina.



<sup>183</sup> Reed Cooley, “Justin Mortimer: Contorted View”, *Guernica*, (enero 2013), <https://www.guernicamag.com/justin-mortimer-contorted-view/>, (Consulta: 18/04/2019), “I was using a lot of naturism photography a few years ago. Naturism is a sort of utopian idea. It was present in 1930s Germany and 1950s America. For me there was this sort of lovely freedom to it, but it also reminds me of photographs of people being stripped before they’re executed. I wanted to suggest that in the paintings: people being dragged out of their homes, humiliated, stripped, shot. We’ve all seen the photographs of 1940s Europe with the pits”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>184</sup> A este respecto, cabe recordar que tanto Ernst Jentsch como Sigmund Freud consideraban que el desvanecimiento de los límites entre realidad y ficción era un desencadenante potencial del sentimiento de *la inquietante extrañeza*, una idea que se pudo observar en las obras del Romanticismo y también en la de De Chirico. Más adelante se desarrollarán algunas reflexiones en torno a dicha cuestión.

El foco de interés de la escena se centra, por un lado, en la maquinaria colgada del techo que “adquiere características viscerales con tubos que se parecen o incluso se transforman en intestinos”.<sup>185</sup> Y, por otro, en el cuerpo humano que se encuentra en el centro de la imagen, el cual parece debatirse entre la vida y la muerte. Se trata de una obra que sumerge al espectador en un estado de angustia y de incertidumbre al no saber exactamente qué es lo que está sucediendo en la escena:

Mortimer tiene cuidado de no contarnos toda la historia — él juega con nosotros, ofreciéndonos sólo la información suficiente para crear nuestra propia interpretación de los acontecimientos, atrayéndonos e incitando a nuestra imaginación para que haga el resto.<sup>186</sup>

Estas palabras de Jane Neal subrayan la idea de que el artista crea un universo imaginario, que parece extraído de una pesadilla o de un guion de un thriller psicológico, donde nada se muestra estable o seguro y, siguiendo el argumento de la comisaria, donde el mundo *conocido y familiar* se torna en extraño, inhóspito y terrorífico:

(...) haciendo que el espectador viaje desde lo que ve en la carne hasta lo que puede acceder desde su propia memoria y construir en su imaginación, Mortimer puede impulsarnos a un mundo completamente nuevo. Una versión de este, sí, pero una realidad súper cargada, extraña, algo similar a la ficción criminal sueca en la que parece que nada podría suceder, pero cualquier cosa y todo sucede. Mortimer nos empuja a un lugar oscuro y sin Dios, un lugar casi más allá de toda descripción, pero de alguna manera conocido y temido por todos, (...).<sup>187</sup>

<sup>185</sup> Justin Mortimer, *Justin Mortimer. Resort*, (Londres: Haunch of venison, 2012), p. 6, “(...) life-support machinery takes on visceral characteristics with tubes resembling or even morphing into intestines”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>186</sup> Jane Neal, “Justin Mortimer; This could be home”, *Flash Art* 43, no. 271 (marzo 2010), p. 94, “Mortimer is careful not to give us the whole story — he plays with us, giving us just enough information to create our own interpretation of events, drawing us in and prompting our imaginations to do the rest”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>187</sup> Justin Mortimer, *Justin Mortimer. Resort, op. cit.*, p. 8, “(...) causing the viewer to journey from what he sees in the flesh to what he can access from his own memory and build on in his imagination, Mortimer can propel us into an entirely new world. A version of this one, yes, but a super-charged, uncanny reality, something akin to Swedish crime fiction where it looks like nothing could ever happen but anything and everything does. Mortimer pushes us into somewhere dark and godless, a place almost beyond description but somehow known and feared by everyone, (...)”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



64. Justin Mortimer, *Bureau* (2011)



65. Zsolt Bodoni, *Educatio II* (2012)

Similares inquietudes a las de Mortimer se pueden observar en la propuesta de Zsolt Bodoni, pues ambos comparten el interés por reflejar situaciones de crueldad, humillación y vulnerabilidad social. Bodoni, en una entrevista publicada en la revista *Time Out Abu Dhabi* en el año 2013, reflexionaba sobre su trabajo y lo relacionaba con la historia narrada en la novela *The Sinistra Zone* (1992) de Ádám Bodor:

La historia tiene lugar en las montañas de los Cárpatos, que están bajo control militante. A las personas le están pasando cosas raras, deshumanizantes, salvajes y brutales, pero lo más extraño es que todos están muy resignados, como si las cosas que les sucedieran fueran las cosas más lógicas y naturales del mundo. Se trata de humillación, indefensión, esperanza, hielo, niebla, bosques, osos, hombres y mujeres. Todo el libro es tan vibrante que casi

puedes oler estas cosas. Veo muchas cosas comunes en el mundo creado por Bodor y en el mío.<sup>188</sup>

Esta atmósfera abrumadora se hace visible en su serie pictórica titulada *King Give Us Soldiers*, presentada en la Green Art Gallery, en Dubai, en el año 2013. El título de este proyecto expositivo proviene de un juego popular infantil húngaro que tiene el mismo nombre y cuyas reglas y trama<sup>189</sup> le inspiraron para reflexionar sobre el hecho de que una actividad aparentemente inocente y divertida pueda llegar a ser la primera participación de un niño en un acto de guerra. La idea del juego se convertía, además, en una excusa para abordar en las piezas el tema de la educación en las escuelas. Bodoni entiende la formación escolar como una herramienta poderosa para manipular a la sociedad que puede llegar, a provocar desde un notorio menoscabo, hasta la pérdida completa de la identidad individual. Según el pintor de origen rumano, su interés por estos temas se debe a que “es parte de un proceso personal de entender estas cosas. El hecho de haber nacido en Transilvania – ahora Rumania – como una minoría húngara y la herencia de la infancia comunista que heredé, me lleva a analizar estos conceptos”.<sup>190</sup>

<sup>188</sup> Jenny Hewett, “Hungarian painter Zsolt Bodoni in Dubai. Artist explores the concept of power and control within society”, *Time Out Abu Dhabi*, (enero 2013), <https://www.timeoutdubai.com/gallery/38217-hungarian-painter-zsolt-bodoni-in-dubai>, (Consulta: 18/04/2019), “The story takes place in the Carpathian mountains, which are under militant control. Weird, dehumanising, wild and brutal things are happening to the people, but the strangest thing is that everybody is very resigned, as if the things happening to them are the most logical and natural things in the world. It is about humiliation, defencelessness, hope, ice, fog, forests, bears, men and women. The whole book is so vibrant you can almost smell these things. I see many common things in Bodor’s created world and mine”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>189</sup> Reglas del juego *King Give Us Soldiers*: los jugadores se dividen en dos equipos, que se alinean en dos filas, una frente a la otra, a unos seis metros de distancia. Todos los jugadores de cada equipo se cogen de las manos con fuerza formando una cadena. Al comienzo del juego, los equipos entablan el siguiente diálogo: -¡Rey, danos soldados! -¡No lo haremos! -¡Si no lo haces, romperé! -¡Rompe si puedes! ¿A quién estás esperando? En este momento, el equipo defensor nombra a alguien del equipo atacante. El jugador nombrado corre hacia el equipo contrario para romper la cadena. Si logra romperla se lleva a su equipo a uno de los jugadores por donde se ha roto la cadena, pero si la ruptura fracasa dicho jugador permanece en el equipo contrario como prisionero. Gana el juego el equipo que captura a todos los jugadores.

<sup>190</sup> Jenny Hewett, “Hungarian painter Zsolt Bodoni in Dubai. Artist explores the concept of power and control within society”, *op. cit.*, “My interest is part of a personal process of understanding these things. The fact that I was born in Transilvania – now Romania – as a Hungarian minority, and the heritage of the communist childhood I inherited, draws me towards analysing these concepts”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



66. Zsolt Bodoni, *Untitled (Ants)* (2012)

El artista materializó dichas cuestiones mediante la representación de grupos de figuras con los rostros apenas definidos y jugando o realizando actividades deportivas en espacios sombríos y claustrofóbicos, como aparecían en la novela de Bodor. Para la elaboración de los personajes, usó como referente fotografías de mujeres tomadas del movimiento de propaganda del Tercer Reich en los años treinta y cuarenta. El cromatismo de aquellas imágenes en blanco y negro es usado, en este caso, por Bodoni para reforzar su discurso teórico desde la dimensión plástica:

Utilicé una paleta que me ayudó a recrear el aspecto descolorido de las viejas imágenes en blanco y negro y también agregué algunos toques de color para imitar las manchas en las fotografías. Los personajes de mis lienzos parecen estar sonriendo en el momento, pero el hecho de que provengan de un documento de una historia trágica cambia nuestra perspectiva de ellos. Quiero transmitir que a menudo no somos conscientes de los juegos de poder



67. Zsolt Bodoni, *The Room* (2012)

que suceden a nuestro alrededor, y sólo en retrospectiva podemos ver las cosas por lo que son.<sup>191</sup>

Esta declaración del artista ofrece otra de las claves primordiales que propicia el sentimiento de *la inquietante extrañeza* y que tiene que ver precisamente con la memoria, con el acto de volver la mirada a un pasado trágico y traumático. Pues, al reconocer la procedencia de los personajes representados, la escena pierde ese carácter aparentemente apacible y se convierte en un escenario perturbador.



<sup>191</sup> Jyoti Kalsi, "An investigation of power games. Zsolt Bodoni highlights the undertones in our education systems that pave the way for the loss of individual identities and personalities", *Gulf News*, (enero 2013), [http://images.gagallery.com/www\\_gagallery\\_com/2013\\_01\\_GulfNews\\_Zsolt\\_Bodoni.pdf](http://images.gagallery.com/www_gagallery_com/2013_01_GulfNews_Zsolt_Bodoni.pdf), (Consulta: 18/04/2019), "I used a palette that helped me recreate the faded look of the old black and white images and also added some splashes of colour to mimic the stains on the photographs. The characters on my canvases seem to be smiling in the moment, but the fact that they come from a document of a tragic history changes our perspective of them. I want to convey that we are often unaware of the power games happening around us, and it is only in retrospect that we can see things for what they are". [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



En determinados cuadros de esta serie también se pueden observar paisajes naturales inspirados en postales y fotografías realizadas después de la Primera y Segunda Guerra Mundial. En este caso, vuelve darse una experiencia similar a la que se acaba de describir con respecto a sus personajes. Pero, esta vez, no sólo se debe al identificar el origen de las fotografías de las que ha partido para la realización de estas obras sino por cómo ha representado dichos paisajes. El artista ha eliminado la connotación de libertad que suele asociarse a todo paisaje natural y lo ha reducido a una mera ilusión, a un mural o proyección sobre la pared de un espacio interior confinado.

Al igual que Bodoni, Adrian Ghenie, es de origen rumano y también manifiesta un profundo interés por adentrarse en los abismos nocturnos e insondables de la condición humana. Su obra, que contiene marcados tintes históricos, refleja a menudo las consecuencias que la opresión de los últimos años del régimen comunista de Nicolae Ceaușescu produjeron en el desarrollo posterior de Rumanía:

Lo que me interesa, por ejemplo, es un cierto tipo de textura, una suciedad específica que no se encontraba sólo en Rumania sino en toda Europa del Este, suciedad inducida por una ideología específica, una forma de vida específica, (...). Para que mires una pintura y tengas la impresión de que no entiendes el trasfondo histórico, sino que puedes oler un cierto tipo de moho, (...).<sup>192</sup>

Este “tipo de textura” a la que hace alusión el pintor es una característica que ha ido desarrollando a lo largo de toda su trayectoria artística, aunque quizá sean sus primeras series pictóricas las que mejor lo reflejen. Por ejemplo, el conjunto de obras que realizó con el título *Basement feeling* (2007), en las cuales representó muebles viejos desechados que se encontraban en el garaje de su casa, se podrían concebir como imágenes metafóricas de toda una civilización destruida por la dictadura. De ahí que en ellas predominase una paleta casi monocromática de tonos apagados que sugiere la *suciedad inducida por una ideología* a la que hace referencia el artista.

<sup>192</sup> Luiza Vasiliu, “Adrian Ghenie: My Method Is Managing Failure”, *op. cit.*, (Consulta: 18/04/2019), “What I’m interested in, for example, is a certain kind of texture, a specific dirtiness which wasn’t to be found just in Romania but in the whole of Eastern Europe, dirt induced by a specific ideology, a specific way of life, (...). For you to look at a painting and have the impression not that you understand the historical background, but that you can smell a certain type of mould, (...)”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



68. Adrian Ghenie, *Basement feeling* (2007)

En otro de sus cuadros titulado *Secret Nativity* (2007), que recrea el sótano de una vivienda, también se observa ese tipo de atmósfera oscura, extraña e inquietante. Viene a colación en este punto hacer alusión a Gaston Bachelard, pues en su texto *La poética del espacio* (1957) planteaba una aproximación a la noción de *casa* como imagen poética del ser. Para ello, Bachelard tomaba como referencia el carácter vertical del hogar, el cual se define a través de la doble polaridad que se crea entre la buhardilla y el sótano. Así, en su lectura de estos dos espacios como símbolos del alma humana, el autor apuntaba: “Hacia el tejado todos los pensamientos son claros. En el desván, se ve al desnudo, con placer, la fuerte osamenta de las vigas. Se participa de la sólida geometría del carpintero”.<sup>193</sup> De acuerdo con esta idea, la imagen de la buhardilla representaría la parte *luminosa* y racional del individuo. Por el contrario, el sótano

<sup>193</sup> Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, (Argentina: Fondo de cultura económica, 2000), p. 38.

sería, según Bachelard, “el *ser oscuro* de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos. Soñando con él, nos acercamos a la irracionalidad de lo profundo”.<sup>194</sup>

La imagen del sótano simbolizaría, entonces, la dimensión más profunda, oscura e irracional del ser humano.

Ghenie se dirige hacia ese abismo oscuro y profundo de su propio mundo interior para desenterrar, a través de su obra, los temas olvidados, reprimidos y traumáticos que forman parte de la memoria tanto colectiva como individual:

Comencé a pensar en imágenes que de alguna manera estaban dentro de mí, y hasta entonces yo no sabía que eran tan importantes. No voy a una biblioteca a mirar Artforum o un catálogo de Dios sabe quién. Sólo intenta recordar una imagen que sea específica para ti, y vive en esa cosa hasta que sepas exactamente cuál es la temperatura y la atmósfera de la imagen.<sup>195</sup>

En el catálogo publicado con motivo de la exposición *Shadow of a Daydream* (2009), el crítico de arte Martin Coomer señalaba que el cuadro *Secret Nativity* fue inspirado, en parte, por el hecho de que la abuela del artista mantuvo la tradición de celebrar de forma secreta la Navidad en su sótano durante la época comunista en Rumania. Aunque también indica que podría hacer alusión al día en el que Ceaușescu y su mujer fueron ejecutados pues, en la obra se advierten dos figuras en la penumbra que podrían ser una representación de ambos. Pero más allá de ese trasfondo histórico, lo que interesa destacar es que el ambiente lúgubre, inhóspito y opresivo de la escena —que viene dado tanto por el marcado claroscuro como por el espacio cerrado sin vistas al exterior o por otros elementos como los dos personajes en penumbra, los muebles sucios y viejos o una caja con forma de ataúd— ejemplificaría perfectamente la idea de Nicholas Royle citada más arriba que enunciaba que *la inquietante extrañeza* consistía en “la revelación de algo desacogedor en el corazón del hogar y la casa”.<sup>196</sup>

<sup>194</sup> *Ibid.*

<sup>195</sup> Marta GNYP, “Adrian Ghenie”, *GNYP Art Advisory*, (dic. 2017), <http://www.martagnyp.com/interviews/adrian-ghenie.php>, (Consulta: 18/04/2019), “I started to think about images that were somehow inside me, and until then I wasn’t aware that they were so important. Don’t go to a library and look at Artforum or a catalogue of god knows who. Just try to remember an image that is specific to you, and live in that thing until you know exactly what the temperature and atmosphere of the image is”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>196</sup> Véase nota al pie 87.



69. Adrian Ghenie, *Secret Nativity* (2007)



70. Adrian Ghenie, *In the middle of the night* (2008)

Dentro de esta línea temática también se encuadra la serie pictórica que elaboró sobre una serie de fusilamientos en la carretera realizados por militares en la oscuridad de la noche. En uno de los cuadros de este grupo titulado *In the middle of the night* (2008), se puede observar cómo el artista abordó dicha narrativa de una forma muy ambigua y misteriosa, pues no representa ni heridos ni armas, lo único que el espectador puede intuir es la parte trasera de un camión y algunas figuras que parecen vestidas de uniforme. De este modo, usando como herramienta retórica “lo que no se ve”, el artista intensifica la tensión de la escena, por la sensación de angustia y de temor de lo que está a punto de ser revelado.

### 3.2.3 La creciente tensión entre el individuo y su entorno

Otro de los asuntos románticos por excelencia, el de la escisión entre el individuo y el mundo, forma parte del acervo temático de los artistas Tim Eitel, Șerban Savu y Caroline Walker. Pero, en el caso de estos creadores, dicha cuestión no se expresa a través de una visión inconmensurable o amenazadora de la naturaleza, sino mediante la representación de paisajes artificiales, de suburbios de ciudades o, incluso, del propio espacio del hogar.

En las obras de Tim Eitel aparecen figuras humanas individuales o en grupo, ubicadas en espacios ficticios o en paisajes aparentemente naturales, que no interactúan entre sí. La falta de conexión entre los personajes propone una reflexión en torno al exacerbado narcisismo que caracteriza a la sociedad contemporánea y que está “dando como resultado una continuación de la tradición moderna del humano solitario y ‘sin raíces’”.<sup>197</sup> La comisaria de arte Dörte Zbikowski ha observado cómo esta cuestión se acentúa por los aspectos formales de sus escenas, que suelen estar elaboradas a través de veladuras y amplios planos de tonos muy reducidos, principalmente fríos, que crean una atmósfera extraña y desconcertante:

Es difícil evitar los pensamientos sobre el aislamiento y la alienación del individuo en un mundo superficial, razón por la cual estas obras están pintadas en un estilo “suave” que enfatiza sus superficies, donde nos detenemos antes de seguir adelante hasta el fondo del asunto.<sup>198</sup>

En la pieza titulada *Aufstieg* (2010) se muestra un grupo de figuras humanas inmersas en una oscuridad terrible. Como se acaba de señalar, estos personajes no se relacionan entre sí, y el lienzo conduce al espectador a reflexionar acerca de la angustia imperante



<sup>197</sup> Nota del catálogo de la exposición *This Side of Paradise*.

<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/this-side-paradise-curator-jane-neal-ls1402/lot.8.html>, (Consulta: 20/04/2019), “Eitel documented how a new narcissism had begun to define the 21st Century, resulting in a continuation of the modern tradition of the lonely, ‘rootless’ human”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>198</sup> Martin Hellmold y Dirk Luckow (eds), *Tim Eitel. Die Bewohner*, (Berlín: Hatje Cantz, 2008), p. 83, (También se puede consultar en línea en la web de la galería Eigen+Art): [http://eigen-art.com/files/te\\_bewohner.pdf](http://eigen-art.com/files/te_bewohner.pdf), (Consulta: 20/04/2019), “It is hard to avoid thoughts of the individual’s isolation and alienation in a superficial world, which is why these works are painted in a “smooth” style that emphasizes their surfaces, where we linger before pushing on to the heart of the matter”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



71. Tim Eitel, *Aufstieg* (2010)

en las sociedades contemporáneas, destruidas por la falta de comunicación. Por otra parte, un conjunto de árboles destrozados en la parte superior de la imagen aporta a la obra un marcado sesgo postapocalíptico, cuestión que contribuye a acentuar el tono sombrío y decadente de la representación. En este sentido, se advierte una preocupación similar a la de Suciú por recapacitar acerca de las consecuencias trágicas a las que conduce tanto la falta de educación social e individual como la ausencia de un compromiso que propicie acciones en las que los sujetos sean capaces de unirse para alcanzar un bien común.

En otros trabajos de Eitel la atmósfera representada resulta menos turbadora y catastrófica. Un ejemplo de estas piezas es *Schnitt* (2016), en la que se muestra a un personaje femenino en un escenario natural por la noche. El modo en el que ha representado a la figura de espaldas al espectador bien podría remitir a los paisajes elaborados por Caspar David Friedrich (Alemania, 1774-1840), sin embargo, su figura aparece congelada en el espacio y sin ninguna referencia temporal o espiritual. El propio Eitel ha reconocido que su “pintura elimina la polaridad romántica entre la naturaleza y la civilización. Y ciertamente no me interesa lo divino en un paisaje”.<sup>199</sup> Así, el artista señala que su interés por trabajar este tipo de motivos —figura con paisaje natural— tiene otras causas:

Con los paisajes, se trata más bien de la relación del habitante de la ciudad con la naturaleza, que se ha degradado a una especie de espacio recreativo cercano, un área definida culturalmente. Se trata del conflicto, la interacción entre figuras individuales y el paisaje. Pero no debes confundir el aislamiento de las figuras con la soledad. En cambio, es una soledad – una soledad como una posibilidad de concentración. En momentos como estos, te acercas a tu propia identidad.<sup>200</sup>



<sup>199</sup> Sebastian Preuss, “Art Comes from Artificiality: A conversation with Tim Eitel”, *DB ArtMag*, no. 34, (marzo-mayo, 2006), <http://db-artmag.com/archiv/2006/e/2/1/419.html>, (Consulta: 20/04/2019), “my painting does away with the Romantic polarity between nature and civilization. And I’m certainly not interested in the divine in a landscape”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>200</sup> *Ibid.*, “With the landscapes, it’s more about the relationship of the city dweller to nature, which has become demoted to a kind of nearby recreational space, a culturally defined area. It’s about the conflict, the interaction between individual figures and the landscape. But you shouldn’t confuse the figures’ isolation with loneliness. Instead, it’s a solitariness – a solitariness as a possibility to concentrate. In moments like these, you draw closer to your own identity”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



72. Tim Eitel, *Schnitt* (2016)

Aunque el artista reconozca que no pretende incidir en la polaridad romántica entre la naturaleza y la civilización, esa tensión sigue presente en su obra. Pero, en su caso, no hace referencia a la minimización del individuo frente a una naturaleza inconmensurable y perturbadora sino al contrario, al dominio y a la domesticación de ésta por parte del ser humano. Una naturaleza que, para el artista, se ha convertido en un espacio racionalizado y que “es todo lo contrario de lo que una vez fue la naturaleza,

es decir, tierra salvaje y la gran incógnita, una amenaza que sólo recordamos ocasionalmente cuando hay una catástrofe”.<sup>201</sup> En este sentido, sus pinturas sugieren la superficialidad de las relaciones humanas con el entorno que las rodea. Pero también, si se presta atención a la idea de la *soledad como una posibilidad de concentración*, a la que alude el artista, se podría considerar que estos paisajes hacen alusión a la propia naturaleza del ser humano y, en este caso, ese contacto superficial estaría vinculado a la relación del sujeto consigo mismo.

Así, a través de las palabras de la comisaria de arte Susanne Altmann, se puede concluir que el universo pictórico elaborado por Eitel funciona como una representación psicológica de la sociedad contemporánea:

Unas pocas intervenciones, casi clínicas, dan como resultado una imagen precisa de una estructura social. En un logro casi clásico de ordenación, Eitel obliga a la pintura, y a la pintura figurativa, a un papel necesario y justificado como un sutil termómetro social y cultural.<sup>202</sup>

En los trabajos de Şerban Savu y Caroline Walker el sentimiento de desarraigo y de desconexión entre el individuo y su entorno más próximo no se reconoce tan fácilmente como en la obra de Eitel. En un primer golpe de vista, las escenas que retratan transmiten una falsa sensación de tranquilidad y serenidad. Sin embargo, a medida que el espectador las contempla, esa primera quietud aparente va dando paso a un agudo sentimiento de malestar y de desconcierto, como si una oscuridad terrible estuviese acechando bajo la superficie.

En el caso de Savu, sus cuadros muestran la actividad cotidiana de los individuos de su país natal, Rumania, en concreto la de aquellas personas que pertenecen a sectores



<sup>201</sup> *Ibid.*, “(...) it’s the complete opposite of what nature once was, namely wilderness and the great unknown, a threat we only occasionally recall when there’s a catastrophe”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>202</sup> Susanne Altmann, “Tim Eitel”, en *Marion Ermer Preis 2003*, (Jena: Hrsg. Marion Ermer Stiftung zur Förderung von Kunst und Kultur in Sachsen und Thüringen, 2003), p. 8-12, (También se puede consultar en la web de la galería Eigen+Art): [http://www.eigen-art.com/files/altmann\\_en.pdf](http://www.eigen-art.com/files/altmann_en.pdf), (Consulta: 20/04/2019), “A few, almost clinical interventions result in a precise image of a social structure. In a near classic achievement of ordering, Eitel forces painting, and figurative painting at that, into a necessary and justified role as a subtle social and cultural thermometer”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

sociales desfavorecidos. Los escenarios que aparecen en la mayoría de sus obras se corresponden con las zonas periféricas, al margen de las ciudades, donde la presencia del lugar adquiere un potente protagonismo en la reflexión acerca de la relación entre el ser humano y su entorno:

Cuando veo un lugar en la realidad (prefiero llamarlo un lugar, no un paisaje) actúo como una máquina de rayos X, tratando de entender por qué se ve así, y tengo que profundizar un poco en la historia reciente. Tal lugar a menudo es un catalizador para una pintura; trato de averiguar qué hace la gente en un lugar como ese. Sigo ese lugar de vez en cuando para comprobar qué está pasando allí.<sup>203</sup>

Para Savu el paisaje que elige representar es muy importante pues “actúa como un personaje, definiendo a los otros personajes y dando sentido a toda la escena”.<sup>204</sup> Con el objetivo de ofrecer al espectador esta visión amplia del contexto en el que están ubicadas sus figuras, suele optar por un punto de vista elevado y distanciado. Esta posición le permite, a su vez, establecer en sus obras lo que él denomina una *empatía distante*:

Siento empatía con las personas que pinto, pero quiero estar en la posición distante del observador. Tengo la sensación de que sé exactamente quiénes son las personas que pinto porque conozco los códigos de la realidad que me rodea. A veces no tengo idea de lo que están haciendo y eso me intriga, y trato de imaginar sus vidas. Se podría decir que soy un voyeur, espiando a las personas que me interesan sin ser visto.<sup>205</sup>

<sup>203</sup> Marc A. Valli y Margherita Desanay, *op.cit.*, p. 211, “When I see a place in reality (I prefer to call it a place, not a landscape) I act like an X-ray machine, trying to understand why it looks like this, and I have to dig a little bit into recent history. Such a place often is a catalyst for a painting; I try to figure out what people do in a place like that. I follow that place from time to time to check out what’s going on there”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>204</sup> *Ibid.*, “The landscape is important: it acts like a character, defining the other characters and giving meaning to the whole scene”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>205</sup> *Ibid.*, “I empathize with the people I paint, but I want to be in the observer’s distant position. I have the feeling that I know exactly who the people I paint are because I know the codes of the reality around me. Sometimes I have no idea what they are doing and that intrigues me, and I try to imagine their lives. You could say I am a voyeur, spying on people that I am interested in without being seen”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



73. Șerban Savu, *In the Shadow of the Dam* (2008)



74. Șerban Savu, *Blocks and Gardens* (2012)

La sensación de serenidad que, como se dijo, tiene el espectador ante sus cuadros en un primer momento, viene dada por los diversos roles que desempeñan sus personajes. Éstos suelen estar, por ejemplo, tomando el sol en el césped, bañándose en el río, jugando a las cartas o cultivando sus plantas. Sin embargo, dicha sensación es subvertida cuando se presta atención al paisaje que los envuelve: edificios grises de apartamentos, construcciones de hormigón abandonadas o vías de ferrocarril. A través de este ambiente donde se ubican sus figuras, lo que el artista está representando en sus cuadros son, como él mismo declara, “los efectos de una utopía fallida”.<sup>206</sup>

Savu reflexiona en su trabajo sobre las consecuencias de un experimento social y político planteado por los comunistas en la década de los sesenta. Este ensayo trataba de generar un “hombre nuevo” y forzó a la mayoría de la población rural a trasladarse

<sup>206</sup> Todd Bradway, ed., *Landscape Now: From Pop Abstraction to New Romanticism*, (Nueva York: Distributed Art Publishers Inc, 2019), p. 330, “the effects of a failed utopia”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

a la ciudad, aunque fueron pocos los individuos que se adaptaron a los nuevos valores urbanos. Una gran parte de la población que colonizó las zonas periféricas de las ciudades trató de reproducir, desde su forzado destierro, los modos de vida que había tenido durante siglos en sus lugares de origen. Como se manifiesta en su propuesta, la sociedad rumana aún sigue lidiando con el fracaso de este experimento social, político y económico.

En este sentido, en su obra aparece reiteradamente uno de los temas capitales de la pintura romántica, la ruina. Sin embargo, las ruinas que representa Savu tienen una connotación distópica. Son percibidas como presagios de un futuro cada vez más incierto y amenazador y no como signos de una época ideal anterior a la que se anhela regresar. Así, el artista ofrece su propia visión de una sociedad en perpetua lucha, que vive cada día enfrentándose tanto a su legado histórico como a su futuro y que, en un impulso constante de supervivencia, busca las formas de hacer un poco más soportable una existencia que está, perpetuamente, al borde del colapso.

Existen algunas concomitancias entre la propuesta de Șerban Savu y la de Caroline Walker, aunque, en el caso de esta última, la atención se centra en el estilo de vida de la sociedad de clase alta. Mediante la representación de figuras femeninas en casas de diseños muy sofisticados, la artista propone una reflexión sobre el espacio psicológico del hogar:

Siempre me ha interesado el trasfondo de algo más siniestro en lo banal. El espacio aspiracional de estas casas de lujo parece ser la plataforma ideal para explorar la idea de la apariencia pública de un estilo de vida que contradice la realidad de lo que sucede a puerta cerrada.<sup>207</sup>

Al igual que sucede al observar las obras de Savu, la primera sensación que transmiten las escenas de Walker —en las que aparecen imágenes de impresionantes casas y fincas privadas, jardines y piscinas de lujo— es de quietud y serenidad. Sin embargo, se trata de un sosiego ficticio que poco a poco va dando paso a un sentimiento de

<sup>207</sup> Marc A. Valli y Margherita Desanay, *op. cit.*, p. 229, “I’ve always been interested in an undercurrent of something more sinister in the banal. The aspirational space of these luxury homes seems like the ideal platform to explore the idea of the public appearance of a lifestyle belying the reality of what goes on behind closed doors”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



75. Caroline Walker, *Hot Tub* (2017)

inquietud, extrañeza y desconcierto que invita al espectador a preguntarse si las cosas son tan perfectas como parecen. Además, la artista mantiene en sus piezas una distancia plástica con el observador, que se transforma en un voyeurista condenado a permanecer fuera de la escena, lo que acrecienta la sensación de inhospitalidad que ofrecen las pinturas.

El conflicto entre lo público y lo privado, exterior e interior, lo que se muestra y lo que se oculta, está muy presente en su propuesta. De ahí su interés por representar la arquitectura de diseño del siglo XXI, que es completamente diferente a las casas burguesas del siglo XIX:

Los interiores oscuros fueron reemplazados por paredes de vidrio que difuminaban los límites entre el espacio exterior e interior, de modo que el espacio de la casa que una vez fue privado estaba repentinamente para la vista del público. El escritor alemán Heider Weidmann, al escribir sobre la arquitectura



76. Caroline Walker, *Night Scenes* (2017)

modernista, describió la casa modernista como la destrucción del biotopo del propietario, exhibiendo a los internos como si estuvieran en un teatro.<sup>208</sup>

A través de escenarios que parecen más un decorado de teatro que un espacio para vivir, la obra de Walker sugiere la pérdida del universo íntimo y privado, seguro y acogedor, que suele estar asociado a la idea de hogar. De hecho, la propia artista declara que su atracción por estas casas Neo-Modernistas muy mínimas es porque están muy lejos de su propia experiencia de domesticidad.<sup>209</sup>



<sup>208</sup> Caroline Walker, "Part 5 – Scale, Architecture and illusions", *Sainsbury Centre for Visual Arts*, (feb. 2015), <https://scva.ac.uk/news/caroline-walker-part-5-scale-architecture-and-illusions>, (Consulta: 23/04/2019), "Dark interiors were replaced with glass walls blurring the boundaries between exterior and interior space so that the once private space of the home was suddenly for public viewing. The German writer Heider Weidmann, when writing about Modernist architecture, described the Modernist house as destroying the proprietor's biotope, exhibiting the inmates as if in a theatre". [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>209</sup> Daisy Woodward, "Caroline Walker: In Every Dream Home", *Another*, (julio 2013), <https://www.anothermag.com/art-photography/2872/caroline-walker-in-every-dream-home>, (Consulta: 23/04/2019).



De acuerdo con estas cuestiones, conviene traer de nuevo a colación que Walker sólo representa figuras femeninas en estos interiores domésticos. Por tanto, en su obra también hay otra clave de lectura que está vinculada a la reflexión de “cómo lo doméstico puede convertirse en un escenario para la realización de arquetipos de feminidad”.<sup>210</sup> Como explica la propia creadora al hilo de esta declaración:

Utilizo la pintura para explorar el espacio psicológico del hogar y, en particular, cómo se relaciona con las mujeres, desde una perspectiva social, cultural y política, pero también desde un punto de vista histórico-artístico, reflexionando y dibujando sobre la proliferación de imágenes de mujeres a lo largo de la historia de la pintura occidental, y reevaluando esto en un contexto contemporáneo y a través de una mirada femenina.<sup>211</sup>

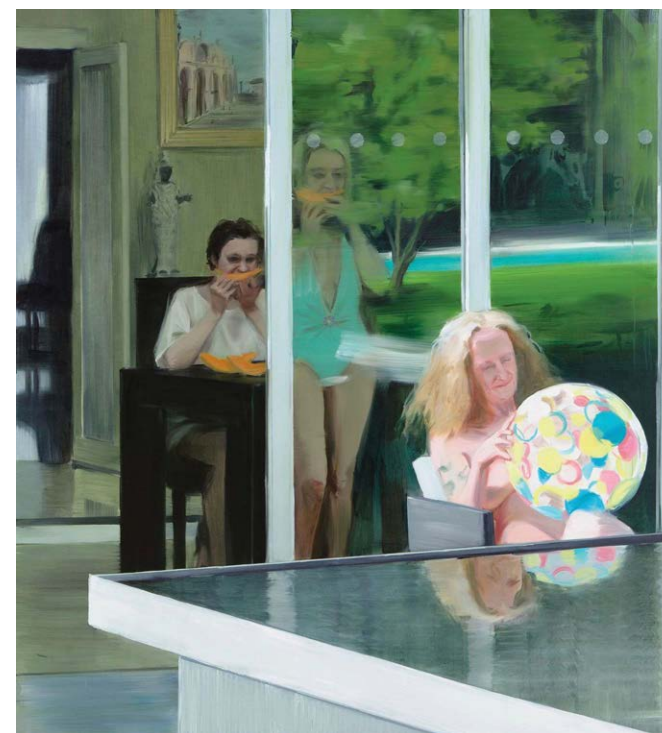
Una de sus obras que casa a la perfección con el argumento que se está desarrollando es *Consulting the Oracle* (2013), donde se puede observar una denuncia al pensamiento misógino que ha dominado a lo largo de la Historia del Arte. En esta pieza, Walker invita al espectador a desarticular los roles y estereotipos que se le han otorgado tradicionalmente a la mujer. Muchos de estos roles vinculaban, a menudo, lo femenino con las supersticiones del horror y el mal. En este sentido, cabe recordar que en el capítulo anterior ya se señaló que uno de los temas más recurrentes en los siglos XVIII y XIX fue la iconografía de la bruja. El teórico Matthew Price, que ha analizado esta obra de Walker, plantea una revisión de los estereotipos femeninos del pasado:

El título sugiere que este es un trabajo sobre la sabiduría y la feminidad, aludiendo a cómo las sacerdotisas sin nombre en el antiguo oráculo griego en Delfos eran poderosas, pero a menudo representadas como poseídas o histéricas. Sería tentador leer a la mujer de Walker como paciente en una clínica residencial, pero ¿quién dice que no es una respetada académica o una

<sup>210</sup> Marc A. Valli y Margherita Desanay, *op. cit.*, p 229, “I use painting to reflect on how we live our lives in private spaces and how the domestic can become a stage for the performance of archetypes of femininity”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>211</sup> *Ibid.*, “I use painting to explore the psychological space of home, and particularly how this relates to women, from a social, cultural and political perspective but also from an art-historical standpoint, reflecting on and drawing from the proliferation of images of women throughout a long history of Western painting, and reassessing this in a contemporary context and through a female gaze”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

exitosa mujer de negocios que se relaja en su villa de vacaciones, sin las ataduras de tener que vestirse para ser vista cada día? En tales pinturas, Walker está componiendo e invitando a leer nuevos guiones sociales, culturales y políticos para la feminidad en la actualidad.<sup>212</sup>



77. Caroline Walker, *Consulting the Oracle* (2013)



<sup>212</sup> Tom Melick y Rebecca Morrill, eds., *Vitamin P3: new perspectives in painting*, (Londres; New York: Phaidon, 2016), p. 316, “The title suggests this is a work about wisdom and womanhood, alluding to how the nameless priestesses at the ancient Greek oracle in Delphi were powerful yet often represented as possessed or hysterical. It would be tempting to read Walker's woman as a patient in a residential clinic, but who is to say she is not a respected academic or successful business woman relaxing in her holiday villa, free from the shackles of having to dress up to be seen every day? In such paintings, Walker is writing, and inviting to read, new social, cultural and political scripts for womanhood today”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

La falta de identificación con el entorno adquiere unas connotaciones particulares en el campo de lo femenino. Sin embargo, la angustia y el desasosiego que proceden de la falta de afinidad con el contexto son las mismas que dan lugar a la manifestación de la idea de *la inquietante extrañeza* que venimos argumentando a lo largo de este apartado. Una alienación que, según las palabras de Matthew Price, se revela claramente en la obra de Caroline Walker:

(...) la exploración de Walker de las vidas, entornos y apariencias de las mujeres se ha convertido en una exposición compleja de desigualdades y suposiciones de género. La riqueza, el estado, la edad, la sexualidad, la carrera, la familia, los amigos, el cuerpo y la apariencia se convierten en significantes entrelazados en los escenarios diseñados por Walker, desafiando al espectador y al mismo tiempo revelando las estructuras patriarcales que sustentan a la sociedad, muchas de las cuales conducen a que las mujeres sean contenidas, marginadas, privadas de sus derechos, etiquetadas, abusadas, objetivadas o simplemente pasadas por alto, ya sea trabajando por el salario mínimo o llevando estilos de vida 'super ricos'.<sup>213</sup>

### 3.3 La forma pictórica como herramienta del extrañamiento

Los pintores a los que se ha aludido en los últimos apartados comparten intereses similares, desde la perspectiva conceptual, con otros artistas de los siglos XIX y XX. Estas inquietudes en las que coincide su discurso —afán por adentrarse en la parte nocturna de la psique humana y de la propia historia, narrativas en torno al dolor, al desarraigo, a la soledad, la angustia, la violencia, la muerte y la vulnerabilidad humana— como se viene repitiendo a lo largo de este trabajo, están relacionadas con el concepto nuclear que se está estudiando: *la inquietante extrañeza*.

<sup>213</sup> *Ibid.*, “With increasing access to interesting and luxurious locations around the world (recently Turkish baths in Budapest), Walker’s exploration of women’s lives, environments and appearances has involved into a complex exposé of gender inequalities and assumptions. Wealth, status, age, sexuality, career, family, friends, body and looks all become intertwined signifiers in Walker’s engineered scenarios, challenging the viewer whilst simultaneously revealing the patriarchal structures underpinning society, so many of which lead to women being held back, marginalized, disenfranchised, labelled, abused, objectified or simply overlooked, whether working for the minimum wage or leading ‘super-rich’ lifestyles”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

Dichas narrativas, por lo tanto, están en consonancia con parte de la temática de la tradición pictórica occidental; sin embargo, no hay que olvidar que la pintura es *forma* y que todos estos temas están elaborados con unos recursos plásticos que no se podían haber utilizado ni en el siglo XIX y ni en el XX. Y es, precisamente, en los lenguajes pictóricos utilizados por los artistas recientes, donde se encuentra un elemento diferencial con la pintura anterior. Para completar el análisis de estas poéticas, se considera necesario abordar los aspectos formales que caracterizan estas propuestas pictóricas.

La evolución de las nuevas tecnologías y de los medios digitales ha permitido que, ahora más que nunca, los pintores puedan acceder a una base ilimitada de imágenes, tanto del pasado como del presente. Estos avances favorecen no sólo el acceso a todas ellas sino también su alteración y manipulación según la imaginación del artista o de sus necesidades expresivas. El mundo virtual es un nuevo espacio, como ha observado Adrian Ghenie, que se ha incorporado a la vida y al arte:

Desde hace siglos la naturaleza fue el lugar donde cogías información, psicológicamente hablando. Pero en el siglo XX desarrollamos un tercer espacio, un espacio virtual, el cual ahora es el lugar donde pasamos la mayor parte de nuestro tiempo... Yo siento que es absolutamente natural referirse a esta realidad virtual y coger algo de ella y ponerla en la pintura.<sup>214</sup>

El uso de herramientas como la cámara y el ordenador ya no representan ni una amenaza ni una obsesión y han sido asimilados en la práctica artística de la mayoría de los pintores contemporáneos. Programas de edición como Adobe Photoshop suelen ser utilizados para la elaboración de bocetos y permiten combinar, en forma de *collage*, material visual propio con imágenes ya existentes extraídas de Internet o de otros medios digitales o analógicos. A través de este proceso, los artistas citados tratan de crear ciertas anomalías en sus imágenes, ya sea alterando las perspectivas, truncando las figuras o combinando elementos aparentemente dispares en un mismo plano. Como se verá a continuación, lo que permite intensificar la tensión narrativa de las escenas

<sup>214</sup> Charlotte Mullins, *Picturing people. The new state of the art*, (Londres: Thames and Hudson, 2015), p. 32.



que componen, es justamente la imbricación entre lo virtual y lo real destilada por la imaginación del artista.

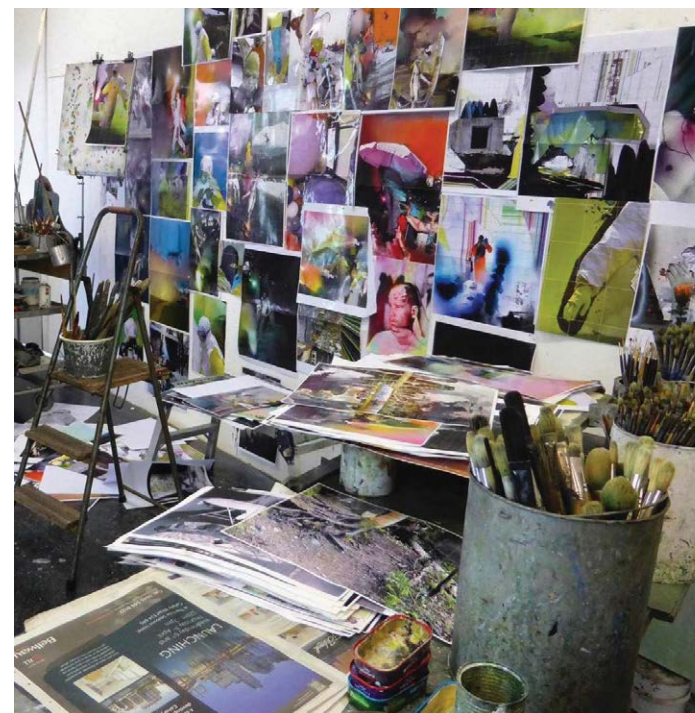
### 3.3.1 Estudios preparatorios: la fotografía y el *collage*

El uso de fotografías y la elaboración de *collages* digitales o analógicos tienen una especial importancia en el proceso de creación de estos pintores. La mayoría de ellos cuentan con un banco de imágenes, bien impresas en papel o clasificadas en su propio ordenador en carpetas con títulos del tipo “interiores”, “cuerpos”, “flores” o “armarios”, entre otros. Estas imágenes pueden ser tomadas de Internet o de libros y periódicos impresos. Asimismo, toman como referencia reproducciones de obras de la Historia del Arte o también fotografías personales. Partiendo de este material visual, los artistas seleccionan algunos motivos de diferentes imágenes para crear una composición que les sirva como punto de partida para la elaboración de la obra.

Cada pintor tiene un método propio para crear sus composiciones y trasladarlas al lienzo, por lo que abordar los distintos procedimientos sería una tarea excesivamente extensa. No obstante, para obtener una idea aproximada de esta fase del trabajo, se considera interesante prestar atención a dos ejemplos representativos que son completamente diferentes entre sí.

Por ejemplo, Justin Mortimer realiza una serie de *collages* digitales para cada pintura y los imprime en formato A3. Los imprime en esta escala porque es idónea para detectar posibles errores de composición o para comprobar si se pierde información relevante. Estos *collages* los revisa continuamente durante el desarrollo de su pintura, haciendo ajustes o realizando uno nuevo conforme a los problemas que van surgiendo durante el proceso pictórico. Para Mortimer, hacer *collages* digitales es muy importante pues, según ha reconocido, abre partes de su imaginación a las que no hubiese podido acceder de otra forma.<sup>215</sup>

<sup>215</sup> Para ampliar información sobre el proceso creativo de Justin Mortimer se recomienda consultar la entrevista que le realizó el historiador del arte Tom Hunt y que está recogida en el catálogo ya citado de su exposición individual titulada *Resort* (2012).

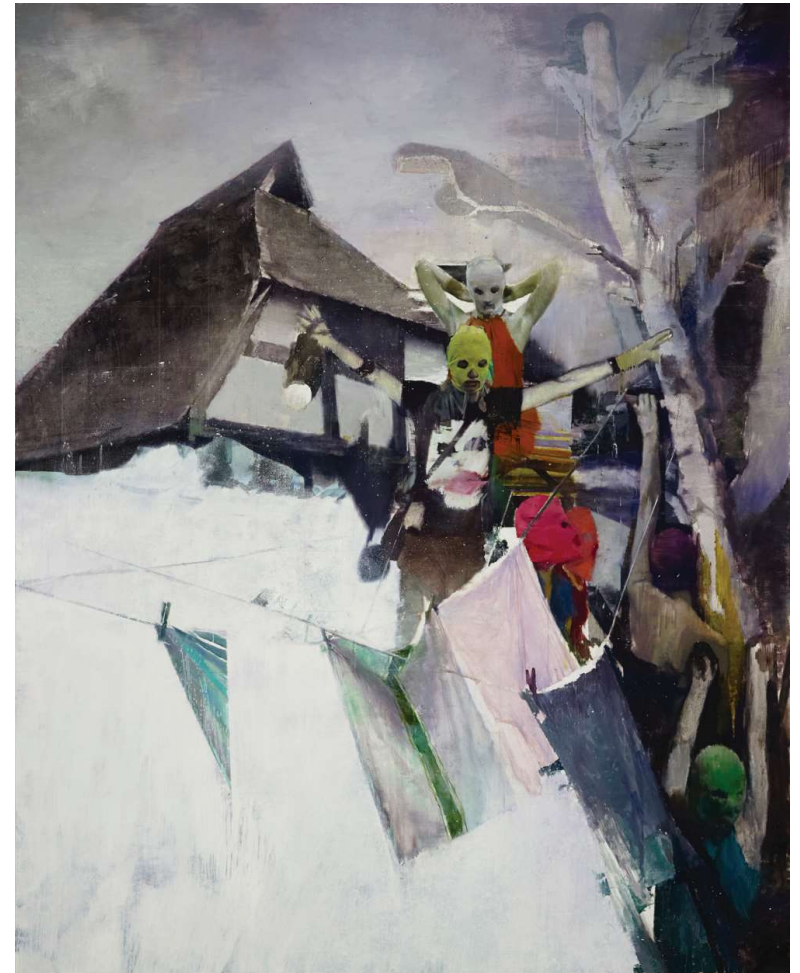


78. Estudio del pintor Justin Mortimer

La realización de *collages*, ya sean digitales o analógicos, forma parte, en mayor o menor medida, del proceso artístico de todos los artistas citados. Sin embargo, Caroline Walker sigue un procedimiento para la elaboración de sus obras que se diferencia completamente del resto del trabajo de sus colegas. Su proceso creativo parte de sesiones fotográficas realizadas por ella misma tanto a modelos que contrata como en casas que alquila para este menester. Walker planifica cada detalle con minuciosa atención, desde la elección de la casa o las modelos y la vestimenta con los accesorios y objetos que quiere que aparezcan en la escena. Después de realizar cientos de fotografías del motivo elegido, las retoca y ajusta en el ordenador. Una vez que selecciona las imágenes que quiere pintar, elabora bocetos en pequeño formato con óleo y entonces reflexiona sobre la escala final que tendrá cada obra.



79. Justin Mortimer, *Study for Joker* (2016)



80. Justin Mortimer, *Joker* (2014)



81. Caroline Walker, *Study for Chess* (2016)



82. Caroline Walker, *Chess* (2016)

Si se analiza la composición de las escenas creadas por todos los artistas que se están estudiando se puede percibir que, por una parte, en los trabajos de Justin Mortimer, Zsolt Bodoni y Adrian Ghenie la relación entre figura y espacio resulta bastante complejo. Este aspecto viene dado por la combinación de elementos de diversas imágenes en un mismo plano. Asimismo, suelen representar sus figuras fragmentadas, desdibujadas o diluidas, lo cual contribuye a incrementar la tensión y el misterio de la escena.

Por otra parte, en las obras que se han analizado de Mircea Suciú, Chantal Joffe y Tim Eitel se puede observar una composición más simple. Partiendo de fotografías, estos artistas sacan de contexto las figuras y las introducen en un espacio ambiguo que, a menudo, suele ser un fondo neutro resuelto a través de amplios planos de color. La simplificación de la composición, junto a la relación descontextualizada entre figura y espacio, también fomenta el carácter desconcertante e indescifrable que poseen las pinturas de estos artistas.

Finalmente, en los cuadros de Alexander Tinei, Șerban Savu y Caroline Walker, la escena creada suele ser mucho más orgánica. Si bien es cierto que Walker parte de una única fotografía en la que ya se ha generado el equilibrio entre la figura y el espacio, el resto de los artistas lo consigue articulando cuidadosamente las diversas imágenes que utilizan como referente. Savu ha explicado la función de estos *collages* en sus obras:

Al usar collages, obviamente manipulo estos personajes a voluntad. A menudo me comparo con un titiritero que mueve todo hasta que encuentra la geometría íntima que hace que los personajes trabajen juntos y en el contexto. (...) intento condensar las escenas. Esta aglutinación tampoco debe ser forzada. Me imagino cosas posibles y reales. Construyo realidades, las pongo juntas para entenderlas mejor.<sup>216</sup>

<sup>216</sup> Nota de prensa de la exposición individual de Șerban Savu *Daily Practice for the End of the World*, presentada en la galería Plan B, en Berlín, en el año 2012, <https://www.plan-b.ro/wp-content/uploads/2017/05/Press-release-Savu2012.pdf>, (Consulta: 24/04/2019), "By using collages, I obviously manipulate these characters at will. I often compared myself to a puppeteer that moves everything around until he finds the intimate geometry that makes the characters work together and in the context. (...) I try to condense the scenes. This agglutination should not be forced either. I imagine possible and real things. I assembly realities, put them together so as to understand them better". [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



83. Estudio de la pintora Chantal Joffe



El uso de los *collages* en el proceso de creación es una técnica que se adecúa a la perfección con una de las constantes que aparecen en el discurso de estos creadores. Esta constante, que fue explicada en un apartado anterior, es la que se refiere a la voluntad de los pintores de elaborar obras que no sean representaciones explícitas de determinados eventos históricos o situaciones personales. Para que las imágenes creadas posean esa capacidad evocadora requerida que parte de la ambigüedad, como observa Mortimer, es necesario que cada artista elabore su propio imaginario:

¿Cuántos estudiantes de la fundación de arte han elegido representar la crucifixión de tortura de Abu Ghraib? Es como tratar de pintar la bandera

de Iwo Jima, o el asesinato de Kennedy o la falda de Marilyn. Es imposible. No puedes pintarlo, simplemente existe. Entonces, uno tiene que encontrar una manera de narrarlo, lo cual creo que los pintores hacen, tienes que encontrar tu propia metáfora para ello.<sup>217</sup>

Adrian Ghenie, por su parte, suele trabajar con fotografías extraídas de archivos históricos. Son imágenes que ya tienen por sí mismas una tensión emocional codificada dado que forman parte de la memoria colectiva. Sin embargo, el artista no toma como referencia una única imagen, sino que selecciona fragmentos de diferentes fotografías para agruparlos en una misma escena, buscando así “algo nuevo y sorprendente, y tal vez extraño, pero extrañamente familiar”<sup>218</sup>:

El objeto en sí mismo no es nada; símbolos como estos sólo se vuelven relevantes cuando tienes un punto de contraste poderoso. Sin esta sensación de contraste, un objeto seguirá siendo un objeto; incluso si es una bomba atómica, seguirá siendo una cáscara seca y vacía. Sólo con un contraste compositivo intrigante la bomba atómica se convierte en un símbolo radical o suscita una fuerte sensación de deseo. Todo elemento en la pintura es inherentemente inerte. Se trata de cómo los activas. De lo contrario, el trabajo sigue siendo una naturaleza muerta.<sup>219</sup>

<sup>217</sup> Justin Mortimer, *Justin Mortimer. Resort, op. cit.*, p. 89, “How many art foundation students have chosen to depict the Abu Ghraib torture cruxifixion? It’s like trying to paint the flag going up at Iwo Jima, or Kennedy’s assassination or Marilyn’s skirt. It’s impossible. You can’t paint it, it just exists. So one has to find a way of commentating, which I think painters do, you have to find your own metaphor for it”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>218</sup> Skye Sherwin, “Adrian Ghenie”, *10 Magazine*, <http://www.10magazine.com/news/adrian-ghenie/>, (Consulta: 29/04/2019), “I often use images that I find randomly on the Internet or in books, but I’m interested especially in images that are loaded with an emotional tension, images that are part of known archives and therefore part of our collective memory. I like to take those images and hijack their meaning, making something else that is new and surprising and maybe uncanny but still strangely familiar. The historical archives are a starting point. I mix these images with others in order to create a surprising contrast, a tension, a disturbing daydream”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>219</sup> Stephen Riolo, “Interviews. Adrian Ghenie, Pie Eater”, *Art in America*, (oct. 2010), <https://www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/adrian-ghenie/>, (Consulta 24/04/2019), “The object itself is nothing; symbols like these only become relevant when you have a powerful point of contrast. Without this sense of contrast an object will stay an object; even if it’s an atomic bomb it will remain a dry empty shell. Only with an intriguing compositional contrast does the atomic bomb become a radical symbol or evoke a strong sense of desire. Every element in painting is inherently inert. It’s all about how you activate them. Otherwise the work remains a still life”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

Así, el pintor rumano declara que crea estos contrastes asociando “objetos con algo inesperado o algo que tu mente no puede comprender, algo inquietante”.<sup>220</sup>

De forma similar a Ghenie, Tim Eitel explica el fundamento de su trabajo en los siguientes términos:

La pintura es siempre artificial y puesta en escena; no hay tal cosa como un realismo directo. Traduzco la realidad para mí y extraigo una especie de mundo paralelo de la cantidad de imágenes que nos bombardean todos los días. Cuando ves una figura de aspecto un tanto avergonzado parada en un mostrador, por nombrar un ejemplo, entonces es una imagen típica que tiene algo que decir sobre nuestro tiempo. Al final, todo este montón de imágenes hoy no significa nada. Tienes que filtrar la esencia, encontrar signos que sean más universales. Pero no estoy tratando de hacer una declaración literaria o teórica; estoy intentando desatar asociaciones en el espectador.<sup>221</sup>

Las declaraciones de ambos artistas revelan el interés no sólo de Ghenie y de Eitel, sino también del resto de artistas citados por elaborar composiciones que fomenten colisiones visuales fortuitas, cuyo objetivo sea intensificar los temas subyacentes y el potencial emotivo de la obra. De este modo, desarrollan diversas estrategias artísticas destinadas a poner en juego la percepción del espectador al estimular la vacilación que se produce cuando se difuminan los límites entre fantasía y realidad.



<sup>220</sup> *Ibid.*, “I associate objects with something unexpected or something that your mind can’t comprehend, something eerie”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>221</sup> Sebastian Preuss, “Art Comes from Artificiality: A conversation with Tim Eitel”, *op. cit.*, “Painting is always artificial and staged; there’s no such thing as a straight realism. I translate reality for myself and extract a kind of parallel world from the flood of imagery bombarding us every day. When you see a somewhat embarrassed looking figure standing at a counter, to name one example, then it’s a typical image that has something to say about our time. In the end, this whole flood of images today means nothing. You have to filter the essence out of it, find signs that are more universal. But I’m not trying to make a literary or theoretical statement; I’m trying to unleash associations in the viewer”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



84. Adrian Ghenie, *Study for The Devil 3* (2010)

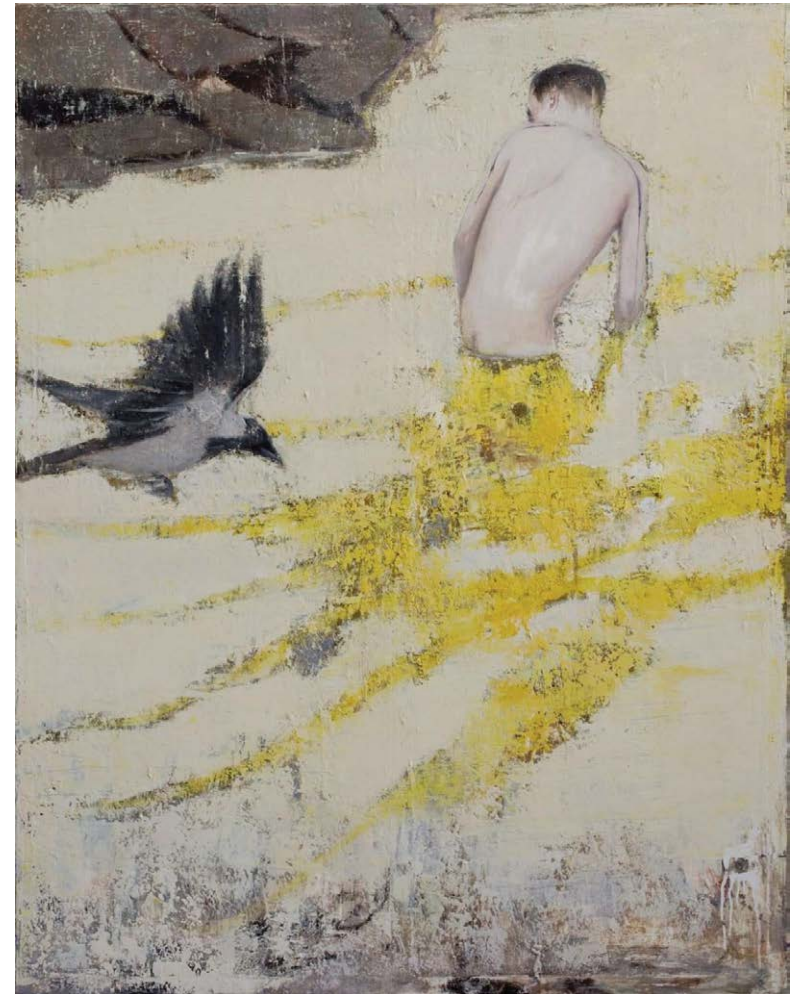


85. Adrian Ghenie, *The Devil 3* (2010)





86. Alexander Tinei, *Untitled* (2013)



87. Alexander Tinei, *Yellow river* (2014)

### 3.3.2 Otras herramientas plásticas que alteran la percepción

Entre las décadas de los sesenta y ochenta del siglo XX, aparecieron numerosos estudios —muchos de ellos en el ámbito académico francés— en los que la idea de *la inquietante extrañeza* se asimilaba a *lo fantástico* en el ámbito literario y se vinculaba este concepto a ideas de subversión y desorden. Entre los teóricos que reflexionaron sobre este tema hay que traer a colación la figura del sociólogo Roger Caillois, cuyos escritos acerca de estas ideas pueden ponerse en relación con las cuestiones que, desde aquí, se están analizando.<sup>222</sup>

En su texto *Images, images.... Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination* (1966), Roger Caillois distinguía *lo fantástico* de *lo féerique*. Para el escritor, *lo féerique* —que pertenece a los mundos encantados como los que aparecen, por ejemplo, en los cuentos de hadas— era un universo maravilloso que se agregaba al mundo real sin atentar contra él, dejando intacta su coherencia. Por lo cual, una vez que el lector acepta las reglas de este tipo de literatura ya no cabe la sorpresa, el asombro. Por el contrario, *lo fantástico* manifestaba “un escándalo, un desgarró, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real”.<sup>223</sup> Un atentado contra la realidad cotidiana que se activa cuando sobreviene una anomalía:

Lo fantástico supone la solidez del mundo real, pero para destrozarlo mejor. (...) El modo de actuar esencial de lo fantástico es la Aparición: lo que no puede ocurrir y sin embargo se produce, en un lugar y un instante preciso, en el corazón de un universo perfectamente identificado y del que se creía falsamente que el misterio había quedado desterrado. Todo parece como hoy

<sup>222</sup> El filósofo y teórico literario Tzvetan Todorov también abordó dicho tema en su estudio *Introducción a la literatura fantástica* (1970). Sin embargo, no se va a prestar atención a su planteamiento porque no se considera oportuno extenderse demasiado en la noción de *lo fantástico*. Sólo cabe indicar que la relación que el autor establece entre *lo fantástico* y *la inquietante extrañeza* tiene que ver con la vacilación que experimenta el lector frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. Asimismo, es preciso aludir al historiador medievalista y escritor Jacques Le Goff, pues en su texto *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval* (1986) estudió un concepto similar: *lo maravilloso*. Y lo analizaba también como una alteridad, es decir, como un mundo paralelo al cotidiano que se manifestaba con una idea próxima a la que Caillois ofrecía de *aparición*.

<sup>223</sup> Roger Caillois, *Images, images.... Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, en *Œuvres*, (París: Gallimard, 2008), p. 678, “Un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



88. Caroline Walker, *The Bungalow* (2016)

y como ayer: tranquilo, banal, sin nada de insólito, y he ahí que se insinúa lentamente o se despliega de forma súbita lo inadmisibile.<sup>224</sup>

En las propuestas pictóricas contemporáneas que se están analizando se puede observar una sensible conexión con la noción de *lo fantástico* ofrecida por Caillois, en tanto que manifiestan la irrupción de *lo inadmisibile* en el seno de lo considerado como íntimamente familiar. Luis Puelles Romero, incide sobre el planteamiento de Caillois y advierte que la poética de *lo fantástico*, lejos de componer un orden perteneciente al ámbito de la ficción, está encaminado a “desproveernos, fascinándonos, del que creíamos nuestro fiable”<sup>225</sup>, a través de un acontecimiento inesperado:

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 680-681, “Le fantastique suppose la solidité du monde réel, mais pour mieux la ravager. (...) La démarche essentielle du fantastique est l'Apparition: ce qui ne peut pas arriver et qui se produit pourtant, en un point et à un instant précis, au cœur d'un univers parfaitement repéré et d'où on estimait le mystère à jamais banni. Tout semble comme aujourd'hui et comme hier: tranquille, banal, sans rien d'insolite et voici que lentement s'insinue ou que soudain se déploie l'Inadmissible”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>225</sup> Luis Puelles Romero, *Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento*, (Madrid: Abada, 2017), p. 153.

(...) se comporta como una *revelación*, dando emergencia repentina a lo imprevisto de/en lo previsible, a lo insólito que habita en lo usual. Como una punzada, como un estremecimiento sucedido en los confines ganados por la mismidad, es lo otro anidado en la identidad lo que se nos revela, provocándose de este modo la parálisis, el *shock* que sólo se produce en la crisis de la evidencia, cuando no se trata ya de asimilar platónicamente lo desconocido a lo conocido, de entender lo extraño y traerlo a lo reconocible, sino de quedar alterados sin «evadirnos» de la identidad.<sup>226</sup>

A este respecto, Puelles afirma que el efecto que produce este tipo de “poética de los encuentros chocantes y reveladores” es el de *extrañamiento*, idea que diferencia de la noción de *extrañeza*, pues: “El extrañamiento actúa haciéndonos perder las evidencias que habíamos creído ganar a propósito de lo que considerábamos como «suficientemente» conocido”.<sup>227</sup>

En *El arte como artificio* (1917) Viktor Shklovski ya había ofrecido una definición similar del concepto de *extrañamiento*, para lo que utilizaba el término ruso *ostranenie*. Shklovski señalaba que “si examinamos las leyes generales de la percepción, vemos que una vez que las acciones llegan a ser habituales se transforman en automáticas”.<sup>228</sup> En este sentido, el autor apuntaba que el cometido del arte era “desautomatizar” los hábitos perceptivos, y un modo de llevarlo a cabo era a través del *extrañamiento*:

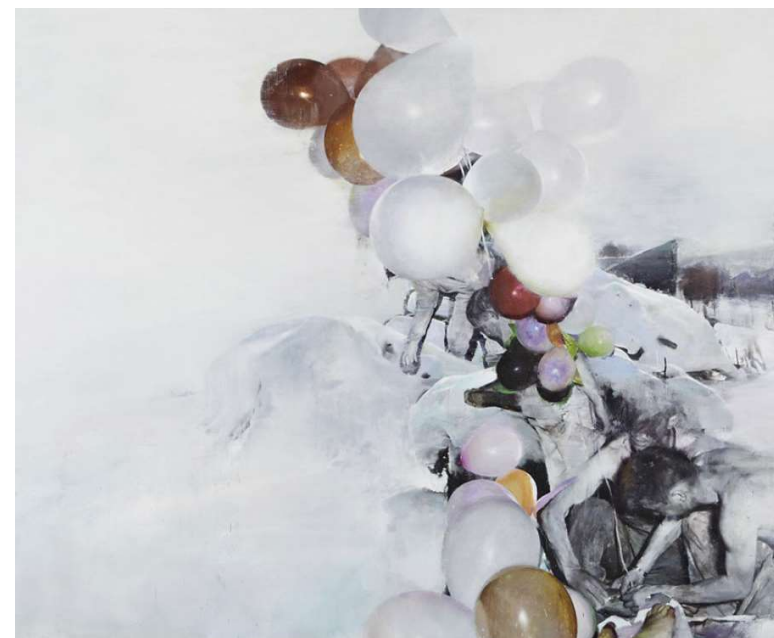
La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, aumentar la dificultad y la duración de la percepción.<sup>229</sup>

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 153-154.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 171. Puelles vincula la noción de *extrañamiento* al concepto de *des-reconocimiento* formulado por Rubert de Ventós en *El cortesano y su fantasma* (1991). En este estudio, el autor establecía tres fases de la experiencia estética: 1. *Desconcierto*, 2. *Reconocimiento* y 3. *Desreconocimiento*. En la página 241 del citado texto, el profesor catalán explicaba que este último estadio aparece cuando al reconocimiento le sigue un nuevo desconcierto –un *desreconocimiento*- y “dura mientras se nos han averiado las ideas hechas y no hemos tenido tiempo aún de repararlas; cuando la experiencia nos ha pillado a contrapié, nos hace perder el equilibrio, y caemos una vez más de bruces sobre las cosas o las obras que teníamos por más conocidas; cuando hemos llegado a ver con admiración lo más natural del mundo y podemos alcanzar ya la última sofisticación estética: ver a su vez con naturalidad lo que es artificial”.

<sup>228</sup> Viktor Shklovski, *El arte como artificio*, en Luis Puelles Romero, *op. cit.*, p. 198.

<sup>229</sup> *Ibid.* Es necesario apuntar que el término *ostranenie* ha sido traducido al francés como *singularisation*.



89. Justin Mortimer, *Resort* (2012)



90. Tim Eitel, *Reflector* (2015)

Cuando antes se analizó la propuesta de Mortimer, se señaló que el artista suele representar a sus personajes rodeados de maquinarias y materiales de hospital, bolsas de basura, globos de fiesta o gases lacrimógenos. Así, por ejemplo, la introducción de unos globos de fiesta en una escena donde se intuyen personas heridas o cadáveres favorece la sensación de *extrañamiento*, pues se trata de una asociación de objetos que resulta incongruente, o tal vez extrañamente familiar. Y no sólo se trata de una incongruencia conceptual, sino que, además, este efecto se potencia por el mismo hecho de que los globos funcionan como obstáculo a la mirada, lo cual provoca una inevitable frustración visual, lo que genera angustia al espectador que desea ver lo que hay detrás de ellos.

Esos contrastes y tensiones en la composición de la imagen también son creados mediante perspectivas inconexas o relaciones espaciales alteradas que le confieren a la obra un carácter ficticio, de ensueño. Un ejemplo de ello podría ser el cuadro *Reflector* (2015) de Tim Eitel, donde la imagen muestra una habitación interior que alberga un paisaje exterior. A través de esta desestabilización racional del espacio,



91. Caroline Walker, *Conservation* (2010)

el observador es situado en un ambiente intermedio entre *lo visible* y *lo inaccesible*. Asimismo, en su cuadro *Schnitt*, analizado anteriormente, también se podían percibir estos juegos de percepción visual, en este caso, mediante una estrategia compositiva más sutil. En la superficie pictórica se podía observar cómo el artista había fragmentado y desplazado ligeramente la escena justo en el centro de la pieza, haciendo así referencia al propio artificio y al carácter ilusorio de la pintura.

En este mismo marco se pueden incluir las representaciones de superficies reflectantes y la creación de otros efectos de ilusión óptica que tanto le interesan a Caroline Walker:

Los engaños pictóricos son lo que más disfruto en todas mis pinturas favoritas. Ya se trate de 'A Bar at the Folies Bergere' de Manet o de 'Las Meninas' de Velázquez, es la combinación de espacio de perspectiva complejo, comentario social e interés humano, capturado con un manejo de la pintura que continuamente te recuerda su sustancia material en una superficie plana, lo que para mí es una de las cosas más emocionantes que puede hacer una pintura

y por qué sigue siendo un medio tan valioso para capturar la realidad del mundo que nos rodea.<sup>230</sup>

Lo que interesa destacar de esta declaración es el interés de la artista por remarcar la potencia que tiene la pintura para constituirse como un espacio alternativo de lo real, del *exceso de realidad* como diría Baudrillard.<sup>231</sup> Una cuestión que es común a las propuestas del resto de creadores que se están tratando. En el caso de Walker, la artista lo plantea a través del juego que establece con los espejos, el vidrio, los cuadros dentro de cuadros o los papeles pintados generando un trampantojo. Todos estos recursos son utilizados por ella para avivar la curiosidad de un espectador que se mueve en la más pura de las incertidumbres: “A menudo me refiero a estos trucos pictóricos de percepción al tratar de establecer relaciones complejas en las pinturas entre lo que puede verse como “real” y lo que es una ilusión”.<sup>232</sup>

Por tanto, al descontextualizar los objetos extrayéndolos de su lugar habitual o al agrupar diversos elementos aparentemente inconexos en una misma escena, así como al jugar con las perspectivas del espacio, estos artistas crean ese “punto de contraste poderoso” que mencionaba Ghenie. Como se ha podido observar, el interés de todos ellos por este tipo de planteamientos plásticos reside en cuestionar las leyes consideradas naturales o racionales, suscitando la aparición de una anomalía, de un fenómeno inquietante e inexplicable que rompa o desestabilice los vínculos de causalidad que se han establecido, por costumbre, entre los individuos y las cosas.<sup>233</sup> Se trata, pues, de propuestas artísticas que suponen, a través del *extrañamiento*, una especie de ruptura del orden reconocido, ofreciendo otras miradas, es decir, otras configuraciones de la realidad.

<sup>230</sup> Alison, “Exploring artistic process and practice”, *National Museums Liverpool*, (oct. 2015), <https://blog.liverpoolmuseums.org.uk/2015/10/exploring-artistic-process-and-practice/>, (Consulta: 20/04/2019), “Pictorial deceptions are what I enjoy most in all my favourite paintings. Whether it’s Manet’s ‘*A Bar at the Folies Bergere*’ or Velazquez’s ‘*Las Meninas*’, its the combination of complex perspectival space, social commentary and human interest, captured with a paint handling which continually reminds you of it’s material substance on a flat surface which for me is one of the most exciting things a painting can do and why it is still such a valuable medium for capturing the reality of the world around us”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>231</sup> En el apartado “Los nuevos movimientos pictóricos” se aludió al concepto de *simulacro* de Baudrillard.

<sup>232</sup> Alison, “Exploring artistic process and practice”, *op. cit.*, “I’m often referring back to these pictorial tricks of perception by trying to set up complex relationships in the paintings between what can be seen to be ‘real’ and what is an illusion”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>233</sup> En los capítulos anteriores ya pudimos percibir dicha cuestión en los trabajos de los pintores de los siglos XIX y XX, y especialmente en la obra de De Chirico.



92. Alexander Tinei, *Sitting figure* (2010)

### 3.3.3 De la imagen fotográfica a la pintura

Como se ha podido comprobar, los recursos de la fotografía y del *collage* juegan un papel destacable en el proceso de creación de los artistas contemporáneos que han sido citados. Esto es así porque parte del resultado final de la obra depende de la búsqueda paciente del material visual que tomarán como referencia, así como de su posterior manipulación antes de comenzar a pintar. El tiempo que invierten en explorar las nuevas posibilidades de imágenes preexistentes, deconstruyendo y reconstruyendo la realidad de estas, se manifiesta en la creación de bocetos que, generalmente, resultan muy seductores. Sin embargo, es necesario señalar que dichos recursos deben entenderse únicamente como herramientas de construcción de la imagen pictórica. Pues, como se verá a continuación, todos ellos trabajan en torno a la idea de que una obra elaborada a través del medio pictórico tiene una sensualidad material que no posee la imagen mecánica/digital y que consideran fundamental para el sentido de su propuesta. Caroline Walker, que utiliza este método, expresa su propia experiencia en el párrafo siguiente:

Aunque tomo muchas fotografías, estas no parecen tener la misma carga emocional y la extraña atmósfera que tienen las pinturas resultantes. Tal vez tenga algo que ver con el tiempo invertido trabajando con una imagen en particular y decidiendo lo que tú quieres de ella, luego transformándola y manipulándola en algo completamente diferente – esto es algo que yo sólo descubrí a través del proceso de pintar.<sup>234</sup>

Adrian Ghenie también ofrece un enfoque personal acerca de la singularidad del lenguaje pictórico, confirmando y desarrollando la idea enunciada por Walker:

(...) la pintura es el único medio para expresar la naturaleza visceral del mundo. Cualquier pintura es el resultado de una interacción física, no puedes imaginar lo inerte que es un color cuando lo pones en tu paleta, la versión descompuesta, manchas de color esperando transformación. Sólo se transforman

<sup>234</sup> Marc A. Valli y Margherita Desanay, *op. cit.*, p. 229, “Though I take lots of photographs, these don’t seem to hold the same emotional charge and odd atmosphere that the resulting paintings do. Perhaps it’s something to do with the time spent working with a particular image and deciding what you want from it, then transforming it and manipulating it into something completely different – this is something that I only discover through the process of painting”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

a través de una coreografía que no se puede prescribir, no hay recetas, ni conocimiento exacto de qué cantidades usar, lo que sigue es un movimiento Browniano dictado por mi interior, por mi estado de ánimo. Si mi menisco está funcionando mal, entonces, después de dos horas de pie, necesito sentarme. Y luego pintaría en una silla, es una dinámica completamente diferente. Tus problemas de salud, tus límites, puedes ver todo esto en lo que pintas. Es todo acerca de tu visceralidad. Ningún otro medio puede hacer eso.<sup>235</sup>

De estas reflexiones puede deducirse que, a diferencia de la fotografía, la práctica pictórica está íntimamente vinculada a la experiencia de taller. Es decir, durante el proceso de la pintura se le confiere a la obra de una presencia que trasciende los límites de *lo visible* y que está relacionada con la experiencia, temporalidad y corporalidad inherente al propio acto de pintar. Por tanto, a través del medio artesanal de la pintura, dichos artistas crean algo mucho más sugestivo que una mera traducción de la imagen mecánica/digital al lenguaje pictórico. En este proceso, los diversos elementos que componen sus escenas, ya sean figuras, paisajes o interiores, son empujados aún más fuera de contexto, son desplazados a un universo indescifrable.

Partiendo de estas ideas, es interesante retomar en este punto algunas de las reflexiones que Gilles Deleuze ofrecía sobre el acto de pintar, a propósito del trabajo de Francis Bacon:

El problema del pintor no es entrar en el lienzo, puesto que ya está en él (tarea prepictórica), sino salir de él, y por eso mismo salir del  *cliché* , salir de la probabilidad (tarea pictórica). Son las marcas manuales al azar las que le darán una oportunidad. No una certeza, la cual sería aún un máximo de probabilidad; en efecto, las marcas manuales muy bien pueden no dar resultado, y estropear

<sup>235</sup> Luiza Vasiliu, “Adrian Ghenie: My Method Is Managing Failure”, *op. cit.*, “(...) painting is the only medium for expressing the visceral nature of the world. Any painting is the result of a physical interaction, you can’t imagine how inert a colour is when you put it on your palette, the decomposed version, blobs of colour awaiting transformation. They’re only transformed through a choreography which can’t be prescribed, there are no recipes, nor knowing exactly what quantities to use, what follows is a Brownian motion dictated by my insides, by my moods. If my meniscus is playing up, then after two hours of standing up I’d need to sit down. And then I’d paint in a chair, it’s a completely different dynamic. Your health issues, your limits, you can see all these in what you paint. It’s all about your viscerality. No other medium can do that”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



definitivamente el cuadro. Pero si hay una oportunidad, es porque funcionan arrancando al conjunto visual prepictórico de su estado figurativo, para construir la Figura, por fin, pictórica.<sup>236</sup>

Resulta preciso recordar que, partiendo de las ideas ya formuladas por Francis Bacon sobre su pintura,<sup>237</sup> Deleuze distinguía en el lenguaje pictórico una vía posible para escapar de *lo figurativo* pero sin llegar a la pérdida de toda referencialidad: lo *figural*, que es la forma sensible referida a *la sensación*, a la captación de *fuerzas invisibles* a la que ya se hizo referencia en el primer capítulo. Pues bien, lo que Deleuze planteaba en este fragmento de texto que se acaba de citar es que todo pintor debe rechazar la fotografía, los *clichés* y toda probabilidad para llegar a pintar *la sensación*. Como ya se comprobó más arriba, en la obra de Bacon la *Figura* rompía con lo *figurativo* justo en el punto de intersección entre figuración y abstracción. Es decir, aunque sus cuadros contenían algunos elementos susceptibles de ser identificados, no eran inteligibles en su totalidad.

Si se han retomado estas ideas de Deleuze es porque uno de los aspectos sobre los que se articulan las propuestas de los pintores de este trabajo es el interés por pintar *la sensación*. De ahí que, como ya sea dicho, se puedan observar ciertas similitudes entre el trabajo de Francis Bacon y el de alguno de estos artistas contemporáneos, como reconoció Tim Eitel en una entrevista:

La razón por la que comencé a pintar fue por la gran retrospectiva de Francis Bacon en Stuttgart en 1986. (...) Siempre me fascinaron las pinturas que eran realmente realistas y tenía la sensación de que podrían ser una fotografía. Creo que todo niño está fascinado por eso. Pero esta fue la primera vez que me di cuenta del impacto emocional que puede tener una pintura —no sólo

<sup>236</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, op. cit., p. 97-98.

<sup>237</sup> Las reflexiones de Francis Bacon a las que se están haciendo referencia están recogidas en el libro publicado con motivo de las entrevistas que David Sylvester le realizó al artista entre los años 1962 y 1975; estudio que ya se ha citado en el apartado 1.8, “Pintar las fuerzas”.

por el tema sino también por la técnica— de que la pincelada realmente tiene casi un impacto físico.<sup>238</sup>

A pesar de que los cuadros de Eitel puedan parecer fríos y geométricos, fruto de una pincelada contenida, al observarlos se tiene la sensación de que algo intangible está sucediendo en la superficie del lienzo, como si un dinamismo silencioso se impusiera a la aparente inacción de la imagen.

Como ya adelantamos en el primer capítulo, en la pintura reciente, ni existe un rechazo manifiesto a los lenguajes artísticos anteriores, ni tampoco la recuperación que se hace de estos tiene la intención de simularlos o parodiarlos como hacían los artistas de los *neos* en los ochenta. La relación que mantienen estos pintores con respecto a las obras de arte del pasado se podría explicar mediante la siguiente declaración de Adrian Ghenie:

Para mí, la cronología no existe en el arte. Caravaggio y de Kooning intentaban resolver el mismo problema. En el fondo de cada pintura existe un profundo desafío abstracto. Si no examinas cronológicamente el arte, cada obra de arte es una investigación que ya se ha hecho por ti — simplemente tómala.<sup>239</sup>

El pintor rumano entiende la pintura como un hecho anacrónico que es el resultado de una investigación que cualquiera puede tomar para ponerla al servicio de su discurso artístico. Sin embargo, también advierte del peligro que existe en el mundo del arte actual, cuando esos préstamos que se toman de obras existentes se transforman en burdos remedos sin carácter propio: “El mundo del arte hoy en día es una gigantesca



<sup>238</sup> Hilarie M. Sheets, “Optical Delusion”, *ARTnews*, (enero, 2006), <http://www.artnews.com/2006/11/01/optical-delusions/>, (Consulta: 25/04/2019), “The reason I began to paint was because of the big Francis Bacon retrospective in Stuttgart in 1986. (...) I was always fascinated with paintings that were really realistic and had this feeling that they could be a photograph. I think every child is fascinated by that. But,” the artist continues, “this was the first time I realized the emotional impact a painting can have—not only because of the subject but also the technique—that the brushwork really has almost a physical impact”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>239</sup> Marta GNYP, “Adrian Ghenie”, op. cit., “For me, chronology doesn’t exist in art. Caravaggio and de Kooning were trying to solve the same problem. Deep inside every painting exists a deep abstract challenge. If you don’t look chronologically at art, every single work of art is a piece of research already done for you — just take it”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



93. Adrian Ghenie trabajando en una obra

fábrica de atajos. Donde quiera que vayas, los estudiantes de arte sólo mirarán catálogos e intentarán robar una fórmula y reinterpretarla – haciendo un atajo de un atajo”.<sup>240</sup>

Estos pintores analizan los distintos recursos pictóricos que pueden rastrearse a lo largo de la Historia del Arte, sin embargo, lo que se produce a lo largo del proceso creativo es un distanciamiento progresivo, una depuración que culmina con el rechazo del referente, así sucede con la fotografía o el *collage* del que parten. Se trata, como enunciaba Deleuze en su curso sobre pintura de 1981, de limpiar, barrer, suprimir todos esos *clichés*, esos datos figurativos, que no sólo están dados por la referencia fotográfica, sino que ya están en la cabeza del pintor.<sup>241</sup> Una tarea que no resulta nada fácil en un mundo de *simulacros* como declaraba Baudrillard, en una sociedad saturada de *clichés* y de imágenes. En este sentido, el pintor contemporáneo debe ser capaz de discriminar ese ruido de la sobreinformación para entregarse a los ritmos en los que la obra se desarrolla y así poder liberar la *Figura* de la figuración.

<sup>240</sup> *Ibid.*, “The art world today is a gigantic factory of shortcuts. Wherever you go, art students will just look at catalogues and try to steal a formula and reinterpret it – make a shortcut of a shortcut”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>241</sup> Para ampliar información sobre dicha cuestión se recomienda el texto *Pintura. El concepto de diagrama* donde se recogen las reflexiones que Deleuze abordó sobre pintura en un curso impartido en la Universidad de Vincennes entre el 31 de marzo y el 2 de junio de 1981.



94. Adrian Ghenie trabajando en una obra

El proceso que estos artistas llevan a cabo para *salir del cliché, de la probabilidad*, se relaciona con lo que Bacon denominó *diagrama*. Es decir, un proceso de introducción de cierto desorden en el cuadro que, como apuntaba el mismo artista, consiste en hacer marcas y trazos involuntarios, instintivos, al azar. Este procedimiento estaba íntimamente vinculado a lo que él llamaría *el accidente*. En el texto ya citado *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Deleuze señalaba que esas marcas y trazos manuales harían aparecer, finalmente, varios datos figurativos que ya estaban sobre la tela de manera “más o menos virtuales, más o menos actuales”, pero que ya no se asemejaría a la figuración de partida.<sup>242</sup> Por tanto, y de forma pareja al discurso de Deleuze, este proceso pictórico consistiría en semejar, pero por medios accidentales (azar manipulado) y no semejantes (imitación, copia).<sup>243</sup>

En una entrevista que realizaron a Adrian Ghenie acerca del proceso de su pintura, el artista hizo una declaración que apuntaba precisamente a la forma en la que Bacon concebía su trabajo: “Sé que el secreto de cualquier buena obra de arte es gestionar el fracaso”.<sup>244</sup> Con esta afirmación, Ghenie está haciendo referencia a la capacidad

<sup>242</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon: lógica de la sensación*, *op. cit.*, p. 99-103.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>244</sup> Luiza Vasiliu, “Adrian Ghenie: My Method Is Managing Failure”, *op. cit.*, “I know that the secret to any good artwork is managing failure”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



que debe tener todo artista para observar lo que acontece en la obra y que nada tiene que ver con la técnica, sino con algún tipo de dinámica creativa:

He jugado una especie de ruleta rusa. Y luego, a menudo, pero no siempre, al destruir una cara o algún detalle, las cosas adquieren una nueva dinámica. Esta noción de gestión del fracaso es, de hecho, la única manera de que algo pueda abrirse camino. Sin embargo, lo horrible es que no puedo fingir este fracaso, realmente tengo que creer hasta el final que este pequeño detalle tiene que ser así.<sup>245</sup>

A lo largo de su trayectoria artística, Ghenie ha ido utilizando cada vez más recursos pictóricos. Al igual que Bacon, el artista se sirve de todo tipo de utensilios para la elaboración de su obra como, por ejemplo, espátulas, brochas, plantillas, papel *film* y esponjas, herramientas que le permiten raspar, frotar o barrer la pintura por la tela. Pocas veces utiliza el pincel, y en numerosas ocasiones tira la pintura con la mano o con un plato de plástico sobre el lienzo, gestos con los que está buscando deliberadamente la producción del *accidente*:

Cuando provoco un accidente y dejo que el óleo o la pintura acrílica se filtre sobre una superficie, obtengo resultados interesantes y soluciones satisfactorias en las que yo no había pensado. La pintura representativa puede ser bastante tediosa cuando se trata de la factura pictórica, cuando la pintura es aplicada con un pincel de forma convencional. La mezcla de colores resultante de los accidentes dota de vitalidad a los elementos compositivos y empleo este tipo de ejecución cuando pinto el fondo. En mis obras, el espacio que enmarca las figuras debe pintarse lo más libremente posible.<sup>246</sup>

<sup>245</sup> *Ibid.*, “I’ve played a kind of Russian roulette. And then, often, but not always, by destroying a face or some detail, things take on a new dynamic. This notion of managing failure is in fact the only way something can break through. The awful thing though is that I can’t fake this failure, I really have to believe right up ‘til the end that this little detail has to be that way”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>246</sup> Magda Radu, “Adrian Ghenie”, *Flash Art*, (nov. 2016), <https://flash---art.com/article/adrian-ghenie/>, (Consulta: 25/04/2019), “When I provoke an accident and I let the oil or acrylic paint leak over a surface, I get interesting results and satisfying solutions that I haven’t thought about. Representational painting can be quite tedious when it comes to the painterly facture, when paint is applied with a brush in a conventional way. The mix of colors resulting from accidents endows the compositional elements with vibrancy and I use this type of execution when I paint the background. In my works, the space framing the figures has to be painted as loosely as possible”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



95. Chantal Joffe, *Bella Reclining* (2016)

Los cuadros de Chantal Joffe están trabajados con una notoria fluidez gestual, superponiendo capas de pintura una sobre otra cuando aún no se han secado, como si pretendiera pintar “lo más rápido posible para preservar más honestamente su fugaz impresión del tema que está tan desesperada por captar”.<sup>247</sup> Un procedimiento basado en la celeridad controlada de la ejecución, como reconoce ella misma: “Me gusta la velocidad - a través de la velocidad suceden cosas que no anticipas”, pero añade: “tengo que reducir la velocidad, para que no termine antes de comenzar”.<sup>248</sup> Aunque

<sup>247</sup> Benjamin Murphy, “Chantal Joffe”, *This is tomorrow*, (marzo 2016), <http://thisistomorrow.info/articles/chantal-joffe>, (Consulta: 25/04/2019), “It is as if she paints as quickly as possible so as to preserve more honestly her fleeting impression of the subject she is so desperate to capture”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>248</sup> Adrian Locke, “Chantal Joffe RA: “If I can Paint it, I can deal with it”, *Royal Academy*, (feb. 2018), <https://www.royalacademy.org.uk/article/from-life-chantal-joffe>, (Consulta: 25/04/2019), “I like speed – through speed things happen that you don’t anticipate,” she says, although, she adds, “I have to slow myself down, so that I’m not done before I’m started”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

su obra parezca construida mediante pinceladas casuales, la artista pone énfasis en la meticulosidad y el dominio que mantiene durante el proceso pictórico: “Creo que es realmente importante tener control—no importa cuán involucrado estés en una pintura, debes mantener el color limpio, los pinceles, la paleta, no dejar que se enturbie. Se trata de encontrar un equilibrio entre la emoción y el control”.<sup>249</sup>

A pesar de que los gestos en las obras de Justin Mortimer son más contenidos y precisos que en el trabajo de Ghenie o de Joffe, el artista también afronta el proceso pictórico como una incertidumbre constante, conquistando *accidentes* para descubrir otras realidades: “Lo froté todo mientras trabajaba, arrojando aguarrás y mucho aceite para darle una superficie escabrosa”,<sup>250</sup> declara Mortimer con respecto a su cuadro *Pilgrims* (2015). En sus obras se pueden observar desde pinceladas metódicas, otras que aparecen barridas y violentas, así como veladuras, empastes hasta el uso de la espátula para arrastrar la pintura o hacer marcas sobre la superficie del lienzo. A través del variopinto uso de distintas técnicas el artista indaga en la manera de poder “representar sin representación”,<sup>251</sup> buscando un equilibrio entre su efectivo virtuosismo y la espontaneidad en la técnica:

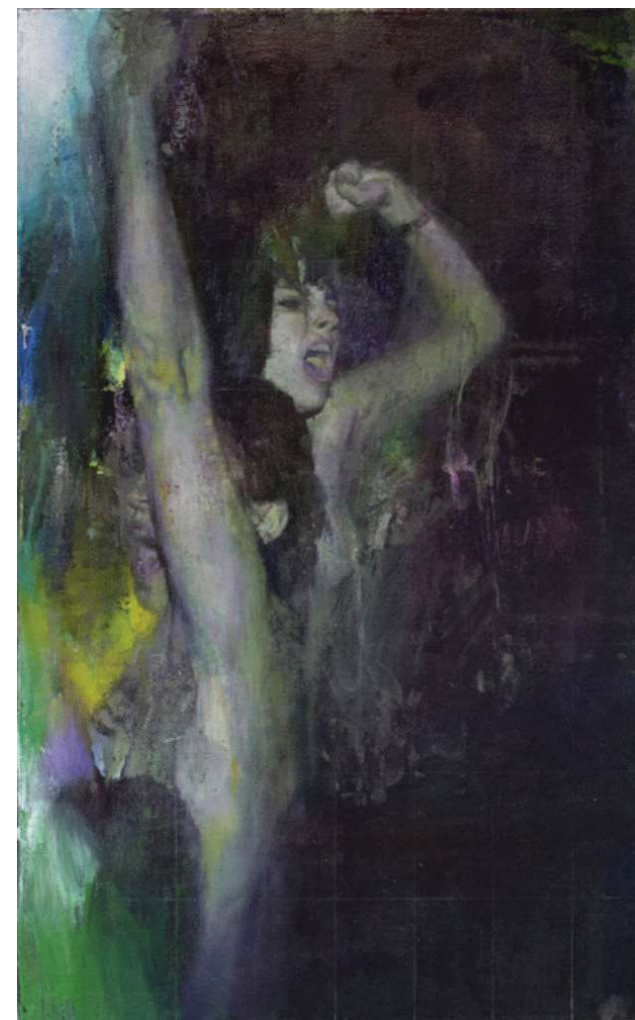
Estoy en una dicotomía constante conmigo mismo, porque la mitad de mí es este pintor realista altamente calificado. La otra mitad de mí es un artista obtuso e imaginativo que intenta negociar entre los dos. Es difícil. Tengo que luchar contra mi impulso de pulirlo y embellecerlo, por falta de una palabra mejor.<sup>252</sup>

<sup>249</sup> Olivia Parkes, “For Artist Chantal Joffe, Mothers and Models Are Equally Awkward and Beautiful”, *Vice*, (enero 2016), [https://www.vice.com/en\\_us/article/3dx9py/for-artist-chantal-joffe-mothers-and-models-are-equally-awkward-and-beautiful](https://www.vice.com/en_us/article/3dx9py/for-artist-chantal-joffe-mothers-and-models-are-equally-awkward-and-beautiful), (Consulta: 25/04/2019), “I think its really important to have control—no matter how involved you are in a painting, you have to keep the color clean, the brushes, the palette, not let it go muddy. It’s about finding a balance between the excitement and the control”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>250</sup> John Seed, “A Painter Who Cuts Up Figures with “Knife-Edge Stuff”, *Hyperallergic*, (junio, 2015), <https://hyperallergic.com/213201/a-painter-who-cuts-up-figures-with-knife-edge-stuff/>, (Consulta: 25/04/2019), “I scrubbed it all down as I was working, throwing turps and lots of grease to give it a scabrous surface”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>251</sup> Justin Mortimer, *Justin Mortimer: Resort*, *op. cit.*, p. 91, “(...) find a way to represent without representation”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>252</sup> *Ibid.*, “I’m in a constant dichotomy with myself, because half of me is this highly skilled realistic painter. The other half of me is an obtuse, imaginative artist trying to negotiate between the two. It’s difficult. I’m having to fight against my urge to polish it and to beautify it, for want of a better word”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



96. Justin Mortimer, *Pilgrims* (2015)



97. Șerban Savu, *Untitled* (2007)

En una entrevista publicada en el año 2012 en la web de la editorial *Phaidon*, Șerban Savu señalaba que su proceso pictórico se basa en la búsqueda constante del equilibrio correcto entre lo consciente y lo inconsciente, entre la intuición y la razón, cuestiones que están presentes en el trabajo de estos artistas. Para él, dicho equilibrio es fundamental, pues ofrece una palpable fluidez a la pintura:

En realidad, espero los momentos en que pierdo el control. En general, controlo todo en mi pintura, comenzando desde la geometría debajo de la pintura hasta la forma en que la luz envuelve a los personajes y los alrededores. Considero que los momentos en que pierdo el control son revelaciones.<sup>253</sup>

<sup>253</sup> Phaidon, “Inside the mind of Șerban Savu”, *Phaidon*, (enero, 2012), <https://de.phaidon.com/agenda/art/articles/2012/january/25/inside-the-mind-of-serban-savu/>, (Consulta: 26/04/2019), “Actually I wait for the moments when I lose control. In general I control everything in my painting, starting from the geometry underneath the painting to the way the light envelops the characters and the surroundings. I consider the moments I lose control to be revelations”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

Mucho más metódico que Mortimer, el proceso pictórico de Savu gira en torno a una modulación meticulosa de la luz y el color que les confiere a sus cuadros una cualidad atmosférica enigmática.

Se puede advertir, por tanto, que el trabajo de estos artistas se basa en un procedimiento lento y constante en el que la imagen se va construyendo a cada instante a través de marcas y trazos que, como dijo Deleuze al escribir sobre la pintura de Bacon: “Son no representativo, no ilustrativos, no narrativos. (...) Son trazos de sensación, pero de sensaciones confusas (las sensaciones confusas que se suscitan al nacer, decía Cézanne). Y, sobre todo, son trazos manuales”.<sup>254</sup>

Se trata entonces de conseguir que siempre, en toda circunstancia, aparezca la materia como un hecho (*pragma*) en sí misma y no como mero receptáculo de un concepto. Para subrayar la presencia de esta materia pictórica, se evidencia el uso de diversos métodos como la superposición de capas de pintura, ya sea mediante veladuras o empastes. Pero también llevan a cabo un proceso de sustracción, frotando o barriendo la materia pictórica. Todos ellos contribuyen, ya desde el curso de la ejecución, a la elocuencia final de la pieza.

Esa superposición de capas de pinturas le permite, por ejemplo, a Caroline Walker a trabajar la vibración del color y manipular la iluminación que, a menudo, resulta electrizante:

(...) comienzo haciendo una base de pintura acrílica en colores bastantes saturados, utilizando la pintura como si fuesen lavados de acuarela. Esto me ayuda a construir una base muy vibrante sobre la que trabajar con la pintura al óleo en la parte superior. Usando los acrílicos y luego los óleos como este, es efectivamente como una técnica de veladura que le da a los colores oscuros una profundidad real y agrega luminosidad a las áreas más brillantes.<sup>255</sup>

<sup>254</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, *op. cit.*, p. 102.

<sup>255</sup> Marc A. Valli y Margherita Desanay, *op. cit.*, p. 229, “(...) I start by making an acrylic underpainting in quite saturated colours, using the paint almost like washes of watercolour. This helps me build a very vibrant ground on which to work with the oil paint on top. Using the acrylics and then the oils like this, it’s effectively like a glazing technique that gives the dark colours real depth and adds luminosity to the brighter areas”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



98. Caroline Walker, *Nightmoves* (2016)

Atendiendo a estas reflexiones se puede entender cómo a través de distintas estrategias pictóricas estos artistas otorgan a sus cuadros una especie de textura temporal, entendiendo temporal en el sentido de secuencia cronológica. En este sentido, se podría decir que pintar *la sensación* sería revelar el ritmo de la vida a través del ritmo de la obra, tornando visible su fuerza, su variabilidad. Así, el tiempo y la pintura se desdoblán, se pliegan y se despliegan en el proceso pictórico y se hacen reconocibles en la obra terminada, aunque, como manifiesta Tim Eitel, no se aprecien a simple vista:

Creo que estos diferentes estados que se encuentran debajo de la capa superior son importantes para la fuerza máxima de un trabajo. Permanecen perceptibles incluso cuando ya no son visibles. Si una pintura es fácil de hacer, si la primera capa resulta correcta, siempre siento que falta algo. Creo que este largo y agonizante proceso es necesario para que una pintura adquiera cierta gravedad y finalidad.<sup>256</sup>

El trabajo de Eitel, así como el de sus colegas, revela una pintura móvil, fluctuante, que es consecuencia de un proceso creativo basado en la idea de sustraer para, construir la imagen final:

Para mí, una pintura está terminada cuando no queda nada que quitar. En lo que a mí respecta, la pintura es esencialmente un proceso de eliminación. Al principio, generalmente hay mucho más en la imagen, y luego lo simplifico. Soy un poco como un limpiador: alguien que pone orden en el caos de la construcción pictórica.<sup>257</sup>



<sup>256</sup> Tim Eitel y Christoph Peters, *Tim Eitel: a stage*, (Berlín: Holzwarth Publications, 2006), p. 43, 45, “I think these different states that lie beneath the top layer are important for the ultimate strength of a work. They remain perceptible even when they’re no longer visible. If a painting is easy to do, if the very first layer turns out right, I always feel that something’s missing. I think this lengthy, agonizing process is necessary for a painting to acquire a certain gravity and finality”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 45, “For me, a painting is finished when there’s nothing left to remove. As far as I’m concerned, painting is essentially a process of elimination. In the beginning there’s usually a lot more in the picture, and then I simplify it. I’m a bit like a cleaner: someone who brings order to the chaos of the pictorial construction”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



99. Tim Eitel, proceso de la obra *Abend* (2003)



100. Tim Eitel, *Abend* (2003)

Más arriba se ha señalado que el proceso de pintar de dichos artistas partía de la introducción de cierto desorden en el cuadro mediante marcas y trazos instintivos. Ahora, de acuerdo con esta declaración de Eitel, se puede observar que finalmente este procedimiento se dirige hacia una depuración de ese *caos* hasta que, al final, sólo queda un destilado de ese desorden. Es a través de una reducción a lo esencial como dichos pintores consiguen que su obra se dirija, como diría Francis Bacon, al sistema nervioso del espectador de forma inmediata.

Se podría seguir desarrollando un análisis más profundo y específico acerca de los diversos procesos creativos de estos pintores actuales, pero excedería los límites de este trabajo. Sin embargo, sí resulta relevante para el presente estudio poner de manifiesto el alejamiento que se puede percibir en sus propuestas con respecto de aquellos postulados de las tres corrientes pictóricas figurativas que dominaron la escena artística de los ochenta. Si éstas apostaron por una representación opulenta que jugaba al derroche, en el ámbito de la pintura figurativa contemporánea más reciente se puede advertir la búsqueda de una sobriedad siempre mayor, el anhelo de alcanzar la máxima simplicidad posible, a fin de que la obra tenga un sentido cada vez más estremecedor.<sup>258</sup> De acuerdo con este planteamiento, cabe recordar que en el primer capítulo ya se demostró que en este aspecto era, precisamente, donde radicaba la diferencia que existía entre la Transvanguardia Italiana, el Neoexpresionismo Alemán y la *New Image Painting* estadounidense con respecto a la Escuela de Londres. Y en este caso, es indudable que los pintores contemporáneos citados parten, como ya se señaló, de la estela ya dibujada por este último grupo.

Baudrillard en su texto *El complot del arte* (1997) denunciaba precisamente el papel del arte de los ochenta que, a base de estrategias como la simulación, la parodia o el eclecticismo, había perdido la capacidad evocadora que debe tener toda obra artística:

<sup>258</sup> En el texto *Pintura. El concepto de diagrama* ya citado se hacía referencia a una idea formulada por Deleuze en su curso sobre pintura que se relacionaba con esa búsqueda de una sobriedad cada vez mayor que, según él, Bacon llevó a cabo a lo largo de su trayectoria artística. Este aspecto se podía observar tanto a nivel formal como en el motivo representado. Respecto a esta última cuestión, el autor señalaba que el artista pasó de elaborar obras relacionadas con el tema de la Crucifixión a pintar un hombre durmiendo. En este sentido, en la página 79 se recoge la siguiente argumentación de Deleuze: “en el hecho de dormirse hay entonces un hecho pictórico que vale, quizás, por todos los sufrimientos del mundo, (...). En ese momento podrán recuperar todo, la tortura del mundo y los horrores del mundo, nada más que pintando un hombre que duerme”.

“esto es lo que hemos desaprendido de la modernidad: que la fuerza viene de la sustracción, que de la ausencia nace la potencia”.<sup>259</sup> Si para Baudrillard esta estrategia de *la seducción* era la única posibilidad de ir más allá de *la simulación pobre*, resulta evidente que esta cuestión es, como se comprobará a continuación, la que vertebra la práctica de todos los pintores contemporáneos cuyas obras están siendo analizadas.



101. Mircea Suciu, *The exquisite corpse (2)* (2017)

<sup>259</sup> Jean Baudrillard, *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, (Buenos Aires: Amorrortu, 2006), p. 17.

### 3.3.4 El anhelo por representar lo irrepresentable

Estos artistas, para los que la fotografía supone tanto una fuente de motivos iconográficos como una herramienta en la construcción de sus obras, se sirven también del lenguaje cinematográfico para la composición de sus creaciones. El uso de este medio se traduce, de una parte, en el empleo de algunos recursos formales, como los tipos de planos, los ángulos del encuadre o las cualidades cromáticas y lumínicas, heredados del cine; y de otra, en el uso de métodos narrativos que se expondrán a continuación.

Todos estos medios se ponen al servicio de estrategias creativas que están encaminadas a la reducción, la ocultación o la omisión de parte de la información visual. De este modo, generan distintos procedimientos que les permiten elaborar cuadros que sugieren una narrativa más amplia que nunca se revela completamente al espectador, transmitiendo así la sensación de fragmento incompleto que aporta tensión a la escena representada. “Mi trabajo más exitoso siempre ha sido cuando parece que algo ha sucedido o está a punto de suceder”,<sup>260</sup> declara Justin Mortimer. Como si la sensación cinematográfica que proyectan las piezas que se están analizando fuera la consecuencia de una suerte de *elipsis espacial* -el *fuera de campo*- y de una suspensión de la trama que invita al espectador a considerar aquello que se mantiene en la sombra, aquello que apenas puede percibirse.

Jacques Aumont, teórico y crítico de cine, reflexionó en su ensayo *La imagen* acerca del poder de sugestión que tenía la imagen móvil frente a la imagen fija en relación con el concepto *fuera de campo*, y estableció entre ambas una diferencia crucial:

En la imagen fija, en efecto, el fuera de campo permanece para siempre fuera de la vista, sólo es imaginable; en la imagen móvil, por el contrario, el fuera de campo es siempre susceptible de ser desvelado, sea por un encuadre móvil (un «reencuadre»), sea por el encadenamiento con otra imagen (por ejemplo, en un campo-contracampo cinematográfico).<sup>261</sup>

<sup>260</sup> Paul Black, “Beyond Bacon and Freud Artist Justin Mortimer Interviewed By Paul Black”, *op. cit.*, “My more successful work has always been when it looks as if something has or is about to happen”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>261</sup> Jacques Aumont, *La imagen*, (Barcelona: Paidós, 1992), p. 239.

Al contrario de lo que sucede con la imagen cinematográfica, en la imagen pictórica, como observó Aumont, la mirada hacia el exterior del marco “se recibirá como algo que afecta más bien al espectador”.<sup>262</sup> Si la fugaz sustitución de unas imágenes por otras en una película obstaculiza la reflexión sosegada, la obra pictórica, en cambio, favorece la creación de asociaciones libres a partir del escueto indicio que muestra. Por tanto, a través de ese efecto de *fuera de campo*, lo que buscan dichos artistas es hacer partícipe al observador que, en función de lo mostrado, proyectará su imaginación hacia determinados ámbitos referenciales, debido, como señala Omar Calabrese, a la versatilidad de la imagen pictórica:

(...) las representaciones de la pintura son extremadamente más inestables que los elementos del lenguaje verbal y, como consecuencia, ello comporta que el reconocimiento de una forma compleja tenga que pasar, casi necesariamente, por la cita o la alusión o el calco de una forma precedente aparecida en otro texto.<sup>263</sup>

Es necesario advertir que esta estrategia no responde a la intención de comunicar un mensaje unívoco, sino permitir una pluralidad ilimitada de interpretaciones. Estas piezas pueden ser consideradas, de este modo, *obras incompletas*, en el sentido de que manifiestan que el artista no es el único que consuma el acto creativo, sino que, el espectador sería copartícipe creador de la obra en el momento de la recepción. Esta idea de incompletitud, de falta de acabado de la obra, apunta al carácter ambiguo que define las propuestas pictóricas analizadas, noción de la que Umberto Eco fue consciente:

la obra de arte es un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante. (...) esta ambigüedad —en las poéticas contemporáneas— se convierte en una de las finalidades explícitas de la obra, un valor que conviene conseguir con preferencia sobre los demás, (...).<sup>264</sup>

<sup>262</sup> *Ibid.*

<sup>263</sup> Omar Calabrese, *Como se lee una obra de arte*, (Madrid: Cátedra, 1999), p. 35.

<sup>264</sup> Umberto Eco, *Obra abierta*, (Barcelona: Ariel, 1985), p. 34.



102. Justin Mortimer, *Tract* (2012)



103. Șerban Savu, *Far from the Sea* (2007)

Para permitir que el canal de significación fluya de la forma más diáfana posible utilizan recursos que afectan al encuadre, la omisión de información o algún otro detalle que pueda remitir a algo más allá de los límites del plano pictórico, es decir, a otras formas no representadas sino evocadas. Pero también lo plantean a través de la elaboración de imágenes poco nítidas. Una característica que remite tanto al desenfoque fotográfico o filmico como a la tradicional técnica pictórica del *sfumato*. Precisamente, aquellos procesos de barrer o frotar la materia pictórica junto con la superposición de capas de pintura apuntarían a dicha intención. El resultado se concreta en unas atmósferas de apariencia etérea y desvanecida que configuran la obra como un espacio abierto e impenetrable al mismo tiempo.

En relación con este interés por trabajar restando niveles descriptivos de la imagen a través de diversos métodos, resulta procedente hacer referencia al texto titulado *El efecto Tuymans* que el artista y teórico Jordan Kantor publicó en la revista *Artforum* a finales del 2004. En este artículo, el autor reflexionaba sobre una serie de estrategias formales que definen la obra del pintor Luc Tuymans (Bélgica, 1958) y que, según él, se encuentran omnipresentes en el trabajo de muchos pintores europeos más jóvenes.

Kantor denominó “efecto Tuymans” al conjunto de esas estrategias estéticas que se resumen en: el modo crudo de representar, el uso de fuentes fotográficas y filmicas, la paleta cromática limitada, cierta impureza en la técnica y otros recursos de reducción que le permite al artista llevar sus imágenes al borde de la ilegibilidad. David Barro, comisario de arte, recoge el discurso de Kantor y aporta sus propias conclusiones respecto al “efecto Tuymans” y da cuenta de cómo las imágenes, al escapar de la posibilidad de ser decodificadas de una forma lógica por el espectador, escapan de la realidad objetiva para transitar en un universo onírico apartado de lo visible:

Las imágenes que podríamos englobar en ese “efecto Tuymans” serían algo así como buscar detrás del sueño, como estrangular el deseo cuando el artista transita el lado escondido y oscuro de lo visible, y, en cierto modo, viola esa intimidad con un fagonazo de luz difusa, distorsionada. Son imágenes ya existentes, robadas, bañadas por un halo melancólico producto de su anhelo por capturar la imagen que refleja la realidad, que no es nunca la imagen de lo real, sino la mirada transversal de ésta, el instante de un presente que flota en la memoria.<sup>265</sup>

Kantor asociaba esta manera singular de ver y representar de Tuymans con el planteamiento que llevó a cabo Gerhard Richter (Alemania, 1932) en torno a la década de los sesenta. En las propuestas de ambos artistas se puede observar un interés similar por la borrosidad, rasgo al que Richter otorgó gran protagonismo en su obra y del que exploró a fondo todas sus posibilidades, como recurso capaz de excitar los sentidos:

Nunca he encontrado que falte nada en un lienzo borroso. Todo lo contrario: puedes ver muchas más cosas en él que en una imagen nítidamente enfocada. Un paisaje pintado con exactitud te fuerza a ver un determinado número de árboles claramente diferenciados, mientras que en un lienzo borroso puedes percibir tantos árboles como quieras. La pintura está más abierta.<sup>266</sup>

<sup>265</sup> David Barro, *Antes de ayer y pasado mañana o lo que puede ser pintura hoy*, (Santiago de Compostela: Dardo, 2009), p. 227.

<sup>266</sup> Dietmar Elger y Hans Ulrich Obrist, eds., *Gerhard Richter. Text: Writings, Interviews and Letters 1961-2007*, p. 81, “I’ve never found anything to be lacking in a blurry canvas. Quite the contrary: you can see many more things in it than in a sharply focused image. A landscape painted with exactness forces you to see a determined number of clearly differentiated trees, while in a blurry canvas you can perceive as many trees as you want. The painting is more open”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].





104. Gerhard Richter, *Waldstruck (Forest Piece)* (1965)



105. Luc Tuymans, *Green Light* (2016)



106. Caroline Walker, *Upstairs Downstairs* (2010)



La referencia a los trabajos de ambos artistas es pertinente porque —salvando las diferencias obvias que se aprecian en el lenguaje de unos y otros— las propuestas de éstos y las de los pintores que ocupan este estudio manifiestan un anhelo constante por representar *lo irrepresentable* a través de la estética asociada a *lo indefinido*, *lo impreciso* y *lo indeterminado*.<sup>267</sup> Sin embargo, es preciso señalar que no se pretende englobar las obras de estos últimos bajo el “efecto Tuymans”, además de las obvias diferencias formales, la trayectoria profesional de algunos es coetánea a la del pintor belga. No se puede hablar, por tanto, de un legado, aunque tampoco hay que descartar las lógicas concomitancias que se dan entre ellos o las inquietudes que comparten. Tanto Kantor como Barro coinciden en destacar especialmente una premisa que se percibe en todas estas propuestas artísticas y que apunta a una cuestión que va más allá de la simple estrategia formal. Esta cuestión se refiere a la intensidad con la que todos ellos aceptan y niegan al mismo tiempo la imagen pictórica.

En cuanto al juego que tejen dichos artistas entre el mostrar y el ocultar, entre transparencia y opacidad, es conveniente plantear una aproximación más concreta.<sup>268</sup> Una estrategia que implica un continuo cuestionamiento sobre los fundamentos de la representación y, por consiguiente, sobre el destino contemplativo de sus obras. Para abordar esta cuestión, sería interesante servirse de una declaración que realiza el artista Justin Mortimer acerca de su propuesta:

En mi propio trabajo, estoy tratando de abrir cosas con fragmentos abiertamente abstractos en la pintura. Hay espacios y pinchazos bastante obtusos

<sup>267</sup> En el apartado 1.7, “Una sensibilidad dionisiaca”, ya se señaló que uno de los aspectos que vinculaban a ambas generaciones de artistas era el interés por representar *lo irrepresentable*. En este sentido, también se indicaron las diferencias formales que existen entre los *neos* de los ochenta y los pintores figurativos contemporáneos a la hora de abordar dicha problemática. Asimismo, es necesario apuntar que con el uso de términos como *indefinido*, *impreciso* e *indeterminado* no se está aludiendo aquí a la factura formal, sino al enmascaramiento de lo evidente para dejar paso a la sugerencia.

<sup>268</sup> En este sentido, cabe hacer referencia al tema de la intriga visual, consecuencia del juego entre el mostrar y el ocultar, que Víctor I. Sotichita ha desarrollado en: *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista* (Madrid: Siruela, 2005) y en *El efecto Sherlock Holmes. Variaciones de la mirada de Manet a Hitchcock* (Madrid: Cátedra, 2018). Sin embargo, dado que Sotichita aborda esta tematización de la mirada atendiendo a la pintura impresionista y al cine de los años sesenta y el presente trabajo de investigación se centra en el ámbito de la pintura contemporánea, no se considera oportuno detenerse en dichos ensayos.

en las pinturas que de alguna manera son profundamente no representativos. Usted *sabe* que la silla está ahí, pero por alguna razón no está clara.<sup>269</sup>

Esta reflexión de Mortimer confirma el interés de todos estos pintores por desarrollar una serie de estrategias artísticas dirigidas a la obtención del efecto de *extrañamiento* que, como ya se apuntó, consistía en *oscurecer la forma, aumentar la dificultad y la duración de la percepción*. Todos estos recursos estéticos van dirigidos a prolongar el proceso de percepción de la obra; a invitar al espectador a que deje que su mirada se deslice por la sucesión de incidentes pictóricos sobre el lienzo, a que se entregue a la materialidad pura antes que caer en la trampa de la elaboración de conclusiones interpretativas. Un proceso durante el cual la obra pictórica se va a fundar como presencia, es decir, como aparición y acontecimiento. Este hecho, que parte de lo imprevisto, necesita, como advirtió el historiador y teórico de arte francés Daniel Arasse en su texto *El detalle* (1992), que el espectador se entregue a la experiencia de la contemplación, que detenga su mirada para que la presencia de la obra se haga efectiva:

Esta presencia de la obra [puede surgir] de una desviación de la representación dentro de la propia representación, una desviación que resulta imposible reconducir a la coherencia unitaria de un enunciado de la imagen. Para que esa presencia inscrita en la obra adquiriera presencia frente a quien la mira, es preciso el tiempo de la mirada, su recorrido, su «paseo», y el ritmo que se trama en ellos de un instante a otro, de acontecimiento en acontecimiento.<sup>270</sup>

Las estrategias formales utilizadas están enfocadas, primordialmente, a la obstaculización de la mirada que se debate entre lo que se ve y lo que no puede verse. La tensión que se genera entre el *ver* y el *no ver* ejerce un efecto de seducción que incita al espectador a acercarse a la superficie del lienzo pintada para poder observar, desde una mirada próxima, lo que ahí acontece.

<sup>269</sup> John Seed, "A Painter Who Cuts Up Figures with "Knife-Edge Stuff", *op. cit.*, "In my own work, I am trying to open things up with overtly abstract passages in the paint. There are quite obtuse spaces and punctures in the paintings that are somehow deeply nonrepresentational. You *know* the chair is there, but somehow it isn't clear". [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>270</sup> Daniel Arasse, *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*, (Madrid: Abada, 2008), p. 239.



107. Alexander Tinei, *Chicken hand* (2011)

Algunas reflexiones de Daniel Arasse arrojan algo de luz acerca de esta experiencia. En su libro *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*, distinguía dos tipos de detalles que configuran toda representación pictórica: “dos detalles diferenciados por la forma en que se muestran en el cuadro, por el efecto que ejercen en el parecido de la representación con la realidad”.<sup>271</sup> Así, el autor identificaba, por una parte, lo que él denomina el *detalle «icónico»*, que reproduce lo que representa y lo muestra de forma similar, creando así una imagen. Y por otra, el *detalle «pictórico»*, que no representa ni muestra nada más que la materia pictórica posada en el lienzo, es decir, no crea ninguna imagen. Según Arasse, a pesar de que estos dos tipos de detalles tienen un espíritu diferente, comparten un aspecto:

la atracción que ejercen, el hecho de que llaman al espectador para que abandone el lugar que tiene asignado y se aproxime a la superficie pintada. De cerca, la diferencia entre ambos parece borrarse: los dos causan fascinación y, en definitiva, hacen que transparezca un fundamento de la representación pictórica, en el sentido en que los dos enfrentan al cuadro a lo que podríamos llamar su umbral: aquel en el que la pintura se hace imagen y en el que, a la inversa, puede dejar de ser transparente imagen para convertirse en pintura, materia opaca”.<sup>272</sup>

De esta reflexión interesa extraer la idea de que el detalle, icónico o pictórico, es capaz de provocar en el espectador una desestabilización imprevista, alejada del ámbito de lo inteligible.<sup>273</sup> Según Arasse, la fascinación que suscita el detalle icónico puede llegar a anular la percepción del objeto representado, al mismo tiempo que hace aflorar la experiencia física de la materia manipulada.<sup>274</sup> Por su parte, “el detalle pictórico no juega con el equívoco entre el medio de la representación y el objeto representado, entre significativo y significado: muestra una diferencia”.<sup>275</sup> La función que desempeña el detalle pictórico con respecto a la representación está relacionada con la idea de

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p.263-264.

<sup>273</sup> En este sentido, se debe explicitar que aquí se emplea y sobreentiende el término *dettaglio* que, según argumenta Arasse en la página 234 de dicho texto, sería “la huella o el resultado de una acción que lo separa de su conjunto”.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 264-270.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 270.

obstaculización de la mirada que se viene planteando desde atrás. Cuando se examina de cerca un detalle pictórico, el espectador queda expuesto a una suerte de vértigo producido por la imposibilidad de nombrar (reconocer) las pequeñas partes de la propia pintura en función de su referente. “Lo que se ve en el detalle pictórico”, apunta Arasse, es “esa «cosa de pintura» que, lejos de parecerse a la otra cosa que representa, no es más que lo que es”.<sup>276</sup> Su fascinación se debe precisamente a que no se transforma en otra cosa: “Es pintura, ahí, y surge su efecto de presencia porque, en el cuadro, se muestra como pintura”.<sup>277</sup> En relación con esta cuestión, el autor observaba que el detalle pictórico articula localmente un problema fundamental del proceso de la representación pictórica:

Todo signo posee dos dimensiones: una transitiva, que representa, y otra reflexiva, en la que el signo se presenta a sí mismo. En su dimensión transitiva, el signo es traslúcido al objeto que designa, pero en su dimensión reflexiva obstaculiza esa transparencia: al no designar ya a su referente, el signo que se presenta a sí mismo provoca una opacidad de la representación.<sup>278</sup>

En el apartado precedente se ha mencionado también, que el proceso de dichos artistas se basa, en mayor o menor medida, en la búsqueda deliberada del *accidente*, en dejar actuar al azar en cuanto a causa capaz de alterar la configuración previsible de la imagen. De este modo, tratan de entorpecer la función transparente y transitiva de la representación, sea a través de las manchas o con algunos detalles que niegan el pleno reconocimiento de la representación. Este entorpecimiento que supone el *detalle pictórico* era considerado por Arasse un elemento inapelable en la pintura dado que: “A través del obstáculo que opone a la transparencia de la representación, el detalle



<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 272. Respecto a la noción de “cosa” es necesario señalar que Arasse está aludiendo al término “nada”; palabra que, en *La obra maestra desconocida* de Balzac (1831), el personaje Poussin pronuncia frente al lienzo pintado por Frenhofer. También hace alusión a otros dos casos en los que se utilizó el término “nada” para referirse a lo que se veía en el cuadro: en 1814 un espectador lo empleó ante un paisaje de Turner y ese mismo año David Pike Watts, el tío de Constable, la utilizó para pedir a su sobrino que hiciera el favor de “acabar” sus obras. Partiendo de la carta escrita por D.P. Watts, Arasse observa que “el origen latino de la palabra francesa «nada» (*rien*) es precisamente una cosa (*res*), no la nada, sino algo real, una nada”.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 273.

pictórico da localmente a la imagen su «peso de *pintura*», lo cual, a su vez, le asegura su «poder permanente de incitación sensorial».<sup>279</sup>

La declaración de Justin Mortimer que se citó más arriba apuntaba precisamente a ese interés por *extrañar* lo visible, por obstruir la legibilidad clara de la obra, con el fin de invitar al espectador a una experiencia sensorial más allá de los límites de cualquier discurso racional. Una experiencia que resulta sobrecogedora, porque se deja ver o sentir, pero no comprender ni identificar. Una idea que recuerda las siguientes palabras formuladas por Maurice Merleau-Ponty en su texto *El ojo y el espíritu* (1964): “Me encontraría en apuros para decir *dónde* está el cuadro que miro. Pues no lo miro como se mira una cosa, no lo fijo en su sitio, sino que mi mirada yerra en él como en los nimbos del Ser, veo según él o con él más bien que lo veo a él”.<sup>280</sup>

Así, las propuestas pictóricas que se están tratando no están planteadas para resolver un enigma conceptual o constatar un pensamiento ya sabido. Lo que se pretende a través de ellas es estimular en el observador una apertura de la percepción que le permita ver más allá de la mera representación pictórica, e incluso de cualquier imagen. Para ello, las estrategias plásticas de los artistas están dirigidas a situar la noción de visibilidad en un espacio táctil, es decir, a propiciar que el acto de *ver* se convierta en pura sensación.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 281-282.

<sup>280</sup> Maurice Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, (Madrid: Trotta, 2013), p. 25.



108. Mircea Suciú, *Study for The iron curtain (4)* (2013-14)

### 3.4 Hacia otras lecturas de la inquietante extrañeza desde la perspectiva de las pintoras: la recuperación de la iconografía de la perversidad femenina

El estudio de las propuestas pictóricas que fueron presentadas en las exposiciones *Nightfall: New Tendencias in Figurative Painting, This Side of Paradise* y *New Black Romanticism*, analizadas más arriba, nos llevó a sospechar que los pintores abordaban la idea de la inquietante extrañeza con enfoques diferentes a la orientación que dan las pintoras. Por un lado, en la obra de los artistas varones observábamos que dicho sentimiento se podía vincular a un cierto malestar procedente de raíces de corte social o cultural. Esto se concretaba en referencias a nuevas formas de aislamiento y alienación, en escenas de violencia y de opresión social o en alusiones al colapso de las ideologías. Por otro lado, veíamos que Chantal Joffe y Caroline Walker se aproximaban a dicho concepto a partir de la conciencia de su existencia corporal, desde una perspectiva inseparable de su naturaleza femenina. Y ello nos ofrecía la posibilidad de ahondar en el estudio de esos matices diferenciadores a través de la obra de un grupo de pintoras contemporáneas cuya aproximación a la inquietante extrañeza venía de la mano del conflicto que giraba en torno al cuerpo y la sexualidad.

Es cierto, no obstante, que se podría encontrar en la obra de Tim Eitel alguna conexión con esa sensibilidad que detectamos en el trabajo de las pintoras. Como se ha podido observar, el artista aborda desde su trabajo una crítica al dominio y la domesticación de la naturaleza por parte del ser humano. También la propuesta de Șerban Savu expresa el esfuerzo de los individuos de su país natal por recobrar el contacto con la naturaleza. Sin embargo, en la obra de las artistas mujeres intuimos que el acercamiento hacia el mundo natural ya sea interno o externo, es abordado desde otras claves de lectura que son consecuencia del pensamiento de sesgo misógino que ha dominado en la Historia del Arte y que se hace visible en las múltiples representaciones que relacionan a la figura femenina con *lo irracional, lo misterioso, lo inquietante, lo terrorífico, lo maligno*, etc. A este respecto, no se puede olvidar que en el ensayo *Das Unheimliche* Freud vinculaba también la inquietante extrañeza con los genitales femeninos y el vientre materno.<sup>281</sup>

<sup>281</sup> Sigmund Freud, *op.cit.*, p. 30.

Ya se apuntó que este tipo de poética fue representado en la exposición *Dark Romanticism* por el movimiento Simbolista y no nos detuvimos en ello al considerar entonces que era más oportuno abordar únicamente el movimiento romántico puesto que nuestro objetivo, en aquel punto, era sondear las raíces del problema. Es ahora, tras la fisura que aparece con la aproximación que las pintoras contemporáneas plantean a nuestro tema, cuando estimamos necesario recuperar el citado proyecto expositivo. Volver a su estudio nos ofrecerá determinadas claves que nos ayudarán a comprender mejor el tipo de pintura contemporánea al que estamos haciendo referencia y que abordaremos en la siguiente y última parte de este trabajo de investigación.

#### 3.4.1 La mujer-naturaleza perversa y enigmática

En el texto de Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo*, se podía ver cómo se hacía alusión al vínculo que ya habían establecido algunos artistas románticos entre la sexualidad femenina y las supersticiones del horror y del mal, utilizándolo como fuente de inspiración. Pero fueron los creadores simbolistas y, años más tarde, los surrealistas, los que sintieron mayor predilección por esta cuestión.<sup>282</sup>

Entre los estereotipos femeninos a los que acudió el Simbolismo con mayor frecuencia se encuentran las brujas, las diabólicas, las vampiras o la *femme fatale*. Todas ellas son figuras que reflejaban la misoginia que se asentó en la sociedad a partir de la segunda mitad del siglo XIX ante la progresiva reivindicación de la emancipación femenina. Dichos artistas utilizaron este tipo de iconografía como manifestación de esa *naturaleza jupiteriana* que, recordemos, sedujo a buena parte de los pintores románticos.<sup>283</sup> Como escribió Côme Fabre: “todos estos avatares femeninos peligrosos

<sup>282</sup> Consideramos que las propuestas del Simbolismo concretan de forma más precisa que las del Surrealismo el discurso que aquí se está trazando, por lo que no nos vamos a detener en este último movimiento. Aun así, interesa destacar que los creadores surrealistas retomaron el estereotipo de la *femme fatale* para relacionarlo con la idea de la mujer-devoradora y la mujer-castradora. A estas figuras también le añadieron grandes dosis de erotismo y le atribuyeron características monstruosas y amenazantes. Para ampliar información sobre este tema se recomienda consultar los ensayos de Pilar Pedraza, *La Bella, enigma y pesadilla* (1983), de Erika Bornay, *Las hijas de Lilith* (1990), y de Bram Dijkstra, *Ídolos de la perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo* (1994).

<sup>283</sup> Se hizo referencia a dicha cuestión en el apartado 2.2.3, “El paisaje como expresión de la escisión individuo-naturaleza”.

adorados por los Simbolistas probablemente se refieren a diferentes formas de expresar una sola idea, es decir, revelar el aspecto destructivo, negativo y perturbador de la naturaleza misma”.<sup>284</sup> El autor argumentaba esta reflexión afirmando que: “En una sociedad dominada por hombres, impregnada de puntos de vista heredados de la Iglesia, las mujeres son percibidas como la base de lo irracional, mientras que los hombres son considerados portadores de inteligencia y razón”.<sup>285</sup> Es decir, se asimilaba lo femenino con una dimensión eminentemente orgánica, apartada por completo de cualquier sesgo de racionalidad:

Las mujeres a menudo se ven reducidas a su poder de fertilidad. Sin embargo, este poder creativo también puede ser brutal y destructivo al mismo tiempo. Este poder también encarna la naturaleza en su forma más pura fuera del control de la razón, a menudo en el corazón de lo irracional, de ahí estas representaciones de esfinges.<sup>286</sup>

Para dichos artistas, la figura de la mujer funcionaba como tropo privilegiado para lo enigmático y para la alteridad. Así, la Esfinge, encarnación del enigma de la naturaleza, se convirtió en unos de los motivos más populares en las propuestas pictóricas de finales del siglo XIX. Un ejemplo de ello sería la obra *Edipe et le Sphinx* (1864) de Gustave Moreau (Francia, 1826-1898). Este cuadro, repleto de símbolos que aluden a la muerte, muestra el momento en que Edipo se encuentra por primera vez con la Esfinge. La historiadora del arte Dorothee Gerkens ofrecía la siguiente descripción sobre lo representado en este lienzo:

Se muestra a la extraña criatura hundiendo sus garras en él, mientras que el joven príncipe le devuelve su mirada severamente, resistiéndose firmemente a sus seductoras artimañas. Moreau la describe como una “quimera terrenal,

<sup>284</sup> Alessandro Mercuri & Haijun Park, *op. cit.*, “In fact, all these dangerous female avatars worshiped by the Symbolists probably refer to different ways of expressing one single idea i.e. to reveal the destructive, negative and disturbing aspect of nature itself”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>285</sup> *Ibid.*, “In a male-dominated society, pervaded with viewpoints inherited from the Church, women are perceived as the basis of the irrational, while men are considered as the bearers of intelligence and reason”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>286</sup> *Ibid.*, “Women are often reduced to their fertility power. Yet this creative power can also be brutal and destructive at the same time. This power also embodies nature in its purest form outside the control of reason, often at the heart of the irrational, hence these representations of sphinxes”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

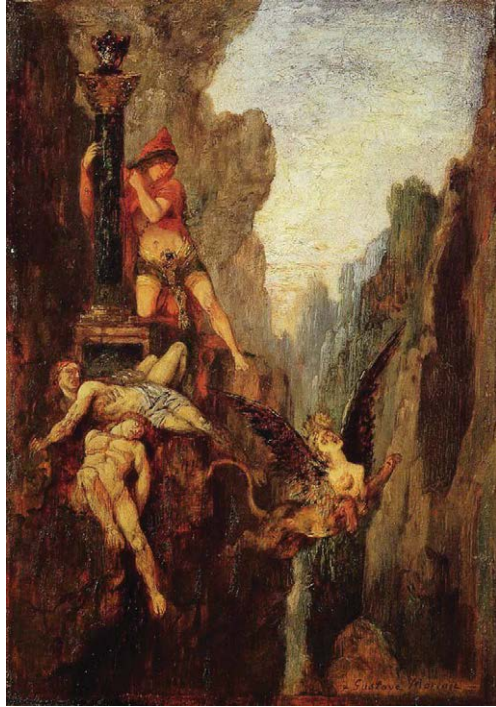


109. Gustave Moreau, *Edipe et le Sphinx* (1864)

tan vil como la materia, atractiva como ella”, mientras que “el alma fuerte y resuelta desafía los embriagadores y brutales atractivos de la materia, y después de pisarlos bajo los pies, avanza con su mirada fija firmemente en el ideal”. Las dos figuras míticas encarnan principios opuestos: la polaridad del espíritu y de la materia, la naturaleza y la anti-naturaleza.<sup>287</sup>



<sup>287</sup> Felix Krämer, ed., *op. cit.*, p. 160, “The weird creature is shown sinking her talons into him, while the young prince sternly returns her stare, steadfastly resisting her seductive wiles. Moreau describes her as an “earthly chimera, as vile as matter, and as alluring”, whereas “the strong and resolute soul defies the intoxicating, brutal enticements of matter, and after treading them underfoot, strides forth with his gaze fixed firmly on the ideal”. The two mythical figures embody opposing principles: the polarity of spirit and material, nature and anti-nature”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



110. Gustave Moreau, *The Sphinx Defeated* (ca. 1878)

Moreau se inspiró en este mito durante un período de varias décadas, interpretándolo de una forma diferente en cada ocasión. La versión que se incluyó en la citada exposición se titula *The Sphinx Defeated* (ca. 1878). En este caso, se trata de una obra de pequeño formato que representa el momento en el que Edipo resuelve el enigma de la Esfinge y arroja a la criatura mítica al abismo. El joven príncipe, que se muestra erguido en un acantilado y sobre los cadáveres de aquellas personas que no lograron descifrar el enigma, “se presenta como el gran vengador, como el hombre que se ha adjudicado la victoria en la batalla de los sexos al destruir físicamente a la Esfinge”.<sup>288</sup>

<sup>288</sup> *Ibid.*, “The hero shown standing tall on a cliff strewn with corpses is cast as the great avenger, as the man who has claimed victory in the battle of the sexes by physically destroying the Sphinx”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



111. Edvard Munch, *Vampire* (1916-18)

Es necesario apuntar que los creadores simbolistas se veían a sí mismos como “este hombre superior que se atreve a sumergirse, con delicia y sufrimiento, en los horribles secretos de la Naturaleza”.<sup>289</sup> Esta idea se manifiesta también en un cuadro de Edvard Munch (Noruega, 1863-1944) popularmente conocido como *Vampire* (1916-18), aunque su título original era *Love and Pain*. Se trata de una obra profundamente ambigua que gira en torno a la tensión entre las dos grandes constantes vitales que son el amor y la muerte, *Eros* y *Tánatos*. Claude Wagner ha interpretado la pintura desde

<sup>289</sup> Nota de prensa de la exposición *L'ange du bizarre. Le romantisme noir de Goya à Max Ernst*, op. cit., p. 4-5. [https://www.musee-orsay.fr/es/ eventos/exposiciones/en-los-museos/exposiciones-en-el-museo-de-orsay-mas-informaciones/articulo/lange-du-bizarre-35087.html?tx\\_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=d3abc23f00](https://www.musee-orsay.fr/es/ eventos/exposiciones/en-los-museos/exposiciones-en-el-museo-de-orsay-mas-informaciones/articulo/lange-du-bizarre-35087.html?tx_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=d3abc23f00).



la clave de la *femme fatale*, haciendo corresponder el significado arquetípico de esta figura con el personaje femenino que aparece en el lienzo. Esta figura, que ha sido asimilada también a la idea de la mujer vampiro: “No representa un vampirismo real, sino que muestra a un hombre indefenso encerrado en el abrazo de una mujer. Ella entrelaza sus brazos y su cabello con forma de tentáculo alrededor de él mientras besa su cuello”.<sup>290</sup> La obra, al recurrir a la representación de dominante y dominado, excluye automáticamente toda idea de relación armónica entre hombre y mujer, entre individuo y naturaleza.

### 3.4.2 Las raíces de la *femme fatale*: el mito de Eva y de Lilith

En la propuesta pictórica de Franz von Stuck (Alemania, 1863-1928) la figura de la mujer-naturaleza perversa y enigmática también jugó un papel predominante. En la exposición *Dark Romanticism* se presentó su cuadro titulado *Adam und Eva* (ca. 1920-26), donde se muestra a Eva como *femme fatale*. Precisamente, la imagen de Eva, figura mitológica considerada como la causa del pecado y de la perdición de Adán, sería la raíz de las múltiples representaciones que se han realizado a lo largo de la Historia del Arte occidental en torno a la feminización del mal. Sobre el motivo representado en esta pieza, el comisario de arte Côme Fabre ofrecía una visión muy particular, pues daba la vuelta a los argumentos que tradicionalmente culpaban a la primera mujer como origen de los males de la humanidad y la presentaba desde una dimensión absolutamente positiva:

Eva, cuando fue pintada por Franz von Stuck, carece totalmente de inhibiciones, encarnando el pecado de manera triunfante. Incluso si Eva pecó y así engendró inevitablemente una humanidad mortal que tiene que lidiar con la enfermedad y la muerte, ha compensado esta condición mortal permitiendo que la humanidad obtenga conocimiento, como a través de la caída que ocurrió porque a la humanidad se le ofreció el árbol del conocimiento. Eva fue una salvadora para la humanidad porque nos sacó de la feliz ignorancia y el aburrimiento.

<sup>290</sup> Felix Krämer, ed., *op. cit.*, p. 196, “It does not depict factual vampirism, but instead, shows an outwardly helpless man locked in the embrace of a woman. She entwines her arms and tentacle-like hair around him while kissing his neck”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

Si los seres humanos fueran inmortales, nuestras vidas serían absolutamente aburridas. Así que la ironía y la subversión prevalecen en esta nueva apreciación de Eva.<sup>291</sup>



112. Franz von Stuck, *Adam und Eva* (ca. 1920-26)



<sup>291</sup> Alessandro Mercuri & Haijun Park, *op. cit.*, (Consulta: 29/04/2019), “(...) Eve, when painted by Franz von Stuck, is totally without inhibitions, embodying sin in a triumphant way. Even if Eve sinned and thus inevitably engendered a mortal humanity that has to deal with illness and death, she has compensated for this mortal condition by allowing mankind to gain knowledge, as through the fall that occurred because humanity was offered the tree of knowledge. Eve was a savior for humanity because she lifted us out of blissful ignorance and boredom. If human beings were immortal, our lives would be absolutely boring. So irony and subversion prevail in this new appreciation of Eve”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



113. Franz von Stuck, *Die Sünde* (1893)

Más allá del enfoque misógino que pueda percibirse en las obras elaboradas por el Simbolismo, Fabre observaba que la iconografía de la *femme fatale* también simbolizaba la fuerza de una subversión constructiva: Eva sería la responsable de la fractura dramática por la que se perdió la unidad con aquella naturaleza que se suponía que fue acogedora, precipitando así a la humanidad en el mundo del dolor, del sufrimiento y de los esfuerzos. Pero también, siguiendo al comisario, el pecado original podría ser considerado como un requisito previo para el desarrollo de la creatividad intelectual e imaginativa.

Junto al mito de Eva, como antecedente al arquetipo de la *femme fatale*, hay que hacer referencia también a la figura de Lilith, una diablesa de origen asirio-babilónico que, según se lee en los textos religiosos hebraicos, fue la primera esposa de Adán. A diferencia de Eva, Lilith no fue creada a partir de una costilla de éste, sino de “inmundicia y sedimento”.<sup>292</sup> Esta mujer, forjada a base de polvo de la tierra, se rebeló contra Adán, negándose a seguir los dictados de éste y reivindicando la igualdad entre sexos.

En *Las hijas de Lilith* (1990), la historiadora del arte Erika Bornay apunta que los rabinos se apoderaron de la demoníaca Lilith porque necesitaban “otra figura femenina a quien culpabilizar del mal que afligía a la humanidad desde su creación”.<sup>293</sup> Mientras Eva, ejemplo de las jóvenes hebreas casaderas, se podía presentar como una figura respetable, a Lilith se le culpabilizó de todas las desventuras de la humanidad:

Si Eva se mantuvo al lado de Adán, no ocurrió así con Lilith, que aparece como una insubordinada y rebelde criatura que abandona súbitamente a su esposo sin escuchar siquiera la voz del propio Dios induciéndola a permanecer junto a aquel a quien se la había destinado y ella rechazaba. De ahí se concluye, pues, que Lilith fue la primera mujer que se rebeló, no ya contra el hombre terrenal, sino, lo que es más inconcebible, contra el propio Hombre Celestial.<sup>294</sup>

Así, Lilith fue una mujer rebelde y transgresora que se negó a asumir el rol que se le imponía, pasivo y subordinado a su compañero. Ella prefirió mantener su libertad

<sup>292</sup> R. Graves y R. Patai, *Los mitos hebreos*, (Madrid: Alianza, 1986), p. 59, en Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, (Madrid: Cátedra, 2008), Edición EPUB, p. 19.

<sup>293</sup> Erika Bornay, *op. cit.*, p. 19.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 20.

y su independencia, aunque esta decisión le acarree el castigo de tener que vivir permanentemente en el exilio. El mito de Lilith, asimilada a una diablesa, muestra de una manera más clara que el mito de Eva el origen de los motivos que dieron lugar al vínculo de la mujer con el mal. Motivos que retomaron y codificaron de forma contundente muchos artistas de los siglos XIX y XX y que aún están presentes de manera latente en la sociedad contemporánea:

La asociación femenina al mal se debe a un intento por parte del patriarcado de controlar lo indómito y lo diferente (incluida la sexualidad femenina), como medida para proteger un determinado código de valores opuesto al que Lilith y sus semejantes representan: la herencia de las deidades femeninas, independientes y misteriosas, que ostentaban poder y sabiduría.<sup>295</sup>

### 3.4.3 Desarticulación y subversión de las visiones androcéntricas de la naturaleza y del sexo femenino

La aproximación que se ha realizado al Simbolismo nos ha permitido reconocer que su poética pictórica se fundamenta en una larga tradición en el pensamiento occidental, aún vigente, que considera al espíritu como opuesto y superior a la materia. Esta concepción dual y jerárquica del mundo es fundamental para el discurso que estamos trazando, pues no sólo supuso la devaluación de la naturaleza externa e interna, sino que además, como se desgrana de las palabras de Bornay, tuvo como consecuencia la promoción de la desconfianza y rechazo hacia la mujer:

Esta supuesta *bondad* del espíritu, en oposición a la *maldad* de la materia, dará lugar, en ocasiones, a un fuerte sentimiento místico o religioso y paralelamente, o como consecuencia, una desconfianza y rechazo de la mujer, puesto que ella es la imagen por antonomasia de lo que en el mundo se conoce como lo real. La mujer es la encarnación de la dominación del espíritu por el cuerpo es la

<sup>295</sup> María Burguillos Capel, “*Non Serviam*: La insubordinación femenina en el mito de Lilith”, en *Locas, escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas*, (Conferencia, XII Congreso Internacional del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras (188-198), Sevilla: Alciber, 2015), p. 195.

tentadora que pone de relieve la naturaleza animal del hombre e impide su fusión con el ideal.<sup>296</sup>

Según la autora, esta forma de concebir el mundo explica el por qué los artistas simbolistas ofrecieron una dimensión negativa de la imagen femenina. En este sentido, también nos interesa recordar que, como apuntaba la filóloga María Burguillos Capel, el vínculo de las mujeres con el mal se debía a una estrategia patriarcal para justificar la discriminación y el control sobre ellas con el fin de preservar el orden establecido. Pues, como se ha visto, el arquetipo de la *femme fatale*, que cobró notoriedad ante la progresiva reivindicación de la emancipación femenina, representa los valores opuestos al modelo ideal femenino impuesto por el patriarcado: pasividad, obediencia y sumisión a la autoridad del varón.

Partiendo de estas intuiciones y con el fin de completar nuestro discurso, en la siguiente y última parte de este trabajo de investigación se analizará la obra de doce pintoras figurativas contemporáneas que están llevando a cabo una desarticulación y subversión de esta tradición androcéntrica de pensamiento que ha adscrito a la naturaleza y a la mujer en el ámbito de lo inferior. Hablamos de artistas como Mamma Andersson, Rosa Loy, Gabriela Bettini (España, 1977), Kaye Donachie (Reino Unido, 1970) o Jessie Makinson (Reino Unido, 1985), entre otras. Mujeres que están trabajando en torno a la idea de la *inquietante extrañeza* desde una perspectiva que muestra una reflexión acerca de la devaluación de la naturaleza y del sexo femenino por parte del sistema patriarcal para justificar el dominio sobre ambas.



<sup>296</sup> Erika Bornay, *op. cit.*, p. 83.

3

## 4. EL DISTANCIAMIENTO ENTRE EL INDIVIDUO Y LA NATURALEZA

El estudio de las propuestas pictóricas del Simbolismo que fueron presentadas en la exposición *Dark Romanticism* nos ha permitido advertir que existe una visión androcéntrica de la naturaleza que ha influido también en la construcción de un determinado imaginario sobre el sexo femenino. En este punto, resulta necesario plantear una aproximación a dicho tema porque aportará nuevos matices de cara a concretar el espacio de reflexión que se viene trazando a lo largo de este trabajo de investigación: el distanciamiento entre el individuo y la naturaleza.

Cabe recordar que ya en el primer capítulo se intuía que el matiz que nos interesaba del discurso de los pintores contemporáneos que forman el *corpus* principal de esta tesis, era la relación del individuo con la naturaleza. Una preocupación que compartían con los artistas del *nuevo espíritu pictórico* de los años ochenta y que argumentábamos con las reflexiones de Marchán Fiz y de Bonito Oliva. Ambos autores reconocían, por una parte, que la desconfianza en la evolución científica, industrial y tecnológica que se produjo a finales del siglo XX favoreció que los artistas lanzasen su mirada hacia la naturaleza, sofocada por el proceso cultural, con el fin de reestablecer con ella una sintonía que había quedado relegada. De otra parte, expresaban que este deseo de reconciliación con el mundo natural era heredero del sentimiento Romántico hacia

la naturaleza.<sup>297</sup> Por tanto, el estudio de las obras que fueron incluidas en la exposición *Dark Romanticism* nos ofreció una visión de la naturaleza ajena y hostil que identificamos con la compleja experiencia de *la inquietante extrañeza* freudiana. La sensación de *familiaridad desarraigada* que percibíamos en los trabajos de los artistas románticos pudimos reconocerla con mayor intensidad en las obras de los pintores figurativos contemporáneos que fueron presentadas en las exposiciones *Nightfall, This Side of Paradise* y *New Black Romanticism*. El análisis de estos proyectos nos permitió comprender que el renovado interés por este tipo de poéticas que gira en torno a *la inquietante extrañeza* es consecuencia de vivir en un mundo que resulta cada vez más incierto, amenazador e inhóspito.

Al hilo de este argumento, se propone ahora identificar los motivos en los que se basa la separación entre individuo y naturaleza a la que se viene haciendo referencia. Para ello, se va a plantear una aproximación al concepto de naturaleza que ha aparecido a lo largo de nuestro discurso. De este modo, se realizará una reflexión sobre los problemas ecológicos y sociales de mayor relevancia que acucian el presente de la humanidad.

#### 4.1 Sobre el concepto de naturaleza: de la visión organicista a la mecanicista

La relación del ser humano con la naturaleza ha sido un eje problemático en la historia del pensamiento occidental. Es obvio que en la actualidad esta cuestión ha ganado notoriedad debido a la crisis ecológica y social que estamos sufriendo, una situación que conlleva la necesidad de repensar dicha relación a partir de una reflexión sobre la idea misma de naturaleza.

El concepto de naturaleza ha adoptado diversos sentidos a lo largo de la historia, por lo que, con el fin de definir y concretar a qué nos estamos refiriendo cuando lo utilizamos en este contexto, vamos a exponer, a continuación, algunas de las acepciones que más se ajustan a nuestro discurso. En concreto, nos interesa presentar de manera sucinta dos visiones de la naturaleza bien diferenciadas entre sí: la organicista y la mecanicista.

<sup>297</sup> Estas reflexiones se abordaron en el apartado 1.4, “En busca de un horizonte común”.

La visión de la naturaleza como un organismo vivo puede rastrearse desde la filosofía griega de la antigüedad. En el Libro II de la *Física*, Aristóteles decía que naturaleza (*physis*) era “un principio y una causa de movimiento y de reposo para la cosa en la cual reside inmediatamente por sí y no por accidente”.<sup>298</sup> De acuerdo con esta definición, el filósofo José Ferrater Mora especifica que “la “naturaleza” de una cosa —y, aún, podría decirse, la “naturaleza” de todas las cosas en cuanto “cosas naturales”— es lo que hace que la cosa, o las cosas, posean un ser y, por consiguiente, un llegar a ser o “movimiento” que les es propio”.<sup>299</sup> Así, se entendía que las plantas, los animales o los humanos son *por naturaleza*, en contraposición al arte (*techné*) y a las cosas creadas artificialmente que, como decían los sofistas, existen *por convención*.

Como señalaba Władysław Tatarkiewicz, Aristóteles no sólo ofreció esta definición general de naturaleza, sino que también mantuvo la diversidad de dicho concepto:

En primer lugar, según sus escritos, «la expresión naturaleza se refiere tanto a un proceso natural como a los productos de ese proceso». (...) Y, en segundo lugar, la expresión naturaleza hace referencia, según Aristóteles, tanto a la materia de las cosas como a lo que determinó su forma, es decir, a su esencia, la fuerza que dirige a la naturaleza. La naturaleza, en el primer sentido, cambia incesantemente, y en el segundo, al contrario, «persiste a pesar de las condiciones cambiantes».<sup>300</sup>

En la Edad Media se mantuvo el doble sentido griego de naturaleza y, partiendo de esta base, se acuñaron dos expresiones bien conocidas: “*natura naturans* y *natura naturata*, esto es, la naturaleza creativa y la naturaleza creada”.<sup>301</sup> Así, el concepto de naturaleza hacía referencia, por un lado, al *mundo visualmente evidente* (*natura naturata*) y, por otro, a la *fuerza*, invisible y evidente sólo a la mente, que ha producido y produce el mundo visible (*natura naturans*).<sup>302</sup>

<sup>298</sup> José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía. Tomo II L-Z*, (Buenos Aires: Sudamericana, 1965), p. 253.

<sup>299</sup> *Ibid.*

<sup>300</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Historias de seis ideas*, (Madrid: Tecnos, 2001), p. 327.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 328.

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 327-328.

Sin embargo, a partir del Renacimiento y, sobre todo, de la Revolución Científica de los siglos XVI y XVII el concepto de naturaleza quedó limitado a *lo creado*. En 1980, la filósofa Carolyn Merchant afirmaba que el cambio que se produjo entre percibir la naturaleza como un principio animador vital, que configuraba el mundo creado, a considerarla como mera materia pasiva e inerte, supuso “la muerte de la naturaleza”:

La eliminación de supuestos orgánicos animistas sobre el cosmos constituyó la muerte de la naturaleza—el efecto de mayor alcance de la Revolución Científica. Debido a que la naturaleza ahora se veía como un sistema de partículas inertes, muertas, movidas por fuerzas externas, en lugar de inherentes, el propio marco mecánico podía legitimar la manipulación de la naturaleza. Además, como marco conceptual, el orden mecánico tenía asociado un marco de valores basado en el poder, plenamente compatible con las direcciones tomadas por el capitalismo comercial.<sup>303</sup>

Según Merchant, la cosmovisión mecanicista se abrió paso a través de la lucha por imponer nuevas formas de orden y de poder que remediaron la incertidumbre intelectual y el desorden que se percibía, cada vez más, en el ámbito social, religioso y económico de los siglos XVI y XVII: “La percepción del desorden, tan importante para la doctrina baconiana del dominio sobre la naturaleza, también fue crucial para el auge del mecanicismo como antídoto racional contra la desintegración del cosmos orgánico”.<sup>304</sup>

Al hilo de este pensamiento, la autora sostenía que: “En el mundo orgánico, orden significaba la función de cada parte dentro del todo más amplio, según lo determinaba

<sup>303</sup> Carolyn Merchant, *The Death of Nature. Women, Ecology, and the Scientific Revolution*, (San Francisco: Harper & Row, 1983), p. 193, “The removal of animistic, organic assumptions about the cosmos constituted the death of nature—the most far-reaching effect of the Scientific Revolution. Because nature was now viewed as a system of dead, inert particles moved by external, rather than inherent forces, the mechanical framework itself could legitimate the manipulation of nature. Moreover, as a conceptual framework, the mechanical order had associated with it a framework of values based on power, fully compatible with the directions taken by commercial capitalism”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 192, “The fundamental social and intellectual problem for the seventeenth century was the problem of order. The perception of disorder, so important to the Baconian doctrine of dominion over nature, was also crucial to the rise of mechanism as a rational antidote to the disintegration of the organic cosmos”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

su naturaleza, mientras que el poder se difundía de arriba hacia abajo a través de las jerarquías sociales o cósmicas”.<sup>305</sup> Por el contrario, en “el mundo mecánico, el orden se redefinió para significar el comportamiento predecible de cada parte dentro de un sistema de leyes determinado racionalmente, mientras que el poder derivó de la intervención activa e inmediata en un mundo secularizado”.<sup>306</sup> Así, Merchant exponía que estas nuevas formas de orden y poder constituyeron el “control racional sobre la naturaleza, la sociedad y el yo”, que “se logró redefiniendo la realidad misma a través de la nueva metáfora de la máquina”.<sup>307</sup>

Los pensadores franceses Marin Mersenne, Pierre Gassendi y René Descartes fueron los primeros en elaborar en las décadas de 1620 y 1630 las nuevas teorías mecanicistas que ya habían empezado a desarrollarse paulatinamente desde finales de la Edad Media.<sup>308</sup> Para la elaboración de sus teorías, dichos autores tomaron de las filosofías orgánicas del Renacimiento algunas ideas relacionadas “con el orden, el control y la manipulación”, mientras rechazaron “las asociadas con el cambio, la incertidumbre y la imprevisibilidad”.<sup>309</sup> Asimismo, Merchant observaba que:

Las ideas conservadoras, como la pasividad y la manipulabilidad de la materia conducentes al dominio y control de la naturaleza, se apropiaron en el nuevo marco filosófico, mientras que las ideas vitalistas y animistas más radicales fueron sometidas a severas críticas y rechazadas.<sup>310</sup>

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 192-193, “In the organic world, order meant the function of each part within the larger whole, as determined by its nature, while power was diffused from the top downward through the social or cosmic hierarchies”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 193, “In the mechanical world, order was redefined to mean the predictable behavior of each part within a rationally determined system of laws, while power derived from active and immediate intervention in a secularized world”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>307</sup> *Ibid.*, “Order and power together constituted control. Rational control over nature, society, and the self was achieved by redefining reality itself through the new machine metaphor”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 195, “From the spectrum of Renaissance organic philosophies, mechanism took over ideas compatible with order, control, and manipulation, while rejecting those associated with change, uncertainty, and unpredictability”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>310</sup> *Ibid.*, “Conservative ideas, such as the passivity and manipulability of matter conducive to the dominion and control of nature, were appropriated into the new philosophical framework, while the more radical vitalistic and animistic ideas were subjected to severe criticism and rejected”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

Como consecuencia de lo anterior:

Los mecanicistas transformaron el cuerpo del mundo y su alma femenina, fuente de actividad en el cosmos orgánico, en un mecanismo de materia inerte en movimiento, tradujeron el espíritu del mundo en un éter corpuscular, purgaron los espíritus individuales de la naturaleza y transformaron simpatías y antipatías en causas eficientes.<sup>311</sup>

Según Merchant, la imagen femenina de la tierra como un organismo vivo y una madre nutricia había servido hasta entonces de freno moral que restringía las acciones de los seres humanos:

Uno no mata fácilmente a una madre, escarba en sus entrañas en busca de oro o mutila su cuerpo, aunque la minería comercial pronto lo recompensará. Siempre que la tierra sea considerada viva y sensible, podría considerarse una violación del comportamiento ético humano llevar a cabo actos destructivos contra ella.<sup>312</sup>

Por el contrario, la visión moderna de la naturaleza como algo inerte y de la materia como un elemento pasivo eliminaba dichas restricciones morales y sociales y favorecía la explotación y la manipulación de la naturaleza y sus recursos.<sup>313</sup> Merchant considera que esta cuestión se ve ejemplificada en la retórica de Francis Bacon que, utilizando metáforas de género, abogaba por la coacción e, incluso, por “la tortura de la naturaleza”:

El nuevo hombre de ciencia no debe pensar que “la inquisición de la naturaleza está vetada o prohibida en cualquier parte”. La naturaleza debe estar “sujeta al servicio” y convertida en “esclava”, puesta “en constricción” y “moldeada”

<sup>311</sup> *Ibid.*, “The mechanists transformed the body of the world and its female soul, source of activity in the organic cosmos, into a mechanism of inert matter in motion, translated the world spirit into a corpuscular ether, purged individual spirits from nature, and transformed sympathies and antipathies into efficient causes”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 3, “The image of the earth as a living organism and nurturing mother had served as a cultural constraint restricting the actions of human beings. One does not readily slay a mother, dig into her entrails for gold or mutilate her body, although commercial mining would soon requite that. As long as the earth was considered to be alive and sensitive, it could be considered a breach of human ethical behaviour to carry out destructive acts against it”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 103, “Because it viewed nature as dead and matter as passive, mechanism could function as a subtle sanction for the exploitation and manipulation of nature and its resources”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

por las artes mecánicas. Los “buscadores y espías de la naturaleza” descubrirán sus tramas y secretos. (...) Bacon transformó la tradición mágica al invocar la necesidad de dominar la naturaleza no sólo para el beneficio del mago individual, sino para el bien de toda la raza humana. A través de una vívida metáfora, transformó al mago que servía a la naturaleza en su explotador, y de ser su maestra, la naturaleza pasó a ser su esclava.<sup>314</sup>

Así, la nueva imagen de la naturaleza como mera máquina cuyas piezas se podían y debían manipular se consideró necesaria para el desarrollo del comercio y la industrialización, tareas “que dependen de actividades que alteran directamente la tierra—minería, drenaje, deforestación y desbrotación (arranques de cepa para despejar campos)”.<sup>315</sup>

Según el pensamiento filosófico de Alicia H. Puleo, el mecanicismo del siglo XVII supuso la separación entre divinidad y naturaleza, quedando ésta reducida a un simple escenario:

Con sus partículas que se mueven sólo gracias a un impulso externo dado por Dios, el mecanicismo restablece la separación entre la divinidad y la Naturaleza pero, paradójicamente, lo hace para continuar la revolución científica anunciada por el Renacimiento. El dualismo cartesiano que opone la *res extensa* o sustancia de las cosas materiales a la *res cogitans* o sustancia pensante de la conciencia permite fundar un amplio campo de investigación científica para el mecanicismo. La Naturaleza, despojada de su carácter divino y animado, es reducida a mera extensión mensurable. Sus leyes son relaciones geométricas y aritméticas. El monismo materialista del siglo XVIII llevará

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 169, “The new man of science must not think that the “inquisition of nature is in any part interdicted or forbidden”. Nature must be “bound into service” and made a “slave”, put “in constraint” and “molded” by mechanical arts. The “searchers and spies of nature” are to discover her plots and secrets. (...) Bacon transformed the magical tradition by calling on the need to dominate nature not for the sole benefit of the individual magician but for the good of the entire human race. Through vivid metaphor, he transformed the magus from nature’s servant to its exploiter, and nature from a teacher to a slave”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 2, “Society needed these new images as it continued the processes of commercialism and industrialization, which depend on activities directly altering the earth—mining, drainage, deforestation, and assarting (grubbing up stumps to clear fields)”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



esta transformación de la Naturaleza a su lógica consecuencia: eliminada el alma, el pensamiento será una función del cerebro.<sup>316</sup>

Aunque la perspectiva organicista ha persistido como una tensión subyacente, “el análisis mecanicista de la realidad ha dominado el mundo occidental desde el siglo XVII”.<sup>317</sup> Según Carolyn Merchant, la instalación del complejo tecnocientífico del racionalismo moderno ha contribuido a los problemas ecológicos y sociales de mayor relevancia que afrontamos en el presente. Así, la autora consideraba que reevaluar los valores y limitaciones históricamente relacionados con la visión organicista del universo podría ayudar a la humanidad a cambiar sus modelos éticos con respecto a la naturaleza.

De acuerdo con las reflexiones elaboradas en este apartado, cabe añadir una última cuestión relacionada con el uso que en este trabajo de investigación se hace del término naturaleza en vez de referirnos sólo al *medio ambiente*. Para ello, resulta oportuno hacer alusión, de nuevo, a Puleo, quien señala que la noción de *medio ambiente* tiende, precisamente, a reducir el mundo natural a un mero escenario que conviene mantener en buenas condiciones sólo para el beneficio humano:

Filosóficamente, no es lo mismo hablar de Naturaleza que de medio ambiente. *Medio ambiente* tiene un sentido amplio y, al mismo tiempo, más estrecho. Es todo aquello que nos rodea. Con este concepto, los seres humanos seguimos siendo el centro de referencia. Utilizamos correctamente «medio ambiente» sobre todo cuando nos referimos a los efectos de la contaminación sobre la salud humana. Si observamos su uso más general, vemos que el término «medio ambiente» se encuentra ligado a un extremo antropocentrismo. (...) En cambio, la palabra «Naturaleza» conserva en sus connotaciones algo del poder vital de la *physis* griega (la naturaleza entendida como fuerza autocreadora no creada) o de la Pachamama de los pueblos originarios de

<sup>316</sup> Alicia H. Puleo, “El desencantamiento del mundo”, en *Ecofeminismo para otro mundo posible*, (Madrid: Cátedra, 2013), s.p. Formato ePub.

<sup>317</sup> Carolyn Merchant, *op. cit.*, p. 288, “although the mechanistic analysis of reality has dominated the Western world since the seventeenth century, the organismic perspective has by no means disappeared”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

Latinoamérica (la Madre Tierra como origen de todos los seres vivos). Tiene una entidad en sí misma, independientemente de la especie humana.<sup>318</sup>

Como se ha visto, la idea que se indicaba al final del capítulo anterior acerca de la hegemonía en el pensamiento occidental de la concepción dual y jerárquica del mundo ha fomentado, como se ha podido seguir a través de las reflexiones de Merchant y Puleo, la desvalorización de la naturaleza y ha incrementado la voluntad de dominio sobre ella.

#### 4.2 El déficit de *negatividad* en la sociedad contemporánea

En este punto se va a plantear una aproximación al contexto social y cultural contemporáneo para reconocer la continuidad del proceso moderno de mecanización o racionalización del mundo. Lo que nos interesa es identificar cómo este fenómeno, dirigido hacia el dominio y el control sobre la naturaleza y la sociedad para fomentar el desarrollo económico, sigue presente en el siglo XXI y cómo continúa afectando a las relaciones del individuo con la naturaleza.

El filósofo y teórico cultural coreano Byung-Chul Han relaciona la herencia del pensamiento mecanicista con la omnipresente exigencia de *transparencia* a la que está sometida la sociedad contemporánea. El autor considera que ese fenómeno de *transparencia* no se limita sólo al ámbito político y económico, sino que, más bien, se hace extensible a un cambio de paradigma: “La sociedad de la negatividad hoy cede el paso a una sociedad en la que la negatividad se desmonta cada vez más a favor de la positividad. Así, la sociedad de la transparencia se manifiesta en primer lugar como una *sociedad positiva*”.<sup>319</sup>

Byung-Chul Han afirma que el fenómeno de *transparencia* es “una coacción sistémica que se apodera de todos los sucesos sociales y los somete a un profundo cambio”.<sup>320</sup> Según el autor, la coacción de la *transparencia* se basa en suprimir cualquier tipo de

<sup>318</sup> Alicia H. Puleo, *Claves ecofeministas. Para rebeldes que aman a la Tierra y a los animales*, (Madrid: Plaza y Valdés: 2019), p. 20-21.

<sup>319</sup> Byung-Chul Han, *La sociedad de la transparencia*, (Barcelona: Herder, 2013), p. 11. Formato eBook.

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 12.



alteridad, anulando toda posibilidad de *negatividad de lo otro* y de *lo extraño*, con el fin de estabilizar y acelerar los ciclos del capital, la comunicación y la información.<sup>321</sup> La sociedad contemporánea favorece esta aceleración porque despoja de singularidad y de sentido todas sus acciones, haciéndolas uniformes, para insertarlas sin resistencia en el rápido procesamiento que demanda el sistema actual de producción y de consumo. De este modo, el imperativo de *transparencia* fomenta la producción de sucesos que son *aditivos* pues, según Han, “solo puede acelerarse un proceso que es aditivo y no narrativo”, ya que éste se encuentra inserto en su propio tiempo y ritmo de creación simbólica.<sup>322</sup> En este sentido, el filósofo considera que la crisis temporal que experimenta la sociedad contemporánea no radica en la aceleración como tal, sino en la dispersión y disincronía temporal.<sup>323</sup> A esta *desnarrativización* del mundo se debe la sensación de que el ritmo vital parezca cada vez más fugaz y efímero. También Han ha observado que: “A la vida desnuda, convertida en algo totalmente efímero, se reacciona justo con mecanismos como la hiperactividad, la histeria del trabajo y la producción”.<sup>324</sup>

“El exceso de positividad se manifiesta, asimismo, como un exceso de estímulos, informaciones e impulsos. Modifica radicalmente la estructura y economía de la atención. Debido a esto, la percepción queda fragmentada y dispersa”.<sup>325</sup> Esta continua profusión de información y de actividad a la que está expuesto el individuo contemporáneo reprime los espacios libres de silencio que Han considera vitales para el desarrollo de la capacidad perceptiva y analítica. A este respecto, el autor afirma que “carece de espíritu quien se limita a zapear a través de lo positivo. El espíritu es *lento* porque se demora en lo negativo y lo trabaja para sí”.<sup>326</sup>

Para Han, la “sociedad positiva está en vías de organizar el alma humana totalmente de nuevo”.<sup>327</sup> Esta cuestión también se puede advertir en el hecho que la sociedad

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 11-13.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>323</sup> Byung-Chul Han, *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*, (Barcelona: Herder, 2018), p. 9.

<sup>324</sup> Byung-Chul Han, *La sociedad del cansancio*, (Barcelona: Herder, 2012), p. 48. Formato eLibro.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>326</sup> Byung-Chul Han, *La sociedad de la transparencia*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 19.

contemporánea “tampoco admite ningún sentimiento negativo. Se olvida de enfrentarse al sufrimiento y al dolor, de darles *forma*”.<sup>328</sup> El rechazo a todo sentimiento considerado *negativo* es propio del individuo narcisista, el cual “evita toda forma de vulneración a cargo de otros, pero luego resurge como autolesión”.<sup>329</sup> Esta falta de relación con *el otro*, con lo distinto de sí mismo, favorece el desarrollo de una serie de enfermedades neuronales como el agotamiento, el cansancio y la depresión que, según Han, definen el panorama patológico del siglo XXI:

El eros es lo único que está en condiciones de liberar al yo de la depresión, de quedarse enredado en sí mismo de manera narcisista. Viéndolo así, *el otro* es una fórmula redentora. El eros que me arranca de mí mismo y me embelesa con el otro llevándome a él es lo único que puede vencer la depresión. El sujeto que al verse forzado a aportar rendimiento cae en depresiones está totalmente desvinculado del otro.<sup>330</sup>

Un poco más adelante, Han prosigue su discurso añadiendo que:

Hoy hemos perdido esta experiencia del otro como enigma o como misterio. El otro queda sometido por completo a la teleología del provecho, del cálculo económico y de la valoración. Se vuelve *transparente*. Se lo degrada a objeto económico.<sup>331</sup>

La idea de la *transparencia* que se ha tratado en este apartado nos sirve de aproximación para aludir al distanciamiento que se viene observando entre individuo y naturaleza. La exigencia de *transparencia* a la que está expuesta la sociedad contemporánea está empobreciendo la vida misma, pues no ofrece ese espacio de *negatividad de lo otro*, de *lo extraño*, de *lo misterioso* o de *lo inaccesible* que Han considera esencial para el alma humana. Al contrario, somete la vida a la lógica impersonal e instrumental de los sistemas racionalizados de producción y rendimiento. Por tanto, se trata de un fenómeno que convierte al individuo, incluso a la vida misma en objeto de explotación.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>329</sup> Byung-Chul Han, *La expulsión de lo distinto*, (Barcelona: Herder, 2017), p. 43.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 108-109.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 109.

### 4.3 Por una estética de la vulneración

Byung-Chul Han también identifica un exceso de *positividad* y de *transparencia* en las imágenes que se consumen a través de los medios digitales y, aún más, en el arte contemporáneo: “En la sociedad del «me gusta» todo se vuelve complaciente, incluso el arte”.<sup>332</sup> Para Han, los medios digitales han favorecido la creación de “un campo visual familiar del que se ha eliminado toda negatividad de lo extraño y lo distinto, una caja de resonancia digital en la que el espíritu subjetivo ya solo se encuentra a sí mismo”.<sup>333</sup> Por ello, el autor considera que el arte tiene “la obligación de revocar la traición a lo extraño, a aquello que es distinto del espíritu subjetivo, es decir, de liberar lo distinto de la red categorial del espíritu subjetivo, devolviéndole su *alteridad que causa extrañeza y produce asombro*”.<sup>334</sup> Para Han, el “arte —y en eso consiste su existencia paradójica— tiene su hogar en lo inhóspito”.<sup>335</sup> Así, el autor señala que la tarea de toda obra de arte consiste en:

hacer que la percepción *deje de espejar*, en abrirla al prójimo que tenemos enfrente, al otro, a lo distinto. La política y la economía actuales centran la atención en el ego. La atención se pone al servicio de una autoproducción. Cada vez se la retira más de lo distinto y se la reconduce al ego.<sup>336</sup>

El déficit de *negatividad* que Han reconoce en el arte contemporáneo alude a “una *crisis de lo bello* en la medida en que a este se lo satina, convirtiéndolo en objeto de agrado, en objeto del «me gusta», en algo arbitrario y plancentero”.<sup>337</sup>

En su ensayo *La salvación de lo bello* (2016), Byung-Chul Han contraponen lo *bello digital* a lo *bello natural*. Como ya se ha podido advertir, lo *bello digital* “constituye un *espacio pulido y liso de lo igual*, un espacio que no tolera ninguna extrañeza, ninguna *alteridad*. Su modo de aparición es el puro *dentro*, sin ninguna exterioridad. Incluso a la naturaleza la convierte en una *ventana* de sí mismo”.<sup>338</sup> Por el contrario,

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 96-97.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>336</sup> *Ibid.* p. 102.

<sup>337</sup> Byung-Chul Han, *La salvación de lo bello*, (Barcelona: Herder, 2016), p.110

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 41.

lo *bello natural* “no es algo que a uno le agrada inmediatamente. No designa un paisaje hermoso”.<sup>339</sup> A este respecto, Han alude a algunas reflexiones que el filósofo alemán Theodor Adorno realizó entre los años 1961 y 1969 sobre el concepto de lo *bello natural* y que fueron publicadas en 1970 en su obra titulada *Teoría estética*:

Decir las palabras «¡Qué hermoso!» en un paisaje hiere a su lenguaje mudo y reduce su belleza; la naturaleza que aparece quiere silencio, (...) De la belleza de la naturaleza sabe más la percepción inconsciente. En su continuidad se muestra la belleza de la naturaleza, a veces de repente. Cuanto más intensamente se contempla la naturaleza, tanto menos se percibe su belleza, a no ser que le llegue a uno involuntariamente.<sup>340</sup>

Para Adorno, lo *bello natural* no era opuesto a lo *bello artístico*: “El arte no imita a la naturaleza, tampoco a las bellezas naturales concretas, sino a lo bello natural en sí. A esto se refiere, más allá de la aporía de lo bello natural, la aporía de la estética”.<sup>341</sup> Han, por su parte, afirma que lo único que tiene acceso a lo *bello natural* es el *dolor*: “El dolor *desgarra* al sujeto al sacarlo de la interioridad autoerótica. El dolor es la *desgarradura* por la que se anuncia lo *completamente distinto*”.<sup>342</sup> Frente a una *estética de la complacencia*, en la que el espectador de la obra goza de sí mismo, Han plantea una *estética de la vulneración*:

La cultura del «me gusta» rechaza toda forma de vulneración y conmoción. Pero quien pretenda sustraerse por entero a la vulneración no experimentará nada. A toda experiencia profunda, a todo conocimiento profundo le es inherente la negatividad de la vulneración. El mero «me gusta» es el grado absolutamente nulo de la experiencia.<sup>343</sup>

Adorno ya había indicado que la experiencia estética es propiamente una conmoción o la toma de conciencia de la finitud humana. Y la contraponía al concepto habitual de *vivencia*, donde el sujeto sólo se reconoce a sí mismo:

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>340</sup> Th. W. Adorno, *Teoría estética. Obra completa*, 7, (Madrid: Akal, 2004), p. 98.

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>342</sup> Byung-Chul Han, *La salvación de lo bello*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>343</sup> Byung-Chul Han, *La expulsión de lo distinto*, *op. cit.*, p. 117.



La conmoción por las obras significativas no emplea a éstas como desencadenantes de emociones propias, reprimidas. Pertenece al instante en que el receptor se olvida de sí mismo y desaparece en la obra: al instante del estremecimiento. El receptor pierde el suelo bajo sus pies; (...) El estremecimiento, que está contrapuesto rotundamente al concepto habitual de vivencia, no es una satisfacción particular del yo, no se parece al placer. Más bien, es una advertencia de la liquidación del yo, que estremecido comprende su propia limitación y finitud. Esta experiencia es contraria al debilitamiento del yo que la industria cultural lleva a cabo.<sup>344</sup>

Cabe recordar que en el capítulo anterior afirmábamos que las propuestas pictóricas contemporáneas citadas promovían una suerte de *desgarramiento* que liberaba al espectador de su encarcelamiento en sí mismo y lo dirigía hacia un espacio de *negatividad de lo inhóspito y lo extraño*. Es decir, hacia un encuentro con *lo otro* que ahora Han reconoce como necesario para el alma humana. Como ya se apuntó en el apartado titulado “El anhelo por representar lo irrepresentable”, en las obras analizadas permanecía algo oculto que estremecía al observador, algo que no podía ser nombrado pero que ejercía una potente atracción. Han identifica esta capacidad de la obra de arte de conmover al espectador con lo que Roland Barthes denominó el *punctum* de una fotografía. Según el autor, el *punctum* marcaba un *vacío en el campo visual, un campo ciego que punza*, hierde, al espectador: “no soy yo quien va a buscarlo (...), es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme”.<sup>345</sup>

Llegados a este punto, estamos en condiciones de ratificar que las propuestas pictóricas que forman el *corpus* principal de este trabajo de investigación y que estamos relacionando con la idea de *la inquietante extrañeza* se articulan de acuerdo con lo que Han denomina *estética de la vulneración*. Se trata de un tipo de poética que, como se va a ver enseguida, va dirigida a la elaboración de un duelo.

<sup>344</sup> Th. W. Adorno, *Teoría estética. Obra completa, 7, op. cit.*, p. 322-323.

<sup>345</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*, (Barcelona: Paidós, 1989), p. 58.

En el texto *Autoconstrucción* (2015), el poeta, filósofo y ecologista Jorge Riechmann propone lo siguiente:

Hoy la poesía debe acaso replantearse su vínculo con la vulnerada Pachamama, (...). Quizá, por ejemplo, el tiempo de la celebración de las bellezas naturales y la vitalidad de lo viviente ha pasado ya, aunque siga siendo necesario para nosotras y nosotros tejer lazos significativos con la gran red de la vida organizada en ecosistemas. Quizá, en el siglo terrible que tenemos ante nosotros, la poesía impregnada de los valores de biofilia y sustentabilidad —junto con las demás artes, la filosofía y las humanidades— tenga que ayudarnos, antes que nada, a elaborar nuestro duelo.<sup>346</sup>

Y, al hilo de esta idea, el autor admite la dificultad de realizar ese duelo:

Se trata de un duelo muy difícil de hacer: duelo por todo lo que significaba el proyecto ilustrado de progreso (pese a todos los matices, rectificaciones y rebajas a que ya lo habíamos sometido); duelo por el proyecto de una humanidad libre y justa en una tierra habitable; duelo por el proyecto de hacer las paces con la naturaleza.<sup>347</sup>

Para Riechmann, el duelo “no significa dejarse caer en la depresión: significa elaborar la pérdida de manera que seamos capaces de aceptar la realidad y seguir adelante, a pesar de los pesares. Y la clave más profunda, ahí, es la apertura hacia el otro”.<sup>348</sup> Cabe recordar también cómo Byung-Chul Han había reconocido que el *eros* era lo único que podía liberar al yo de la depresión. “El eros hace posible una experiencia del otro en su *alteridad*, que saca al uno de su infierno narcisista”.<sup>349</sup> Al hilo de este argumento y según Riechmann, si logramos abrirnos a ese encuentro con *el otro* “puede que se tambalee nuestro injustificable egocentrismo y seamos capaces de resituarnos en el cosmos, modificando nuestra relación ético-política con el mundo natural”.<sup>350</sup> Es evidente que ambos autores nos están facilitando claves interpretativas

<sup>346</sup> Jorge Riechmann, *Autoconstrucción. La transformación cultural que necesitamos*, (Madrid: Los libros de la Catarata, 2017), p. 252.

<sup>347</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>348</sup> *Ibid.*

<sup>349</sup> Byung-Chul Han, *La agonía del Eros*, (Barcelona: Herder, 2014), p. 12. Formato eLibro.

<sup>350</sup> Jorge Riechmann, *Gente que no quiere viajar a Marte. Ensayos sobre ecología, ética y autolimitación*, (Madrid: Los libros de la catarata, 2004), p. 246.



fundamentales de la idea de *la inquietante extrañeza* que aquí se está estudiando y, como consecuencia, otras lecturas de las obras de los artistas que estamos introduciendo en nuestro discurso.

#### 4.4 La condición póstuma

Riechmann se refiere al siglo XXI como *el Siglo de la Gran Prueba* o como la *Era de los límites*. Según él, “la vida, tal y como la conocemos, está en peligro por primera vez en la historia de la humanidad”.<sup>351</sup> El calentamiento climático y la creciente escasez de recursos naturales son dos factores que, a su juicio, están determinando ya, y van a hacerlo de manera mucho más intensa en un futuro no muy lejano, el destino de la humanidad.<sup>352</sup> Según el autor, “si la especie humana desea tener un futuro más allá de las crisis del siglo XXI”, “lo que hace falta son transformaciones estructurales profundas, casi revolucionarias”.<sup>353</sup>

Riechmann, apoyándose en los estudios del ingeniero y filósofo francés Jean-Pierre Dupuy, afirma que “tenemos un grave problema psicológico con las catástrofes: estas no son creíbles”.<sup>354</sup> Sin embargo, a su juicio, imaginar la catástrofe podría ser “la mejor manera de evitar lo peor, lo irreversible”.<sup>355</sup> Según Riechmann, es “necesario enfrentar la realidad y atreverse a imaginar el futuro, aunque nos cueste, porque es una manera también de entender hacia dónde podemos ir y cómo y cuándo podremos condicionar una deriva que nos desborda”.<sup>356</sup> Una situación acuciante en la que entrarán en juego una serie de factores que podrían dirigir a la humanidad a un colapso difícil de detener:

Historiadores como Ian Morris hablan de los “cinco jinetes de Apocalipsis” que en el pasado, en la historia humana de la *longue durée*, han hecho colapsar a las sociedades: cambios climáticos, hambre, enfermedades infecciosas,

<sup>351</sup> Jorge Riechmann, “El no actuar en aquellos días...Apuntes sobre la crisis ecosocial”, *Foro Transiciones*, (2016), <https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-104576/4.%20E%20no%20actuar%20en%20aquellos%20d%C3%ADas.%20Jorge%20Riechmann.pdf>, (Consulta: 20/01/2020), p. 2.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>353</sup> Jorge Riechmann, *Autoconstrucción. La transformación cultural que necesitamos*, op.cit, p. 15, 25.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>356</sup> *Ibid.*

grandes migraciones y fracasos del Estado. A eso deberíamos añadir hoy dos nuevos jinetes: la hecatombe de diversidad biológica y la escasez de recursos básicos para las sociedades industriales, comenzando por el petróleo. Los probables colapsos en el Siglo de la Gran Prueba serán previsiblemente azuzados por estos siete jinetes.<sup>357</sup>

Riechmann piensa que es muy probable que hayamos franqueado ya el punto sin retorno en términos ecológicos-sociales.<sup>358</sup> En términos prácticos, esta cuestión quiere decir que “hay una enorme probabilidad de que la mayor parte de la humanidad sea exterminada (por hambre, violencia armada y alguna combinación de los restantes jinetes) antes de que acabe el siglo XXI”.<sup>359</sup> Por ello, el autor declara que “ya no podemos seguir remitiéndonos a las generaciones siguientes”, pues, como él mismo expresa: “Hoy estamos en tiempo de descuento”.<sup>360</sup>

Asimismo, en relación con lo que aquí se está tratando, resulta oportuno aludir a algunas reflexiones que Marina Garcés desarrolla en su ensayo *Nueva ilustración radical* (2017), donde la autora denomina *condición póstuma* a nuestra época:

(...) hemos llegado a aceptar, como un dogma, la irreversibilidad de la catástrofe. Por eso, más allá de la modernidad que diseñó un futuro para todos, y de la posmodernidad, que celebró un presente inagotable para cada uno, nuestra época es la de la condición póstuma: sobrevivimos, unos contra otros, en un tiempo que solo resta.<sup>361</sup>

Según Garcés, la *condición póstuma* hace referencia a cierta experiencia del tiempo como relato único y lineal, pero, ahora, lo que tenemos enfrente ya no es ese futuro como horizonte de sentido, sino que se presenta como amenaza o como fin de los tiempos:

Nuestro tiempo es el tiempo del todo se acaba. Vimos acabar la modernidad, la historia, las ideologías y las revoluciones. Hemos ido viendo cómo se

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 20. En nota al pie, Riechmann apunta que probablemente habría que añadir otro más: “el colapso de sistemas tecnológicos avanzados de los que nos hemos hecho peligrosamente dependientes, comenzando por Internet”.

<sup>358</sup> *Ibid.*

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 20-21.

<sup>360</sup> *Ibid.*, p. 42, 44.

<sup>361</sup> Marina Garcés, *Nueva ilustración radical*, (Barcelona: Anagrama, 2017), p. 10.



acababa el progreso: el futuro como tiempo de la promesa, del desarrollo y del crecimiento. Ahora vemos cómo se terminan los recursos, el agua, el petróleo y el aire limpio, y cómo se extinguen los ecosistemas y su diversidad. En definitiva, nuestro tiempo es aquel en que todo se acaba, incluso el tiempo mismo.<sup>362</sup>

La conciencia, cada vez más generalizada, de la destrucción irreversible de las propias condiciones de vida ha promovido, como observa la autora, que el imaginario colectivo de esta época se haya llenado de zombis, de dráculas y de calaveras.<sup>363</sup>

La condición póstuma es el después de una muerte que no es nuestra muerte real, sino una muerte histórica producida por el relato dominante de nuestro tiempo. (...) Pero, ¿cuál es la raíz de la impotencia que nos inscribe, de manera tan acrítica y obediente, como agentes de nuestro propio final? ¿Por qué, si estamos vivos, aceptamos un escenario post mórtem?<sup>364</sup>

Frente a la *condición póstuma*, Garcés propone recuperar o, más bien, actualizar la apuesta ilustrada, entendida esta como “el combate contra la credulidad y sus correspondientes efectos de dominación”.<sup>365</sup> Es decir, la autora no se refiere a la ilustración como proyecto, sino como actitud. Así, señala que más que “promesas y horizontes utópicos”, lo que se necesitan son “relaciones significativas entre lo vivido y lo *vivable*, entre lo que ha pasado, lo que se ha perdido y lo que está por hacer”.<sup>366</sup> En definitiva, se trataría de “empezar a encontrar los indicios para hilvanar de nuevo un tiempo de lo *vivable*”.<sup>367</sup>

Es evidente la sintonía que existe entre las tesis de la autora y las aportaciones de Riechmann que aquí se han introducido. Garcés también afirma como Riechmann que “debemos aceptar las durísimas realidades que conforman ya nuestro presente y sobre todo van a conformar nuestro futuro”.<sup>368</sup> Ninguno de los dos autores relaciona esa aceptación con una resignación o rendición frente a los retos del futuro, al contrario,

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 22, 26.

<sup>364</sup> *Ibid.*

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 33

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>368</sup> Jorge Riechmann, *Autoconstrucción. La transformación cultural que necesitamos*, op. cit., p. 249.

consideran que “resulta imprescindible buscar estrategias que permitan saltar por encima del miedo paralizante para desobedecer e imaginar escenarios diferentes al de la barbarie, (...)”.<sup>369</sup> El objetivo, por tanto, no es aspirar a “salvar el mundo”, a construir la utopía, sino otro mucho más modesto: evitar lo peor.<sup>370</sup>

En este caso, Riechmann localiza claramente el problema y eso le sirve para poder plantear una serie de propuestas que se alejan de una resignación banal que no aportaría soluciones a dichas cuestiones. Entre las posibles acciones que el autor propone como medio de hacer frente a la actual crisis ecológica y social nos interesa destacar, en concreto, el diálogo que se está produciendo entre el feminismo y el ecologismo. Un diálogo fructífero del que nos vamos a ocupar en el siguiente capítulo, considerando que su estudio nos va a aportar puntos de vista definitivos para la consecución de los objetivos que nos hemos propuesto en este trabajo de investigación.



<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 250.

## 5. ECOFEMINISMO: UNA PROPUESTA DE RE-CONSTRUCCIÓN SOCIOCULTURAL

La filósofa Alicia H. Puleo, en su texto *Ecofeminismo para otro mundo posible* (2011), sostiene que el feminismo y el ecologismo son dos movimientos fundamentales que se están dando en el siglo XXI y que están produciendo evidentes cambios estructurales en la sociedad. Según la autora, estos “permiten desarrollar una mirada distinta sobre la realidad cotidiana”, ya que “no sólo demandan un reparto de recursos justos, sino que plantean, además, otra forma de medir la calidad de vida”.<sup>371</sup> Puleo define el movimiento social denominado *ecofeminismo*<sup>372</sup> (encuentro entre feminismo y ecologismo), en los siguientes términos:

No es un simple feminismo ambiental que se limite a proponer un uso racional de los recursos naturales. Este es un propósito necesario, desde luego, pero el ecofeminismo es mucho más que eso. Implica una nueva visión empática de

<sup>371</sup> Alicia H. Puleo, “¿Víctimas o protagonistas ético-políticas?”, en *Ecofeminismo para otro mundo posible*, *op.cit.*

<sup>372</sup> El término *ecofeminismo* fue acuñado por la pensadora libertaria Françoise d’Eaubonne en su artículo *Le féminisme ou la mort* (1974). En este texto, señalaba que la apropiación de la fertilidad de las mujeres y de las tierras de cultivo por parte de los hombres fomentaba la superpoblación, la contaminación y el agotamiento de los recursos naturales. A este respecto, la autora afirmaba que la toma del control de las mujeres sobre sus propios cuerpos era un paso necesario para la preservación del planeta. Aunque sus ideas no tuvieron eco en Francia, despertaron cierto interés en Norteamérica. En este sentido, cabe destacar el primer congreso ecofeminista celebrado en marzo de 1980 en Amherst: *Mujeres y Vida en la Tierra: un Congreso sobre el Ecofeminismo en los Ochenta*. En este evento se abordaron reflexiones acerca de las relaciones entre feminismo, ecología, militarización y salud. Entre sus organizadoras, el nombre más destacado probablemente sea el de la ecofeminista de raíz anarquista Ynestra King, miembro del Institut for Social Ecology de Vermont fundado por el teórico libertario Murray Bookchin.

la Naturaleza que redefine al ser humano en clave feminista para avanzar hacia un futuro libre de toda dominación.<sup>373</sup>

Dentro del movimiento ecofeminista existe una amplia pluralidad de posiciones. De manera muy esquemática, se pueden distinguir dos grandes corrientes de pensamiento según el modo de entender la identidad femenina y la relación del ser humano con la naturaleza: el ecofeminismo llamado *clásico*, que es de corte esencialista, y el ecofeminismo denominado *constructivista*.

Por un lado, el ecofeminismo clásico surgió a mediados de la década de los setenta del siglo XX. Este ecofeminismo considera que las mujeres, por su capacidad para gestar y dar a luz, están biológicamente más próximas a la naturaleza y, por lo tanto, tienden a preservarla. Asimismo, sostiene que los hombres están más cerca de la cultura, pero invierte la jerarquización tradicional porque este ecofeminismo considera la cultura del mismo modo que la entendía Rousseau, es decir, como degeneración del ser humano. Debido a esta identificación de la mujer con la naturaleza y del hombre con la cultura, el ecofeminismo clásico ha sido objeto de intensas críticas por parte del feminismo de la igualdad:

Se considera que volver a afirmar, ahora desde el discurso feminista, que las mujeres son Naturaleza es, simplemente, retomar al discurso patriarcal. Reivindicar los roles tradicionales podría ser comprendido como la aceptación de la división sexual del trabajo de las sociedades patriarcales. Podría reforzar el conformismo y debilitar las reivindicaciones de igualdad.<sup>374</sup>

Por otro lado, el ecofeminismo constructivista se originó a partir de la década de los noventa del siglo XX como respuesta y rechazo a dichas definiciones esencialistas. Este último sostiene, por su parte, que las identificaciones mujer-naturaleza y hombre-cultura son construcciones sociales. Defiende también que si las mujeres tienen más sensibilidad ecológica que los hombres es por los roles y funciones que se les han asignado a lo largo de la historia, los cuales han favorecido en ellas el desarrollo de

<sup>373</sup> Alicia H. Puleo, *Claves ecofeministas. Para rebeldes que aman a la Tierra y a los animales*, op.cit., p. 19-20.

<sup>374</sup> Alicia H. Puleo, “El ecofeminismo «clásico»”, en *Ecofeminismo para otro mundo posible*, op. cit.

ciertas actitudes como el cultivo de los sentimientos empáticos y de las relaciones afectivas y, por el contrario, han reprimido en los varones dichas características.

En este punto, es necesario recordar que en el apartado titulado “Hacia otras lecturas de *la inquietante extrañeza* desde la perspectiva de las pintoras” se señaló que los pintores y las pintoras citadas trabajaban en torno a la idea de *la inquietante extrañeza* desde enfoques distintos y que esta diferencia venía dada de dichas relaciones de los varones con la cultura y de las mujeres con la naturaleza. Ahora, desde la perspectiva del ecofeminismo constructivista, resulta evidente que las causas de dicha diferencia de sensibilidad no se fundamentan en visiones esencialistas, sino que son consecuencia de construcciones sociales e históricas.

A pesar de las diferencias de perspectiva, todas las corrientes ecofeministas comparten la idea de que la subordinación de las mujeres y la explotación de la naturaleza son “dos caras de una misma moneda y responden a una lógica común: la lógica de la dominación y del sometimiento de la vida a la lógica de la acumulación”.<sup>375</sup> Así, la teoría ecofeminista sostiene que la actual crisis ecológica y social no es consecuencia únicamente del antropocentrismo sino también del sesgo androcéntrico de la cultura occidental. Sin intención de desprestigiar muchas de las importantes aportaciones ofrecidas por el ecofeminismo clásico, este trabajo de investigación se alinea con esa segunda sensibilidad que relaciona el ecofeminismo con políticas de igualdad activas y que mantiene distancia respecto a cualquier asociación esencialista. Partiendo de este marco genérico y con el fin de comprender mejor este fenómeno y su relación con nuestra tesis, se va a plantear en los siguientes apartados un doble estudio paralelo que nos permitirá aproximarnos a esa diferencia de sensibilidad con respecto a la idea de *la inquietante extrañeza* que hemos señalado en el párrafo anterior: por una parte, vamos a introducir reflexiones de autoras que profundizan en el ámbito de nuestro estudio; por otra, abordaremos el trabajo de nueve mujeres artistas que demuestra que la problemática que se está abordando tiene un trato particular en el ámbito femenino



<sup>375</sup> Yayo Herrero, “Apuntes introductorios sobre el Ecofeminismo”, *Boletín del Centro de Documentación Hegoa*, no. 43 (junio 2015), p. 3, <http://publicaciones.hegoa.ehu.es/publicaciones/334>. La expresión *lógica de la dominación* se debe a la filósofa ecofeminista Karen J. Warren, que reflexionó sobre ello en su artículo *El poder y la propuesta del ecofeminismo* (1990).



de la pintura contemporánea. Tanto unas como otras están elaborando, desde una perspectiva ecofeminista, algunas reflexiones en torno al binomio cultura/naturaleza que es significativo para este estudio y para otros dualismos que derivan de dicha oposición e impiden todo proyecto de igualdad entendido en términos de dignidad y derechos. Ambas líneas de trabajo nos permitirán en este capítulo abordar algunas de las ideas acerca de la necesaria propuesta de transformación social que el ecofeminismo está proponiendo y desarrollando frente a la actual crisis ecológica y civilizatoria que estamos sufriendo.

### 5.1 La subordinación de las mujeres y la destrucción de la biodiversidad

Como ya se ha visto, Alicia H. Puleo piensa que para “comprender el encuentro entre feminismo y ecologismo, es importante tener presente que el feminismo supo mostrar que uno de los mecanismos de legitimación del patriarcado ha sido la naturalización de «la Mujer»”.<sup>376</sup> En concreto, la autora se refiere a la cuestión de “pensar en las mujeres como manifestaciones de una esencia”:

En filosofía, la esencia es lo propio, lo constante e invariable de un ente. La esencia femenina ha sido definida como lo Otro frente a lo plenamente humano, como la Alteridad (del latín, *alter*: otro), como Naturaleza, Vida Cíclica casi inconsciente. En cambio, el Hombre (Varón) ha sido pensado como lo propiamente humano, como Razón, Mente, Espíritu y Cultura.<sup>377</sup>

Puleo hace alusión a la filósofa Simone de Beauvoir como un punto de referencia clave para el desarrollo posterior de la teoría ecofeminista, pues fue la primera en analizar detalladamente “la asignación del sexo femenino al mundo natural frente al concepto de progreso de la Civilización”.<sup>378</sup> Esta idea planteada por Beauvoir en su obra *El segundo sexo* (1949) fue desarrollada, como apunta Puleo, por la antropóloga Sherry Ortner en un influyente y discutido artículo titulado *¿Es la mujer con respecto al hombre lo que*

<sup>376</sup> Alicia H. Puleo, *Claves ecofeministas. Para rebeldes que aman a la Tierra y a los animales*, op. cit., p. 26.

<sup>377</sup> *Ibid.*

<sup>378</sup> Alicia H. Puleo, “Los ecofeminismos en su diversidad”, en *Ecofeminismo para otro mundo posible*, op. cit.

*la naturaleza con respecto a la cultura?* (1972). En dicho texto, Ortner afirmaba que la posición social subordinada de las mujeres era universal y que este problema podía explicarse postulando que la figura de la mujer ha sido asociada simbólicamente con la naturaleza:

Concretamente, mi tesis es que la mujer ha sido identificada con —o, si se prefiere, parece ser el símbolo de— algo que todas las culturas desvalorizan, algo que todas las culturas entienden que pertenece a un orden de existencia inferior a la suya. Ahora bien, sólo hay una cosa que corresponda a esta descripción, y es la “naturaleza” en su sentido más general.<sup>379</sup>

Según Ortner, la causa de la desvalorización universal de las mujeres se debe a que realizan funciones de *mediación* entre la naturaleza y la cultura,<sup>380</sup> tales como: la crianza y la socialización de los niños o, atendiendo al ámbito culinario, la transformación de lo crudo en lo cocido que, en ciertos sistemas de pensamiento, representa la transición de la naturaleza a la cultura. En su estudio, la antropóloga enfatizaba que la identificación de las mujeres con la naturaleza es una construcción cultural y no fruto del determinismo biológico. De este modo, sostenía que para que se produjese una transformación social habría que cambiar tanto el nivel simbólico como el material: “una concepción cultural distinta sólo puede surgir de una realidad social distinta; una realidad social distinta sólo puede surgir de una concepción cultural distinta”.<sup>381</sup> La autora concluía su artículo reivindicando, tal y como ya hizo Beauvoir, el derecho de las mujeres a participar “en los proyectos de creatividad y trascendencia”, pues sólo entonces serían reconocidas como parte de la cultura.<sup>382</sup>

El vínculo que Ortner percibió entre la posición subordinada de las mujeres y la visión devaluada de la naturaleza es, como ya se adelantaba, uno de los discursos claves que desarrolla el ecofeminismo en su lucha contra todo sistema de dominación y

<sup>379</sup> Sherry Ortner, “¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?”, en Olivia Harris y Kate Young (comps.), *Antropología y feminismo* (Barcelona: Anagrama, 1979), p. 114.

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 127-128.

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>382</sup> *Ibid.* A este respecto, se considera oportuno señalar que casi tres décadas después, en 1996, Ortner revisó sus planteamientos sobre la universalidad de la dominación masculina y la oposición naturaleza/cultura en un artículo titulado *Entonces, ¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?* Partiendo de las críticas que había recibido su artículo anterior, en este texto la autora retiró la idea de la universalidad, pero se reafirmó en sus líneas generales.



explotación. En este sentido, la teoría ecofeminista ha intentado demostrar que una de las operaciones propias de la mencionada *lógica de la dominación*, como ha observado la activista Vandana Shiva, es la transformación de la diferencia en inferioridad:

La construcción de las mujeres como el «segundo sexo» está asociada a la misma incapacidad para aceptar la diferencia que se encuentra en la base del paradigma del desarrollo que conduce al desplazamiento y la aniquilación de la diversidad en el mundo biológico. El mundo patriarcal considera al hombre como la medida de todo valor y no admite la diversidad, sino sólo la jerarquía. Trata a la mujer como desigual e inferior porque es diferente. No considera intrínsecamente valiosa la diversidad de la naturaleza en sí misma, sino que sólo su explotación comercial en busca de un beneficio económico le confiere valor.<sup>383</sup>

Shiva cree que la “marginación de las mujeres y la destrucción de la biodiversidad son procesos que van unidos”.<sup>384</sup> Para la filósofa, el responsable de este problema es el modelo de desarrollo colonizador de Occidente que ella denomina *mal desarrollo*:

(...) lo que recibe el nombre de desarrollo es un proceso de mal desarrollo, fuente de violencia contra la mujer y la naturaleza en todo el mundo. (...) tiene sus raíces en los postulados patriarcales de homogeneidad, dominación y centralización que constituye el fundamento de los modelos de pensamiento y estrategias de desarrollo dominantes.<sup>385</sup>

Este modelo de desarrollo capitalista y patriarcal al que hace referencia la autora se mantiene a causa de la continua apropiación de territorios y de recursos naturales. En este contexto, la naturaleza y las mujeres son reducidas a mera materia prima para ser explotadas:

La naturaleza y la mujer han sido convertidas en objetos pasivos para ser usadas y explotadas por los deseos descontrolados e incontrolables del hombre

<sup>383</sup> María Mies y Vandana Shiva, *La praxis del ecofeminismo. Biotecnología, consumo, reproducción*, (Barcelona: Icaria, 1998), p. 13.

<sup>384</sup> *Ibid.*

<sup>385</sup> Vandana Shiva, *Abrazar la vida. Mujer, ecología y supervivencia*, (Madrid: horas y HORAS, 1995), p. 87. Para ampliar información sobre su crítica al modelo de desarrollo occidental se recomienda consultar también su ensayo *Manifiesto para una Democracia de la Tierra. Justicia, sostenibilidad y paz* (2005).

alienado. De creadoras y sustentadoras de la vida, la naturaleza y la mujer están reducidas a ser “recursos” en el modelo de mal desarrollo, fragmentado y contrario a la vida.<sup>386</sup>

Según la antropóloga Yayo Herrero, que mantiene una firme posición activista con el ecofeminismo, la pérdida de diversidad es, junto al cambio climático, el mayor problema ecológico de la época industrial:

Las causas directas de pérdida de biodiversidad son la sobreexplotación, los monocultivos intensivos, la deforestación, la alteración de los ciclos hidrológicos, la contaminación de las aguas subterráneas y superficiales, la liberación de organismos genéticamente modificados, en definitiva, la destrucción de los hábitats naturales.<sup>387</sup>

Tanto Vandana Shiva como Yayo Herrero vinculan la disminución de la biodiversidad con la pérdida de diversidad cultural:

La disminución de la biodiversidad se encuentra ligada a la pérdida de diversidad cultural, ya que la destrucción de los territorios también provoca el deterioro de los espacios comunitarios en los que los seres vivos se relacionan y organizan y, por tanto, de los modos de vida en los que muchas sociedades a través de milenios se han desenvuelto, sin necesidad de poner en peligro la supervivencia de la especie humana y del resto de especies.<sup>388</sup>

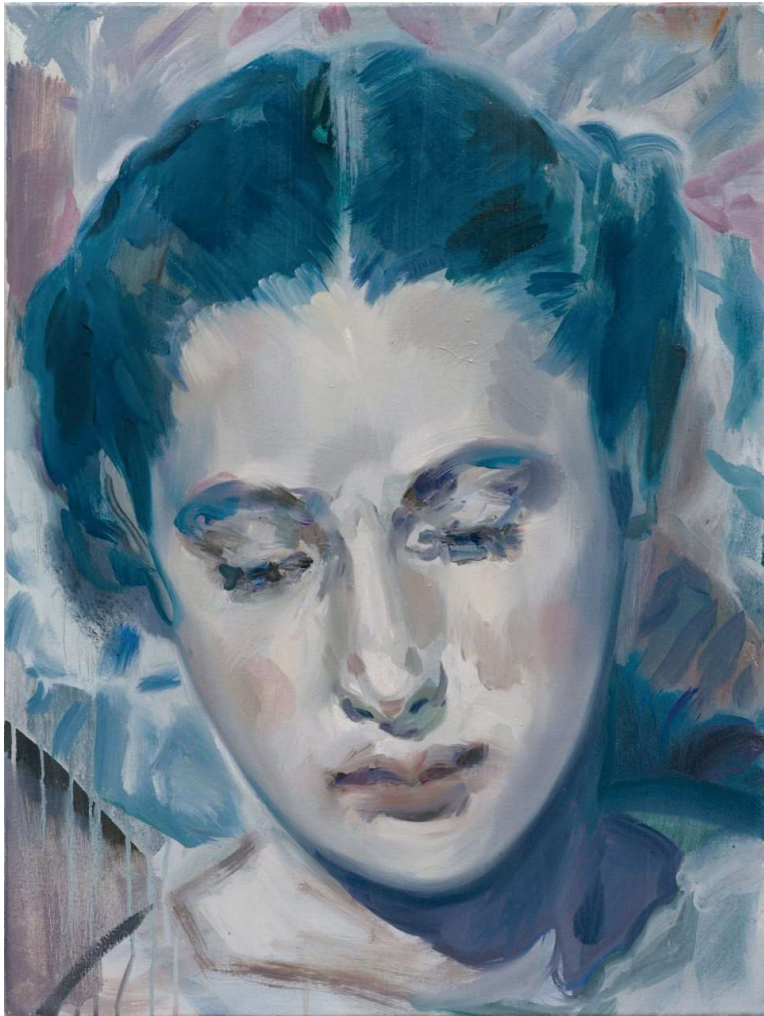
Es evidente que el ecofeminismo y, en concreto, las tesis de las autoras aquí citadas dibujan un contexto útil desde el cual el concepto de naturaleza que se viene tratando a lo largo de este estudio se enriquece con matices propios de nuestra contemporaneidad. Pero no nos podemos conformar con la mera afirmación teórica de los presupuestos ecofeministas. Si atendemos a la naturaleza de nuestro proyecto, es necesario prestar atención a lo que está surgiendo desde el ámbito de la pintura contemporánea. Para ello nos vamos a ocupar, como ya se había adelantado, de una serie de artistas contemporáneas que, desde el dominio de un lenguaje pictórico figurativo, están

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>387</sup> Yayo Herrero, “Propuestas ecofeministas para un sistema cargado de deudas”, *Revista de Economía Crítica*, no. 13 (primer semestre 2011), p. 35.

[http://revistaeconomiacritica.org/sites/default/files/revistas/n13/2\\_REC13\\_Articulo\\_Y\\_Herrero.pdf](http://revistaeconomiacritica.org/sites/default/files/revistas/n13/2_REC13_Articulo_Y_Herrero.pdf).

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 36.



114. Kaye Donachie, *The Adored* (2019)

elaborando reflexiones en torno al sometimiento que han padecido y siguen padeciendo tanto las mujeres como la naturaleza. En este primer apartado del capítulo que nos ocupa, se va a hacer referencia a Kaye Donachie (Reino Unido, 1970), Jessie Makinson (Reino Unido, 1985) y Vanessa Fannuele (Francia, 1971).

Kaye Donachie elabora retratos a partir de imágenes de archivo de mujeres creadoras que han perturbado la narrativa dominante, ya sean escritoras, poetas, artistas visuales o actrices. A través de ellos, ofrece una perspectiva crítica sobre la ausencia de protagonismo de las mujeres en los relatos históricos. Esta idea de la invisibilidad de las mujeres en los discursos imperantes se manifiesta a través de los propios aspectos formales que definen sus obras:

Caracterizados por una paleta apagada que les da una atmósfera inquietante de recuerdo, los retratos de Kaye Donachie toman sus temas de figuras del siglo XX, la mayoría de las cuales han llevado vidas ferozmente independientes o poco convencionales. Aunque de ninguna manera usa el estilo, la técnica o la exactitud que podríamos esperar del retrato tradicional, (...) Donachie presenta a sus sujetos como si los viera a través de las brumas del tiempo. Los velos de pintura turbia y la impresión de doble exposición evocan la sensación de que estos personajes son inestables, como si su presencia se desvaneciera con el tiempo.<sup>389</sup>

Donachie tiene especial interés por dar visibilidad a las mujeres creadoras de principios del siglo XX ya que, según ella, “tienen un claro sentido de su identidad a través de la auto-representación y el trabajo afectivo. Ellas aparecen como intérpretes en una narrativa desconocida y poseen una energía emotiva”.<sup>390</sup> Su exposición titulada *There might be someone else inside you, said the Mirror, beside you*, inaugurada en octubre



<sup>389</sup> Barry Schwabsky, *Vitamin P2: new perspectives in painting*, op. cit., p. 88, “Characterized by a muted palette that gives them an eerie atmosphere of recollection, Kaye Donachie portraits takes a their subject twentieth-century figures, most of whom have led fiercely independent or unconventional lives. Though by no means using the style, technique or exactitude that we might expect of traditional portraiture, (...) Donachie presents her subjects as if seen through the mists of time. Veils of cloudy paint and the impression of double exposure evoke a sense that these characters are unstable, as if their presence is fading over time”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>390</sup> Louise Benson, “5 Questions with Kaye Donachie”, *Elephant*, (mar. 2018), <https://elephant.art/5-questions-kaye-donachie/>, (Consulta: 10/01/2020), “These female protagonists have a clear sense of their identity through self-representation and affective labour. They appear as performers in an unknown narrative and possess an emotive energy”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

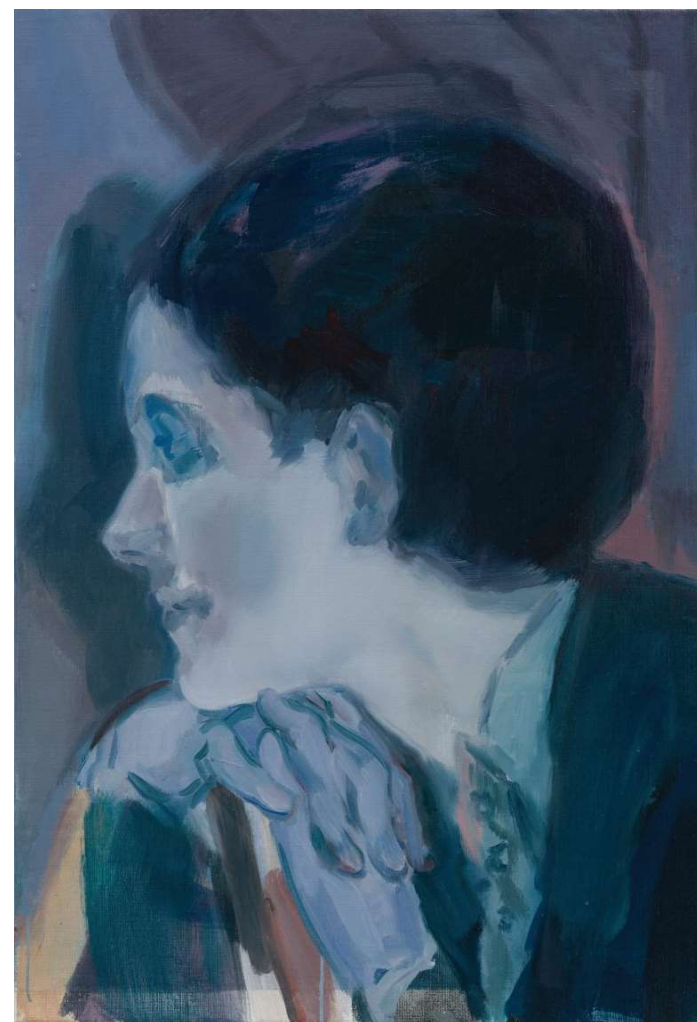
del 2019 en la galería Yuka Tsuruno, en Tokyo, presentó obras inspiradas en mujeres revolucionarias como Iris Tree, Emmy Hennings y Lee Miller. La escasa bibliografía que existe de estas mujeres le ofrecía a la pintora un espacio para imaginar e interpretar cómo fueron sus vidas, entrelazando así la realidad y la ficción en sus cuadros. En la nota de prensa de la citada exposición se puede leer:

Estas mujeres eran musas, artistas, escritoras, poetas, actrices y activistas y desempeñaron un papel valiente y poco convencional en la sociedad cultural del siglo pasado. Estos personajes re-imaginados están atrapados en la distracción, contemplando en un ensueño contemplativo, en un momento en el que las imágenes inconscientes se funden con la realidad. La narrativa poética evoca diferentes marcos temporales, redimiendo imágenes del pasado y del presente, disolviendo la percepción del espacio y el tiempo en el que se ambientan las historias.<sup>391</sup>

Por su parte y como se ha apuntado más arriba, Jessie Makinson también denuncia la opresión de las mujeres, pero, en su caso, no se centra en su exclusión del mundo de la cultura, sino que aborda una reflexión sobre las ideas preconcebidas acerca de la identidad sexual. Su propuesta pictórica se caracteriza por la representación de mujeres, figuras andróginas, animales o criaturas antropomórficas habitando entornos naturales. Para la elaboración de sus obras, comienza pintando formas abstractas al azar sobre la superficie del lienzo. De este modo, crea un patrón caótico a partir del cual va construyendo los diversos elementos que componen sus escenas y, como ella misma explica: “Todo está compuesto de la misma sustancia, no hay jerarquía”.<sup>392</sup>

<sup>391</sup> Nota de prensa de la exposición *There might be someone else inside you, said the Mirror, beside you* (2019) de Kaye Donachie, <https://yukatsuruno.com/en/exhibitions/kayedonachie>, (Consulta: 10/01/2020), “These women were muses, artists, writers, poets, actresses and activists and played a courageous and unconventional role in the cultural society of the last century. These re-imagined characters are caught in distraction, gazing in contemplative daydream, in a moment where unconscious images merge with reality. The poetic narrative evokes different time frames, redeeming images from past and present, dissolving the perception of the space and time in which stories are set”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>392</sup> Maria Zemtsova, “Subverting patriarchal myths: the wilfully feminist work of Jessie Makinson”, *ArtMaze*, (2019), <https://artmazemag.com/subverting-patriarchal-myths-the-wilfully-feminist-work-of-jessie-makinson/>, (Consulta: 10/01/2020), “Everything is made up of the same substance, there is no hierarchy”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



115. Kaye Donachie, *Monotonous Remorse* (2019)



116. Jessie Makinson, *Listen sweetie* (2019)

El trabajo de Makinson está influenciado por la literatura de ciencia ficción feminista y la mitología clásica. Un ejemplo de ello es su proyecto expositivo titulado *Nobody Axed You To*, comisariado por Marie-Charlotte Carrier y presentado en noviembre del año 2019 en la galería Fabian Land, en Zúrich. El título de la exposición está inspirado en la novela *The Female Man* escrita por Joanna Russ en la década de los setenta. Como en esta novela, Makinson cuestiona los roles y estereotipos de género establecidos por la sociedad patriarcal, al mismo tiempo que invita a abandonar la noción de un genérico femenino carente de individualidad:

(...) toda la mitología griega es una justificación para el patriarcado. (...) El término ‘Kalon Kakon’ (que significa ‘un mal hermoso’) fue utilizado por Hesiodo para describir a Pandora — la primera mujer mencionada en el mito griego. Este concepto de mujer como bella, peligrosa y deshonesta fue el marco para Eva y los fundamentos de cómo las mujeres todavía se perciben hoy. No pensé conscientemente en interrumpir esto cuando comencé a pintar mujeres. Pero mi mirada es mía, y eso se refleja en mis pinturas. Las mujeres

a menudo son fuertes, ocupan espacio, pero también pueden ser contradictorias; enroscadas, astutas, orgullosas, resistentes, tiernas y desinteresadas. El mayor problema con la mirada masculina es la unidimensionalidad de ello; (...).<sup>393</sup>

Makinson se apropia de ese tipo de discurso que define a las mujeres como seres monstruosos y perversos y que, como ya se vio en el tercer capítulo, fue desarrollado ampliamente por el Simbolismo para expresar el carácter destructivo y perturbador de la naturaleza misma. Si a lo largo de la historia del pensamiento occidental este argumento ha servido para justificar la discriminación y el dominio sobre las mujeres por ser consideradas una amenaza para el varón, así como por considerarlas capaces de destruir la civilización, en este caso, la artista recupera ese tipo de iconografía —brujas, diabólicas, vampiras o *femme fatale*— para convertirla en símbolos de resistencia e, incluso, en vengadoras revolucionarias. El texto de la comisaria de arte Maria-Charlotte Carrier acerca de las obras presentadas en la citada exposición hacía hincapié en la violencia que se esconde tras la apariencia pacífica de la naturaleza:

La flora tiene un aire de travesura. Los árboles podrían ser venenosos, a punto de devorar cualquier cosa que respire o recuperar el oxígeno que alguna vez proporcionaron. Sin embargo, la exuberancia de las pinturas es casi glamurosa, tan hipnotizante que sublima el horror. A pesar de la violencia de las obras, los personajes exhiben sonrisas descaradas, desafiándonos a mirar más de cerca. Lo que alguna vez fue cazado, dominado y poseído —la naturaleza, las mujeres o los animales— se venga ingeniosamente.<sup>394</sup>



<sup>393</sup> Lara Delmage, “Jessie Makinson. Fakes and lies”, *Metal*, (2019), <https://metalmagazine.eu/en/post/interview/jessie-makinson-fakes-and-lies>, (Consulta: 10/01/2020), “(...) the whole of Greek mythology is a justification for the patriarchy. (...) The term ‘Kalon Kakon’ (meaning ‘a beautiful evil’) was used by Hesiod to describe Pandora – the first woman to be mentioned in Greek myth. It is this concept of woman as beautiful, dangerous and deceitful that was the framework for Eve and the foundations of how women are still perceived today. I didn’t consciously plan to disrupt this when I started painting women. But my gaze is my own, and that is reflected in my paintings. The women are often strong, taking up space, but they can also be contradictory; curled up, shifty, proud, resistant, soft and disinterested. The biggest problem with the male gaze is the one-dimensionality of it; the woman is a prop as much as anything else”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>394</sup> Marie-Charlotte Carrier, “Jessie Makinson. Nobody axed you to”, *Fabian Lang* (2020), <https://fabianlang.ch/past3>, (Consulta: 10/01/2020), “The flora carries an air of mischief. The trees could be poisonous, on the verge of devouring anything that breathes or taking back the oxygen they once provided. Yet, the paintings’ exuberance is almost glamorous, so hypnotising that it sublimates the horror. Despite the violence of the works, the characters exhibit cheeky smiles, daring us to have a closer look. What were once hunted, mastered and possessed—nature, women or animals—take a witty revenge”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



117. Jessie Makinson, *Daggers in all directions* (2019)

Makinson, por su parte, reflexiona sobre su trabajo y, al hilo del argumento anterior, demanda una ética encaminada al respeto hacia las mujeres, los animales y la naturaleza:

Deliberadamente malinterpreto la historia y sus historias de heroísmo y dominación e intento subvertir las metáforas fundamentales de nuestra cultura que equiparan a las mujeres, los animales y la naturaleza como algo para ser conquistado y utilizado — un tema que encuentro cada vez más importante en este tiempo de extinción y crisis climática.<sup>395</sup>

Si las artistas que se acaban de analizar plantean una reflexión acerca de la posición subordinada de las mujeres a causa de su supuesta mayor cercanía con la naturaleza, el proyecto de Vanessa Fanuele se aleja de estas perspectivas para centrar su discurso en el otro polo que aquí se está tratando: el maltrato de la naturaleza, tema que la pintora aborda desde la denuncia de la extinción de los ecosistemas y su diversidad. Esta idea se manifiesta en su serie pictórica titulada *In the forest of the night* (2014-2016), compuesta de once cuadros, realizados con óleo sobre lienzo, donde se representan bosques y animales bajo una luz crepuscular. En uno de los cuadros que pertenecen a dicha serie y que se titula *Echoes* (2014) se puede observar un homínido solo en medio de una selva tropical, una figura que la historiadora del arte Vanessa Noizet ha interpretado en los siguientes términos:

El primate, cuyo parentesco con el hombre es reconocido desde la aparición de las teorías darwinianas en el siglo XIX, personificaría por contraste nuestra propia inhumanidad / animalidad. Su soledad en medio de esta exuberante vegetación simbolizaría la destrucción de los ecosistemas naturales, en un momento en el que el cultivo de aceite de palma amenaza los bosques, los hábitats centenarios y naturales de estos mamíferos. Vanessa Fanuele, por lo



<sup>395</sup> Laura Snoad, “Jessie Makinson on the intuitive process behind her fantastical paintings”, *It's Nice That*, (dic. 2019), <https://www.itsnicethat.com/articles/jessie-makinson-art-101219>, (Consulta: 10/01/2020), “I willfully misunderstand history and its tales of heroism and domination and try to subvert the root metaphors of our culture that equate women, animals and nature as something to be conquered and used – a subject that I find ever more important in this time of extinction and climate crisis”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



118. Vanessa Fanuele, *Echoes* (2015)

tanto, tiene un proyecto artístico: el de dar un último testimonio, la última supervivencia de un estado condenado a desaparecer.<sup>396</sup>

Así, Vanessa Fanuele lleva a cabo a través de su obra una crítica a lo que Vandana Shiva denominó *mal desarrollo*. En concreto, como se puede leer en la declaración

<sup>396</sup> Vanessa Noizet, “L’echo, l’éclair et le voile –au sujet de l’oeuvre de Vanessa FANUELE-”, *MH Gallery*, (abril 2015), <http://www.mathildehatzenberger.eu/wordpress/wp-content/uploads/2013/01/Vanessa-NOIZET-L%C3%A9cho-P%C3%A9clair-et-le-voile-avril-2015-web.pdf>, p. 6, (Consulta: 10/01/2020), “Le primate, dont la parenté avec l’homme est reconnue depuis l’apparition des théories darwiniennes au dix-neuvième siècle, personnifierait par contraste notre propre inhumanité/ animalité. Sa solitude au milieu de cette végétation luxuriante symboliserait quant à elle la destruction des écosystèmes naturels, à l’époque où la culture de l’huile de palme menace les forêts, habitats séculaires et naturels de ces mammifères. Vanessa Fanuele a donc un projet artistique: celui de livrer un dernier témoignage, une ultime survivance d’un état voué à disparaître” [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



119. Vanessa Fanuele, *Eyes to pearls* (2014)

de Noizet, su preocupación reside en las nefastas consecuencias de la implantación de monocultivos intensivos como la palma aceitera, que provocan la infertilidad de los bosques tropicales y que son nocivos para la salud de las personas.

Frente a las formas patriarcales de insaciable voluntad de dominación y explotación, las escenas de Fanuele representan bosques no afectados aún por la intervención humana. De este modo, la artista nos invita a reconciliarnos con la naturaleza de la que cada vez estamos más alejados:

Esta naturaleza de la que nos hemos alejado, que el mundo ha olvidado y que tiende a desaparecer, la jungla y el animal están aquí para recordárnoslo y para

dejarnos vislumbrar otra cara de un mundo del que sabemos muy poco y que, a través de sus capas de vegetación, nos exhorta a entrar en él para encontrar la llave.<sup>397</sup>

## 5.2 Sobre la idea de bienestar basada en la acumulación de capital

En el apartado anterior se ha podido percibir cómo la crítica ecofeminista se manifiesta contra ese modelo de *mal desarrollo* occidental basado en la destrucción de la naturaleza y en el sometimiento de las mujeres. A continuación, en este apartado se va a seguir abordando algunas reflexiones en torno a dicha idea de progreso, pero de forma más concreta: atendiendo a la noción de bienestar promovida por el capitalismo y el heteropatriarcado.

El ecofeminismo que propone Alicia H. Puleo se aleja de la propuesta de Vandana Shiva en lo que respecta a su rechazo sin matices del movimiento filosófico de la Ilustración del siglo XVIII:

La Modernidad ha traído muchas mejoras a nuestras vidas, tanto desde el punto de vista de las comodidades como de la salud, la libertad o la igualdad. Pero la codicia, una de las formas de la *hybris* (desmesura) patriarcal, fomentada por los mecanismos económicos neoliberales, nos está llevando a un previsible colapso, (...).<sup>398</sup>

Lo que Puleo cuestiona del modelo de progreso propuesto por la razón ilustrada es esa cara perversa y destructora que adquiere cuando abandona su cara emancipatoria y se manifiesta como simple razón instrumental que sólo busca el crecimiento continuado de producción y de consumo en un planeta finito:

<sup>397</sup> Nota de prensa de la exposición *Echoes* (2015) de Vanessa Fanuele, <http://www.mathildehatzenberger.eu/wordpress/wp-content/uploads/2013/01/DP-Fanuele-20151.pdf>, (Consulta: 10/01/2020), “Cette nature dont nous nous sommes éloignés, que le monde a oubliée et qui tend à disparaître, la jungle et l’animal sont ici pour nous la rappeler et nous laisser entrevoir une autre face d’un monde que nous ne connaissons que très peu et qui, à travers ses strates de végétation, nous exhorte à y pénétrer pour en trouver la clef”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>398</sup> Alicia H. Puleo, *Claves ecofeministas. Para rebeldes que aman a la Tierra y a los animales*, op. cit., p. 12.

(...) vivimos actualmente en una sociedad que nos invita continuamente a traspasar límites, a quererlo todo. Es el mensaje publicitario por excelencia que mantiene en funcionamiento el engranaje económico. Pero no se puede producir y consumir infinitamente en un planeta finito. Ya en los años 80 sobrepasamos la biocapacidad de los ecosistemas terrestres. Estamos destruyendo el mundo a una velocidad nunca antes conocida. Las olas de calor que sufrimos, el alargamiento de los veranos, la desaparición de las especies animales, la desertización que avanza, todo es un siniestro resultado de la cultura de la *hibrys*.<sup>399</sup>

De acuerdo con esta cuestión, Puleo señala que su propuesta ecofeminista “denuncia la falsa e interesada definición de la felicidad como acumulación infinita de bienes materiales que condena a millones de individuos a una existencia alienada que oscila entre la ansiedad y la apatía”.<sup>400</sup>

Y en este sentido, la filósofa dibuja una traza que coincide en esencia con la que Jack Halberstam propone en su obra *El arte queer del fracaso* (2011), donde el autor desmonta las bases en las que se apoyan las ideas de éxito y de fracaso extendidas en la sociedad contemporánea:

Los estudios queer nos ofrecen un método no para concebir alguna fantasía en otro lugar, sino alternativas existentes a los sistemas hegemónicos. (...) El sentido común heteronormativo equipara el éxito con el progreso, la acumulación de capital, la familia, la conducta ética y la esperanza. Otras formas de sentido común subordinadas, queer o contrahegemónicas asocian el fracaso con el inconformismo, las prácticas anticapitalistas, los estilos de vida no reproductivos, la negatividad y la crítica.<sup>401</sup>

Halberstam entiende la noción de fracaso como una forma de vida al margen de los modelos de las normatividades de la cultura capitalista del éxito y la felicidad. Si se aborda su propuesta desde el punto de vista del ecofeminismo, entonces se podría

<sup>399</sup> Gonzalo Fernandez y Xavier Blasco, “¿Qué es el ecofeminismo?: Charla con Alicia H. Puleo”, *Epoje* (junio 2019), <https://epoje.es/que-es-el-ecofeminismo-charla-con-alicia-h-puleo/> (Consulta: 10/01/2020).

<sup>400</sup> Alicia H. Puleo, *Claves ecofeministas. Para rebeldes que aman a la Tierra y a los animales*, op. cit., p. 13,15.

<sup>401</sup> Jack Halberstam, *El arte queer del fracaso*, (Barcelona, Madrid: Egales, 2018), p. 99.





definir como una apuesta por un estilo de vida mucho más sencillo y por una producción ligada al mantenimiento de la vida y no a su destrucción. Pues, como apunta la socióloga Maria Mies: “(...) ahora más que nunca, este progreso está basado en la progresiva destrucción de los cimientos de la vida, de la naturaleza, de la naturaleza humana, de las relaciones humanas y, especialmente, de las mujeres. Supone, de hecho, la producción de muerte”.<sup>402</sup>

A través de estas reflexiones es posible comprender cómo, frente a la actual crisis ecológica y social, el ecofeminismo destaca la necesidad de promover una cultura de la suficiencia y la autocontención en lo material. Ambas estrategias están basadas en la aceptación de la finitud de la tierra. En este mismo sentido, y para afinar este discurso, resulta interesante perfilar los matices que respecto al tema que aquí se está abordando propone Yayo Herrero en su texto titulado *Vivir bien con menos. Ajustarse a los límites físicos con criterio de justicia*:

En una sociedad que cree firmemente que más es siempre mejor, tal y como señala Elizalde se necesita otro sistema de valores y creencias que pueda orientar el camino hacia la sostenibilidad. La actual crisis civilizatoria es también una crisis de la forma en que se percibe y valora la realidad. Uno de los ejes centrales en la ayuda y guía a las personas con el fin de avanzar hacia una cultura que asuma que vive en un mundo físicamente limitado y que se comprometa con la consecución de una vida digna para todas las personas. Ambos extremos son imposibles si una parte de la humanidad acumula riquezas de forma injusta y el resto sueña ilusoriamente poder ser como ellos.<sup>403</sup>

Como hicimos en el apartado anterior, vamos a abordar la obra de, en este caso, dos pintoras contemporáneas que mediante una representación crítica de arquitecturas, interiores y jardines domésticos hacen visible las ideas de éxito y de bienestar

<sup>402</sup> Maria Mies, *Patriarcado y acumulación a escala mundial*, (Madrid: Traficantes de Sueños, 2019), p. 378. Es necesario señalar que este estudio fue publicado por primera vez en la década de los noventa, pero el fragmento de texto que aquí se ha citado está extraído del prefacio a la reedición revisada de dicho estudio que Maria Mies escribió en 2014.

<sup>403</sup> Yayo Herrero, *Vivir bien con menos. Ajustarse a los límites físicos con criterios de justicia*, (Bilbao: Manu Robles-Arangiz Institua, 2012), p. 23.

predominantes en la sociedad contemporánea. En las propuestas pictóricas de Eleanor Watson (Reino Unido, 1990) y de Anna Freeman Bentley (Reino Unido, 1982) se pueden reconocer los problemas que aquí se acaban de plantear.



120. Eleanor Watson, *Manifold* (2018)



121. Eleanor Watson, *Mustard Mirror* (2018)

En el trabajo de Eleanor Watson es importante el concepto de *aspiración*: “Reflexiono sobre fotos de espacios artificiales y las repito con pintura; acaparamiento de interiores y jardines domésticos aspiracionales que forman parte de una imagen colectiva de los deseos comunes”.<sup>404</sup> Sus escenas, como ella misma ha indicado, se definen por la ausencia de figuras humanas, dirigiendo, de este modo, la mirada del espectador hacia los muebles, la decoración y la arquitectura, elementos que configuran la complejidad del espacio:

Los interiores son algo complejo, principalmente te albergan, pero obviamente tenemos más habitaciones de las que necesitamos y la decoración, los muebles y los objetos son una proyección en el espacio de tu personalidad, tus elecciones, tu posición social - todas esas cosas. (...) Creo que la razón por la que me atraen tanto es la esperanza de crear un espacio psicológico y contemplativo, un lugar que en cierto punto explores en tu mente sin entrar literalmente - es una ilusión, un espacio imaginativo.<sup>405</sup>

En concreto, para la elaboración de sus obras, la artista suele tomar como referencia fotografías de casas señoriales y palacios ingleses. Ella ha admitido que lo que le atrae de este tipo de espacios es la contradicción que existe entre su gloriosa belleza y su otra cara oculta y oscura, ya que dicha belleza no es más que el testimonio de un pasado patriarcal, imperial y colonial cuestionable:

Continuamente vuelvo a la casa señorial inglesa: sus espacios, objetos, pátina, paleta y estética. Estoy fascinada por el encanto que estos espacios tienen para mí. Crecí visitando estas casas y llegué a obsesionarme con hacer casas de muñecas. Mi relación con estos se volvió mucho más compleja a medida que



<sup>404</sup> Cynthia Corbett, “Young Masters: Focus on Painting | Eleanor Watson”, *The Cynthia Corbett Gallery*, (sept. 2014), <https://thecynthiacorbettgallery.wordpress.com/2014/09/22/young-masters-focus-on-paintingeleanor-watson/>, (Consulta: 20/01/2020), “I reflect on photos of manmade spaces and re-tell them in paint; hoarding aspirational domestic interiors and gardens which are part of a collective imagery of common desires”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>405</sup> Sasha Stamp, “Eleanor Watson on style, interiors and commissions”, *Mall galleries*, <https://www.mallgalleries.org.uk/about-us/blog/eleanor-watson-on-style-interiors-commissions-mall-galleries-art-consultancy>, (Consulta: 20/01/2020), “Interiors are a complex thing, primarily they house you but obviously we have more rooms than we need and the decoration, furniture, objects are all a projection onto space of your personality, your choices, your social standing - all of those things. (...) I think the reason they appeal so much to me is the hope of creating a psychological, contemplative space, a place that you kind of explore in your mind without literally entering into - it's an illusion, an imaginative space”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

crecía mi conciencia de su contexto sociopolítico e histórico. En mi estudio, regreso a estos espacios llenos de escapada romántica para pensar sobre la belleza, la satisfacción, el arte, el valor, la clase y el privilegio a nivel personal. En una escala más amplia, estoy trabajando dentro de las enormes sombras del patriarcado, el imperio y el colonialismo. Estoy interesada en explorarlos a través de imágenes en capas que son esquivas en el significado definitivo y se ocupan de la simultaneidad.<sup>406</sup>

Así, la propuesta pictórica de Watson se basa en explorar “la tensión entre la pompa visible y el patriarcado oculto, entre nuestra arquitectura ordenada y los muchos mundos que desordenamos para financiarla”.<sup>407</sup>

En el caso de Anna Freeman Bentley, también se representan espacios arquitectónicos desprovistos de figuras humanas y, al igual que en la propuesta anterior, en estos espacios se puede percibir cierto rastro de esa presencia que invita al espectador a entretejer su propia narrativa. La crítica de arte, Emily Spicer, ha reflexionado sobre su trabajo:

Sus obras son reflejos pictóricos de espacios públicos y vidas transitorias, combinándose con superficies brillantes, accesorios de iluminación elaborados y texturas ricas. Pero estas habitaciones representan más que sólo paredes y vidrio. Hablan de aspiración, jerarquía e historia, por un lado, y más deseos personales por el otro. Son, entonces, espacios psicológicos con rincones oscuros y corredores desorientadores, una mezcla pictórica de lo hogareño y lo impersonal, lo reconfortante y lo inquietante. Ya sea una humilde tienda

<sup>406</sup> Harriet Bridgeman, “Student Spotlight: Eleanor May Watson, City & Guilds of London Art School”, *ACS* (enero 2020), <https://artistscollectingsociety.org/news/student-spotlight-eleanor-may-watson-acs-studio-residency-at-the-city-guilds-of-london-art-school/>, (Consulta: 20/01/2020), “I am continually drawn back to the English stately home: its spaces, objects, patina, palette and aesthetic. I am fascinated by the allure these spaces hold for me. I grew up visiting these houses and became obsessed with making dolls houses. My relationship with these became much more complex as my awareness of their socio-political and historical context grew. In my studio, I return to these spaces full of romantic escape to think about beauty, indulgence, art, value, class and privilege on a personal level. On a wider scale, I am working within the enormous shadows of patriarchy, empire, and colonialism. I am interested in exploring these through layered imagery which is elusive in definitive meaning and deals with simultaneity”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>407</sup> Michelle Avison y Alex Le Fevre, “Eleanor Watson: A Profile”, *Slaughterhaus*, <http://www.slaughterhaus.net/index.php/about-us/449-about-us-3>, (Consulta: 20/01/2020), “It is the tension between the visible pomp and the hidden patriarchy between our ordered architecture and the many worlds we disordered to fund it”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



122. Anna Freeman Bentley, *Club Room* (2018)

de chatarra o un lujoso club de miembros, en las manos de Freeman Bentley los espacios abarrotados se transforman en mundos complejos dentro de mundos, ingeniosamente evocados con el efecto de fractura de espejos y marcos de puertas.<sup>408</sup>

En la misma línea conceptual de las pinturas citadas está su proyecto expositivo titulado *Exclusive. Paintings of Private Members Clubs*, presentado en marzo del 2018 en la galería Ahmanson, en California. Una propuesta que continuó en su exposición

<sup>408</sup> Emily Spicer, “Anna Freeman Bentley: ‘The work is successful when there’s a question over what it is you are looking at’”, *Studio International*, (mar. 2017), <https://www.studiointernational.com/index.php/anna-freeman-bentley-interview>, (Consulta: 24/01/2020), “Her works are painterly reflections of public spaces and transient lives, teeming with glossy surfaces, elaborate light fittings and rich textures. But these rooms represent more than just walls and glass. They speak of aspiration, hierarchy and history on the one hand and more personal desires on the other. They are, then, psychological spaces with dark corners and disorienting corridors, a painterly mix of the homely and the impersonal, the comforting and the unsettling. Be it a humble junk shop or a plush members’ club, in Freeman Bentley’s hands cluttered spaces are transformed into complex worlds within worlds, cleverly evoked with the fracturing effect of mirrors and doorframes”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

titulada *Second Home*, inaugurada en noviembre del 2019 en la galería Denk, en Los Ángeles. Ambas exposiciones presentaban un conjunto de obras donde se podían observar algunos de los clubes de miembros privados más deseables de la ciudad de Los Ángeles, tales como Soho House West Hollywood, the Los Angeles Athletic Club, Center Club Orange County, y City Club Los Angeles. La artista apunta que su interés por explorar estos espacios se debe a que hay “una tensión social que viene con la exclusividad y la idea de una comunidad por la que tienes que pagar”.<sup>409</sup> Por un lado, estos clubes pueden ser considerados como un símbolo de riqueza y de éxito. Por otro, para los miembros que pagan tarifas considerables para usarlos representan un segundo hogar. Como se puede advertir, Freeman Bentley no sólo se propone representar las características físicas del entorno construido, sino también cuestionar su función y uso para intentar ofrecer así un enfoque propio de las dinámicas complejas y la atmósfera de ciertos espacios determinados. En este sentido, en el prefacio del catálogo publicado con motivo de la exposición *Exclusive* a la que se está haciendo referencia se puede leer:

En un momento de mayor conciencia de la desigualdad de la riqueza, a través de sus obras pictóricas, Freeman Bentley nos otorga un vistazo dentro de los espacios del ámbito social de los que tienen éxito financiero, los poderosos, los líderes y los creadores de tendencias, invitándonos a responder como espectadores en cualesquiera que sean las formas que elijamos. Para algunos, puede ser una cuestión de curiosidad o de deseo y aspiración; para otros, la idea misma de los clubes de miembros podría ser elitista o esnob. También, para otros podría ser un placer ocasional, o simplemente un hecho cotidiano, la norma.<sup>410</sup>

<sup>409</sup> *Ibid*, “(...) this idea that it would be really interesting to explore members’ clubs. There’s a social tension that comes with exclusivity and the idea of a community that you have to pay for”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>410</sup> Roberta Ahmanson, “Prefacio”, en Ann Hirou, ed., *Anna Freeman Bentley: Exclusive – Paintings of Private Members Clubs*, (Reino Unido: Pinatubo Press Inc. - Anomie, 2018), s.p. (También se puede consultar en línea a través del siguiente enlace): <http://www.anomie-publishing.com/coming-soon-anna-freeman-bentley-exclusive-paintings-of-private-members-clubs/>, (Consulta: 24/01/2020), “At a time of heightened awareness of wealth inequality, through her painterly works Freeman Bentley gives us a glimpse inside the spaces of the social milieu of the financially successful, the movers and shakers, the leaders and trend setters, inviting us to respond as viewers in whatever ways we choose. For some, it may be a matter of curiosity or of desire and aspiration; for others the very idea of members clubs might be elitist or snobbish. Yet for others it might be an occasional treat, or simply an everyday occurrence, the norm”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



123. Anna Freeman Bentley, *The Ladder* (2018)

Para concluir este apartado, es preciso concretar que lo que más nos interesa de las propuestas pictóricas que aquí se están analizando es el modo mediante el cual cada una de las artistas actualiza su lenguaje pictórico para que podamos hacer nuestros estos problemas que identificamos en la sociedad contemporánea. En esta misma línea argumental Freeman nos plantea preguntas “no sólo sobre cuestiones de individualidad y comunidad, vida privada y pública, exclusividad e inclusividad, sino también sobre cómo cada uno de nosotros encajamos en dicha dialéctica, y lo que esto dice sobre nuestras vidas internas y externas”.<sup>411</sup>

### 5.3 La necesidad de superar los dualismos opresivos

El ecofeminista enarbola, como se ha visto, la bandera de la denuncia ante la falsa idea de bienestar. Pero no se limita a ejercer la protesta, también, como se explicita a continuación, el ecofeminismo da alternativas encaminadas a la superación de esas ideas ficticias que se sitúan en la base de nuestra interpretación de los hechos.

Hasta aquí las autoras citadas han planteado que la imposibilidad de mantener la idea de bienestar basada en los bienes materiales y en la acumulación de capital, nos empujaba a crear un estilo de vida mucho más sencillo que implicara conductas menos consumistas y una gestión justa y racional de los recursos naturales. Sin embargo, vamos a ver que para avanzar hacia una sociedad sustentable y un futuro aceptable para la humanidad y los demás seres vivos dichas cuestiones no serán suficientes. El mismo ecofeminismo, como puede observarse en el discurso de Puleo, considera que la solución debe pasar necesariamente por una autoconciencia de cada individuo, por una responsabilidad subjetiva que nazca de una íntima identificación de los problemas que han generado las desigualdades de género, raza, clase y especie, y que es imprescindible:

<sup>411</sup> *Ibid.*, “With her characteristic combination of matter-of-fact observation, critical reflection, and atmospheric perception, Freeman Bentley presents us with a body of work that is as enigmatic as it is intriguing, asking us not only about issues of individuality and communality, private and public life, exclusivity and inclusivity, but also about how we each fit into such dialectics, and what this says about our inner and outer lives”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

(...) revisar nuestra autoconciencia como individuos y como especie, haciendo conscientes los dualismos opresivos que subyacen a nuestro pensamiento, así como las operaciones que los constituyen, reconociendo su génesis histórica como elementos de dominación de género, raza, clase y especie.<sup>412</sup>

En el texto *Feminism and the Mastery of Nature* (1993), la filósofa Val Plumwood analizó las corrientes hegemónicas de la filosofía occidental, demostrando que a lo largo de la historia se ha ido construyendo un concepto de ser humano como razón o espíritu, pero también como varón, en oposición a la naturaleza, la materia y la mujer:

Yo sostengo que la cultura occidental ha tratado la relación humanidad/naturaleza como una dualidad y que esto explica mucho de los rasgos problemáticos del trato occidental a la naturaleza que están en la base de la crisis medioambiental, especialmente la construcción occidental de la identidad humana como algo “externo” a la naturaleza.<sup>413</sup>

Según la filósofa, la polaridad humanidad/naturaleza es uno de los dualismos más recientes que sólo puede entenderse como parte de un conjunto de dualismos interrelacionados que subyacen y articulan el pensamiento occidental, entre los que destacan: hombre/mujer, mente/cuerpo, razón/emoción, espíritu/materia, universal/particular, civilizado/primitivo, sujeto/objeto y yo/otro:<sup>414</sup>

(...) leer el primer lado de la lista de dualismos es leer una lista de cualidades tradicionalmente apropiadas para los hombres y para el ser humano, mientras que el segundo lado presenta cualidades tradicionalmente excluidas de los



<sup>412</sup> Alicia H. Puleo, “Los dualismos opresivos y la educación ambiental”, *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, no. 32 (junio 2005), <http://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/view/444>, (Consulta: 20/01/2020), p. 208.

<sup>413</sup> Van Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature* (Londres y Nueva York: Routledge, 2003), p. 2, Edición Taylor & Francis e-Library, “I argue that western culture has treated the human/nature relation as a dualism and that this explains many of the problematic features of the west’s treatment of nature which underlie the environmental crisis, especially the western construction of human identity as ‘outside’ nature”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 42-43. En concreto, Plumwood asocia el dualismo humanidad/naturaleza con la conciencia moderna posterior a la era de la Ilustración.

ideales masculinos y asociadas con las mujeres, el sexo definido por exclusión, (...).<sup>415</sup>

Plumwood sostenía que el sistema de dualismos representa la institucionalización cultural de la mencionada *lógica de la dominación* y que ésta opera su colonización a través de cinco características fundamentales: el *segundo plano* o *negación* de la dependencia con respecto al elemento subordinado, que, desde la perspectiva de este trabajo de investigación, serían la mujer y la naturaleza. La *exclusión radical* o *hiperseparación*, que es un mecanismo jerarquizador que acentúa las diferencias, minimizando o negando las cualidades compartidas y rechazando la continuidad. La *incorporación* o *definición relacional*, que sería el proceso por el que el dominado es definido y percibido en relación con el dominante. La *instrumentalización* u *objetivación*, que consiste en considerar al dominado como un mero medio para los fines del dominador. Y, por último, el proceso de *homogeneización* o *estereotipos*, que se basa en negar la individualidad a los subordinados.<sup>416</sup>

Reconocer estos mecanismos que sustentan la *lógica de la dominación* le permitía a Plumwood reflexionar sobre el método que se debería seguir para superar la identidad dualizada. Para la filósofa, este problema no podía resolverse ni mediante una simple estrategia de *inversión* ni tampoco a través de la *reversión*.<sup>417</sup> Por un lado, la primera estrategia fue asumida por el ecofeminismo clásico de corte esencialista y consiste, como se ha apuntado más arriba, en aceptar las identificaciones mujer-naturaleza y hombre-cultura, pero invirtiendo su valor. Por otro, la estrategia de *reversión* es defendida por el feminismo de la igualdad acrítica y se basa en la adopción de las actitudes y los valores considerados históricamente masculinos. Frente a estos dos métodos que continúan aceptando los dualismos, Plumwood proponía un feminismo

<sup>415</sup> *Ibid.*, p. 44, “Thus to read down the first side of the list of dualisms is to read a list of qualities traditionally appropriated to men and to the human, while the second side presents qualities traditionally excluded from male ideals and associated with women, the sex defined by exclusion, (...)”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 48-53.

<sup>417</sup> La autora reflexiona sobre estas dos propuestas en el primer capítulo titulado “Feminism and ecofeminism” del estudio que se está abordando. En concreto, se ocupa de ello en los apartados “The feminism of uncritical equality” y “The feminism of uncritical reversal”.

de *reconstrucción crítica* de la identidad, el cual implica el reconocimiento de un patrón complejo e interactivo de continuidad y diferencia:

Como estructura de uno mismo y de otro, las características 1-5 se dividen en dos grupos. Las características 1 y 2 niegan la dependencia, la continuidad y la relación de uno mismo con el otro, mientras que las características 3, 4 y 5 niegan la independencia del otro. Por lo tanto, escapar de la lógica de la colonización requiere un movimiento dialéctico para reconocer tanto la relación como la continuidad negada por el segundo plano y la exclusión radical, y también para afirmar la diferencia e independencia del otro negado por la incorporación y la definición del otro en relación con el yo como falta y como instrumento.<sup>418</sup>

En este sentido, conviene hacer referencia, de nuevo, a Alicia H. Puleo, pues su propuesta ecofeminista para superar la *lógica de la dominación* es similar a la de Plumwood y, además, ayuda a definir con mayor precisión la defensa de los principios de igualdad y de autonomía que estamos planteando. Puleo considera que para avanzar hacia la igualdad debe asumirse que tanto hombres como mujeres son parte integrante de la naturaleza y de la cultura:

(...) ya no se trata sólo de reivindicar, como oportunamente hacía Simone de Beauvoir en su época, la pertenencia de las mujeres a la Cultura, sino nuestra doble pertenencia a la Naturaleza y a la Cultura, recordando al colectivo masculino que también comparte esa doble pertenencia. Lograríamos así una definición del ser humano un poco más realista, más modesta e igualitaria y más acorde con la crisis ecológica.<sup>419</sup>

Nuevamente, y para cerrar este apartado, se van a proponer las propuestas pictóricas de dos artistas contemporáneas que, desde distintos puntos de vista, están elaborando

<sup>418</sup> Val Plumwood, *op. cit.*, p. 66-67, “As a structure of self and other, features 1-5 fall into two groups. Features 1 and 2 deny dependency, continuity and relationship of self to other, while features 3, 4 and 5 deny the other’s independence of self. Escaping the logic of colonisation thus requires a dialectical movement to recognise both the relationship and continuity denied by backgrounding and radical exclusion, and also to affirm the difference and independence of the other denied by incorporation and the definition of the other in relation to the self as lack and as instrument”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>419</sup> Alicia. H. Puleo, “¿Victimas o protagonistas ético-políticas?”, s. p, en *Ecofeminismo para otro mundo posible*, *op. cit.*



124. Sanam Khatibi, *An hour before the Devil fell* (2019)

un discurso acerca de los dualismos opresivos que articulan el pensamiento occidental y dirigiendo la mirada hacia la relación existente entre el ser humano y las estructuras de poder. En concreto, nos estamos refiriendo a Sanam Khatibi (Irán, 1979)<sup>420</sup> y a Teodora Axente (Rumania, 1984).

En el caso de Sanam Khatibi, su universo imaginario está compuesto principalmente por figuras femeninas desnudas y animales en paisajes exóticos. En unas declaraciones la autora explica que, en sus cuadros, los personajes, la flora y la fauna están situados en el mismo plano de importancia:

<sup>420</sup> Aunque Khatibi nació en Irán, se mudó cuando tenía 9 años junto a su familia al Reino Unido y después a Dinamarca. Luego, se volvieron a mudar, esta vez, a Bélgica, donde creció y donde aún sigue viviendo y trabajando. Si bien sus raíces culturales tienen importancia en su propuesta pictórica, es obvia la enorme influencia de la cultura europea, pues su trayectoria artística se ha desarrollado en Europa.



125. Sanam Khatibi, *Under the influence of poison* (2018)

Para mí, el paisaje, los animales y las mujeres tienen la misma importancia. Es el mismo tema. No hay jerarquía. Me gusta darle una dimensión carnal y viva a las plantas y los árboles. Sin duda es inconsciente que dejo que el cabello de las mujeres flote con cierta transparencia, como si quisiera enfatizar que el paisaje es tan importante como los seres humanos. Lo primero que instalo con una línea muy fina es el paisaje. Luego, los elementos humanos y los animales llegan al lienzo.<sup>421</sup>



<sup>421</sup> Marie Hocepiéd, “Dans l’atelier de Sanam Khatibi”, *Recto Verso*, (oct. 2017), <https://rectoversomagazine.com/dans-latelier-de-sanam-khatibi/>, (Consulta: 3/02/2020), “Pour moi, le paysage, les animaux et les femmes ont la même importance. Il s’agit du même sujet. Il n’y a pas de hiérarchie. J’aime donner un côté charnel et vivant aux plantes et aux arbres. C’est sans doute inconsciemment que je laisse flotter les cheveux des femmes avec une certaine transparence, comme si je voulais insister sur le fait que le paysage est tout aussi important que les êtres humains. La première chose que j’installe au trait très fin, c’est le paysage. Ensuite les éléments humains et les animaux arrivent dans la toile”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

Los temas más frecuentes que aborda la artista tratan sobre las relaciones del ser humano con la desmesura, la pérdida de control, la bestialidad y el poder. Su exposición titulada *An hour before the Devil fell*, presentada en octubre del 2019 en la galería PPOW, en Nueva York, giraba en torno a dichas cuestiones. El título de la muestra está tomado de la obra de teatro *Las brujas de Salem* (1952) de Arthur Miller. La historiadora del arte Elizabeth Buhe ofrecía la siguiente reflexión sobre dicho proyecto expositivo:

La cita completa, “hasta una hora antes de que el diablo cayera, Dios lo creyó hermoso en el cielo”, es pronunciada por John Hale de Miller, un pastor puritano involucrado en los juicios de las brujas de Salem, y advierte contra el engaño: lo que parece adorable puede ser malvado. La sensación de que no se puede confiar en las apariencias superficiales parece cierta para las pinturas de Khatibi, pero estas obras dejan sin cumplir el imperativo moralizante hacia respuestas inequívocas. En cambio, Khatibi se niega a resolver los falsos binarios que involucran su trabajo: dominio y sumisión, animal y humano, cerebral y carnal, pasado y futuro.<sup>422</sup>

Los personajes femeninos que representa Khatibi parecen guiarse por impulsos primitivos y bestiales. En algunas de sus obras se pueden observar mujeres peleándose entre ellas, en otras, descuartizando y despellejando animales o, por el contrario, practicando sexo con ellos. Sobre el tema de la caza tan frecuente en sus cuadros, la pintora ha declarado: “También estoy hablando de la dominación, de la sumisión y del poder. Hay mujeres fuertes que cazan porque tienen que comer. Ellas toman un poco el puesto del hombre, que es lo que está sucediendo en la sociedad actual”.<sup>423</sup>

<sup>422</sup> Elizabeth Buhe, “Sanam Khatibi: An hour before the Devil fell”, *The Brooklyn Rail*, (nov. 2019), <https://brooklynrail.org/2019/11/artseen/Sanam-Khatibi-An-hour-before-the-Devil-fell>, (Consulta: 3/02/2020), “The full quotation, “until an hour before the Devil fell, God thought him beautiful in heaven,” is uttered by Miller’s John Hale, a puritan pastor involved in the Salem witch trials, and it warns against deception: what seems sweet may be wicked. The sense that surface appearances cannot be trusted rings true for Khatibi’s paintings, but these works leave unfulfilled the moralizing imperative toward unambiguous answers. Instead, Khatibi refuses to resolve the false binaries her work engages: dominance and submission, animal and human, cerebral and carnal, past and future”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>423</sup> Marie Hocepiéd, “Dans l’atelier de Sanam Khatibi”, *op. cit.*, “Je parle aussi de la domination, de la soumission et du pouvoir. On y retrouve des femmes fortes qui chassent car elles doivent se nourrir. Elles reprennent un peu la place de l’homme, c’est ce qu’il se passe dans la société actuelle”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



126. Sanam Khatibi, *Tonight sweet whispers will bring out the truth* (2018)

También, Elizabeth Buhe ha dicho que “Khatibi imagina un mundo en el que el poder se ha redistribuido y la herencia del dominio de género no es más que un recuerdo”.<sup>424</sup> De acuerdo con estas dos últimas declaraciones, consideramos que la perspectiva que ofrece su obra para superar los dualismos que articulan el pensamiento occidental se aleja de los postulados defendidos por el ecofeminismo. Pues, a juzgar por sus escenas, su propuesta pictórica se relacionaría con el feminismo de la *igualdad acrítica* que, como ya se ha apuntado más arriba, aboga por la adopción de actitudes y valores considerados históricamente masculinos, tales como la conquista, el dominio y la carencia de empatía hacia los animales humanos y no humanos.

Como ya se ha apuntado, Teodora Axente también aborda una reflexión en torno a los dualismos, pero desde una perspectiva muy distinta a la ofrecida por Khatibi.

<sup>424</sup> Elizabeth Buhe, “Sanam Khatibi: An hour before the Devil fell”, *op. cit.*, “Khatibi imagines a world in which power has been redistributed and the inheritance of gendered dominance is nothing more than a memory”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].





127. Teodora Axente, *Diana Denial* (2014)

Sus obras representan figuras humanas absortas en la realización de actividades inusuales que remiten a la idea de ritual, por lo que ella misma ha reconocido que sus “personajes crean un mundo de lo absurdo y no busco ofrecer una clave para la interpretación, sino que trato de dejar al espectador la oportunidad de interpretar una obra en su propia clave”.<sup>425</sup> Aunque Axente procure realizar obras abiertas a diversas lecturas, ella misma declara que su propuesta pictórica reflexiona acerca de la dualidad entre alma y cuerpo, espíritu y materia.<sup>426</sup> Su exposición titulada *Made of Matter*, inaugurada en octubre del 2012 en la galería Ana Cristea, en Nueva York, es un buen ejemplo representativo de este tema.<sup>427</sup> Las obras que componían la muestra se caracterizaban por la presencia de figuras humanas con parte del cuerpo envuelta en materiales de aluminio, un elemento que ella utiliza como símbolo de la materia:

Sus pinturas representan escenas y escenarios que resaltan la condición del individuo en la sociedad contemporánea. Debido a la división creciente entre el ser espiritual interno y la contraparte mundana, el individuo existe en un estado de crisis interna. Los personajes de Teodora buscan lo místico en un intento de separarse del mundo material. En sus esfuerzos por alcanzar una esfera sagrada, descubren que simplemente pueden imitar rituales místicos como en un juego. (...) El pathos de su trabajo se revela en el reconocimiento de que, a pesar de todos sus esfuerzos, sus personajes están atrapados por la realidad de la que tratan de escapar. Estamos hechos de materia.<sup>428</sup>

<sup>425</sup>Cristina Beligar, “Teodora Axente, artist plastic: „Nu trebuie să încercăm să fim toți Adrian Ghenie sau Victor Man”, *Transilvania Reporter*, (mar. 2016), <https://transilvaniareporter.ro/cultura/teodora-axente-artist-plastic-nu-trebuie-sa-incercam-sa-fim-toti-adrian-ghenie-sau-victor-man/>, (Consulta: 3/02/2020), “Personajele mele creează o lume a absurdului și nu caut să ofer o cheie de interpretare, ci mai mult încerc să las privitorului posibilitatea de a interpreta în cheie proprie o lucrare”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>426</sup> *Ibid.*

<sup>427</sup> En el año 2015 la artista recuperó este proyecto para desarrollarlo en la exposición *Dipping into Matter*, presentada en la galería Doris Ghetta, en Ortisei.

<sup>428</sup> Nota de prensa de la exposición *Made of Matter* (2012) de Teodora Axente, <https://www.anacristeagallery.com/2379972-teodora-axente>, (Consulta: 3/02/2020), “Her paintings depict scenes and scenarios that highlight the condition of the individual within contemporary society. Due to the deepening divide between the inner, spiritual self and the worldly counterpart, the individual exists in a state of inner crisis. Teodora’s characters strive for the mystical in an attempt to detach themselves from the material world. In their efforts to reach a sacred sphere, they discover that they can merely mimic mystic rituals as in a game. (...) The pathos of her work is revealed in the recognition that despite all their efforts, her characters are trapped by the reality they seek to escape. We are made of matter”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

Así, los personajes de Axente hacen visible la herencia del pensamiento platónico aún arraigado en la sociedad contemporánea que considera que los seres humanos están *encerrados* en el cuerpo. A este respecto, resulta necesario aludir, de nuevo, a Alicia H. Puleo, quien argumenta lo siguiente:

Superar el dualismo mente-cuerpo implica comprender en profundidad que los humanos no estamos «encerrados» en el cuerpo como pensaba Platón. Nuestros cuerpos son esa Naturaleza interna con conciencia de sí gracias a la que existimos formando parte del tejido de la vida. Los seres humanos *somos* cuerpos.<sup>429</sup>

En consecuencia, Axente reflexiona a través de su obra sobre la necesidad de asumir la interrelación de mente y cuerpo, espíritu y materia, razón y emoción para superar así los patrones del pensamiento binario establecidos por el sistema patriarcal. Una cuestión que ha desarrollado la comisaria Victoria Dejaco en el análisis de la obra de Axente:

Propensa a esta unidad entre espíritu y materia, tanto en motivos como en forma, Axente se refiere a Gaston Bachelard. El filósofo francés, en reacción a los grandes cambios que ocurrieron en el siglo XX en el ámbito científico (el declive de la lógica aristotélica, la mecánica newtoniana y la geometría euclidiana) argumenta que también debe darse una unidad entre el empirismo y el racionalismo en el contexto del pensamiento filosófico. El encuentro entre estas dos corrientes tradicionalmente consideradas en antítesis, por lo tanto, un pluralismo de pensamiento, respondería adecuadamente a una realidad en la que no se dan temas simples y claros, sino necesariamente complejos, como compleja es la vida interior que Teodora Axente intenta fijar en sus lienzos.<sup>430</sup>

<sup>429</sup> Alicia H. Puleo, “Sexualidad, fundamentalismos y discursos transgresivos”, en *Ecofeminismo para otro mundo posible*, *op.cit.*

<sup>430</sup> Nota de prensa de la exposición *Dipping into matter* de Teodora Axente, <https://wsimag.com/art/18681-teodora-axente-dipping-into-matter>, (Consulta: 3/02/2020), “Incline a questa unità tra spirito e materia nei motivi come nella forma, Axente si richiama a Gaston Bachelard. Il filosofo francese, in reazione ai grandi cambiamenti avvenuti nel XX secolo in ambito scientifico (il tramonto della logica aristotelica, della meccanica newtoniana e della geometria euclidea) argomenta che anche nell'ambito del pensiero filosofico debba darsi un'unità tra Empirismo e Razionalismo. L'incontro tra queste due correnti tradizionalmente considerate in antitesi, un pluralismo di pensiero dunque, risponderebbe in maniera adeguata ad una realtà in cui non sono date tematiche semplici e chiare, ma necessariamente complesse, come complessa è la vita interiore che Teodora Axente cerca di fissare sulle sue tele”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



128. Teodora Axente, *Ambra in silence* (2015)

#### 5.4 Interdependientes y ecodependientes

En los apartados anteriores se ha podido constatar que un importante sector de intelectuales y artistas afirman que la actual crisis ecológica y social es consecuencia, en gran medida, del sesgo androantropocéntrico de la cultura occidental, que impide reconocer que los seres humanos somos naturaleza y que dependemos de ella para subsistir. Asimismo, el dualismo jerarquizado humanidad/naturaleza también ha ocasionado la desvalorización de todas aquellas actitudes, capacidades y funciones consideradas históricamente femeninas.

Hemos admitido anteriormente que si las mujeres tienen más sensibilidad ecológica que los hombres es por los roles y funciones que se les han asignado a lo largo de la historia. Las mujeres han sido y siguen siendo las encargadas de las tareas del cuidado necesarias para el mantenimiento de la vida humana: asistencia a los más vulnerables —niños, enfermos o ancianos—, administradoras de la alimentación y la salud, encargadas de la limpieza, preservadoras de las relaciones sociales o proveedoras de apoyo emocional. Así, el “trabajo de cuidado y asistencia representa un punto de intersección entre lo social, lo económico y lo ecológico”.<sup>431</sup> Sin embargo, todas estas actividades ni han sido valoradas oportunamente ni se han repartido de manera equitativa. En este sentido, Alicia H. Puleo considera fundamental revalorizar y universalizar las virtudes del cuidado hacia todos los seres vivos y los ecosistemas:

Las mujeres no somos más «naturales» que los varones ni se nos puede exigir ser las cuidadoras del ecosistema por nuestra pertenencia de género. Pero las tareas que nos fueron asignadas históricamente han favorecido el desarrollo de una actitud más empática, una praxis del cuidado de lo vulnerable, que hoy tiene que ser revalorizada y universalizada, es decir, enseñada también a los varones y aplicada a los demás seres vivos y a los ecosistemas.<sup>432</sup>

<sup>431</sup> Foro de Mujeres de ONG / Grupo de Trabajo de Mujeres en el Foro Medio Ambiente y Desarrollo, “Sustentabilidad social, económica y ecológica desde la perspectiva de género: 14 puntos por abordar”, WIDE Position Paper, (abril 2002) <http://www.gloobal.net/iepala/gloobal/fichas/ficha.php?entidad=Textos&id=409&opcion=documento>, (Consulta: 20/01/2020).

<sup>432</sup> Alicia H. Puleo, *Claves ecofeministas. Para rebeldes que aman a la Tierra y a los animales*, op. cit., p. 72.

La autora indica que para avanzar hacia una *cultura ecológica de la igualdad* sería necesario un reparto equitativo de las tareas de cuidado básicas para la vida humana. Pero su propuesta ecofeminista va más allá de eso: “Implica la mejora de la calidad de vida y un profundo cambio en la definición de lo humano. Supone el reconocimiento, después de una larga historia de negación, de las conexiones del proceso de los sentimientos, el intelecto y la racionalidad práctica”.<sup>433</sup> Para Puleo, el desarrollo de actitudes desvalorizadas como la empatía y la compasión, que están presentes en mayor o menor medida en todos los seres humanos, fomentaría una notable mejora de la calidad de vida.

Viene a colación, en este punto, hacer referencia de nuevo a Riechmann, pues en su texto *¿En qué estamos fallando?* (2008) reflexionaba sobre cómo la concepción capitalista de bienestar no trabaja a favor de la vida buena de las personas porque va acompañada de la pobreza en tiempo y en vínculos:

(...) lo cierto es que la falta de tiempo,<sup>434</sup> el incremento de las «enfermedades de la riqueza» (obesidad, patologías causadas por el estrés, depresión), la pobreza de vínculos sociales, la baja calidad de la vida política y la devastación de la naturaleza merman las posibilidades de vida buena para la gente.<sup>435</sup>

Por ello, el autor señalaba que se debería rechazar dicha idea de bienestar basada en la acumulación de bienes y apostar por lo que planteaba Manfred Linz:

Debemos describir el bienestar como un compuesto de tres elementos: riqueza en bienes, riqueza en tiempo y riqueza relacional. La riqueza en bienes y la riqueza en tiempo no precisan de demasiada aclaración. La riqueza o bienestar relacional se orienta al espacio social donde me muevo, e intenta lograr situaciones en las cuales me sienta acogido, reconocido; situaciones en las que las relaciones sociales sean satisfactorias y tenga para esas relaciones atención y tiempo suficiente. El aspirar a cada vez más bienes, a cada vez más cantidades

<sup>433</sup> Alicia H. Puleo, “Universalización del cuidado”, en *Ecofeminismo para otro mundo posible*, op. cit.

<sup>434</sup> Aquí el autor precisa que se refiere al “tiempo para la vida”, como analizó en el capítulo 9 “Tiempo para la vida. La crisis ecológica en su dimensión temporal” de su estudio titulado *Gente que no quiere viajar a Marte* (2004).

<sup>435</sup> Jorge Riechmann, *¿En qué estamos fallando? Cambio social para ecologizar el mundo*, (Barcelona: Icaria, 2008), p. 312.



de todo lo que me pueda permitir, suele ir en detrimento del tiempo libre y de las relaciones logradas. Y cuando me importa demasiado lo que desearía poseer, eso menoscaba la satisfacción derivada de disponer de mi propio tiempo y vincularme con otras personas.<sup>436</sup>

También al hilo de este argumento, Yayo Herrero reconoce que hay conexiones entre la actual crisis ecológica y la crisis de los cuidados. Para Herrero el principal problema de ello se debe a que el sistema capitalista y la ideología neoliberal ignoran la condición humana de interdependencia y ecodependencia. Somos seres interdependientes porque necesitamos de los otros desde que nacemos hasta que morimos, “las personas dependen física y emocionalmente del tiempo que otras personas nos dan”.<sup>437</sup> Según la autora, “si no se asumen la vulnerabilidad de la carne y la contingencia de la vida humana, mucho menos se reconocen aquellos trabajos que se ocupan de atender a los cuerpos vulnerables”,<sup>438</sup> por lo que:

La invisibilidad de la interdependencia, la desvalorización de la centralidad antropológica de los vínculos y las relaciones entre las personas y la subordinación de las emociones a la razón son rasgos esenciales patriarcales: «cuanto más devaluados están en el discurso social los vínculos y las emociones, más patriarcal es la sociedad.»<sup>439</sup>

Así, el ecofeminismo “demanda la reconciliación con los cuerpos y con su materialidad vulnerable”.<sup>440</sup> Pues, si no se acepta la propia corporalidad y la finitud humana, tampoco se podrá superar la crisis en las relaciones humanas con la naturaleza.

Asimismo, somos seres ecodependientes porque “obtenemos de la naturaleza lo que necesitamos para estar vivos: alimento, agua, cobijo, energía, minerales...”<sup>441</sup> Pero, como ya se ha apuntado, la concepción occidental de lo humano como opuesto y

<sup>436</sup> Manfred Linz en Jorge Riechmann (coord.), *Vivir (bien) con menos*, (Barcelona: Icaria, 2007), p. 12, en Jorge Riechmann, *¿En qué estamos fallando? Cambio social para ecologizar el mundo*, op. cit., p. 313.

<sup>437</sup> Yayo Herrero, “Economía ecológica y economía feminista: un diálogo necesario”, en Cristina Carrasco Bengoa, ed., *Con voz propia. La economía feminista como apuesta teórica y política*, (Madrid: La oveja roja, 2014), p. 221.

<sup>438</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>439</sup> *Ibid.*

<sup>440</sup> Alicia H. Puleo, *Claves ecofeministas. Para rebeldes que aman a la Tierra y a los animales*, op. cit., p. 126.

<sup>441</sup> Yayo Herrero, “Economía ecológica y economía feminista: un diálogo necesario”, op. cit., p. 221.

superior a la naturaleza impide reconocer estas relaciones de dependencia y, a su vez, la independencia de la naturaleza. La actitud antropocéntrica niega que lo definido como naturaleza tenga fines propios y sólo la concibe “como una fuente de recursos que, en el mejor de los casos, hay que tratar sosteniblemente”.<sup>442</sup> A este respecto, resulta necesario aludir de nuevo a Byung-Chul Han, pues el filósofo entiende, desde el pensamiento de Heidegger, que tratar con cuidado la tierra “significa devolverle su esencia”:<sup>443</sup>

*Los mortales habitan en la medida en que salvan la tierra, tomando la palabra según su antigua acepción, que Lessing todavía conocía. La salvación no solo saca de un peligro, sino que salvar significa en realidad hacer que algo sea libre para su esencia específica. Salvar la tierra es más que aprovecharla o incluso agotarla. La salvación de la tierra no domina la tierra ni la convierte en súbdita de sí: de ahí solo hay un paso hasta la explotación irrestricta. Los mortales habitan en la medida en que reciben el cielo como cielo. Les dejan al sol y a la luna sus trayectorias, a los astros sus órbitas, a las estaciones del año su bendición y su iniquidad, no convierten la noche en día ni el día en un ajetreado desasosiego.*<sup>444</sup>

La postura de Heidegger parte del respeto, de la negación del dominio por parte del hombre hacia la naturaleza, una actitud que ha de partir de la empatía de la humanidad con todo lo que la rodea. También Puleo expone que: “La educación ambiental tiene necesariamente que pasar por las emociones. No consiste *sólo* en adquirir información. Ha de cultivar la solidaridad, la emoción estética ante la belleza natural y la emoción ética del cuidado de los otros no humanos”.<sup>445</sup>

Jorge Riechmann, que también se ha ocupado de este problema en varios de sus estudios, establece tres caminos para vivir, pensar y actuar como seres interdependientes y ecodependientes:

<sup>442</sup> Byung-Chul Han, *Loa a la tierra. Un viaje al jardín*, (Barcelona: Herder, 2019), p. 33.

<sup>443</sup> *Ibid.*

<sup>444</sup> *Ibid.* [Énfasis del autor].

<sup>445</sup> Alicia H. Puleo, “Universalización del cuidado”, en *Ecofeminismo para otro mundo posible*, op. cit.

1. En el plano emocional, desarrollar la simpatía y la compasión por todos los seres, más allá del círculo estrecho de los seres cercanos.
2. En el plano intelectual, comprender la complejidad, interdependencia y ecodpendencia de los sistemas que somos, y de los sistemas donde vivimos.
3. En el plano espiritual, cuestionar la egocentricidad y tratar de vivirnos desde un “yo ecológico”.<sup>446</sup>

Y nuevamente, para cerrar este apartado se va a acudir a las propuestas artísticas que, en este caso, Rebecca Harper (Reino Unido, 1989) y Susanne Johansson (Suecia, 1969) están elaborando desde una actitud plenamente consciente de nuestra condición de seres interdependientes y ecodpendientes.

En el caso de Rebecca Harper, se puede ver que sus obras son como una especie de teatro de la vida cotidiana: “Me baso en la vida, los viajes, el color, la interacción humana, la cultura, el material. Miro el arte, las personas y los espacios, rastreo en Instagram, tomo prestado de la publicidad y, a menudo, leo libros sobre psicología y comportamiento humano”.<sup>447</sup> Sus cuadros se caracterizan por la presencia de figuras humanas ubicadas en paisajes naturales, jardines o en otros espacios públicos. Sobre los personajes que representa, Harper explica que los percibe como actores, en el sentido de que procura que “completen o habiten a alguien como lo haría un actor en una obra de teatro, donde los represento hasta que creo en ellos”.<sup>448</sup>

<sup>446</sup> Jorge Riechmann, *Autoconstrucción. La transformación cultural que necesitamos*, op. cit., p. 290-291. Para ampliar información sobre este tema también se recomienda consultar su obra *Interdependientes y ecodpendientes. Ensayos desde la ética ecológica (y hacia ella)* (2012).

<sup>447</sup> Harriet Bridgeman, “Artist Spotlight: Rebecca Harper”, *ACS* (mar. 2019), <https://artistscollectingsociety.org/news/artist-spotlight-rebecca-harper/>, (Consulta: 30/01/2020), “The experience of watching the theatre of the everyday, a hint at some kind of narrative that one can never really read. I draw from life, travel, colour, human interaction, culture, material. I look at art, people and spaces, I trawl Instagram, take from advertising, and often read books on psychology and human behaviour”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>448</sup> Annie Carpenter, “Interview | Rebecca Harper: Concrete Shadows at Huxley – Parlour Gallery”, *Medium*, (oct. 2019), <https://medium.com/@anniecarpenter93/interview-rebecca-harper-concrete-shadows-at-huxley-parlour-gallery-1650f0dfa4b0>, (Consulta: 30/01/2020), “So that my fictional figures fill in for or inhabit someone as would an actor in a play, where I render them until I believe in them”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



129. Rebecca Harper, *Guys Hanging Out At The Lilly Ponds* (2018)

Harper también trabaja alrededor de la idea del reconocimiento y la compasión hacia el otro:

Ocasionalmente, hay un momento en el que te encuentras con alguien que quizá nunca antes habías conocido y del que no sabes nada; pero independientemente, por un par de segundos compartes un reconocimiento, un conocimiento sobre el alma del otro. Creo que es la compasión por el otro y ese encuentro, complicidad y nostalgia lo que estoy tratando de sentir cuando represento una figura en mi trabajo.<sup>449</sup>

A través de su propuesta pictórica, Harper plantea una reflexión acerca de la interacción entre los seres humanos y entre éstos y el entorno que les rodea. En concreto, la artista ha expresado su interés por las ideas del desplazamiento transitorio y de la alienación:

Las nuevas tecnologías mundiales nos están alejando de nosotros mismos, de nuestro cuerpo, de otras personas y de la vida real, mientras que las habilidades han sido reemplazadas. (...) La antigua estructura de nuestra comunidad, que alguna vez habría sido pequeña y muy unida, ha sido reemplazada por comunidades considerablemente más grandes con grandes grupos de acceso a personas con lazos y vínculos sociales mucho menos íntimos, de alguna manera vivimos solos con la mayoría. Por mucho que avancemos rápidamente, también estamos retrocediendo, y parece ser el resultado de una ruptura importante en las relaciones entre los humanos y el mundo externo, entre los congéneres humanos y la sociedad.<sup>450</sup>

<sup>449</sup> *Ibid.*, “There is occasionally that moment when you meet the eye of someone that perhaps you have never previously met and know nothing about; but regardless, for a couple of seconds you share a recognition, a knowing about one another’s soul. It is I think that compassion for another and that meeting and knowing and longing that I am trying to feel when I render a figure in my work”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>450</sup> *Ibid.*, “New technologies worldwide are estranging us from ourselves, our body’s, other people, and real life, whilst skills have been replaced. (...) The ancient structure of our community’s which once would have been small and tightly knit have been replaced by vastly larger communities with large pools of access to people with much less intimate social ties and bonds, in some ways we live alone with the many. As much as we speedily drive forward, we are also falling back, and it seems to be the result of being a major break up in relations between humans and the external world, fellow humans and society”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



130. Rebecca Harper, *Insight* (2018)

Así pues, la pintora cuestiona a través de su obra cómo las nuevas tecnologías digitales están generando una sociedad incapaz de reconocer que los humanos son seres interdependientes y ecodependientes. Una cuestión a la que Riechmann también ha prestado atención en sus escritos:

(...) lo paradójico que es un mundo en el cual pensamos que estamos más interconectados que nunca y, de hecho, en cierto sentido lo estamos, pero al mismo tiempo es más fácil que nunca la desconexión con respecto a realidades humanas básicas. Por ejemplo, el hecho de que somos ecodependientes e interdependientes. Ignorar eso se vuelve más fácil en este entorno digital en el que nos movemos cada vez más; (...).<sup>451</sup>

<sup>451</sup> Ángela Alba, “Ignorar que somos ecodependientes se vuelve más fácil en este entorno digital”, *El día de Córdoba*, (mar. 2017), [https://www.eldiadicordoba.es/ocio/ignorar-ecodependientes-vuelve-entorno-digital\\_0\\_1121287913.html](https://www.eldiadicordoba.es/ocio/ignorar-ecodependientes-vuelve-entorno-digital_0_1121287913.html), (Consulta: 30/01/2020).



131. Susanne Johansson, *Trespases* (2018)

Por su parte, Susanne Johansson aborda este tema a través de escenas compuestas por arboledas, formaciones rocosas, playas y ríos, donde, a menudo, se pueden observar figuras solitarias. El significativo papel que juega la naturaleza en su propuesta pictórica es evidente en su exposición titulada *Hemligheter på vägen*, presentada en noviembre del 2019 en el museo Fullersta Gård, en Suecia. El título de la muestra está inspirado en el homónimo poema de Tomas Tranströmer, el cual, según la artista, “describe muy bien la línea divisoria entre el sueño y la vigilia, la presencia en el presente, pero también un vano sueño de capturar algo en una imagen”.<sup>452</sup> De manera similar, Johansson señala que sus escenas aparecen “en la apertura que surge en relación con diferentes estados de ánimo, un estado incierto y a veces tangible que se trata de la sensación de estar entre dos mundos”.<sup>453</sup> Sobre esta muestra, el director

<sup>452</sup> Linn Anglerfjord, “Naturskön utställning på Fullersta Gård”, *Nytt i Flempan*, (nov. 2018), <http://nyttiflempan.sh.se/kultur/2018-11-22/Natursk%C3%B6n-utst%C3%A4llning-p%C3%A5-Fullersta-G%C3%A5rd-62404.html#.XxM1A54zBIW>, (Consulta: 30/01/2020), “Dikten är mångbottnad och beskriver på ett fint sätt skilljelinjen mellan dröm och vakenhet, närvaro i nuet, men också en fåfång dröm om att fånga någonting i en bild”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>453</sup> Nota de prensa de la exposición *Hemligheter på vägen* (2019) de Susanne Johansson <http://www.fullerstagard.se/utstallning/susannejohansson/>, (Consulta: 30/01/2020), “På ett liknande sätt visar sig bilden för henne i den öppning som uppstår i förhållandet till olika sinnesstämningar, ett osäkrat och ibland påtagligt tillstånd som handlar om känslan av att befinna sig mellan två världar”.



132. Susanne Johansson, *Secrets Along the Way* (2018)

del museo Peter Bergman apuntaba que: “La exposición de Susanne Johansson contiene secretos que todos llevamos; lugares que recordamos, que a veces anhelamos y a los que queremos pertenecer, pero a los que es posible que nunca podamos regresar”.<sup>454</sup>

En su cuadro titulado *Secrets Along the Way* (2018), incluido en dicha exposición, se puede observar un acantilado y a dos figuras intentando cruzar un río. Quizá la escena esté basada en un recuerdo de su niñez, pues creció junto al río Kalix, en Suecia: “Crecí con una enorme libertad y estuve mucho en la naturaleza. El gran interés de papá era la caza y la pesca. Yo remaba y sacaba las redes antes de poder montar en bicicleta, dice ella”.<sup>455</sup> Sus cuadros suelen comunicar una profunda sensación de

<sup>454</sup> *Ibid.*, “Susanne Johansson utställning innehåller hemligheter vi alla bär på; platser vi minns, ibland längtar efter och vill tillhöra, men kanske aldrig kommer kunna återvända till”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>455</sup> Tina Lövrander, “Sådant vi aldrig blir färdiga med”, *Upsala Nya Tidning*, (abril 2018), <https://unt.se/kultur-noje/sadant-vi-aldrig-blir-fardiga-med-4947183.aspx>, (Consulta: 30/01/2020), “Jag är uppväxt med en enorm frihet och att vara ute mycket i naturen. Pappas stora intresse var att jaga och fiska. Jag både rodde och la ut nät innan jag kunde cykla, berättar hon”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



133. Susanne Johansson, *The Divisible I* (2018)

libertad, representan espacios agrestes y transmiten la serenidad de estos, ajenos a las normas sociales opresivas.

En otras ocasiones, sus personajes aparecen desnudos, como en la obra titulada *The Divisible II* (2018), que también se pudo ver en la citada exposición. El cuadro representa una figura humana acurrucada sobre una roca frente a un gran tronco de árbol del que salen raíces. Se trata de una escena que hace visible la corporalidad, vulnerabilidad y ecodependencia como rasgos constitutivos de la propia condición humana. Las sutiles capas de pintura y su aplicación de forma barrida por algunas partes del lienzo que hacen que se desvanezcan los contornos, así como el tratamiento delicado de la luz, son factores que potencian la sensación de fragilidad y vulnerabilidad que transmiten la figura y el entorno.



134. Susanne Johansson, *The Divisible II* (2018)

Lo que nos interesa destacar de las propuestas pictóricas de Harper y Johansson es el desafío que plantean a la lógica individualista de tipo narcisista y hedonista que goza de hegemonía en la cultura occidental. Frente a la ficción que promueven el sistema capitalista y la ideología neoliberal de poder vivir independientes de la naturaleza, del propio cuerpo y de otras personas y seres vivos, estas artistas proponen a través de sus obras una invitación al espectador para que recupere el sentimiento de ecodependencia e interdependencia como señas de identidad de lo humano. La reparación de esa desconexión podría facilitar una reconstrucción sociocultural significativa basada en el mantenimiento de la vida desde los parámetros de la naturaleza.



## 6. ECOFEMINISMO Y LA *INQUIETANTE EXTRAÑEZA*: HACIA NUEVAS FORMAS DE MIRAR LA REALIDAD

En este punto de la investigación y después de las ideas que aquí se han desarrollado es necesario retomar nuestro argumento más esencial. Lo que nos interesa en este momento es concretar y definir ese nuevo matiz que nos ofrecen las reflexiones de las autoras y de las pintoras contemporáneas tratadas en el capítulo anterior sobre el sentimiento que hemos identificado con *la inquietante extrañeza* freudiana. Y no nos va a resultar difícil porque pronto veremos que la redefinición filosófica y política del ser humano y de la naturaleza que propone el ecofeminismo mediante la superación de los sesgos androcéntrico y antropocéntrico de la cultura occidental, se relaciona estrechamente con la idea de Nicholas Royle que hemos abordado anteriormente y que consistía en identificar *la inquietante extrañeza* como una crisis de *lo propio* y *lo natural*.<sup>456</sup>

Se ha visto que para Royle la experiencia de *la inquietante extrañeza* obedecía a una perturbación crítica del propio sentido de uno mismo: de la llamada personalidad o de la sexualidad. También suponía un cuestionamiento de todo aquello que uno podría haber considerado que era *parte de la naturaleza*, tanto la propia naturaleza humana como la naturaleza de la realidad y el mundo. Como consecuencia, y siguiendo su

---

<sup>456</sup> Estas ideas se abordaron en el apartado 2.2, “Concepto nuclear: *la inquietante extrañeza*”.

razonamiento, se podría argumentar que la superación de las identificaciones varón-cultura y mujer-naturaleza —y, por lo tanto, de la dualidad humanidad/naturaleza— promovería ese sentimiento de *la inquietante extrañeza*. Es decir, el reconocimiento de que los seres humanos no sólo formamos parte de la cultura, sino que también somos naturaleza y que dependemos de ella para subsistir, estimularía dicha experiencia. Y, en este sentido, no se puede olvidar que este proceso de *renaturalización* implicaría la integración crítica en lo propiamente humano de todos aquellos saberes, actitudes y características que han sido devaluados por ser considerados femeninos (como la corporalidad y la afectividad). Por tanto, esta reconceptualización del ser humano supondría, en términos freudianos, el *retorno de lo reprimido*, entendido aquí como la recuperación de la sintonía con la naturaleza tanto externa como interna.

Como ya se ha señalado más arriba, tanto Byung-Chul Han como Jorge Riechmann reconocían que el *Eros* era la clave para dicha reconciliación. Pues, según ambos autores, el *Eros* liberaba al sujeto narcisista de su ego y lo dirigía hacia *el otro*. Por tanto, esta apertura también se vincularía con una crisis de *lo propio*. A este respecto, es necesario destacar una reflexión que ofrecía Han sobre el *Eros* que confirma dicha idea: “El amor presupone siempre una alteridad, pero no solo la alteridad del otro, sino también la alteridad de uno mismo. El *Eros* pone en marcha un voluntario *desreconocimiento* de sí mismo, un voluntario *vaciamiento de sí mismo*”.<sup>457</sup>

En el texto *Etrangers à nous-mêmes* (1988), la filósofa Julia Kristeva afirma que Freud, en su artículo *Das Unheimliche*, citado anteriormente, enseñó a percibir al *extranjero* que habita en lo más íntimo y profundo de todo ser humano. Kristeva toma como referencia dicho significado de la palabra *Unheimlich*, al que Freud no le prestó demasiada atención, para desarrollar la idea del reconocimiento de la *extranjería* de uno mismo, y añade lo siguiente:

En efecto, con Freud, la extranjería, y la inquietante extrañeza, se cuela en la tranquilidad de la razón misma y, sin estar restringida a la locura, la belleza o la fe más que a la etnia o la raza, irriga nuestro ser hablante, distanciado

<sup>457</sup> Byung-Chul Han, *La expulsión de lo distinto*, op. cit., p. 109.

de otras lógicas, incluyendo la heterogeneidad de la biología ... De ahora en adelante, sabemos que somos extranjeros para nosotros mismos, y es con la ayuda de ese único apoyo que podemos intentar convivir con los otros.<sup>458</sup>

Para Kristeva, *la inquietante extrañeza* supone una *destructuración del yo* que permite, como venimos indicando, la apertura hacia *el otro*.<sup>459</sup> De este modo, la autora relaciona dicho concepto con la idea de la compasión y la hospitalidad, cuestión que únicamente sería posible reconociendo la alteridad de uno mismo, nuestra *inquietante extrañeza*.

Acabamos de plantear un estudio basado en fuentes contemporáneas que nos ha permitido actualizar el concepto de *la inquietante extrañeza* de la mano de los autores visitados. A partir de ahora debemos seguir ese rastro para centrarnos en el espacio específico que define nuestro trabajo de investigación, el de la pintura figurativa contemporánea. Todas las ideas que se han elaborado en los apartados precedentes nos han servido para contextualizar, ampliar y reconocer la vigencia de nuestra hipótesis. En este momento y para finalizar esta tesis se va a abordar dicha actualización en el ámbito del arte contemporáneo. Y para ello es inevitable hacer referencia a una de nuestras últimas autoras, Alexandra M. Kokoli, que va a ser un apoyo fundamental para la consecución de nuestros objetivos. En su ensayo *The Feminist Uncanny in Theory and Art Practice* (2016), toma como referencia diversas teorías feministas y prácticas artísticas de mujeres para reflexionar sobre lo que todas ellas tienen en común y que es, precisamente, ese *retorno de lo reprimido* al que se acaba de hacer referencia, pero abordado desde otro enfoque, la relación entre feminismo y *la inquietante extrañeza* que, a su vez, refuerza nuestra propuesta.<sup>460</sup>



<sup>458</sup> Julia Kristeva, *Strangers to ourselves*, (Nueva York: Columbia University Press, 1991), p. 170, “With Freud indeed, foreignness, and uncanny one, creeps into the tranquillity of reason itself, and, without being restricted to madness, beauty, or faith anymore than to ethnicity or race, irrigates our very speaking-being, estranged by other logics, including the heterogeneity of biology ... Henceforth, we know that we are foreigners to ourselves, and it is with the help of that sole support that we can attempt to live with others”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>459</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>460</sup> Sobre el concepto de *la inquietante extrañeza* en relación con el arte realizado por mujeres también se ha ocupado la artista Andrea Abalia en su tesis doctoral “Lo siniestro femenino en la creación plástica contemporánea. Análisis y experimentación”, (Tesis doctoral, Universidad del País Vasco, 2013). En este texto, la autora aborda *lo siniestro femenino* como proyección del alter ego. Para los objetivos de este trabajo de investigación no se considera oportuno ocuparse de dicho estudio.

En la inquietante extrañeza, que Freud describió por todos conocido como las perturbadoras consecuencias del retorno de lo reprimido, el feminismo descubrió un aliado inesperado en su intento de forjar estrategias contraculturales subversivas, reclamar un lugar en los cánones de la práctica creativa y la teoría crítica, y revolucionarlos al hacerlo. Dichas estrategias implican un proceso de defamiliarización, a saber, descubrir la extrañeza de lo que se supone conocido, establecido u ordinario, que está teñido con una acusación de la división entre lo familiar y lo desconocido en primer lugar, una división que es vista como intrínsecamente jerárquica e imbuida en la política del poder.<sup>461</sup>

Según Kokoli, las divisiones que se han establecido a lo largo de la Historia del Arte entre lo conocido y lo desconocido “son tanto el reflejo como el vehículo de juicios de valor autorizados”. Por lo tanto, una de las primeras tareas de la crítica feminista en la teoría y en la Historia del Arte fue “la interrogación de los criterios que han operado dentro y a través de la disciplina”.<sup>462</sup> En esta línea, la autora hace referencia a la célebre pregunta *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* que planteó Linda Nochlin en su artículo de *Art News* del año 1971.<sup>463</sup> El texto de Nochlin abrió una línea de investigación que pretendía demostrar cómo la práctica artística de las mujeres se ha visto silenciada sistemáticamente por la cultura patriarcal.

<sup>461</sup> Alexandra M. Kokoli, *The Feminist Uncanny in Theory and Art Practice*, (Londres: Bloomsbury Academic, 2016), p. 3, “In the uncanny, which Freud famously described as the disturbing fallout of the return of the repressed, feminism discovered an unexpected ally in its attempt to forge subversive countercultural strategies, to claim a place in the canons of creative practice and critical theory, and to revolutionize them in doing so. Such strategies involve a process of defamiliarization, namely of uncovering the strangeness of what is assumed to be known, established or ordinary, which is tinged with an indictment of the division between the familiar and the unfamiliar in the first place, a division that is viewed as intrinsically hierarchical and imbued in the politics of power”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>462</sup> *Ibid.*, “In the context of the discipline of art history, divisions between the known (also assumed to be worth knowing) and the unknown (assumed to be minor, marginal, of lesser importance, or less representative of dominant tendencies, movements, traditions) are both the reflexion and the vehicle of authoritative value judgements. Insidiously, such divisions filter down to mainstream, lay understandings of art, history and value, and get entrenched, validated and naturalized through repetition. Hence, among the earliest task of feminist art, history has been the interrogation of the criteria operating within and through the discipline”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>463</sup> Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?”, *Art News*, (enero 1971), p. 22-39, reimpresión en Linda Nochlin, *Women, Art and Power and Other Essays*, (Londres: Thames and Hudson, 1989), p. 145-177.

Patricia Mayayo, en su ensayo *Historias de mujeres, historias del arte* (2003), recogía que las mujeres nunca han creado sus obras “desde un espacio situado fuera de la cultura, un espacio de reclusión y de silencio, sino que se han visto abocadas a trabajar dentro de esa misma cultura pero ocupando una posición distinta a la de los artistas varones”, ya que sus propuestas no responden al orden hegemónico establecido.<sup>464</sup> Asimismo, la artista Lynn MacRitchie escribía en el catálogo de la exposición *About Time* (1980) que “la falta de familiaridad del trabajo de las mujeres artistas no radica en su rareza. Consiste en su supresión”.<sup>465</sup> A este respecto, resulta oportuno señalar que esta discriminación sexista, todavía existente en el contexto del arte contemporáneo, es más notoria aún en el ámbito artístico que estamos abordando en este trabajo de investigación, puesto que la pintura, al ser una disciplina tradicional, ha sido definida desde sus inicios como una práctica masculina.<sup>466</sup>

Afortunadamente, desde los años setenta del siglo pasado este hecho está siendo reivindicado por numerosas creadoras y teóricas, no sólo dando visibilidad a las aportaciones de las mujeres artistas, sino también desarticulando “los discursos y prácticas de la Historia del Arte en sí misma”.<sup>467</sup> Estas tareas, que fueron consideradas fundamentales para Griselda Pollock, las hemos tenido en cuenta en la realización de esta tesis para descubrir otras formas de ver la realidad y en concreto aportar una perspectiva diferente a nuestro tema de investigación, al separarnos de los discursos imperantes.

En este punto, conviene recuperar el citado texto de Kokoli para abordar algunas reflexiones que la autora elabora en torno a la obra *La risa de la Medusa* (1975)

<sup>464</sup> Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte*, (Madrid: Cátedra, 2003), p. 52.

<sup>465</sup> Alexandra M. Kokoli, *op. cit.*, p. 3-4. “In the exhibition catalogue of the ICA exhibition *About Time* (1980), Lynn MacRitchie simultaneously underlines the timeliness of this women-only group show and acknowledges that it is ‘a mere drop from the pool available. Thus the unfamiliarity of work by women artists does not lie in its rarity. It lies in its suppression’. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>466</sup> Sobre esta cuestión, resulta interesante el estudio de Whitney Chadwick titulado *Mujer, arte y sociedad* (1999), donde la autora exponía una serie de ejemplos sobre los diversos prejuicios de género que influyeron en la evaluación estética de obras pictóricas, concretamente en los casos de Marietta Robusti, Judith Leyster y las discípulas de Jacques-Louis David, entre otros.

<sup>467</sup> Griselda Pollock, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, (Buenos Aires: Fiodo, 2013), p. 119. Para ampliar información sobre dicha cuestión se recomienda consultar también el texto *Old Mistresses. Women, Art, and Ideology*, (1981) de Griselda Pollock y Rozsika Parker.



de Hélène Cixous. Partiendo de la dualidad varón/activo y mujer/pasiva, Cixous se propuso en dicho ensayo abrir un horizonte para el desarrollo de una *escritura femenina* que reivindicase un imaginario y un orden simbólico femenino. En este sentido, Cixous recuperaba el mito de Medusa —interpretado por Freud desde una perspectiva psicoanalítica como el temor a la castración masculina— para reformularlo como agente revolucionario. Es decir, la autora tomaba dicho mito como metáfora del retorno devastador y radical de la actividad creativa de las mujeres que ha sido reprimida a lo largo de la historia: “Cuando lo “reprimido” de su cultura y de su sociedad regresa, es un retorno explosivo, *totalmente* destructivo e impactante, con una fuerza que aún no se ha desatado e igual a la represión más prohibitiva”.<sup>468</sup> Así, para esta autora, la *escritura femenina* “tiene lugar cuando lo reprimido culturalmente retorna con venganza, cuando lo largamente censurado y (presunto) imposible irrumpe en el lenguaje y en el mundo, lanzándolo al ‘caosmos’”.<sup>469</sup> Cixous no es explícita a la hora de argumentar cómo es “la práctica de escritura femenina” porque considera que es imposible de definir, “y esta es una imposibilidad que permanecerá, ya que esta práctica nunca puede ser teorizada, encerrada, codificada, lo que no significa que no exista. Pero siempre superará el discurso que regula el sistema falocéntrico; (...)”.<sup>470</sup>

De acuerdo con estas ideas, Kokoli señala que: “La evocación de la Medusa tiene al menos la doble función de conjurar el psicoanálisis como uno de los enemigos falocéntricos de la ‘mujer’ y de explotar específicamente el vínculo freudiano entre la mujer, la castración y la muerte”.<sup>471</sup> En los apartados precedentes ya se ha visto que esta asociación, establecida por los artistas románticos, fue ampliamente desarrollada

<sup>468</sup> Hélène Cixous, “The Laugh of Medusa”, *Signs* 1, no. 4 (1976), p. 886, “When the “repressed” of their culture and their society returns, it’s an explosive, *utterly* destructive, staggering return, with a force never yet unleashed and equal to the most forbidding of suppressions”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>469</sup> Alexandra M. Kokoli, *op. cit.*, p. 1-2, “Feminine writing takes place when the culturally repressed return with a vengeance, when the long censored and (presumed) impossible erupts into language and the world, throwing it into ‘chaosmos’”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>470</sup> Hélène Cixous, *op. cit.*, p. 883. “It is impossible to define a feminine practice of writing, and this is an impossibility that will remain, for this practice can never be theorized, enclosed, coded—which doesn’t mean that it doesn’t exist. But it will always surpass the discourse that regulates the phallogocentric system; (...)” [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>471</sup> Alexandra M. Kokoli, *op. cit.*, p. 43, “The evocation of the Medusa has the at least double function of conjuring psychoanalysis as one of ‘woman’s’ phallogocentric enemies and of specifically exploding the Freudian link between woman, castration and death”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

por el Simbolismo y el Surrealismo. En concreto, en el tercer capítulo se apuntó que este último movimiento artístico amplió la iconografía de la *femme fatale* relacionándola con la figura de la mujer-devoradora y la mujer-castradora. En este punto, se pueden desarrollar algo más estas ideas y conviene destacar que ambas hacen referencia al concepto de *belleza convulsiva* acuñado por los artistas surrealistas y que Rosalind Krauss vinculaba, atendiendo al repertorio de la fotografía surrealista, a una sensación que “hace temblar la seguridad del sujeto aportando una exaltación a través de un shock”.<sup>472</sup> El sentimiento que produce este tipo de belleza amenazante y que Krauss relacionaba con *la inquietante extrañeza* freudiana también fue abordado por Hal Foster en su texto *Belleza compulsiva* (2008). En este estudio, Foster creía que la *belleza convulsiva* es una mezcla de deleite y de espanto, de atracción y de repulsión que desestabiliza al sujeto por su carácter irrepresentable e innombrable.<sup>473</sup> Según el autor, el *placer negativo* que produce este tipo de belleza fue representado en el Surrealismo “a través de atributos femeninos: es una intuición de la pulsión de muerte, recibida por el sujeto patriarcal al mismo tiempo como una promesa de éxtasis y como una amenaza de extinción”.<sup>474</sup> Partiendo de estos argumentos, Kokoli interpreta la Medusa de Cixous del modo siguiente:

La Medusa de Cixous no es más que un cifrado para el miedo patriarcal a las mujeres; (...). El ‘continente oscuro’ de la feminidad ‘no es ni oscuro ni inexplorable’, sino simplemente marginado, descuidado e inexplorado - no irrepresentable, sino sistemáticamente no representado y tergiversado. Cixous se esfuerza por desenredar la inquietante extrañeza de lo monstruoso y sus mitologías de género: no es lo reprimido lo que es feo u horrible; sólo su represión lo hace parecer así. El aspecto más emocionante, a la vez alegre y amenazante de este texto es que la revolución que se anuncia ya ha comenzado

<sup>472</sup> Rosalind Krauss, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2002), p. 192. Krauss también aborda el vínculo entre *la inquietante extrañeza* y la ansiedad de la castración en la práctica fotográfica surrealista en su ensayo *Uncanny*, incluido en Yve-Alain Bois y Rosalind Krauss, *Formeless. A user’s guide*, (Nueva York: Zone Books, 1997), p. 192-197.

<sup>473</sup> Hal Foster, *Belleza compulsiva*, (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008), p. 71.

<sup>474</sup> *Ibid.*



a desarrollarse y, contra todo pronóstico, siempre ha estado burbujeando bajo la superficie”.<sup>475</sup>

Consideramos interesante el propósito de Cixous de desarticular las definiciones establecidas por el patriarcado sobre las mujeres —la Medusa y el *continente negro*—, ideas que se relacionan, como se ha visto, con el vínculo que estableció Freud entre la *inquietante extrañeza* y el sexo femenino. Sin embargo, no compartimos su idea de una creatividad femenina diferente de la masculina, pues defenderlo sería aceptar esencias femenina y masculina, cuestión que, como ya se ha apuntado más arriba, imposibilitaría todo proyecto de igualdad.<sup>476</sup> En lugar de una práctica artística femenina, lo que aquí se defiende es una práctica artística que se desarrolla desde una perspectiva crítica feminista.<sup>477</sup> Como exponía Griselda Pollock:

El adjetivo *feminista* no designa a la autora ni sus intenciones, ni la referencia activa a la experiencia de género de la artista o el contenido de su arte, ni un nuevo *ismo* museístico. Más bien, se suma aquí a intervenciones en el fundamento de sus *efectos* al romper con regímenes existentes de poder y significación ideológica, de sexo y otras formas de diferencia social.<sup>478</sup>

<sup>475</sup> Alexandra M. Kokoli, *op. cit.*, p. 43-44, “Cixous’ Medusa is no more than a cipher for the patriarchal fear of women; (...) The ‘dark continent’ of femininity ‘is neither dark nor unexplorable’ but merely marginalized, neglected and unexplored - not unrepresentable but systematically un- and misrepresented. Cixous takes pains to untangle the uncanny from the monstrous and its gendered mythologies: it is not the repressed that is ugly or horrible; only its repression makes it appear so. The most exciting, at once joyous and menacing aspect of this text is that the revolution that is announced has already started to take place within it and, against all odds, has always been bubbling under the surface”. Esta afirmación de Kokoli parte de la declaración que Cixous realiza en las páginas 884 y 885 de su texto: “*The Dark Continent is neither dark nor unexplorable*. —It is still unexplored only because we’ve been made to believe that it was too dark to be explorable”. (*El Continente Oscuro no es oscuro ni inexplorable*. — Todavía no se ha explorado sólo porque nos han hecho creer que estaba demasiado oscuro para ser explorable). [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>476</sup> En la página 877 de dicho ensayo Cixous afirma: “woman must write woman. And man, man”. (“Una mujer debe escribir a una mujer. Y un hombre, a un hombre”). [Traducción al castellano por la autora de esta tesis]. En este sentido, conviene apuntar que la propuesta de Cixous, junto con la de otras teóricas francesas como Luce Irigaray, Annie Leclerc y Julia Kristeva, ha sido denominada *feminismo de la diferencia*. Todas ellas, en mayor o menor medida, criticaron el feminismo que reclamaba la igualdad, proponiendo, por el contrario, reforzar la diferencia entre mujeres y hombres.

<sup>477</sup> La artista Mira Schor, en su artículo *Amnesiac Return*, señala que el deslizamiento que se produjo en los años noventa de una *voz feminista* a una *voz femenina* fue uno de los muchos retornos amnésicos al feminismo, basado en enfatizar las aportaciones de las mujeres artistas mientras que se neutralizaba la radicalidad disruptiva del feminismo. Véase: Mira Schor, “Amnesiac Return”, *The Brooklyn Rail* (sept. 2014), <https://brooklynrail.org/2014/09/criticspage/amnesiac-return-amnesiac-return>, (Consulta 30/01/2020).

<sup>478</sup> Griselda Pollock, “Inscripciones en lo femenino”, en Anna María Guasch, ed., *Los manifestos del arte posmoderno: textos de exposiciones 1980-1995*, *op. cit.*, p. 329.

Es, precisamente, en este marco en el que se puede percibir la compleja relación entre el feminismo y la *inquietante extrañeza*, acerca de la cual reflexionaba Kokoli:

(...) la inquietante extrañeza para el feminismo ha sido una puerta de entrada para explorar lo femenino reprimido, las manifestaciones de la opresión de las mujeres en los textos culturales, y un instrumento metodológico inestable y equivoco pero incisivo para explorar los puntos ciegos y minar lo tácito y lo indescriptible.<sup>479</sup>

Kokoli propone el término *feminist uncanny* para describir ese encuentro crítico entre el feminismo y la *inquietante extrañeza* y, por extensión, el psicoanálisis freudiano. Lo que la autora denomina *feminist uncanny*, en la teoría y en la práctica artística, sería una estrategia audaz e inquietante que:

selecciona los hilos de continuidad con el pasado tanto dentro como del feminismo; en su reconocimiento del desorden inevitable, incluso del lado oscuro, de los diálogos y negociaciones, intentando lealtades y forjando caminos a seguir, la inquietante extrañeza inmuniza al feminismo contra la amnesia y el riesgo de convertirse en un discurso maestro y lo mantiene deliberadamente insano y majestuosamente ‘escandaloso’, para hacer eco de Jacqueline Rose. Lo *feminist uncanny* hace que el feminismo se sienta orgulloso de sus cicatrices y bagaje; despierta una ambigüedad peligrosamente inestable en la propia familiaridad percibida del feminismo; y se niega a poner en la cama preguntas aparentemente resueltas.<sup>480</sup>

De acuerdo con estos argumentos, consideramos que las propuestas pictóricas que se han abordado en el capítulo anterior se relacionan con la idea de lo *feminist uncanny*

<sup>479</sup> Alexandra M. Kokoli, *op. cit.*, p. 60, “(...) the uncanny for feminism has been a gateway for exploring the feminine repressed, manifestations of the oppression of women in cultural texts, and an unstable and equivocal yet incisive methodological instrument for exploring blind spots and mining the unspoken and the unspeakable”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>480</sup> *Ibid.*, p. 68, “In its resonance as a bold, disquieting, funny and learned strategy, the feminist uncanny picks out the threads of continuity with the past both within and of feminism; in its acknowledgement of the inevitable messiness, even the dark side, of dialogues and negotiations, attempting allegiances and forging ways forward, the uncanny immunizes feminism against both amnesia and the risk of becoming a master discourse and keeps it wilfully unsanitized and majestically ‘scandalous’, to echo Jacqueline Rose. The feminist uncanny makes feminism proud of its scars and baggage; it awakens a dangerously unstable ambiguity in feminism’s own perceived familiarity; and it refuses to put seemingly settled questions to bed”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

que Alexandra M. Kokoli plantea en su estudio. Las artistas que se han tratado vuelven su mirada hacia una larga historia de resistencia a todo sistema de opresión, recuperando y replanteando desde claves contemporáneas las estrategias políticas y reflexivas y, a menudo contradictorias, que los movimientos de mujeres precedentes adoptaron en la lucha por su liberación. Siguiendo a Kokoli y como se ha podido observar en dichas propuestas, *la inquietante extrañeza* en diálogo con el ecofeminismo es una estrategia subversiva adecuada para poner en cuestión las visiones hegemónicas de la cultura occidental que han naturalizado la idea de un mundo dual y jerárquico. *La inquietante extrañeza*, como mecanismo de perpetua desfamiliarización, mantiene constantemente vivo el análisis crítico de la dominación de los seres humanos y de la naturaleza que está desarrollando el ecofeminismo, arrojando nueva luz sobre debates familiares y contemporáneos. Y, de este modo, abre nuevos espacios para la reflexión sobre posibles alternativas al sistema capitalista y heteropatriarcal con el fin de, como se viene señalando, “construir un mundo de igualdad y ecojusticia más consciente y solidario”.<sup>481</sup>

Para concluir este estudio, vamos a detenernos en tres propuestas artísticas contemporáneas que consideramos especialmente elocuentes para, desde las posibilidades del lenguaje pictórico, explicitar el discurso que hemos trazado en este estudio. Con las obras de Karin Mamma Andersson (Suecia, 1962), de Gabriela Bettini (España, 1977) y de Rosa Loy (Alemania, 1958), pondremos fin a este trabajo, abundando en el sentimiento de *la inquietante extrañeza*, que ha sido el *leitmotiv* de esta investigación. A través del análisis de la producción de estas pintoras se ofrecerán otras visiones de dicho sentimiento que nos ayudará no sólo a comprenderlo mejor, sino a verificar su vínculo con los problemas que acechan a nuestro mundo contemporáneo. Sus trabajos manifiestan el compromiso ético de estas artistas con la naturaleza, un compromiso que demandan la reconciliación con el cuerpo al mismo tiempo que reivindican la igualdad, no sólo entre mujeres y hombres, sino también con respecto a todos los seres vivos que habitan este planeta.

<sup>481</sup> Alicia H. Puleo, *Claves ecofeministas. Para rebeldes que aman a la Tierra y a los animales*, op. cit., p. 154.

## 6.1 Karin Mamma Andersson: pintura y duelo

Karin Mamma Andersson creció en el norte de Suecia, en la pequeña ciudad de Luleå, donde pasaba la mayor parte de su tiempo libre haciendo senderismo y esquiendo, cuestiones que ella misma reconoce que han podido influir en su obra.<sup>482</sup> En efecto, su propuesta pictórica se caracteriza por la representación de paisajes bañados con la sutil luz de las tierras del norte y otros elementos presentes en esta zona del planeta como los fondos montañosos, los abedules, la nieve y las cabañas de madera. Su trabajo también recoge escenas domésticas en las que, sin embargo, la figura humana suele estar ausente, por lo que, según ha dicho, su obra sugiere “un espacio mental, independientemente de si es un paisaje o un interior”.<sup>483</sup> Esto queda manifestado por la ausencia de puntos de referencia temporales o espaciales específicos. Son cuadros en los que, como dice la artista, “el tiempo fluye a la vez. Es el mismo momento tanto ahora como después y en el futuro”.<sup>484</sup> Esta inestabilidad del flujo temporal crea un ambiente inquietante y desconcertante que ofrece al espectador la posibilidad de percibir la obra de una forma más intensa. Además, la manera en que están hechos sus cuadros favorecen la prolongación del tiempo de percepción debido a la gran riqueza de texturas que contienen y que se consiguen mediante la combinación de capas gruesas y lavados delicados. Por otro lado, la combinación de distintas técnicas pictóricas también contribuye, desde la dimensión técnica, a la complejidad de la obra. La pintora alterna el óleo con la pintura acrílica, utiliza el barniz de forma aleatoria, deja espacios en los que aparece directamente el soporte o usa los pigmentos de forma directa para apoyar la demora en la observación por parte del espectador.

Mamma Andersson fue una de las pocas mujeres artistas incluidas en la exposición *Nightfall: New Tendencies in Figurative Painting*, ya mencionada en el apartado 3.1, “Tres proyectos expositivos de referencia”, en la que también participaron las pintoras

<sup>482</sup> Charlotte Jansen, “5 Questions. Mamma Andersson’s Tribute to Girls”, *Elephant*, (oct. 2018), <https://elephant.art/mamma-anderssons-tribute-girls/>, (Consulta: 12/02/2020), “I grew up in northern Sweden in a rather small town, spending all my free time outdoors hiking and skiing. This has probably shaped me in an unconscious way”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>483</sup> *Ibid.*, “For me, it is more about a mental space, irrespective of whether it’s a landscape or an interior”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>484</sup> Todd Bradway, ed., *Landscape Now: From Pop Abstraction to New Romanticism*, op. cit., p. 143, “In the paintings”, she says, “time flows together. It is at the same moment both now and then and in the future” [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



135. Karin Mamma Andersson, *Night Guest* (2011)

ya citadas Ellen Altfest, Nicole Eisenman, Caroline Walker y Chantal Joffe. A este respecto, cabe recordar que la comisaria Jane Neal se propuso presentar en dicho proyecto una serie de obras que giraban en torno al concepto del anochecer y que lo relacionaba con la idea de un cambio dramático o del final de una era.

La obra de Mamma Andersson evoca un estado mental o psicológico que, a menudo, se relaciona con un sentimiento de tristeza y desolación. En el catálogo de su exposición individual *Dog Days* (2012), Martin Hentschel, director del Kunstmuseen Krefeld, donde se presentó el proyecto, escribía que dichos sentimientos se deben a cómo la pintora percibe el estado del mundo en el momento actual en comparación al experimentado durante su infancia:

Y cuando un sentimiento de tristeza y melancolía asola al espectador mientras camina por la exposición, esto se debe necesariamente a la forma en que la artista ve el mundo de hoy: como un mundo que amenaza nuestra propia existencia, marcado por la destrucción de la naturaleza y la pérdida de humanidad. Estas atribuciones nacen al mismo tiempo por un contrapoder indestructible que se remonta a su infancia: cuando el “mundo” todavía era un todo interconectado, unido a aventuras, lleno de los susurros del primer amor, sentimientos por la patria y el deseo de explorar partes distantes que cosecharían experiencias incomparables. Visto de esta manera, las pinturas de Mamma Andersson plantean un desafío permanente al presente.<sup>485</sup>

La propia artista confirma esta reflexión diciendo que la oscuridad latente que se advierte en su trabajo está relacionada con la idea de crisis y decadencia en la que está inmersa la sociedad contemporánea:

En los últimos años, el medio ambiente y el miedo a lo que estamos haciendo han influido absolutamente en mi trabajo. Esto se aplica en varios niveles,

<sup>485</sup> Martin Hentschel, ed., *Mamma Andersson: Dog Days*, (Berlín: Kerber Verlag, 2012), p. 5, “And when a feeling of sadness and melancholy besets the viewer while walking round the exhibition, this comes by necessity from the manner in which the artist sees the world today: as a world that threatens our very existence, marked by the destruction of nature and the loss of humanity. These ascriptions are born at the same time by an indestructible counterpole that lies back in her childhood: when the “world” was still an interconnected whole, teaming with adventures, full of the whisperings of first love, feelings for the homeland and the urge to explore distant parts which would reap incomparable experiences. Seen in this way, Mamma Andersson’s paintings pose a permanent challenge to the present”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



136. Karin Mamma Andersson, *Doldrums* (2011)

no sólo a la degradación ambiental y al hecho de que estamos destruyendo abejas e insectos, sino también a nivel económico. Se siente como un carrusel histórico que va tan rápido que no podemos apagarlo.<sup>486</sup>

El título *Dog Days*, que aparece en la citada exposición, es una locución inglesa que alude al período del año en que es más fuerte el calor.<sup>487</sup> La artista explica cómo en los viejos almanaques suecos de granjero, dicha expresión —que estaba íntimamente asociada a la brujería y a la superstición— se utilizaba para describir el espacio de tiempo que transcurre desde finales del mes de julio hasta final de agosto. Se percibía este intervalo como un período de desgracia acompañado de malas cosechas, enfermedad y agua envenenada: “es la época del año en que la naturaleza entra en

<sup>486</sup> Milou Allerholm, “Temakonstnär: Karin Mamma Andersson”, *Pedagogiska Magasinet*, (sept. 2013), <https://pedagogiskamagasinet.se/temakonstnar-karin-mamma-andersson/>, (Consulta: 24/04/2019), “De senaste åren har miljön och en skräck för vad vi håller på med absolut präglat mina arbeten. Det gäller på flera nivåer, inte bara miljöförstörrelse och det faktum att vi utrotar bin och insekter, utan också på ett ekonomiskt plan. Det känns som en hysterisk karusell som går så fort att vi inte kan stänga av den”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>487</sup> Dicha expresión en castellano se traduciría como canícula. Hemos optado por mantener la locución inglesa *dog days* porque resulta más esclarecedora para el discurso que planteaba la exposición. La propia artista señala que si ella hubiese titulado el proyecto con el término *Rötmånad* —traducción en sueco de *dog days*— hubiese tenido un significado equivocado.



137. Karin Mamma Andersson, *Dog Days* (2011)

algún tipo de proceso de descomposición, la época del año con mayor putrefacción”.<sup>488</sup> Atendiendo al contexto social, cultural y político contemporáneo, Mamma Andersson apunta que esta situación de *dog days* se experimenta hoy en día como un estado permanente:

Hemos envenenado nuestra agua, tenemos catástrofes como en Fukushima donde los humanos mueren y todas las personas tienen que abandonar sus hogares. Sabemos que el mundo está sentado sobre enormes bombas con virus y estamos investigando sustancias extrañas que pueden destruir nuestro planeta- en una fracción de segundo y hacer implosión hasta la nada. Sabemos que vivimos con todas estas amenazas y también hay algún tipo de sensación de *dog days*. (...) Es un sentimiento del fin del mundo sobre todo.<sup>489</sup>

<sup>488</sup> Karin Mamma Andersson, “Galleri Magnus Karlsson - MAMMA ANDERSSON - Dog Days (with Eng Subtitles)”, entrevista en *GalleriMK*, (12 de abril de 2016), vídeo (11:03), <http://www.gallerimagnuskarlsson.com/videos/mamma-andersson-%E2%80%93-dog-days>, (Consulta: 12/02/2020), “it’s the time a year when nature goes into some kind of decay process, the time of the year with most of putrefaction”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>489</sup> *Ibid.*, “We have poisoned our water, we have catastrophes as in Fukushima where humans die and all people have to leave their homes. We know that the world is sitting on huge bombs with viruses and we are researching weird stuff that can destroy our planet- in a split of a second and implode it to nothing. We know that we live with all these threats and there is some kind of feeling of dog days in that too. (...) It’s a doomsday feeling over it all”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



El cuadro que lleva ese título, *Dog Days* (2011), es un buen ejemplo representativo del estado de ánimo de desolación y decadencia que transmitía la exposición. En la obra se pueden observar tres personajes vestidos con batas verdes excavando el suelo, como si estuviesen buscando algo. La novelista Elfriede Jelinek piensa que se trata de “arqueólogos de un hecho espantoso que no puede haber sido hace tanto tiempo. El esfuerzo involucrado está escrito en cada uno de sus gestos”.<sup>490</sup> Mientras los personajes están ocupados con su trabajo, el espectador es confrontado con algo que pasa inadvertido para estas figuras: “una negrura informe se está extendiendo inesperadamente entre ellos”.<sup>491</sup> El espectador asiste así a “un hecho que desciende sobre los protagonistas o la artista sin previo aviso, como algo fatídico que no tiene escapatoria”.<sup>492</sup>

En otra de sus obras, titulada *Tick Tock* (2011), aparecen otra vez esas formas negras recurrentes que le confieren a la escena una atmósfera decadente y tóxica. El cuadro representa una habitación deshabitada. No obstante, los elementos que se muestran en la escena describen al personaje ausente:

La cama exigua, las toallas debajo del estante, el periódico sobre la mesa, completan una escena de aislamiento. No cabe duda de que alguien está pasando sus últimos años y días aquí en una miseria sin alegría. Las imágenes clavadas en la pared dorada al fondo cuentan eventos pasados, y no es casualidad que la artista haya prescindido aquí de los detalles: el pasado se ha desvanecido, y todo lo que cuenta ahora es simplemente hoy y el día siguiente.<sup>493</sup>

<sup>490</sup> Martin Hentschel, ed., *Mamma Andersson: Dog Days*, op. cit., p. 13, “archaeologists of a dreadful deed that cannot have been that long ago. The toil involved is written in their every gesture”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>491</sup> *Ibid.*, “a formless blackness is spreading out quite unexpectedly in their midst”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>492</sup> *Ibid.*, “we are witnessing an occurrence that descends on the protagonists or the artist without any prior warning, as something fateful that brooks no escape”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>493</sup> *Ibid.*, p. 23. “The meagre bed, the towels underneath the shelf, the newspaper on the table round off a scene of isolation. There can be no doubt, someone is spending his last years and days here in joyless penury. The pictures nailed to the golden wall at the back tell of past events, and it is no accident that the artist has dispensed here with the details: The past has faded, and all that counts now is simply today and the day after”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



138. Karin Mamma Andersson, *Tick Tock* (2011)



139. Karin Mamma Andersson, *Holiday* (2020)

Atendiendo a las obras presentadas en la exposición, Elfriede Jelinek apunta que son:

imágenes que hablan de un mundo desordenado, un mundo de amenaza y pérdida, inmerso en la tristeza. Como tales, reflejan las condiciones básicas de la existencia humana en la etapa avanzada de la destrucción de la naturaleza provocada por el lucro irresponsable y la brutal represión de los débiles: una mentalidad - como aprendemos al mirar estas obras - que se ha abierto camino en las mejores ramificaciones de la vida social humana.<sup>494</sup>

En su reciente exposición titulada *The Lost Paradise*, que se presentó en la galería David Zwirner de Nueva York, en marzo de 2020, Mamma Andersson desarrolló nuevas perspectivas sobre algunos de sus motivos más frecuentes: “ramas áridas y pinos de corteza gruesa, interiores domésticos, caballos y mujeres jóvenes”. A través de ellos, proponía una reflexión en torno a la feminidad, la fantasía y la memoria, “evocando momentos y emociones de su propia infancia y al mismo tiempo invocando lo que esta por venir”.<sup>495</sup>

El interés de la artista por reflexionar sobre lo que tenemos frente a nosotros, lo que hemos dejado detrás y dónde estamos ahora se manifiesta en su cuadro titulado *Holiday* (2020). Esta obra muestra un grupo de jinetes cabalgando de espaldas al espectador y dirigiéndose hacia un horizonte que resulta incierto y amenazador, cualidades que son potenciadas por el cielo, de apariencia espesa y anaranjada. Los caballos, en este caso, representan la inocencia perdida de la infancia que quedó atrás:

Los caballos siempre me han impresionado, creo que son uno de los animales más hermosos que domesticamos los humanos. (...) El anhelo de dejarse



<sup>494</sup> *Ibid.*, p. 38, “It is from here that Mamma Andersson’s bleak images are thought up: images that tell of a world out of kilter, a world of threat and loss, immersed in sadness. As such they reflect the basic conditions of human existence in the advanced stage of nature’s destruction wreaked by heedless profiteering and the brutal repression of the weak: a mentality - as we learn on looking at these works - that has etched its way into the finest branchings of human social life”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

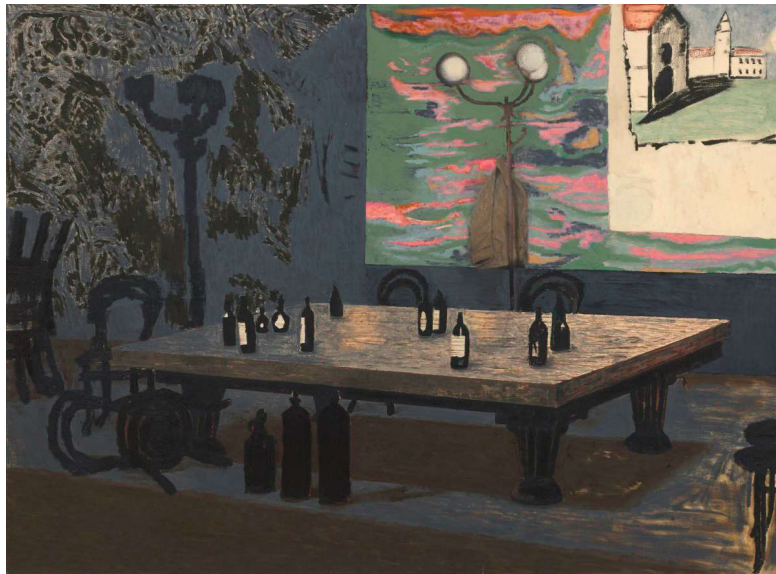
<sup>495</sup> Nota de prensa de la exposición *The Lost Paradise* (2020) de Karin Mamma Andersson, [https://dzprocdn.azureedge.net/-/media/davidzwirner/exhibitions/2020/mamma-andersson-the-lost-paradise/davidzwirner\\_mammaandersson\\_pressrelease\\_newyork\\_july72020.pdf?rev=5ed0bbfd44714bc09b533b0ebb179397](https://dzprocdn.azureedge.net/-/media/davidzwirner/exhibitions/2020/mamma-andersson-the-lost-paradise/davidzwirner_mammaandersson_pressrelease_newyork_july72020.pdf?rev=5ed0bbfd44714bc09b533b0ebb179397), (Consulta: 01/08/2020), “barren branches and thick-barked pine trees, domestic interiors, horses, and young women. Across these recent compositions, Andersson engages with themes of femininity, fantasy, and memory, recalling moments and emotions from her own childhood while also invoking what lies ahead”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

llevar por el animal y montarlo. Tratar de comprender la fisonomía del caballo es un desafío. Pero, sobre todo, estas pinturas de caballos tratan sobre un período de posguerra en el que vivíamos en la inocencia con el futuro por delante y no detrás de nosotros.<sup>496</sup>

Su cuadro titulado *Last Waltz* (2020) también merece especial atención. La obra representa una escena interior deshabitada que alberga paisajes exteriores. El centro de atención se sitúa en la mesa baja en la que se puede observar que hay algunas botellas de vino. Estos elementos y el título de la obra sugieren “la noción de que esta es la imagen del final de una fiesta; ninguna persona es evidente en el sitio, cuyos efectos cuentan una historia de fraternidad recientemente terminada”.<sup>497</sup> Sobre el cuadro, Mamma Andersson expone lo siguiente: “El día después de una gran fiesta es bastante simbólico. Por lo tanto, esta pintura no trata sobre un evento en particular, sino más bien una representación de nuestro tiempo y lo que dejamos atrás”.<sup>498</sup>

En conexión con este pensamiento, Andersson prosigue diciendo que no le interesa tanto iniciar un debate o hacer preguntas, aunque no puede evitar tampoco hacer un análisis de la situación.<sup>499</sup> Sin embargo, este análisis lo hace desde el posicionamiento del artista antes que desde un activismo militante:

No quiero ser la persona que viene con algún tipo de llamada a la acción, para salir y luchar contra la contaminación ambiental, aunque pienso que es una muy buena acción. Ese no es mi papel. Después de todo, mi papel es ser artista.



140. Karin Mamma Andersson, *Last Waltz* (2020)



<sup>496</sup> Karin Mamma Andersson, “Mamma Andersson. The Lost Paradise”, *David Zwirner*, (2020), <https://www.davidzwirner.com/exhibitions/mamma-andersson-the-lost-paradise-2020>, (Consulta: 1/08/2020), “Horses have always impressed me, I think they are one of the most beautiful animals we humans domesticate. (...) The longing to be carried by the animal and ride it. Trying to understand the horse's physiognomy is a challenge. But above all, these horse paintings are about a post-war period when we lived in innocence with the future ahead of us and not behind us”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>497</sup> Jonathan Goodman, “Mamma Andersson at David Zwirner”, *Artefuse*, (marzo 2020), <https://artefuse.com/2020/03/12/mamma-andersson-at-david-zwirner/>, (Consulta: 1/08/2020), “The title of the work establishes the notion that this is the image of a party's end; no person is evident on the site, whose effects tell a tale of recently ended fraternity”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>498</sup> Karin Mamma Andersson, “Mamma Andersson. The Lost Paradise”, *op. cit.*, “The day after a huge party is pretty symbolic. This painting is therefore not about a particular event, but is rather a representation of our time and what we leave behind”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>499</sup> *Ibid.*, “I am not interested in sparking debate or asking questions. However, I am both critical and analytical”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

Ser artista trata de abrir un ojo o encontrar una nueva perspectiva - que tal vez de otra manera no se hubiera visto.<sup>500</sup>

La propuesta pictórica de Mamma Andersson plantea la difícil necesidad de aceptar las duras realidades de nuestro presente y que están conformando ya el futuro de la humanidad. En este sentido, se considera que su obra ayuda al espectador a la elaboración de su propio duelo que, como ya se ha visto, Jorge Riechmann admitía como una de las tareas que debería favorecer el arte contemporáneo. Duelo por la naturaleza que estamos destruyendo, duelo por el destino dañado de la especie humana y de los demás seres vivos, “duelo por el proyecto de una humanidad libre y justa en una tierra habitable”.<sup>501</sup> A este respecto, resulta oportuno traer a colación una reflexión de Carolyn Baker que citaba Riechmann, ya que permite aproximarnos un poco más a la obra de Mamma Andersson:

Hablando metafóricamente, no puedo más que preguntarme si gran parte de la “congestión” de nuestros corazones se deriva de nuestra incapacidad para el duelo. De hecho, el dolor nos abre el corazón y lo llena de compasión. Cuando atravesamos el duelo, no solo nos sentimos más vivos, [...] sino que con nuestras lágrimas facilitamos alegría palpable.<sup>502</sup>

El trabajo de Mamma Andersson es un buen ejemplo de la *estética de la vulneración* a la que se ha hecho referencia más arriba y que está también íntimamente relacionada con la *inquietante extrañeza* freudiana. Su obra produce una conmoción que desarma el *yo* y promueve un sentimiento de sufrimiento y de dolor que, de este modo, permite al espectador tomar conciencia de su propio arraigo en la naturaleza.

<sup>500</sup> Karin Mamma Andersson, “Galleri Magnus Karlsson - MAMMA ANDERSSON - Dog Days (with Eng Subtitles)”, *op. cit.*, “I don’t want be the person who comes with some sort of call for action, to go out and fight against environment pollution, even though I think is a very good action. That’s not my role. My role is, after all, to be an artist. To be an artist is about opening an eye or finding a new perspective- that maybe otherwise had not been seen”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>501</sup> Véase cita 347.

<sup>502</sup> Carolyn Baker, “Why we need the journey of grief”, texto introductorio a la *Age of Limits Conference (& Conversation on the Collapse of the Global Industrial Model)* en Jorge Riechmann, *Autoconstrucción. La transformación cultural que necesitamos*, *op. cit.*, p. 253.

## 6.2 Gabriela Bettini: la violencia latente contra la naturaleza y las mujeres

Gabriela Bettini es una artista española de ascendencia argentina. Este factor es clave en su propuesta artística, ya que, según ella misma reconoce, trabaja desde una “perspectiva situada” por este doble origen “que le permite sentir y vivir este doble legado”.<sup>503</sup>

Por mi doble pertenencia a España y Argentina presto atención a los saberes que se generan desde el Sur Global y últimamente estoy muy interesada en todos aquellos que se dan fuera de la academia y que, desde el pensamiento hegemónico (el occidental y el propio), se consideran, aún hoy, subalternos.<sup>504</sup>

Bettini trabaja en diversos soportes plásticos como la pintura, el dibujo, la fotografía, el vídeo o la instalación, pero tiene especial predilección por el medio pictórico, porque, como ella misma ha reconocido, el trabajar desde la pintura le permite, al mismo tiempo, ponerla en cuestión, tanto por la propia hegemonía que esta disciplina ha tenido tradicionalmente en el arte occidental como por su papel en la historia como herramienta al servicio del poder.<sup>505</sup>

Sus primeros proyectos artísticos giraban en torno a la *postmemoria* como se puede observar en su serie titulada *Recuerdos inventados* (2002-3). En esta, recreó los relatos y hechos traumáticos de la generación que vivió la dictadura cívico-militar argentina, tratando temas como las ausencias y la desaparición de personas, cuestiones que se vinculan íntimamente con su propia biografía, pues cinco de los miembros de su familia desaparecieron en dicha dictadura. En estos primeros años también reflexionó en varias series de obras, como *La casa despojada* y *Un tiempo casi cercano* —ambas del 2011—sobre el tema del hogar como algo inalcanzable, un concepto que remite a su propia experiencia de haber heredado el proceso del exilio de sus padres.

<sup>503</sup> Susana Blas, “Los monocultivos de la mente”, *Gabrielabettini*, p. 2, [https://files.cargocollective.com/713725/Susi-Blas\\_gabriela-betini.pdf](https://files.cargocollective.com/713725/Susi-Blas_gabriela-betini.pdf), (Consulta: 10/02/2020).

<sup>504</sup> *Ibid.*

<sup>505</sup> Encina Villanueva Lorenzana, “ENCINA VILLANUEVA LORENZANA mirando a GABRIELA BETTINI”, *MMM*, <http://mujeresmirandomujeres.com/gabriela-bettini-encina-villanueva-lorenzana/>, (Consulta: 6/04/2020).



Desde su propia historia personal y vivencias familiares, la práctica artística de Bettini ha ido desarrollándose, “manteniendo siempre una preocupación de fondo: la “desaparición” de las voces disidentes y la violencia, en especial la ejercida contra las mujeres”.<sup>506</sup> Su preocupación por este tema fue a raíz del asesinato de la feminista y activista medioambiental hondureña Berta Cáceres en marzo de 2016 y el de su compañera de lucha Lesbia Janeth cuatro meses después. A partir de estos hechos, la artista argentina empezó a reflexionar, a través de su obra, sobre uno de los temas centrales del ecofeminismo: las relaciones que existen entre el capitalismo y la violencia ejercida contra la naturaleza y las mujeres. En concreto, se preguntaba si había una violencia específica contra aquellas que defienden la naturaleza.<sup>507</sup> En relación con esta cuestión, Bettini observa que parte de ideas que han elaborado algunas teóricas ecofeministas como la ya citada Carolyn Merchant.<sup>508</sup> Cabe recordar que esta autora argumentaba que el desarrollo de las teorías mecanicistas favoreció la devaluación de la naturaleza y de las mujeres, reduciéndolas a meros recursos puestos al servicio del hombre. De este modo, se eliminó cualquier tipo de restricción moral para fomentar su explotación.

Bettini abordó dichas cuestiones por primera vez en su proyecto expositivo titulado *Paisajes de excepción*, presentado en septiembre del año 2016 en la galería Silvestre, en Madrid. Esta muestra estaba compuesta por tres cuadros, uno de grandes dimensiones y dos de menor formato, que conformaban un pequeño atlas de imágenes en el que entrelazó “tres grandes ideas: el paisaje en la pintura, la ecología y el binomio lugar/memoria”.<sup>509</sup> Estas obras, elaboradas minuciosamente con óleo sobre lino que revelan el gran dominio de la técnica por parte de la artista, se caracterizan por

<sup>506</sup> Raquel Martín, “Hay una política de borrado de todo lo que no se ajuste al sistema”, *Quiero* (abril 2020), <https://somosquierno.com/hay-una-politica-de-borrado-de-todo-lo-que-no-se-ajuste-al-sistema/>, (Consulta: 6/04/2020).

<sup>507</sup> *Ibid.*

<sup>508</sup> Javier Díaz-Guardiola, “Darán que hablar. Gabriela Bettini: «No sé cómo descodificar el mundo si no es a través del arte», en *ABC Cultural* (mayo 2018), [https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-gabriela-bettini-no-como-descodificar-mundo-si-no-traves-arte-201804290019\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-gabriela-bettini-no-como-descodificar-mundo-si-no-traves-arte-201804290019_noticia.html), (Consulta: 6/04/2020).

<sup>509</sup> Gabriela Bettini, *Paisajes de excepción*, (Madrid: Galería Silvestre, 2016), s.p., [https://issuu.com/galeriasilvestre/docs/dossier\\_paisajes\\_de\\_excepci\\_n\\_gabr](https://issuu.com/galeriasilvestre/docs/dossier_paisajes_de_excepci_n_gabr), (Consulta: 6/04/2020).



141. Gabriela Bettini, *Estudio* (2016)

la representación de paisajes de cierta apariencia idílica. Pero su discurso, no se queda ahí, pues, como ella misma ha reconocido:

Me interesa que la gente que se aproxime a mi trabajo entienda que hay varias capas de información. Que la belleza sea como un gancho que acerque a la obra. Que se pueda leer el catálogo de sala para entender que lo que planteo son cuestiones más duras, que hablan de la realidad de hoy. Me interesa conversar con las personas que vuelcan su propia mirada sobre mi obra: siempre surgen interpretaciones o asociaciones inesperadas.<sup>510</sup>

En el catálogo de la exposición escrito por el comisario de arte Bruno Leitão se puede leer que el cuadro de gran formato representa una de las paredes del estudio de Bettini, un trampantojo en el que se pueden observar diversas imágenes que describen un clima tropical: “aves exóticas y paisajes extrañamente bucólicos alineados en filas horizontales, que construyen una especie de mapa visual, como si la autora buscara algún tipo de lógica en la comparación de las imágenes”.<sup>511</sup> La fila superior está compuesta de escenas paradisíacas tomadas de fotografías publicadas en páginas web “de empresas extractivistas que operan en Brasil, Honduras, Colombia y Filipinas (algunos de los países más peligrosos para quienes defienden el medio ambiente)”, y que responden a estrategias de *greenwashing*, una práctica habitual de las multinacionales que consiste en promocionarse a través de su “responsabilidad ecológica y social” cuando en realidad sus intenciones se encaminan a todo lo contrario.<sup>512</sup> Los paisajes que se pueden observar en la fila inferior parecen provenir de la misma fuente. Sin embargo, si seguimos leyendo el catálogo de la exposición nos damos cuenta de que se trata de “imágenes de los sitios donde se han encontrado los cuerpos de mujeres activistas medioambientales que defendían el entorno, un modo de vida respetuoso con los recursos naturales locales y otro modelo de sociedad”.<sup>513</sup>

La tensión que existe entre la apariencia idílica y el transcurso terrible de los escenarios representados por Bettini remite al concepto de belleza que Eugenio Trías

<sup>510</sup> Raquel Martín, “Hay una política de borrado de todo lo que no se ajuste al sistema”, *op. cit.*

<sup>511</sup> Gabriela Bettini, *Paisajes de excepción, op. cit.*

<sup>512</sup> *Ibid.*

<sup>513</sup> *Ibid.*

proponía y que, como ya vimos en el segundo capítulo, correspondía a la unión de las categorías estéticas de *lo bello* y de *la inquietante extrañeza*.<sup>514</sup> Este concepto de belleza está íntimamente relacionado con el que plantea Byung-Chul Han. Pues, como se ha podido advertir más arriba, el filósofo coreano afirma que a la belleza le resulta esencial esa *negatividad* que se relaciona con las ideas de *lo oculto*, *lo inaccesible*, *lo inhóspito* y *lo extraño*, ya que son éstas las que constituyen su poder de seducción.

El mismo concepto de belleza también está presente en las obras de menor formato que componían dicha exposición y que se titulan *Brasil* y *Honduras*. En cada uno de estos cuadros, la artista superpuso un paisaje a otro haciendo coincidir sus líneas de horizontes, un recurso que responde a un entrelazado de dos dimensiones espacio-temporales diferentes. Bruno Leitão ha observado que los “paisajes de fondo recrean pinturas del siglo XIX de artistas europeos en América Latina y las imágenes que se superponen muestran lugares que fueron puntos de conflicto medioambiental”.<sup>515</sup>

Bettini desarrolló esta última línea de investigación en su exposición titulada *La memoria de los intentos*, que fue presentada en la Galería Silvestre, en Tarragona, en el año 2017. La serie de obras que componían este proyecto vuelven a funcionar como una especie de *collages*. En este caso, los escenarios de fondo son recreaciones de obras del pintor barroco holandés Frans Post, considerado el primer artista europeo que viajó hasta América del Sur, en concreto a Pernambuco en Brasil, con el encargo de pintar los paisajes de las colonias recién conquistadas del *Nuevo Mundo*. La artista tomó como referencia dichas representaciones de paisaje para “analizar «hasta qué punto la pintura ha podido contribuir a fortalecer la percepción de la naturaleza como un espacio que se puede explotar, como un recurso permanente y sin límites»” mediante imaginarios colectivos como la noción de *paraíso* o, por el contrario, a través de la idea romántica de la naturaleza indómita, incommensurable y por descubrir.<sup>516</sup>

<sup>514</sup> Esta idea se abordó en el apartado 2.2.2, “La muerte y la belleza macabra”.

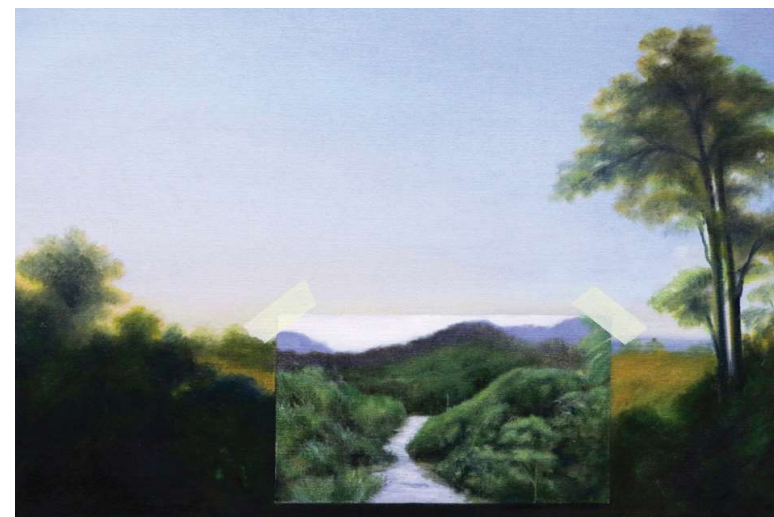
<sup>515</sup> Gabriela Bettini, *Paisajes de excepción, op. cit.*

<sup>516</sup> Irene Canalis, “Gabriela Bettini: cómo el arte puede ser ecofeminista”, *Climática*, (julio 2019), <https://www.climatica.lamarea.com/gabriela-bettini-como-el-arte-puede-ser-ecofeminista/>, (Consulta: 6/04/2020).





142. Gabriela Bettini, *Brasil* (2016)



143. Gabriela Bettini, *Honduras* (2016)





144. Gabriela Bettini, *La memoria de los intentos* (2017)

Bruno Leitão también ha advertido esta relación que, de forma tradicional, Occidente ha proyectado sobre los espacios virginales del Nuevo Mundo:

Varios autores opinan que las primeras incursiones de artistas europeos que retrataron América Latina a través del paisaje relacionaron sus visiones de esta nueva tierra mágica con las proyecciones de este entorno como ideal para una expansión económica y cultural aparentemente ilimitada: las riquezas estaban allí para ser tomadas y se subestimaba la cultura local, por lo que la sensación de que “todo estaba por hacer y poseer” también se trasladó a la pintura.<sup>517</sup>

A estas representaciones de paisajes, la artista superpuso reproducciones pictóricas de fotografías de escenarios devastados por la explotación para la construcción de minas o presas y que son, precisamente, lugares en los que se han cometido feminicidios contra mujeres defensoras de la naturaleza. De este modo, la comisaria de arte

<sup>517</sup> Gabriela Bettini, *Paisajes de excepción*, op. cit.



145. Gabriela Bettini, *Repoussoir*, (Triptico), (2017)

Semíramis González aporta una visión sobre la obra de Bettini en la que convergen, dos lecturas en la imagen compuesta:

Este ejercicio de segunda lectura, de paisaje como testigo de lo acontecido, es una lectura inversa a la que hacían los pintores del XVII. Esa mirada prejuiciada que traían de Europa y reproducían en sus obras, pasa aquí a convertirse en una segunda mirada crítica, necesaria para entender el paisaje (social) del continente.<sup>518</sup>

Así, Bettini analiza en este conjunto de obras el proyecto colonial de explotación de las mujeres y de los recursos naturales que se inició hace siglos en América Latina y que instaló y consolidó el capitalismo. De este modo, la artista plantea una crítica próxima a la de Vandana Shiva, quien sostenía que el modelo económico de Occidente —que ella denominaba *mal desarrollo*— se mantiene por medio de la

<sup>518</sup> Gabriela Bettini, *La memoria de los intentos*, (Tarragona: Galería Silvestre, 2017), s.p., [https://issuu.com/galeriasilvestre/docs/dossier\\_la\\_memoria\\_de\\_los\\_intentos](https://issuu.com/galeriasilvestre/docs/dossier_la_memoria_de_los_intentos), (Consulta: 6/04/2020).



colonización de las mujeres y de la naturaleza, una cuestión que Leitão también ha considerado en el trabajo de Bettini:

(...) la artista crea un vínculo entre la motivación que llevó a los primeros europeos a percibir oportunidades económicas en el hemisferio sur y la razón por la que tantas y tantos activistas son asesinados actualmente cada año. Entre colonialismo y capitalismo tardío hay una línea de separación que es a menudo eufemística.<sup>519</sup>

La serie pictórica *Paisajes de excepción* y su continuación en *La memoria de los intentos* comparten, pues, un mismo tema: “El modo de entender la cultura en la que hemos nacido y nos insertamos, cómo escapar de ella para permitir que emerjan otras formas de entender el mundo y la sociedad, y el papel del arte en este cuestionamiento”.<sup>520</sup> Las reflexiones que se han abordado sobre estos proyectos expositivos confirman la declaración de la historiadora del arte Encina Villanueva Lorenzana al exponer que: “Recorrer la obra de Gabriela Bettini es un ejercicio de placer, reconocimiento y toma de conciencia. Lo político no quita espacio a lo poético. Y lo pictórico es aquí, sin duda, político”.<sup>521</sup>

Como se ha podido percibir, la obra de Bettini también incide en la idea de *la inquietante extrañeza* como estrategia subversiva que permite poner en cuestión las visiones hegemónicas de la cultura occidental que han favorecido la desvalorización, dominación y explotación de la naturaleza y de las mujeres.

En concreto, plantea una profunda crítica en torno al colonialismo y al sistema capitalista heteropatriarcal, revelando el ejercicio de poder, control y violencia que los acompaña como una sombra histórica. Una denuncia que lleva a cabo a través del juego que nace entre lo que se muestra y lo que se oculta, es decir, acude a la experiencia de *la inquietante extrañeza* porque aquello que “debía haber quedado oculto, secreto”, “se ha manifestado”.<sup>522</sup>

<sup>519</sup> Gabriela Bettini, *Paisajes de excepción*, op. cit.

<sup>520</sup> *Ibid.*

<sup>521</sup> Encina Villanueva Lorenzana, op.cit.

<sup>522</sup> Véase cita 84.



146. Gabriela Bettini, *Paisaje productivo 3* (2017)

### 6.3 Rosa Loy: una invitación al Jardín

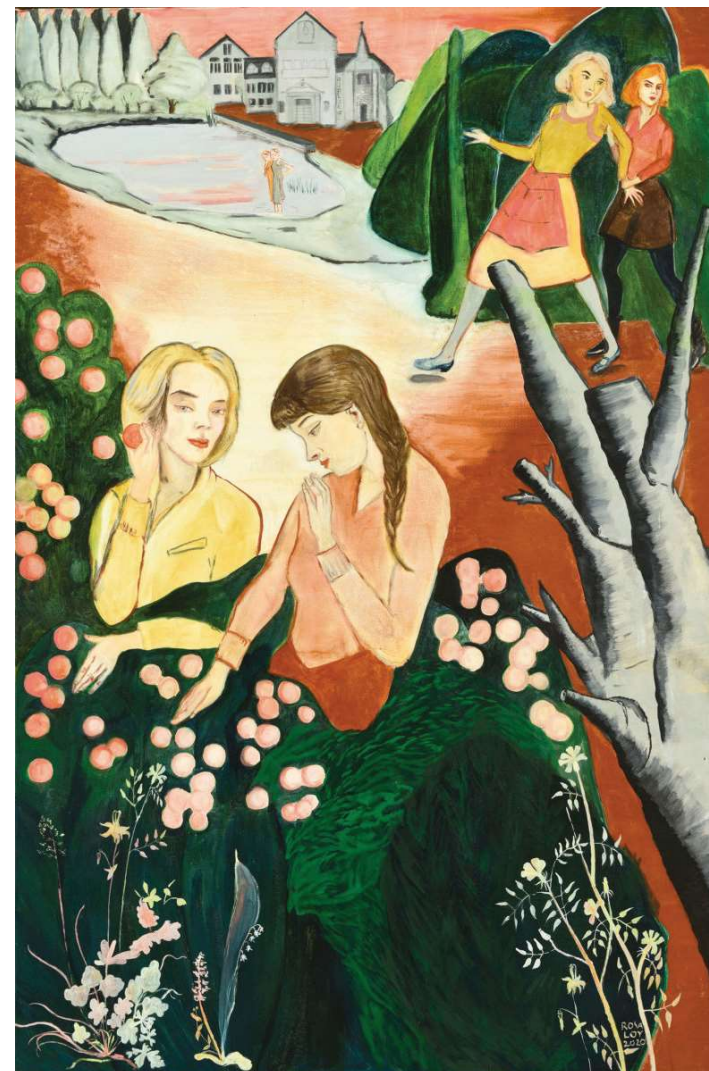
Rosa Loy es una artista alemana que estudió en la Academia de Artes Visuales de Leipzig como el pintor Tim Eitel, cuya obra se abordó en el apartado titulado “La creciente tensión entre el individuo y su entorno”. También es necesario indicar que fue una de las pocas mujeres artistas que, junto a Chantal Joffé y Caroline Walker, se incluyeron en la exposición *This Side of Paradise*, ya analizada en el apartado “Tres proyectos expositivos de referencia”. En este sentido, resulta oportuno recordar que la comisaria de arte Jane Neal se propuso presentar en dicho proyecto a una serie de pintores contemporáneos que compartían un interés similar por encontrar la belleza incluso en las escenas más horribles y trágicas. Por su parte, Rosa Loy aborda esta cuestión desde una perspectiva feminista, creando un universo imaginario que se caracteriza por la representación de mujeres y animales ubicados, mayormente, en paisajes naturales. A través de lo cual, procura ofrecer cierto respiro frente al sistema capitalista y heteropatriarcal de la sociedad contemporánea.

Para plantear una aproximación a los mundos imaginarios que Loy elabora, es necesario indicar que ella heredó de sus padres el amor por el mundo de la jardinería. Así, antes de iniciar su trayectoria artística, estudió horticultura en la Universidad Humboldt de Berlín. Loy, consciente de esta querencia hacia el mundo vegetal ha dicho:

La naturaleza, la tierra, las plantas, me dan fuerza, consuelo y me cuidan. Mi estudio está lleno de flores. ¿Quién no conoce la sensación de caminar a través de la naturaleza y sentir criaturas extrañas —la vida en movimiento— por el rabllo del ojo? Me dejo llevar por estas visiones.<sup>523</sup>

Para la artista, el jardín de su casa lleno de flores y plantas es su gran fuente de inspiración, como también lo son la vida cotidiana, su propia experiencia personal y sus recuerdos. Para la elaboración de sus obras, comienza realizando bocetos

<sup>523</sup> Broadly, “Rosa Loy – Broadly. The artist making paintings that are pat fairy tale, part propaganda”, *Kohn Gallery*, (abril 2016), <https://www.kohngallery.com/news/2018/10/5/rosa-loy-broadly>, (Consulta: 9/04/2020). “Nature, the earth, plants, give me strength, comfort and nurture me. My studio is full of flowers. Who doesn’t know the feeling of walking through nature and sensing strange creatures—life moving—in the corner of one’s eye? I let myself give in to these visions”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



147. Rosa Loy, *Tu das nicht* (2020)



148. Rosa Loy, *Denken und Fühlen* (2020)

en función de ciertas impresiones —conscientes e inconscientes— para después materializarlas en el lienzo. Nunca toma como referencia fotografías porque, como ella misma ha dicho, obstruye su imaginación y anula la inspiración más propia.<sup>524</sup> De ahí que los personajes que se muestran en sus cuadros se encuentren generalmente en entornos y situaciones marcados por cierta cualidad onírica o de ensueño:

Su obra es inusual, tiene sus propias leyes y hábitos. El ser humano y la naturaleza están tan cerca el uno del otro que a veces están literalmente entrelazados. Este mundo de mujeres y plantas, con sus metamorfosis, deformaciones y combinaciones ilógicas, está muy próximo a un mundo de fantasía - o de ensueño.<sup>525</sup>

Otro aspecto importante es que sus obras están elaboradas a través de la tradicional técnica de pintura a la caseína. Loy describe en los siguientes términos la significación que adquiere la materia en su propuesta: “La caseína es ligeramente transparente y delicada. Mezclo el color yo misma. Es difícil trabajar con ella—puede volverse quebradiza—pero obtienes una calidad de superficie bastante diferente. Me encanta su alquimia”.<sup>526</sup>

Las figuras que habitan los paisajes y jardines representados por Rosa Loy son exclusivamente mujeres, un hecho que parte de la voluntad consciente de la pintora:

Las mujeres son hermosas, fuertes, inteligentes, valientes y sexys. Representan la mitad de la población mundial. Son madres, amigas, amantes, hijas, enemigas y abuelas. Hay tantas mujeres como razones para pintarlas. Lo femenino, la



<sup>524</sup> *Ibid.* “I use these impressions—conscious and unconscious—in my paintings. Often I’ll do a sketch before bringing an idea to the canvas. (...) The photograph as a template closes my imagination and suppresses more personal inspiration”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>525</sup> Arends Toos, *Rosa Loy. Bilder Bergen*, (Países Bajos: Uitgeverij WBOOKS, 2017), p. 6, “Haar oeuvre is eigenzinnig, er heersen eigen wetten en gewoontes. Mens en natuur staan er zo dicht bij elkaar dat ze soms letterlijk met elkaar vergroeid zijn. Deze wereld van vrouwen en planten, met zijn metamorfosen, vergroeiingen en onlogische combinaties, ligt het dichtst bij een fantasie - of droomwereld”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>526</sup> “Rosa Loy – Broadly. The artist making paintings that are part fairy tale, part propaganda”, *op.cit.*, “Casein is slightly transparent and delicate. I mix the color myself. It’s difficult to work with—it can become brittle—but you achieve a quite different surface quality. I love the alchemy of it”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

mujer, es un enigma particular que ha sido tratado de alguna manera pobremente durante el siglo pasado. Estoy en condiciones de revisar eso.<sup>527</sup>

Así, la artista hace visible a través de su obra esa parte que históricamente ha permanecido oculta, marginada, con el fin de reivindicar la igualdad en un mundo dominado por hombres:

Quiero que la mujer sea independiente, sabia y bella, y que tenga los mismos derechos que los hombres en todos los aspectos de la sociedad, tanto en la vida familiar como laboral. Creo que una verdadera alianza entre mujeres (Yin) y hombres (Yang) podría hacer que nuestra sociedad evolucione en una sociedad más progresista.<sup>528</sup>

Loy representa a las mujeres en sus cuadros como sujetos activos, llenos de autoconfianza y desempeñando diversos roles y actividades diferentes. Y al contrario que las figuras femeninas que habitaban las escenas de Sanam Khatibi, en el caso de Loy suelen mostrarse en una actitud empática entre ellas y con la naturaleza no humana.

En sus obras se pueden observar frecuentemente dos figuras femeninas gemelas que remite a la idea del *doppelgänger*. Este término alemán fue acuñado por Jean-Paul Richter alrededor de 1796 y desarrollado, desde el punto de vista del psicoanálisis, por Otto Rank en su estudio *Der Doppelgänger* (1914), publicado en el número 3 de la revista *Imago*. La expresión *doppelgänger* proviene de *doppel* que significa *doble* y *gänger* traducido como *andante* y hace referencia a la imagen desdoblada del *yo* en un individuo externo.<sup>529</sup> Rosa Loy se sirve de la figura del *doppelgänger* para hacer

<sup>527</sup> *Ibid.*, “Women are beautiful, strong, intelligent, brave, and sexy. They account for half the world’s population. They are mothers, friends, lovers, daughters, enemies, and grandmothers. There are as many women as there are reasons to paint them. The feminine, the female, is a particular enigma that has been treated somewhat shabbily over the last century. I’m in a position to revise that”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>528</sup> Laura Thomson, “Rosa Loy in Conversation with Laura Thomson”, *Ocula*, (oct. 2014), <https://ocula.com/magazine/conversations/rosy-loy/>, (Consulta: 9/04/2020), “I want woman to be independent, wise and beautiful and to have equal rights with men in all aspects of society, both family and work life. I believe that a true partnership between women (Yin) and men (Yang) could see our society develop into a more progressive one”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].

<sup>529</sup> Para ampliar información sobre este tema se recomienda consultar el texto *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble* (1994) de Juan Bargalló Carraté. En los estudios ya citados de Sigmund Freud y de Nicholas Royle también se aborda dicha cuestión en relación con la idea de *la inquietante extrañeza*.



149. Rosa Loy, *Was ich gerne hätte* (2021)

alusión a un reflejo de ella misma y de la feminidad colectiva. Este sentido de comunidad, de cooperación y de apoyo mutuo, es fundamental para ella: “Cohesión y apoyo: eso era lo que contaba en nuestra familia. Mis padres me ayudaron a desarrollar estos valores por mí misma”.<sup>530</sup>

En sus cuadros, las figuras femeninas suelen aparecer realizando diversas actividades juntas, compartiendo saberes o simplemente disfrutando de la compañía del otro, así como de la calma y de la belleza natural. De este modo, la artista visibiliza la condición humana de interdependencia y ecodependencia. Como ya se ha apuntado, el reconocimiento de la interdependencia y la ecodependencia como rasgos constitutivos del ser humano posibilitaría un futuro aceptable para la humanidad y los demás seres vivos.

<sup>530</sup> Kerstin Walker, “Ich wachte auf und war glücklich. Meine Eltern hatten sich wiedergefunden”, *Zeit*, (sept. 2011), <https://www.zeit.de/2011/37/Traum-Rosa-Loy>, (Consulta: 9/04/2020).



150. Rosa Loy, *Herbal Lore* (2020)

Y estas cuestiones se relacionan también con la concepción de bienestar a la que hacían alusión Riechmann y Manfred Linz y que se vinculaba al cultivo de la riqueza en tiempo y en vínculos sociales satisfactorios, que son factores básicos para la felicidad de las personas.

De acuerdo con las ideas que se han ido desgranando a lo largo de la última parte de este trabajo, consideramos que la propuesta pictórica de Rosa Loy arroja luz sobre una forma de vivir más acorde con la crisis ecológica y que, en cierto modo, se podría relacionar con la filosofía epicúrea. Según Riechmann, el materialismo epicúreo presentaba al menos “tres enseñanzas morales” fundamentales para “un pensamiento ecológico”: “la primera de ellas es el discurso sobre necesidades, autocontrol y limitación”. La segunda sería la reflexión sobre “la amistad y la socialidad básica del ser humano”. Y, la tercera, el “cultivo de la vida interior”.<sup>531</sup> Como se ha podido observar, estas dos últimas cuestiones en concreto son planteadas por Loy en su obra.

Alicia H. Puleo recurre a la idea del jardín de Epicuro para amalgamar algunas de estas premisas y aplicarlas al tema que se está tratando:

El Jardín era un sencillo huerto en el que se cultivaban hortalizas y se filosofaba sobre la manera más sabia de alcanzar la felicidad a través de los pequeños placeres de la amistad, del intelecto y de los sentidos. Como los huertos urbanos de hoy, el Jardín era un lugar de encuentro, de conversación, de pensamiento en libertad, de disfrute de la vista y del sabor de los frutos de la tierra.<sup>532</sup>

Para Puleo, el “jardín ecofeminista es, como el antiguo Jardín de los epicúreos, un espacio de libertad que acepta y disfruta de los placeres de los sentidos”<sup>533</sup> ajeno a las convenciones del pasado heteropatriarcal y, por tanto, lleno de posibilidad:

El Jardín-huerto ecofeminista es un *locus amoenus*, ese «lugar encantador», bosque o prado de la literatura clásica en el que tenían lugar los felices

<sup>531</sup> Jorge Riechmann, “Hacia un ecologismo epicúreo”, en *Biomimesis. Ensayos sobre imitación de la naturaleza, ecosocialismo y autocontención*, (Madrid: Los libros de la Catarata, 2006), p. 316-342. [Énfasis del autor].

<sup>532</sup> Alicia H. Puleo, *Claves Ecofeministas. Para rebeldes que aman a la Tierra y a los animales*, op. cit., p. 7.

<sup>533</sup> *Ibid.*, p. 47.

encuentros al margen de las convenciones sociales. Es un espacio alternativo, despojado de convenciones androantropocéntricas, en el que encontrarse y disfrutar de la amistad, de la Naturaleza y del pensamiento que explora nuevos horizontes.<sup>534</sup>

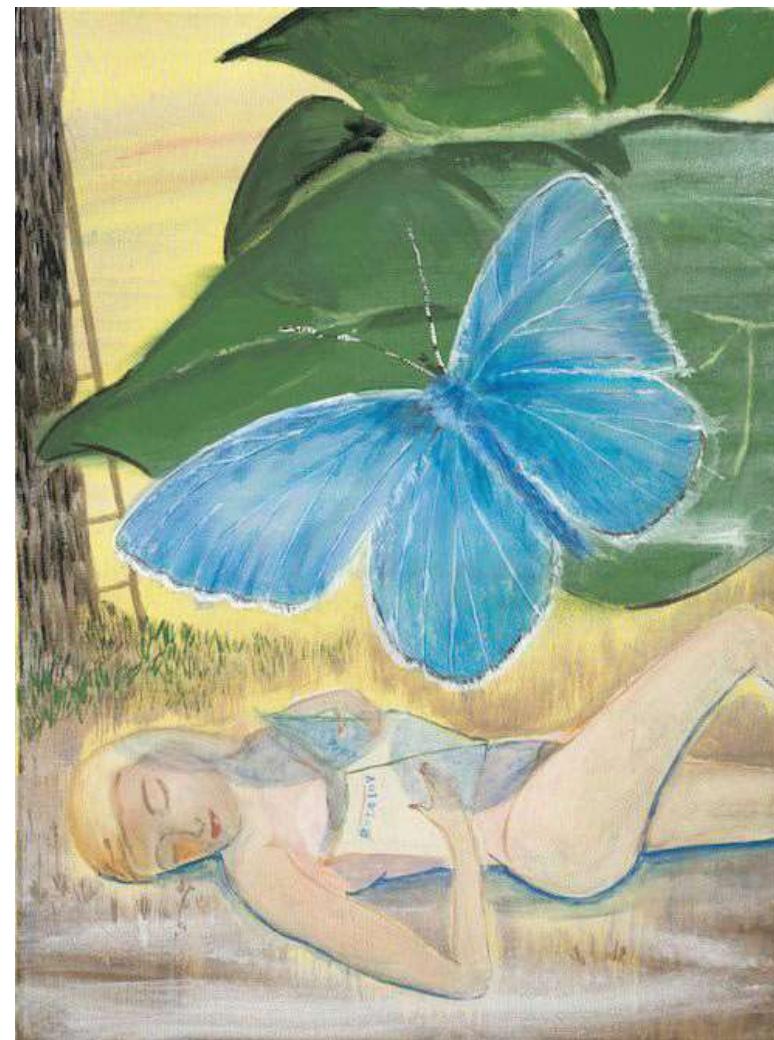
El también pintor, Neo Rauch, marido de Loy sostiene que sus obras son como jardines que invitan a la reflexión sosegada y a la contemplación de *lo bello*, actuando, de este modo, como contrapeso a los ritmos acelerados de la actividad cotidiana:

Hay gente hermosa que, en medio del ruido y de la contaminación de la gran ciudad, construyen jardines en pequeñas porciones de tierra alrededor de los árboles de la ciudad que no tienen hormigón a su alrededor. Rosa se siente familiarizada con estas inclinaciones naturales. Sus imágenes son estos jardines.<sup>535</sup>

La propuesta pictórica de Rosa Loy nos permite acercarnos a las alternativas que desde el ecofeminismo se están ofreciendo como medio para afrontar la actual crisis ecológica y social. En su caso, la idea de *la inquietante extrañeza* estaría relacionada con la desarticulación que la artista realiza de los dualismos jerárquicos y opresivos que organizan el pensamiento occidental, revalorizando aquella parte que históricamente ha sido desvalorizada y marginada: la naturaleza, la mujer, el cuerpo, la materia y las emociones, al mismo tiempo que visibiliza la condición humana de ecoddependencia e interdependencia. Así, su obra contribuye a reflexionar sobre la necesidad de superar los sesgos androcéntricos y antropocéntricos de la cultura occidental para recuperar la conexión con la tierra y con la vida.

<sup>534</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>535</sup> Palabras pronunciadas por Neo Rauch en el discurso de apertura de la exposición de Rosa Loy titulada *Bilder Bergen*, presentada en el año 2017 en el Drents Museum, en Assen, Países Bajos. Se puede consultar en la página 13 del siguiente documento: <https://www.smartmobiletour.nl/documents/Rondleiding-Rosaloy-DM.pdf>, (Consulta: 9/04/2020), “Er zijn mooie mensen die te midden van het lawaai en vuil van de grote stad kleine tuinen aanleggen op de piepkleine stukjes rond de stadsbomen die niet van beton zijn voorzien. Met deze natuurlijke neigingen voelt Rosa zich verwant. Haar beelden zijn deze tuintjes”. [Traducción al castellano por la autora de esta tesis].



151. Rosa Loy, *Sommervogel* (2016)

## CONCLUSIONES

La finalidad principal de este trabajo de investigación ha sido demostrar la relación que existe entre las propuestas pictóricas contemporáneas que hemos analizado y el concepto de *la inquietante extrañeza* freudiana, que ha sido la idea que ha regido el desarrollo de la tesis. El manejo de fuentes procedentes de ámbitos de conocimiento heterogéneos —Producción artística, Historia del Arte, Estética, Literatura, Filosofía, Sociología, Ecología o Estudios de género— nos ha permitido una adecuada comprensión de las aportaciones que las nuevas generaciones de pintores figurativos han hecho respecto al tema propuesto en la hipótesis inicial. Una contribución acerca de la citada noción de *la inquietante extrañeza* que parte, en su caso, de una relación conflictiva con el contexto político, social y cultural en el que estos artistas viven. Las reflexiones que hemos obtenido del trabajo realizado nos permiten, por una parte, reafirmar la hipótesis de partida y, por otra, extraer una serie de conclusiones que desarrollamos a continuación.

Es conveniente indicar, en otro orden de cosas, que gran parte de las fuentes bibliográficas que hemos utilizado han sido consultadas en su lengua original ya que por tratarse de materiales muy específicos su traducción al castellano no existía. Consideramos oportuno señalar las aportaciones que en este sentido este trabajo pone a la mano de la comunidad académica con el fin de que dichos materiales puedan ser útiles a futuros investigadores.

Para comenzar, es preciso apuntar que el sentimiento de *la inquietante extrañeza* fue uno de los detonantes del *nuevo espíritu pictórico* de los años ochenta. Hemos llegado a esta conclusión siguiendo las reflexiones que Bonito Oliva, Marchán Fiz y Donald Kuspit elaboraron sobre la escena artística del final del siglo XX. Aunque en los textos que hemos consultado de estos autores no se hace alusión directa a dicho concepto

freudiano, estamos de acuerdo con dichos autores en algunos aspectos. Por ejemplo, en que la idea de revitalización de la pintura figurativa con el afán de reestablecer una sintonía perdida con la naturaleza se propone concretamente desde la recuperación de ese ámbito poético que hemos identificado con *la inquietante extrañeza*.

Por otra parte, después del análisis que hemos realizado de la exposición *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst*, entendemos que el nexo entre el *nuevo espíritu pictórico* de los años ochenta y las propuestas pictóricas contemporáneas que forman el *corpus* principal de esta tesis, se halla en el interés por recuperar ciertos valores que fundamentaron las bases poéticas del Romanticismo. Nos referimos, concretamente, a la voluntad de liberarse de las ataduras represivas de la razón, de cultivar la imaginación, de adentrarse en las regiones más profundas e ignoradas del alma y de expresar sentimientos y emociones intensas. Como se ha podido constatar, todas estas características, en las que coincidía el discurso de los artistas elegidos, remiten a la necesidad de reparar la desconexión con lo más íntimo y familiar, transformado por el proceso cultural en *lo desconocido, lo extraño y lo inhóspito*.

Después de la identificación y del estudio de las tres líneas temáticas principales que comprendía la exposición *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst* —“La imaginación creadora y las tinieblas del alma”, “La muerte y la belleza macabra” y “El paisaje como expresión de la escisión individuo-naturaleza”—, se puso de manifiesto que nuestro concepto nodal también se encontraba en las bases de dicho proyecto. Sin embargo, en los textos que componían el catálogo no se le prestó suficiente atención teórica a la idea de *la inquietante extrañeza*. Por esta razón, las reflexiones al respecto de esta cuestión desarrolladas en este trabajo de investigación aportan nuevos matices que ayudan a comprender mejor el sentido que se ofrecía del *Dark Romanticism* en la citada muestra y, por consiguiente, se ponen en conexión y respaldan el tipo de poética pictórica de la que aquí nos hemos ocupado.

Hay que advertir que el renovado interés que ha suscitado la idea de *la inquietante extrañeza* en la escena de la pintura figurativa contemporánea es consecuencia de vivir en un mundo que resulta cada vez más incierto, amenazador e inhóspito. Los pintores figurativos que fueron incluidos en las exposiciones *Nightfall: New Tendencies in*

*Figurative Painting, This Side of Paradise y New Black Romanticism* están replanteando ciertas narrativas consideradas propias del Romanticismo y que giran en torno a dicho concepto freudiano. Un concepto que se ha podido definir con mayor precisión al abordarlo desde las distintas perspectivas que se corresponden con las líneas temáticas expuestas en los apartados titulados “La corrupción del alma y el conflicto con *el otro*”, “Lo terrible y lo bello” y “La creciente tensión entre el individuo y su entorno”.

La revisión de estas exposiciones nos ha permitido verificar, en primera instancia, que las narrativas que están desarrollando los pintores citados están en consonancia con uno de los temas más recurrentes del acervo pictórico occidental. Pero, además, aunque el núcleo de su discurso proceda de la tradición cultural de Occidente, la renovación que estos artistas plantean queda actualizada a través de los medios plásticos que utilizan: las nuevas tecnologías y los medios digitales propios del siglo XXI.

Otro elemento que comparten todos los artistas contemporáneos que han sido seleccionados en la presente tesis, es el interés que manifiestan —cada cual desde su idiosincrasia artística— por alterar los hábitos perceptivos mediante la inclusión de ciertas anomalías en sus obras. Considerando las reflexiones que los propios autores han ofrecido sobre sus procesos creativos y alineando nuestro argumento con los planteamientos de Viktor Shklovski, podemos resolver que las diversas estrategias artísticas utilizadas están encaminadas a la obtención del efecto de *extrañamiento* que, como hemos señalado en el texto, consistía en *oscurecer la forma, aumentar la dificultad y la duración de la percepción*.

Por lo que respecta al lenguaje pictórico, las distintas propuestas analizadas se articulan de acuerdo con las estrategias de la *figuralidad*. Esta cualidad abunda en el interés por *extrañar* lo visible, es decir, por entorpecer la función transparente y transitiva de la representación y, al mismo tiempo, por subrayar la presencia de la materia pictórica en sí misma. A partir de esta idea y apoyándonos en algunas reflexiones que Daniel Arasse elabora en su texto *El detalle*, defendemos que todas



las estrategias plásticas a las que se han hecho referencia propician una relación con la imagen pictórica entendida como *acontecimiento*.

De este modo, la pintura figurativa contemporánea se propone como medio de recuperación de la temporalidad, la presencia y el placer sensorial. Tras la aproximación que hemos hecho a los aspectos formales, hemos deducido que los pintores contemporáneos que forman el *corpus* principal de esta tesis pretenden, apoyándose en la sensualidad de la materia, revalorizar aspectos que están en crisis en nuestra sociedad. Un mundo sobresaturado de un tipo de información visual de naturaleza exhibicionista y condicionada por una aceleración e inmediatez que dificulta la reflexión sosegada y la contemplación estética.

En cuanto a las claves que sustentan el discurso de todos los artistas presentes en este trabajo, se yergue como principal la compleja relación del individuo con la naturaleza, tanto externa como interna. Como hemos comprobado en las propuestas pictóricas contemporáneas que hemos abordado, sigue presente aquella idea de una naturaleza escindida que ya se había reconocido en este estudio con los trabajos del *Dark Romanticism* y que se localizó igualmente en muchos de los pintores figurativos más relevantes del siglo XX.

Se hace necesario también poner en evidencia que las marcadas diferencias que hemos detectado en la forma de trabajar entre los pintores y las pintoras de nuestra selección, no se fundamentan en relación con visiones esencialistas, sino que son consecuencia de construcciones sociales e históricas. Se ha constatado que en las obras realizadas por artistas varones *la inquietante extrañeza* se asocia a cierto malestar procedente de raíces de corte social o cultural, a un tipo de desajuste que se concreta en nuevas formas de aislamiento y alienación, en escenas de violencia y de opresión social o en alusiones al colapso de las ideologías. Sin embargo, la aproximación que proponen a dicho concepto las pintoras contemporáneas se realiza desde una perspectiva ligada al conflicto que gira en torno al cuerpo y la sexualidad, un asunto que ya identificamos en la primera parte de esta tesis con la propuesta de Paula Rego.

Los distintos proyectos pictóricos de las mujeres artistas tratadas en esta tesis se relacionan con nuestro concepto freudiano y establecen un diálogo con el ecofeminismo,

entendido éste como herramienta de una estrategia subversiva. Una táctica encaminada a cuestionar y a desarticular el dualismo jerarquizado cultura/naturaleza que organiza el pensamiento occidental y que, como se ha visto, ha favorecido las desigualdades de género, raza, clase y especie. En este caso, estas pintoras están abordando sus proyectos a través de un análisis crítico de los sesgos androcéntrico y antropocéntrico propios de la cultura occidental: dos factores que en gran medida han contribuido a que se generaran los problemas ecológicos y sociales más acuciantes de nuestro presente.

Como se ha podido comprobar, nuestros artistas sienten una profunda necesidad de expresar toda una serie de conflictos que afectan al individuo contemporáneo y que están relacionados con la idea de desarraigo y desconexión con respecto a la naturaleza. Esta necesidad está presente tanto en los pintores varones como en las mujeres, sin embargo, las obras de las pintoras que aparecen en la parte final de la tesis dan un paso más. Sus propuestas contribuyen a reflexionar sobre modelos alternativos para el ser humano y la sociedad basados en la recuperación del vínculo con la tierra y la reconciliación con la vida. Y en sus obras se evidencia, además, una denuncia de *la lógica de la dominación* y una revalorización de cualidades como la corporalidad y la afectividad que han sido devaluadas por ser consideradas femeninas. Hay que añadir que dichos modelos alternativos le otorgan a nuestro ámbito de estudio un potencial reivindicativo y poético que se relaciona con los presupuestos ideológicos del feminismo y el ecologismo: *la inquietante extrañeza* como una experiencia profunda y reveladora que se da cuando el individuo renuncia a su supuesta superioridad sobre la naturaleza y se reconoce como parte de ella.

Aunque es probable que reconocerse parte de la naturaleza no sea un ejercicio fácil, pues como considera Josep María Esquirol, la condición humana se expresa en términos de intemperie, desierto y *afueras*. Los seres humanos vivimos en “las afueras del paraíso imposible”, dice Esquirol.<sup>536</sup> Unas *afueras* que no poseen ningún centro y en las que son muy veleidosas las fronteras entre “la génesis y la degeneración, la vida y la muerte, lo humano y lo inhumano—ya que sólo el humano puede ser

<sup>536</sup> Josep Maria Esquirol, *La penúltima bondad. Ensayo sobre la vida humana*, (Barcelona: Acantilado: 2018), p. 7.

inhumano—, la proximidad y la indiferencia”.<sup>537</sup> La toma de conciencia de esta situación fundamental del ser humano en el mundo es lo que hemos identificado en esta tesis con el sentimiento de *la inquietante extrañeza*, esto es: sentirse viviendo en *las afueras*, en la intemperie, donde “no hay ni plenitud ni perfección. Pero sí afección infinita—misterio—y deseo”.<sup>538</sup> En este sentido, *la inquietante extrañeza* es una de las expresiones de la esencia afectiva de los seres humanos y nace como consecuencia de la *herida* que constituye el centro más profundo de nuestra alma. Una *herida* originada —siguiendo a Esquirol— por las cuatro infinitudes esenciales: vida, muerte, tú y mundo.<sup>539</sup>

Gran parte de esta tesis ha sido ordenada, elaborada y redactada durante el año 2020 y la primera mitad del 2021, un tiempo en el que la crisis derivada por la COVID-19 ha hecho que esta precariedad humana de la que venimos hablando se haya instalado con fuerza en las conciencias tanto colectivas como individuales. En este tiempo, los seres humanos del planeta, hemos asistido al ensanchamiento de una *herida* compartida. Muchas personas nos hemos sentido íntimamente instalados en esta *inquietante extrañeza* nacida de la constatación de que la incertidumbre es la única certeza posible. Y algunas como yo, desde estas últimas líneas, no podemos más que afirmar que el cometido del arte es invitarnos a pensar acerca de nuestra condición de intemperie y, al mismo tiempo, ofrecernos *luz* para “no dejar que la herida se cierre—respiramos por ella—, ni que la profundidad se pierda—es el misterio que somos”.<sup>540</sup>

<sup>537</sup> *Ibíd.*

<sup>538</sup> *Ibíd.*

<sup>539</sup> Josep Maria Esquirol, *Humano, más humano. Una antropología de la herida infinita*, (Barcelona: Acantilado, 2021).

<sup>540</sup> *Ibíd.*, p. 169.

## BIBLIOGRAFÍA

### Monografías

- ADDISON, Joseph. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Edición de Tonia Raquejo. Traducción de José Luis Munarriz. Madrid: Vistor, 1991.
- ADORNO, Th. W. *Teoría estética. Obra completa, 7*. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2004.
- ARASSE, Daniel. *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*. Traducción de Paloma Ovejero Walfish. Madrid: Abada Editores, 2008.
- ARGULLOL, Rafael. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Plaza & Janes, 1987.
- ASIMOV, Isaac. *Nightfall*. Nueva York: Bantam Doubleday Dell Publishing Group Inc, 1999.
- AUMONT, Jacques. *La imagen*. Traducción de Antonio López Ruiz. Barcelona: Paidós, 1992.
- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcin. Argentina: Fondo de cultura económica, 2000.
- BALLARD, J. B. *Milenio negro*. Traducción de Marcial Souto. Buenos Aires: Minotauro, 2004.
- BARGALLÓ CARRATÉ, Juan, coord. *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar, 1994.



BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*. Traducción de Joaquim Sala Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1989.

BAUDRILLARD, Jean. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Traducción de Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

——— *Cultura y simulacro*. Traducción de Antoni Vieens y Pedro Rovira. Barcelona: Kairós, 1993.

——— *El intercambio simbólico y la muerte*. Traducción de Carmen Rada. Caracas: Monte Avila, 1980.

BAUMAN, Zygmunt. *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Traducción de Carmen Corral. Barcelona: Tusquets, 2010.

BEAUVOIR, Simone de. *El segundo sexo*. Traducción de Alicia Martorell. Madrid: Ediciones Cátedra, 2016.

BÉGUIN, Albert. *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Traducción de Mario de Monteforte Toledo. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.

BONITO OLIVA, Achille. *El arte hacia el 2000*. Traducción de Gloria Cué. Madrid: Akal, 1992.

BORNAY, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 2008. Edición EPUB.

BOZAL, Valeriano, ed. *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. La Balsa de la Medusa. Madrid: Antonio Machado Libros, 2005.

BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Estudio preliminar y traducción de Menene Gras Balaguer. Madrid: Tecnos, 1987.

CAILLOIS, Roger. “*Images, images.... Essais sur le rôle et les pouvoirs de l’imagination*”. En *Œuvres*. Paris: Gallimard, 2008.

CALABRESE, Omar. *Cómo se lee una obra de arte*. Traducción de Pepa Linares, Anna Giordano y Consuelo Vázquez de Parga. Madrid: Cátedra, 1999.

CASTLE, Terry. *The Female Thermometer: Eighteenth-century Culture and the Invention of the Uncanny*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

CHADWICK, Whitney. *Mujer, arte y sociedad*. Traducción de María Barberán y Carlos Milla. Barcelona: Destino, 1999.

CLAIR, Jean. *Malinconia: motivos saturninos en el arte de entreguerras*. Traducción de Lydia Vázquez. La balsa de la Medusa. Madrid: Visor, 1999.

D’EAUBONNE, Françoise. *Le féminisme ou la mort*. París: Pierre Horay, 1974.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Traducción de Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros, 2009.

——— *Pintura. El concepto de diagrama*. Traducción y notas del equipo editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2007.

DEMETRIO, F. y Pseudo Longino. *Demetrio: Sobre el estilo. Longino: Sobre lo sublime*. Introducción, traducción y notas de José García López. Madrid: Gredos, 1979.

DIJKSTRA, Bram. *Ídolos de la perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Traducción de Vicente Campos González. Madrid: Debate, 1994.

ECO, Umberto. *Historia de la belleza*. Traducción de María Pons Irazazábal. Barcelona: Lumen, 2008.

——— *Historia de la fealdad*. Traducción de María Pons Irazazábal. Barcelona: Lumen, 2007.

——— *Obra abierta*. Traducción de Roser Berdagué. Barcelona: Ariel, 1985.

ELGER, Dietmar y Hans Ulrich Obrist, eds. *Gerhard Richter. Text: Writings, Interviews and Letters 1961-2007*. Londres: Thomas & Hudson, 2009.



ESQUIROL, Josep Maria. *Humano, más humano. Una antropología de la herida infinita*. Barcelona: Acantilado: 2021.

——— *La penúltima bondad. Ensayo sobre la vida humana*. Barcelona: Acantilado: 2018.

FERRATER MORA, José. *Diccionario de Filosofía. Tomo II L-Z*. Buenos Aires: Sudamericana, 1965.

FITZGERALD, F. Scott. *A este lado del paraíso*. Traducción de Juan Benet. Madrid: Alianza, 2014.

FOSTER, Hal. *Belleza compulsiva*. Traducción de Tamara Stuby. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

FREUD, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. 3 vols. Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Alianza Editorial, 2009.

——— *Lo siniestro*. Traducción de Luis López Ballesteros y de Torres y Carmen Bravo-Villasante. Barcelona: José J. de Olañeta, 1979.

GARCÉS, Marina. *Nueva ilustración radical*. Barcelona: Anagrama, 2017.

GUASCH, Anna María. *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2005.

GUASCH, Anna María, ed. *Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones 1980-1995*. Madrid: Akal, 2000.

HALBERSTAM, Jack. *El arte queer del fracaso*. Traducción de Javier Sáez. Barcelona, Madrid: Egales, 2018.

HAN, Byung-Chul. *La agonía del Eros*. Traducción de Raúl Gabás. Barcelona: Herder, 2014. Formato eBook.

——— *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Traducción de Paula Kuffer. Barcelona: Herder, 2018.

——— *La expulsión de lo distinto*. Traducción de Alberto Ciria. Barcelona: Herder, 2017.

——— *Loa a la tierra. Un viaje al jardín*. Traducción de Alberto Ciria. Barcelona: Herder, 2019.

——— *La salvación de lo bello*. Traducción de Alberto Ciria. Barcelona: Herder, 2016.

——— *La sociedad del cansancio*. Traducción de Arantzazu Saratzaga Arregi. Barcelona: Herder, 2012. Formato eBook.

——— *La sociedad de la transparencia*. Traducción de Raúl Gabás. Barcelona: Herder, 2013.

HERRERO, Yayo. “Economía ecológica y economía feminista: un diálogo necesario”. En Carrasco Bengoa, Cristina, ed. *Con voz propia. La economía feminista como apuesta teórica y política*, 219-237. Madrid: La oveja roja, 2014.

HERRERO, Yayo. *Vivir bien con menos. Ajustarse a los límites físicos con criterios de justicia*. Bilbao: Manu Robles-Arangiz Institua, 2012.

HERRIGEL, Eugen. *El zen en el arte del tiro con arco*. Traducción de Juan Jorge Thomas. Madrid: Gaia, 2012.

HYMAN, James. *The Battle for Realism: Figurative Art in Britain during the Cold War, 1945-1960*. New Haven: Yale University Press – Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2001.

KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Edición y traducción de Manuel García Morente. Austral. Madrid: Espasa-Clape, 1991.

——— *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Traducción de Luis Jiménez Moreno. Madrid: Alianza, 1990.

KOKOLI, Alexandra M. *The Feminist Uncanny in Theory and Art Practice*. Londres: Bloomsbury Academic, 2016.



KRAUSS, Rosalind. "Uncanny". En Bois, Yve-Alain y Rosalind Krauss. *Formeless. A user's guide*, 192- 197. Nueva York: Zone Books, 1997.

KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Traducción de Cristina Zelih. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

KRISTEVA, Julia. *Strangers to ourselves*. Traducción de Leon S. Roudiez. Nueva York: Columbia University Press, 1991.

LE GROFF, Jacques. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Traducción de Alberto L. Bixio. Barcelona: Altaya, 1999.

LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Traducción de Joan Vinyoli y Michèle Pendax. Barcelona: Anagrama, 2010.

LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna*. Traducción de Antolín Rato. Madrid: Cátedra, 1998.

——— *Discours, Figure*. París: Klincksieck, 1971.

——— *La posmodernidad (Explicada a los niños)*. Traducción de Enrique Lynch. Barcelona: Gedisa, 1999.

MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna»*. Antología de escritos y manifiestos. Madrid: Akal, 2009.

MASSCHELEIN, Anneleen. *The Unconcept. The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*. Albany: State University of New York Press, 2011.

MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003.

MÉNDEZ BAIGES, María Teresa. *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio De Chirico*. México, UNAM, 2001.

MERCHANT, Carolyn. *The Death of Nature. Women, Ecology, and the Scientific Revolution*. San Francisco: Harper & Row, 1983.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Traducción de Alejandro del Río Herrmann. Madrid: Trotta, 2013.

MIES, Maria y Vandana Shiva. *Ecofeminismo. Teoría, crítica y perspectivas*. Traducción de María Bofill, Eduardo Iriarte y Marta Pérez Sánchez. Barcelona: Icaria, 2016.

MIES, Maria. *Patriarcado y acumulación a escala mundial*. Traducción de Paula Martín Ponz y Carlos Fernández Guervós. Madrid: Traficantes de Sueños, 2019.

MOLINUEVO, José Luis. *Magnífica miseria. Dialéctica del Romanticismo*. Murcia: Cendeac, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculos de los ídolos o Cómo se filosofa con el martillo*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1973.

——— *El Nacimiento de la Tragedia*. Argentina: El Cid Editor, 2004. Ebook Central Cátedra.

ORTNER, Sherry. "¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?". En Harrys, Olivia y Kate Yong, comps. *Antropología y feminismo*, 109-132. Barcelona: Anagrama, 1979.

PEDRAZA, Pilar. *La Bella, enigma y pesadilla*. Barcelona: Tusquets, 1991.

PLUMWOOD, Val. *Feminism and the Mastery of Nature*. Londres y Nueva York: Routledge, 2003. Edición Taylor & Francis e-Library.

POLLOCK, Griselda y Rozsika Parker. *Old Mistresses. Women, Art, and Ideology*. Londres: HarperCollins, 1981.

POLLOCK, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Traducción de Azucena Galettini. Buenos Aires: Fiordo, 2013.

PRAZ, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Traducción de Rubén Mettini. Barcelona: Acanalado, 1999.



PUELLES ROMERO, Luis. *Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento*. Madrid: Abada, 2017.

PULEO, Alicia H. *Claves ecofeministas. Para rebeldes que aman a la Tierra y a los animales*. Madrid: Plaza y Valdés, 2019.

———. *Ecofeminismo para otro mundo posible*. Madrid: Cátedra, 2013. Formato ePub.

RACIONERO, Luis. *Filosofías del underground*. Buenos Aires: Anagrama, 2002.

RANK, Otto. *Der Doppelgänger: Eine psychoanalytische Studie*. Viena: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1925.

RIECHMANN, Jorge. *Autoconstrucción. La transformación cultural que necesitamos*. Madrid: Los libros de la Catarata, 2017.

———. *Biomimesis. Ensayos sobre imitación de la naturaleza, ecosocialismo y autocontención*. Madrid: Los libros de la Catarata, 2006.

———. *Gente que no quiere viajar a Marte. Ensayos sobre ecología, ética y autolimitación*. Madrid: Los libros de la catarata, 2004.

———. *Interdependientes y ecodependientes. Ensayos desde la ética ecológica (y hacia ella)*. Barcelona: Proteus, 2012.

RIECHMANN, Jorge, coord. *¿En qué estamos fallando? Cambio social para ecologizar el mundo*. Barcelona: Icaria, 2008.

RIECHMANN, Jorge, coord. *Vivir (bien) con menos*. Barcelona: Icaria, 2007.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio, o de la educación*. Traducción de Mauro Armiño. Madrid: Alianza, 2011.

ROYLE, Nicholas. *The Uncanny*. Manchester: Manchester University Press, 2003.

RUBERT DE VENTÓS, Xavier. *El cortesano y su fantasma*. Barcelona: Destino, 1991.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*. Traducción de Alfonso Castaño Piñán. Madrid: Aguilar, 1963.

SELMA, José Vicente. *El rayo en tinieblas: Novalis y el saber romántico*. Valencia: Fernando Torres, 1980.

SENNET, Richard. *El declive del hombre público*. Traducción de Gerardo Di Masso. Barcelona: Anagrama, 2011.

SHIVA, Vandana. *Abrazar la vida. Mujer, ecología y supervivencia*. Traducción de Ana Elea Guyer y Beatriz Sosa Martínez. Madrid: horas y HORAS, 1995.

———. *Manifiesto para una Democracia de la Tierra. Justicia, sostenibilidad y paz*. Traducción de Albino Santos Mosquera. Barcelona: Paidós, 2006.

SIEBERS, Tobin. *Lo fantástico romántico*. Traducción de Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

STOICHITA, Victor I. *El efecto Sherlock Holmes. Variaciones de la mirada de Manet a Hitchcock*. Traducción de Anna Maria Coderch. Madrid: Cátedra, 2018.

———. *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*. Traducción de Anna Maria Coderch. Madrid: Siruela, 2005.

SYLVESTER, David. *Entrevista con Francis Bacon*. Traducción de Álvarez Flórez y Ángela Pérez Gómez. Barcelona: Debolsillo, 2003.

TATARKIEWICZ, Wladislaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Traducción de Francisco Rodríguez Martín. Metropolis. Madrid: Tecnos, 2001.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Traducción de Silvia Delpy. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1972.

TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Penguin Random House, 2006.

VIDAL CLARAMONTE, M<sup>a</sup> Carmen África. *¿Qué es el posmodernismo?* Alicante: Universidad de Alicante, 1989.



WARREN, Karen J., ed. *Filosofías ecofeministas*. Traducción de Soledad Iriarte. Barcelona: Icaria, 2003.

### Catálogos de exposiciones

ALTMANN, Susanne. "Tim Eitel". En *Marion Ermer Preis 2003*. Jena: Hrsg. Marion Ermer Stiftung zur Förderung von Kunst und Kultur in Sachsen und Thüringen, 2003.

ANDERSSON, Karin Mamma. *Karin Mamma Andersson*. Stockholm: Moderna Museet, 2007.

ARENDS, Toos. ed. *Rosa Loy. Bilder Bergen*. Traducción de Anna Cartens, Paul Hulsman y Thea Wieteler. Países Bajos: Uitgeverij WBOOKS, 2017.

BARRO, David. *Antes de ayer y pasado mañana o lo que puede ser pintura hoy*. Santiago de Compostela: Dardo, 2009.

BETTINI, Gabriela. *La memoria de los intentos*. Tarragona: Galería Silvestre, 2017.  
[https://issuu.com/galeriasilvestre/docs/dossier\\_la\\_memoria\\_de\\_los\\_intentos](https://issuu.com/galeriasilvestre/docs/dossier_la_memoria_de_los_intentos).

———. *Paisajes de excepción*. Madrid: Galería Silvestre, 2016.  
[https://issuu.com/galeriasilvestre/docs/dossier\\_paisajes\\_de\\_excepci\\_n\\_gabr](https://issuu.com/galeriasilvestre/docs/dossier_paisajes_de_excepci_n_gabr).

BONITO OLIVA, Achille. *Avanguardia/Transavanguardia*. Milán: Electa, 1982.

BRADWAY, Todd. *Landscape Now: From Pop Abstraction to New Romanticism*. Ensayo de Barry Schwabsky. Nueva York: Distributed Art Publishers Inc, 2019.

CRIPPA, Elena, Catherine Lampert, Sarah Olivery y Beth Williamson, eds. *La Escuela de Londres*. Málaga: Fundación Museo Picasso Málaga, 2017.

DAILEY, Meghan. *Saatchi Gallery: The Triumph of Painting: Matthias Weischer, Eberhard Havekost, Dexter Dalwood, Dana Schutz, Michael Raedecker, Inka Essenhigh*. Londres: Verlag Der Buchhandlung Walther-Werke Konig, 2005.

DAVIES, Hugh Marlais, y Sally Yard. *Francis Bacon*. Nueva York: Abbeville, 1986.

DEBRAY, Cécile. *Lucian Freud. The Studio*. Munich: Hirmer Verlag, 2010.

EITEL, Tim y Christoph Peters. *Tim Eitel: A Stage*. Berlín: Holzwarth Publications, 2006.

FEAVER, William, y Paul Moorhouse. *Michael Andrews*. Londres: Tate Publishing, 2001.

FICACCI, Luigi. *Francis Bacon, 1909-1992*. Traducción de Carman Franch Ribes. Köln: Taschen, 2003.

GHENIE, Adrian, y Martin Coomer. *Shadow of a Daydream*. Zürich, Londres, Berlín: Haunch of Venison, 2009.

GINGERAS, Alison M., y Patricia Ellis. *Saatchi Gallery: The Triumph of Painting: Albert Oehlen, Thomas Scheibitz, Wilhelm Sasnal, Kai Althoff, Dirk Skreber, Franz Ackermann*. Londres: Verlag Der Buchhandlung Walther-Werke Konig, 2005.

HAMMER, Martin. *Francis Bacon*. Londres: Phaidon Press Limited, 2013.

HELLMOLD, Martin, y Dirk Luckow, eds. *Tim Eitel. Die Bewohner*. Berlín: Hatje Cantz, 2008.

HENDRIX, Lee, ed. *Noir: The Romance of Black in 19th Century French Drawings and Prints*. Los Angeles: Getty Publications, 2016.

HENTSCHEL, Martin, ed. *Mamma Andersson: Dog Days*. Berlín: Kerber Verlag, 2012.

HIROU, Ann, ed. *Anna Freeman Bentley: Exclusive – Paintings of Private Members Clubs*. Reino Unido: Pinatubo Press Inc. - Anomie, 2018.

JOACHIMIDES, Christos M., Norman Rosenthal y Wieland Schmied, eds. *German Art in the 20th Century. Painting and Sculpture 1905-1985*. Londres: George Weiderfeld and Nicolson, 1985.



KELLEY, Mike. *Playing with Dead Things. The Uncanny*. Arnhem y Los Ángeles: Sonsbeek 93 y Fred Hoffman, 1993.

KRÄMER, Felix, ed. *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012.

MELICK, Tom, y Rebecca Morrill, eds. *Vitamin P3: New Perspectives in Painting*. Londres: Phaidon, 2016.

MORTIMER, Justin. *Justin Mortimer (2015)*. Eindhoven: Parafin and Lecturis, 2015.

———. *Justin Mortimer: Resort*. Londres: Haunch of Venison, 2012.

MULLINS, Charlotte. *Painting People: Figure Painting Today*. New York: Distributed Art Pub Inc, 2008.

———. *Picturing People. The New State of the Art*. Londres: Thames and Hudson, 2015.

NASSO, Claudio, y Timothy Stroud, eds. *Transavanguardia*. Milán: Castello di Rivoli: Museo d'Arte Contemporanea, 2002.

NEAL, Jane, y David Korecky. *Nightfall: New Tendencies in Figurative Painting*. Praga: Galerie Rudolfinum, 2013.

———. *This Side of Paradise*. Londres: Sotheby's Gallery, 2014.

NORMAN, Geraldine. *Biedermeier Painting, 1815-1848*. Nueva York: Thames and Hudson, 1987.

SCHWABSKY, Barry, ed. *Vitamin P: New Perspectives in Painting*. Londres: Phaidon, 2002.

———. *Vitamin P2: New Perspectives in Painting*. Londres: Phaidon, 2011.

SMEE, Sebastian. *Lucian Freud: el animal al descubierto*. Köln: Taschen, 2009.

SUCIU, Mircea. *Black Milk*. Bélgica: Aeroplastic, 2013.

———. *Hotel Empathy*. Veurne: Hannibal, 2019.

TANNERT, Christoph, Jens Asthoff, Daniel Hornuff, Michael Kunze y Robert Seidel. *Neue Schwarze Romantik*. Berlín: Künstlerhaus Bethanien, 2017.

VALLI, Marc A., y Margherita Desanay. *A Brush With The Real: Figurative Painting Today*. Londres: Laurence King Publishing, 2014.

VV. AA. *Origen y visión: nueva pintura alemana*. Madrid-Barcelona: Ministerio de Cultura-Fundació Caixa de Pensions, 1984.

### Tesis doctorales y ponencias presentadas en congresos

ABALIA, Andrea. “Lo siniestro femenino en la creación plástica contemporánea. Análisis y experimentación”. Tesis doctoral. Universidad del País Vasco, 2013.

ALBA RÍOS, Tania. “Genealogías de lo siniestro como categoría estética”. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona, 2015.

CAPEL BURGUILLOS, María. “*Non Serviam*: La insubordinación femenina en el mito de Lilith”. En *Locas, escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas*. Conferencia. XII Congreso Internacional del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras, 188-198. Sevilla: Aleiber, 2015.

GARCERÁ RUIZ, Fco. Javier. “Visiones desde el exilio: modernidad y posmodernidad frente a la escisión entre el hombre y el mundo”. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2005.

### Notas de prensa de exposiciones

ANDERSSON, Karin Mamma. “The Lost Paradise” (2020).  
[https://dzprocdn.azureedge.net/-/media/davidzwirner/exhibitions/2020/mamma-andersson-the-lost-paradise/davidzwirner\\_mammaandersson\\_pressrelease\\_newyork\\_july72020.pdf?rev=5ed0bbfd44714bc09b533b0ebb179397](https://dzprocdn.azureedge.net/-/media/davidzwirner/exhibitions/2020/mamma-andersson-the-lost-paradise/davidzwirner_mammaandersson_pressrelease_newyork_july72020.pdf?rev=5ed0bbfd44714bc09b533b0ebb179397).





AXENTE, Teodora. "Dipping into Matter" (2015). <https://wsimag.com/art/18681-teodora-axente-dipping-into-matter>.

———. "Made of Matter" (2012). <https://www.anacristeagallery.com/2379972-teodora-axente>.

DONACHIE, Kaye. "There might be someone else inside you, said the Mirror, beside you" (2019). <https://yukatsuruno.com/en/exhibitions/kayedonachie>.

FANUELE, Vanessa. "Echoes" (2015). <http://www.mathildehatzenberger.eu/wordpress/wp-content/uploads/2013/01/DP-Fanuele-20151.pdf>.

JOHANSSON, Susanne. "Hemligheter på vägen" (2019). <http://www.fullerstgard.se/utstallning/susannejohansson/>.

LOY, Rosa. "Bilder Bergen" (2017). <https://www.smartmobiletour.nl/documents/Rondleiding-Rosaloy-DM.pdf>.

MUSÉE D'ORSAY. "L'ange du bizarre. Le romantisme noir de Goya à Max Ernst" (marzo-junio 2013). [https://www.musee-orsay.fr/es/eventos/exposiciones/en-los-museos/exposiciones-en-el-museo-de-orsay-mas-informaciones/article/lange-du-bizarre-35087.html?tx\\_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=d3abc23f00](https://www.musee-orsay.fr/es/eventos/exposiciones/en-los-museos/exposiciones-en-el-museo-de-orsay-mas-informaciones/article/lange-du-bizarre-35087.html?tx_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=d3abc23f00).

NEAL, Jane. "Nightfall: New Tendencies in Figurative Painting" (marzo-mayo 2013). <https://www.yumpu.com/en/document/view/22474143/nightfall-dark-agesa-the-awar-on-terrora-can-be-regarded-as>.

NEAL, Jane. "This Side of Paradise" (marzo-mayo 2014). <https://sothebys.gcs-web.com/static-files/4542f761-8b1c-4e8f-aa89-305178868e21>.

SAVU, Şerban. "Daily Practice for the End of the World" (abril 2012). <https://www.plan-b.ro/wp-content/uploads/2017/05/Press-release-Savu2012.pdf>.

#### Artículos en revistas y periódicos especializados en arte y cultura

CIXOUS, Hélène. "The Laugh of Medusa". *Signs* 1, no. 4 (1976): 875-893.

DUPUIS, Isabelle. "Mircea Suci. Slag Gallery - New York". *Flash Art* 41, no. 262 (2008): 134.

KANTOR, Jordan. "The Tuymans Effect". *Artforum International* 43, no. 3 (2004): 164-171.

NEAL, Jane. "Justin Mortimer; This could be home". *Flah Art* 43, no. 271 (2010): 94.

NOCHLIN, Linda. "Why Have There Been No Great Women Artists?". *Art News* (enero 1971): 22-39.

#### Publicaciones electrónicas consultadas en línea

ALBA, Ángela. "Ignorar que somos ecodpendientes se vuelve más fácil en este entorno digital". *El día de Córdoba* (mar. 2017). [https://www.eldiadicordoba.es/ocio/Ignorar-ecodpendientes-vuelve-entorno-digital\\_0\\_1121287913.html](https://www.eldiadicordoba.es/ocio/Ignorar-ecodpendientes-vuelve-entorno-digital_0_1121287913.html).

ALISON. "Exploring artistic process and practice". *National Museums Liverpool* (octubre 2015). <https://blog.liverpoolmuseums.org.uk/2015/10/exploring-artistic-process-and-practice/>.

ALLERHOLM, Milou. "Temakonstnär: Karin Mamma Andersson". *Pedagogiska Magasinet* (sept. 2013). <https://pedagogiskamagasinet.se/temakonstnar-karin-mamma-andersson/>.

ANDERSSON, Karin Mamma. "Mamma Andersson. The Lost Paradise". *David Zwirner* (2020). <https://www.davidzwirner.com/exhibitions/mamma-andersson-the-lost-paradise-2020>.



ANGLERFJORD, Linn. “Naturskön utställning på Fullersta Gård”. *Nytt i Flempan* (nov. 2018). <http://nyttiflempan.sh.se/kultur/2018-11-22/Natursk%C3%B6n-utst%C3%A4llning-p%C3%A5-Fullersta-G%C3%A5rd-62404.html#.Xxm1A54zb1W>.

ARYA, Rina. “Interview: Dr Rina Arya in conversation with Caroline Walker”. *Thisistomorrow* (mayo 2016). <http://thisistomorrow.info/articles/interview-rina-arya-in-conversation-with-caroline-walker>.

AVISON, Michelle, y Alex Le Fevre. “Eleanor Watson: A Profile”. *Slaughterhaus*. <http://www.slaughterhaus.net/index.php/about-us/449-about-us-3>.

BELIGAR, Cristina. “Teodora Axente, artist plastic: „Nu trebuie să încercăm să fim toți Adrian Ghenie sau Victor Man”. *Transilvania Reporter* (mar. 2016) <https://transilvaniareporter.ro/cultura/teodora-axente-artist-plastic-nu-trebuie-sa-incercam-sa-fim-toti-adrian-ghenie-sau-victor-man/>.

BENSON, Louise. “5 Questions with Kaye Donachie”. *Elephant* (mar. 2018). <https://elephant.art/5-questions-kaye-donachie/>.

BLACK, Holly. “Cinematic Paintings Set in a Modernist Los Angeles Home”. *AnOther* (enero, 2018). <https://www.anothermag.com/art-photography/10525/cinematic-paintings-set-in-a-modernist-los-angeles-home>.

BLACK, Paul. “Beyond Bacon and Freud Artist Justin Mortimer Interviewed By Paul Black”. *Artlyst* (agosto 2013). <https://www.artlyst.com/news/beyond-bacon-and-freud-artist-justin-mortimer-interviewed-by-paul-black/>.

BLAS, Susana. “Los monocultivos de la mente”. *GabrielaBettini*. [https://files.cargocollective.com/713725/Susi-Blas\\_gabriela-betini.pdf](https://files.cargocollective.com/713725/Susi-Blas_gabriela-betini.pdf).

BONITO OLIVA, Achille. “La Trans-Avanguardia Italiana”. *Flash Art*, no. 92-93 (oct.-nov. 1979). <https://flash---art.it/article/la-trans-avanguardia/>.

BRIDGEMAN, Harriet. “Artist Spotlight: Rebecca Harper”. *ACS* (mar. 2019). <https://artistscollectingsociety.org/news/artist-spotlight-rebecca-harper/>.

———. “Student Spotlight: Eleanor May Watson, City & Guilds of London Art School”. *ACS* (enero 2020). <https://artistscollectingsociety.org/news/student-spotlight-eleanor-may-watson-acs-studio-residency-at-the-city-guilds-of-london-art-school/>.

BROADLY. “Rosa Loy – Broadly. The artist making paintings that are part fairy tale, part propaganda”. *Kohn Gallery* (abril 2016). <https://www.kohngallery.com/news/2018/10/5/rosa-loy-broadly>.

BUHE, Elizabeth. “Sanam Khatibi: An hour before the Devil fell”. *The Brooklyn Rail* (nov. 2019). <https://brooklynrail.org/2019/11/artseen/Sanam-Khatibi-An-hour-before-the-Devil-fell>.

BUI, Phong. “Julian Schnabel with Phong Bui”. *The Brooklyn rail* (sept. 2017). <https://brooklynrail.org/2017/09/art/JULIAN-SCHNABEL-with-Phong-Bui>.

CAHILL, James. “Observer/Anthony Burgess prize, runner-up: From Harold Pinter to the unnameable: an interview with Justin Mortimer by James Cahill”. *The Guardian* (febrero 2013). <https://www.theguardian.com/culture/2013/feb/24/anthony-burgess-observer-prize-runner-up-cahill>.

CANALÍS, Irene. “Gabriela Bettini: cómo el arte puede ser ecofeminista”. *Climática* (julio 2019). <https://www.climatica.lamarea.com/gabriela-bettini-como-el-arte-puede-ser-ecofeminista/>.

CARPENTER, Annie. “Interview | Rebecca Harper: Concrete Shadows at Huxley – Parlour Gallery”. *Medium* (oct. 2019). <https://medium.com/@anniecarpenter93/interview-rebecca-harper-concrete-shadows-at-huxley-parlour-gallery-1650f0dfa4b0>.

CARRIER, Marie-Charlotte. “Jessie Makinson. Nobody axed you to”. *Fabian Lang* (2020). <https://fabianlang.ch/past3>.

COOLEY, Red. “Justin Mortimer: Contorted View”. *Guernica Mag* (enero 2013). <https://www.guernicamag.com/justin-mortimer-contorted-view/>.



CORBETT, Cynthia. "Young Masters: Focus on Painting | Eleanor Watson". *The Cynthia Corbett Gallery* (sept. 2014).  
<https://thecynthiacorbettgallery.wordpress.com/2014/09/22/young-masters-focus-on-paintingeleanor-watson/>.

DELMAGE, Lara. "Jessie Makinson. Fakes and lies". *Metal* (2019).  
<https://metalmagazine.eu/en/post/interview/jessie-makinson-fakes-and-lies>.

DÍAZ-GUARDIOLA, Javier. "Darán que hablar. Gabriela Bettini: «No sé cómo descodificar el mundo si no es a través del arte»". *ABC Cultural* (mayo 2018),  
[https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-gabriela-bettini-no-como-descodificar-mundo-si-no-traves-arte-201804290019\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-gabriela-bettini-no-como-descodificar-mundo-si-no-traves-arte-201804290019_noticia.html).

FERNANDEZ, Gonzalo, y Xavier Blasco. "¿Qué es el ecofeminismo?: Charla con Alicia H. Puleo". *Epoje* (junio 2019). <https://epoje.es/que-es-el-ecofeminismo-charla-con-alicia-h-puleo/>.

GNYP, Marta. "Adrian Ghenie". *GNYP Art Advisory* (diciembre 2017).  
<http://www.martagnyp.com/interviews/adrian-ghenie.php>.

GOODMAN, Jonathan. "Mamma Andersson at David Zwirner". *Artefuse* (marzo 2020). <https://artefuse.com/2020/03/12/mamma-andersson-at-david-zwirner/>.

GREEN ART GALLERY. "Artist Interview: Zsolt Bodoni". *Canvas Guide* (febrero 2013). <https://www.gagallery.com/press/canvas-guide3>.

HERRERO, Yayo. "Apuntes introductorios sobre el Ecofeminismo". *Boletín del Centro de Documentación Hegoa*, no. 43 (junio 2015),  
<http://publicaciones.hegoa.ehu.es/es/publications/334>.

———. "Propuestas ecofeministas para un sistema cargado de deudas". *Revista de Economía Crítica*, no. 13 (primer semestre 2011).  
[http://revistaeconomiacritica.org/sites/default/files/revistas/n13/2\\_REC13\\_Articulo\\_Y\\_Herrero.pdf](http://revistaeconomiacritica.org/sites/default/files/revistas/n13/2_REC13_Articulo_Y_Herrero.pdf).

HEWETT, Jenny. "Hungarian painter Zsolt Bodoni in Dubai. Artist explores the concept of power and control within society". *Time Out Abu Dhabi* (enero 2013). <https://www.timeoutdubai.com/gallery/38217-hungarian-painter-zsolt-bodoni-in-dubai>.

HOCEPIED, Marie. "Dans l'atelier de Sanam Khatibi". *Recto Verso* (oct. 2017).  
<https://rectoversomagazine.com/dans-latelier-de-sanam-khatibi/>.

JANSEN, Charlotte. "5 Questions. Mamma Andersson's Tribute to Girls". *Elephant* (oct. 2018). <https://elephant.art/mamma-anderssons-tribute-girls/>.

KALSI, Jyoti. "An investigation of power games. Zsolt Bodoni highlights the undertones in our education systems that pave the way for the loss of individual identities and personalities". *Gulf News* (enero 2013).  
[http://images.gagallery.com/www\\_gagallery\\_com/2013\\_01\\_GulfNews\\_Zsolt\\_Bodoni.pdf](http://images.gagallery.com/www_gagallery_com/2013_01_GulfNews_Zsolt_Bodoni.pdf).

LARRAÑAGA, J. "La imagen sobre el cuerpo". *Arte, Individuo Y Sociedad*, no. 9 (1997), p. 191-202.  
<https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS9797110191A>.

LOCKE, Adrian. "Chantal Joffe RA: "If I can Paint it, I can deal with it". *Royal Academy* (feb. 2018). <https://www.royalacademy.org.uk/article/from-life-chantal-joffe>.

LÖVRANDER, Tina. "Sådant vi aldrig blir färdiga med". *Upsala Nya Tidning* (abril 2018). <https://unt.se/kultur-noje/sadant-vi-aldrig-blir-fardiga-med-4947183.aspx>.

MARTÍN, Raquel. "Hay una política de borrado de todo lo que no se ajuste al sistema". *Quiero* (abril 2020). <https://somosquiero.com/hay-una-politica-de-borrado-de-todo-lo-que-no-se-ajuste-al-sistema/>.

MURPHY, Benjamin. "Chantal Joffe". *This is tomorrow* (marzo 2016).  
<http://thisistomorrow.info/articles/chantal-joffe>.



NEAL, Jane. "Adrian Ghenie". *ArtReview*, n 46 (dic. 2010). [https://www.plan-b.ro/wp-content/uploads/2015/10/Adrian-Ghenie-ArtReview-12\\_2010.pdf](https://www.plan-b.ro/wp-content/uploads/2015/10/Adrian-Ghenie-ArtReview-12_2010.pdf).

NOIZET, Vanessa. "L'echo, l'éclair et le voile –au sujet de l'oeuvre de Vanessa FANUELE-". *MH Gallery* (abril 2015). <http://www.mathildehatzenberger.eu/wordpress/wp-content/uploads/2013/01/Vanessa-NOIZET-L%C3%A9cho-l%C3%A9clair-et-le-voile-avril-2015-web.pdf>.

PARKES, Olivia. "For Artist Chantal Joffe, Mothers and Models Are Equally Awkward and Beautiful". *Vice* (enero 2016). [https://www.vice.com/en\\_us/article/3dx9py/for-artist-chantal-joffe-mothers-and-models-are-equally-awkward-and-beautiful](https://www.vice.com/en_us/article/3dx9py/for-artist-chantal-joffe-mothers-and-models-are-equally-awkward-and-beautiful).

PREUSS, Sebastian. "Art Comes from Artificiality: A conversation with Tim Eitel". *DB ArtMag*, no. 34 (marzo-mayo 2006). <http://db-artmag.com/archiv/2006/e/2/1/419.html>.

PULEO, Alicia H. "Los dualismos opresivos y la educación ambiental". *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, no. 32 (junio 2005). <http://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/view/444>.

PHAIDON. "Inside the mind of Serban Savu". *Phaidon* (enero, 2012). <https://de.phaidon.com/agenda/art/articles/2012/january/25/inside-the-mind-of-serban-savu/>.

RADU, Magda. "Adrian Ghenie". *Flash Art* (noviembre 2016). <https://flash-art.com/article/adrian-ghenie/>.

RIECHMANN, Jorge. "El no actuar en aquellos días...Apuntes sobre la crisis ecosocial". *Foro Transiciones* (2016). <https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-104576/4.%20El%20no%20actuar%20en%20aquellos%20d%C3%ADas.%20Jorge%20Riechmann.pdf>.

RIOLO, Stephen. "Interviews. Adrian Ghenie, Pie Eater". *Art in America* (octubre 2010). <https://www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/adrian-ghenie/>.

SAVU, Șerban y Mihai Pop. "Daily Practice for the End of the World". *Plan B Gallery* (2012). <https://www.plan-b.ro/wp-content/uploads/2017/05/Press-release-Savu2012.pdf>.

SCHOR, Mira. "Amnesiac Return". *The Brooklyn Rail* (sept. 2014). <https://brooklynrail.org/2014/09/criticspage/amnesiac-return-amnesiac-return>.

SEED, John. "A Painter Who Cuts Up Figures with "Knife-Edge Stuff". *Hyperallergic* (junio 2015). <https://hyperallergic.com/213201/a-painter-who-cuts-up-figures-with-knife-edge-stuff/>.

SHEETS, Hilarie M. "Optical Delusion". *ARTnews* (enero, 2006). <http://www.artnews.com/2006/11/01/optical-delusions/>.

SHERWIN, Skye. "Adrian Ghenie". *10 Magazine*. <http://www.10magazine.com/news/adrian-ghenie/>.

SNOAD, Laura. "Jessie Makinson on the intuitive process behind her fantastical paintings". *It's Nice That* (dic. 2019). <https://www.itsnicethat.com/articles/jessie-makinson-art-101219>.

SPICER, Emily. "Anna Freeman Bentley: 'The work is successful when there's a question over what it is you are looking at'". *Studio International* (mar. 2017). <https://www.studiointernational.com/index.php/anna-freeman-bentley-interview>.

STAMP, Sasha. "Eleanor Watson on style, interiors and commissions". *Mall galleries*. <https://www.mallgalleries.org.uk/about-us/blog/eleanor-watson-on-style-interiors-commissions-mall-galleries-art-consultancy>.

TATTOLI, Federica. "The Artist questionnaire with the British painter Justin Mortimer". *Fruit of the forest Interdisciplinary Magazine* (julio 2017). <http://www.fruitoftheforest.com/justin-mortimer/>.



THOLUND, Sabine. "Neue Schwarze Romantik". *Kieler Nachrichten* (sept. 2017). <https://www.kn-online.de/Nachrichten/Kultur/Stadtgalerie-Kiel-Neue-Schwarze-Romantik>.

THOMSON, Laura. "Rosa Loy in Conversation with Laura Thomson". *Ocula* (oct.2014). <https://ocula.com/magazine/conversations/rosy-loy/>.

VALDEÓN BLANCO, Julio. "Francesco Clemente. "El arte es un caramelo amargo cubierto de azúcar". *El Cultural* (oct. 2011). <https://www.elcultural.com/revista/arte/Francesco-Clemente/29949>.

VASILIU, Luiza. "Adrian Ghenie: My Method Is Managing Failure". *Scena9* (mayo 2016). <https://www.scena9.ro/en/article/adrian-ghenie-my-method-is-managing-failure>.

VILLANUEVA LORENZANA, Encina. "ENCINA VILLANUEVA LORENZANA mirando a GABRIELA BETTINI". *MMM*. <http://mujeresmirandomujeres.com/gabriela-bettini-encina-villanueva-lorenzana/>.

WALKER, Caroline. "Part 5 – Scale, Architecture and illusions". *Sainsbury Centre for Visual Arts* (febrero 2015). <https://scva.ac.uk/news/caroline-walker-part-5-scale-architecture-and-illusions>.

WALKER, Kerstin. "Ich wachte auf und war glücklich. Meine Eltern hatten sich wiedergefunden". *Zeit* (sept. 2011). <https://www.zeit.de/2011/37/Traum-Rosa-Loy>.

WICHERT, Saskia. "Die Neue Schwarze Romantik im Bethanien!". *ARTBerlin* (2017). <https://www.artberlin.de/fuerchtet-euch-nicht-die-neue-schwarze-romantik-zu-besuch-im-bethanien/>.

WOODWARD, Daisy. "Caroline Walker: In Every Dream Home". *AnOther* (julio 2013). <https://www.anothermag.com/art-photography/2872/caroline-walker-in-every-dream-home>.

ZEMTSOVA, Maria. "Subverting patriarchal myths: the wilfully feminist work of Jessie Makinson". *ArtMaze* (2019). <https://artmazemag.com/subverting-patriarchal-myths-the-wilfully-feminist-work-of-jessie-makinson/>.

### Multimedia en línea

ANDERSSON, Karin Mamma. "Galleri Magnus Karlsson - MAMMA ANDERSSON - Dog Days (with Eng Subtitles)". Vídeo de la GalleriMK, 11:03. 12 de abril de 2016. <http://www.gallerimagnuskarlsson.com/videos/mamma-andersson-%E2%80%93-dog-days>.

BODONI, Zsolt. "Zsolt Bodoni: The shining path". Vídeo de la Green Art Gallery, 04:20. 12 de enero de 2015. <http://www.gagallery.com/videos/zsolt-bodoni-the-shining-path>.

FUCHS, Miriam. "Ausstellungsfilm "Schwarze Romantik". Vídeo de Städel Museum, 05:34. 2012. <https://www.staedelmuseum.de/en/exhibitions/dark-romanticism>.

MERCURI, Alessandro, y Haijun Park. "CÔME FABRE: L'ange du bizarre (The Angel of the odd)". Vídeo de ParisLike, 32:47. 2013. <https://vimeo.com/82446208>.

MORTIMER, Justin. "JUSTIN MORTIMER in conversation with MATTHEW PRICE". Vídeo de Haunch of Venison, 15: 01. Noviembre de 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=kIyOFNkIGWs>.

———. "Justin Mortimer: Resort". Vídeo de Hauch of Venison, 09:16. Octubre de 2012. <https://vimeo.com/51747563>.

TINEI, Alexander. "GVUO – Narušená imaginace / Making Windows Where There Were Once Walls / Alexander Tinei".. Vídeo de la Galerie výtvarného umění v Ostravě (GVUO), 02:39. 22 de febrero de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=JFNrstoRCoY>.



## Páginas webs y blogs

Foro de Mujeres de ONG / Grupo de Trabajo de Mujeres en el Foro Medio Ambiente y Desarrollo. “Sustentabilidad social, económica y ecológica desde la perspectiva de género: 14 puntos por abordar”. WIDE Position Paper. Abril 2002. <http://www.gloobal.net/iepala/gloobal/fichas/ficha.php?entidad=Textos&id=409&opcion=documento>.

Museo Picasso de Málaga. “Diez vidas, una ciudad. Lucian Freud”. Museo Picasso Málaga. <https://www.museopicassomalaga.org/exposiciones-temporales/linea-de-vida/diez-vidas-una-ciudad>.

SCHOR, Mira. “The Feminist Wheel”. *A Year of Positive Thinking* [blog]. 20 sept. <https://ayearofpositivethinking.com/2014/09/20/the-feminist-wheel/>.

Tate Britain. “Michael Andrews. Lights (1970-75)”. Tate. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/michael-andrews/michael-andrews-room-guide/michael-andrews-lights>.

## ÍNDICE DE AUTORES

- ABALIA, Andrea: 23, 351.  
ACKERMANN, Franz (1963): 19.  
ADDISON, Joseph (1672-1719): 132.  
ADORNO, Th. W. (1903-1969): 289-290.  
ALBA RÍOS, Tania: 23, 145.  
ALFARO, Greta (1977): 158.  
ALTFEST, Ellen (1970): 151, 361.  
ANDERSSON, Karin Mamma (1962): 36, 52, 69, 85, 151, 273, 358-370.  
ANDREW, Michael (1928-1995): 51, 69, 73-76.  
ARASSE, Daniel (1944-2003): 256, 258-259, 395.  
ARGULLOL, Rafael (1949): 22, 108, 133-134.  
ARISTÓTELES (384 a. C.-322 a. C.): 279.  
ASIMOV, Isaac (1920-1992): 151.  
AUERBACH, Frank (1931): 51.  
AUMONT, Jacques (1942): 247-248.  
AXENTE, Teodora (1984): 328, 331-335.  
BACHELARD, Gaston (1884-1962): 189-190, 334.  
BACON, Francis (artista) (1909-1992): 36, 51, 69, 76, 79-84, 231-232, 235-236, 241, 245.  
BACON, Francis (filósofo y político) (1561-1626): 280, 282-283.  
BALLARD, J. B (1930-2009): 176-177.  
BAKER, Carolyn: 370.  
BARGALLÓ CARRATÉ, Juan: 386.  
BARRO, David (1974): 251, 255.  
BARTHES, Roland (1915-1980): 290.  
BAS, Hernan (1978): 151, 153.  
BASELITZ, Georg (1938): 35, 46, 48-49, 57-58.  
BAUDRILLARD, Jean (1929-2007): 50-51, 77, 228, 234, 245-246.  
BAUMAN, Zygmunt (1925-2017): 38-39, 85.  
BAUMGÄRTEL, Tilo (1972): 154.  
BAUMGARTNER, Alexandra (1973): 158.  
BEAUVOIR, Simone de (1908-1986): 300-301, 327.  
BECKER, Ferdinand (1846-1877): 96.  
BÉGUIN, Albert (1901-1957): 22, 108-109.



- BEHRENS, Christian (1852-1905): 99.  
 BELLMER, Hans (1902-1975): 100.  
 BERCEA, Marius (1979): 151, 154.  
 BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen (1954): 179-180.  
 BETTINI, Gabriela (1977): 273, 358, 371-381.  
 BLAKE: William (1757-1827): 95, 101, 107, 109-111.  
 BLECHEN, Carl (1798-1840): 96, 101, 127, 130, 132, 136-137.  
 BLUMENFELD, Erwin (1897-1969): 99.  
 BOCK, Berthold (1967): 158.  
 BÖCKLIN, Arnold (1827-1901): 98-99.  
 BODEN, Roland (1962): 158.  
 BODONI, Zsolt (1975): 151, 154, 171, 176, 179, 184-188, 214.  
 BONITO OLIVA, Achille (1939): 39, 43-46, 53-54, 68, 277, 393.  
 BONNARD, Pierre (1867-1947): 99.  
 BORGES, Ingo: 22, 99.  
 BORNAY, Erika: 263, 271-273.  
 BRASSÁI (1899-1984): 100.  
 BURGUILLOS CAPEL, María: 272-273.  
 BURKE, Edmund (1729-1797): 125-126, 132.  
 CAILLOIS, Roger (1913-1978): 222-223.  
 CALABRESE, Omar (1949-2012): 248.  
 CARPEAUX, Jean-Baptiste (1827-1875): 96.  
 CARRIÈS, Jean-Joseph (1855-1894): 99.  
 CARUS, Carl Gustav (1789-1869): 96.  
 CASTLE, Terry (1953): 22, 102-103.  
 CATEL, Franz Ludwig (1778-1856): 96.  
 CHADWICK, Whitney (1943): 353.  
 CHIA, Sandro (1946): 36, 45, 56-57, 63, 65.  
 CHIRICO, Giorgio De (1888-1978): 138-145, 181, 228.  
 CIXOUS, Hélène (1937): 254-256.  
 CLAIR, Jean (1940): 142-143.  
 CLEGG, Oliver (1980): 151.  
 CLEMENTE, Francesco (1952): 36, 45, 54-58.  
 COLE, Thomas (1801-1848): 95, 101, 127, 129-132.  
 COLMAN, Samuel (1832-1920): 95.  
 CRIPPA, Elena: 70, 73.  
 CUCCHI, Enzo (1949): 45, 63, 65.  
 D'EAUBONNE, Françoise (1920-2005): 297.  
 DALÍ, Salvador (1904-1989): 99-100.  
 DALWOOD, Dexter (1960): 19.  
 DARDÉ, Paul (1888-1963): 99.  
 DEGOUVE DE NUNQUES, William (1867-1935): 98-99.  
 DELACROIX, Eugène (1798-1863): 96, 101, 107, 117-118, 120, 122.  
 DELAROCHE, Paul Hippolyte (1797-1856): 96.  
 DELEUZE, Gilles (1925-1995): 80, 82-84, 231-232, 234-235, 241, 245.  
 DELVILLE, Jean (1867-1953): 99.  
 DESCARTES, René (1596-1650): 281.  
 DIJKSTRA, Bram (1938): 263.  
 DOIG, Peter (1959): 18.  
 DONACHIE, Kaye (1970): 273, 304-307.  
 DONGEN, Iris Van (1975): 159.  
 DRÜHL, Sven (1968): 158.  
 DUMAS, Marlene (1953): 18.  
 DUPUY, Jean-Pierre (1941): 292.  
 DUVOCELLE, Julien Adolphe (1873-1961): 99.  
 ECO, Umberto (1932-2016): 248.  
 EDER, Martin (1968): 151, 158.  
 EISENMAN, Nicole (1965): 151, 361.  
 EITEL, Tim (1971): 36, 52, 69, 85, 151, 154, 171, 193-197, 214, 217, 226-227, 232-233, 243-245, 262, 282.  
 ENSOR, James (1860-1949): 99.  
 ERNST, Max (1891-1976): 100.  
 ESQUIROL, Josep Maria (1963): 397-398.  
 FABRE, Côme: 89, 92-93, 117, 125, 263-264, 268-269, 271.  
 FANUELE, Vanessa (1971): 311-314.  
 FELLNER, Ferdinand (1799-1859): 96.  
 FERRATER MORA, José (1912-1991): 279.  
 FETTING, Rainer (1949): 46, 58.  
 FEUCHÈRE, Jean-Jacques (1807-1852): 96.  
 FEURE, Georges de (1868-1943): 99.  
 FITZGERALD, F. Scott (1896-1940): 155.  
 FORSTER, Georg (1754-1794): 111.  
 FOSTER, Hal (1955): 22, 355.  
 FRÉDÉRIC, Léon (1856-1940): 99.  
 FREEMAN BENTLEY, Anna (1982): 317, 320-324.  
 FREUD, Lucian (1922-2011): 36, 51, 69, 76-79.  
 FREUD, Sigmund (1856-1939): 22, 102-104, 107-108, 111, 142, 145, 181, 262, 350-352, 354, 356-357, 386.  
 FRIEDRICH, Caspar David (1774-1840): 96, 101, 106, 127, 130, 132-136, 195.  
 FUSELI, Henry (1741-1825): 93, 95, 101, 107, 111-114, 134.  
 GARCERÁ RUIZ, Fco. Javier (1967): 31, 141, 143, 145.  
 GARCÉS, Marina (1973): 293-295.  
 GASSENDI, Pierre (1592-1655): 281.  
 GEIS, Axel (1970): 158.  
 GÉRICault, Théodore (1791-1824): 96, 101, 103, 119, 120-122, 125-126, 134.  
 GERKENS, Dorothee: 22, 99, 264-266.



- GHENIE, Adrian (1977): 36, 52, 69, 85, 151, 176-178, 188-192, 207, 214, 216-219, 228, 230-231, 233-236, 238.
- GINGERAS, Alison M. (1973): 19.
- GOYA, Francisco de (1746-1828): 94-95, 101, 107, 114-117, 119, 122-124, 134, 171.
- GRAVE, Johannes (1976): 22, 93-94.
- GRØNLIEN, Anders (1979): 158.
- GUASCH, Anna Maria (1953): 41, 356.
- HALBERSTAM, Jack (1961): 315.
- HAN, Byung-Chul (1959): 285-291, 339, 350, 375.
- HARPER, Rebecca (1989): 340-343, 347.
- HASENAUER, Bertram (1970): 158.
- HAUSI, Cantemir (1976): 151.
- HAVEKOST, Eberhard (1967): 19.
- HEIDEGGER, Martin (1889-1976): 339.
- HEMPEL, Susann Maria (1983): 158.
- HENNING, Mareike: 96, 134, 136-137.
- HERRERO, Yayo (1965): 299, 303, 316, 338.
- HERRIGEL, Eugen (1884-1955): 73.
- HILDEBRANDT, Gregor (1974): 158.
- HÖDICKE, K. H. (1938): 46.
- HOLST, Theodor von (1810-1844): 95.
- HORNUFF, Daniel (1981): 159, 161.
- HØVIK, Tommy (1979): 158.
- HUGO, Victor (1802-1885): 96.
- IMMENDORFF, Jörg (1945): 18.
- JOACHIMIDES, Christos (1932-2017): 41, 43, 59.
- JOFFE, Chantal (1969): 151, 154, 162, 173-176, 214-215, 237-238, 262, 361, 382.
- JOHANSSON, Susanne (1969): 340, 344-347.
- JUNGHANß, Lisa (1971): 158.
- KANT, Immanuel (1724-1804): 132.
- KANTOR, Jordan (1972): 250-251, 255.
- KAUFMANN, Ruprecht Von (1974): 159-160.
- KELLER, Albert von (1844-1920): 99.
- KELLEY, Mike (1954-2012): 145.
- KHATIBI, Sanam (1979): 328-331, 386.
- KHNOPFF, Fernand (1858-1921): 99.
- KINTERA, Krištof (1973): 158.
- KIPPENBERGER, Martin (1953-1997): 18.
- KITAJ, Ronald B. (1932-2007): 51.
- KLASSEN, Andrey (1984): 158.
- KLEE, Paul (1879-1940): 100.
- KLINGER, Max (1857-1920): 99.
- KOHLE, Hubertus (1959): 22, 93-94, 127-130.
- KOKOLI, Alexandra M: 23-24, 351-358.
- KOPISCH, August (1799-1853): 96.
- KOSSOFF, Leon (1926-2019): 51.
- KRÄMER, Felix (1971): 22, 87, 89-92, 114.
- KRAUSS, Rosalind (1941): 22, 355.
- KRISTEVA, Julia (1941): 350-351, 356.
- KUBIN, Alfred (1877-1959): 99.
- KUNZE, Michael (1961): 154, 158.
- KUSPIT, Donald (1935): 40-41, 45, 68, 393.
- LAERMANS, Eugène (1864-1940): 99.
- LAMSON, William (1977): 158.
- LARRAÑAGA, Josu: 120.
- LE GOFF, Jacques (1924-2014): 222.
- LENTZSCH, Franziska: 22, 95, 111, 113, 130.
- LESSING, Karl Friedrich (1808-1880): 96.
- LÉVY-DHURMER, Lucien (1865-1953): 99.
- LINZ, Manfred: 337, 389.
- LIPOVETSKY, Gilles (1944): 39, 163-164.
- LOY, Rosa (1958): 154, 273, 358, 382-391.
- LÜPERTZ, Markus (1941): 35, 46-49, 63.
- LYOTARD, Jean-François (1924-1998): 37-38, 83, 85.
- MACIEJOWSKI, Marcin (1974): 154.
- MACRITCHIE, Lynn: 353.
- MAGRITTE, René (1898-1967): 100.
- MAKINSON, Jessie (1985): 273, 305-306, 308-311.
- MAN, Victor (1974): 151.
- MARCHÁN FIZ, Simón (1941): 38, 52-54, 62-63, 68, 84, 277, 393.
- MARKÓ, Károly (el viejo) (1793-1860): 96.
- MARTIN, John (1789-1854): 95, 101, 127-130, 132, 134.
- MASSCHELEIN, Anneleen: 23, 145.
- MAX, Gabriel von (1840-1915): 99.
- MAYAYO, Patricia (1967): 353.
- MELLERY, Xavier (1845-1921): 99.
- MENA MARQUÉS, Manuela B. (1949): 22, 95, 116-117, 119, 122, 124.
- MÉNDEZ BAIGES, María Teresa (1964): 138, 143.
- MERCHANT, Carolyn (1936): 280-285, 372.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1908-1961): 260.
- MERSENNE, Marin (1588-1648): 281.
- MIDDENDORF, Helmut (1953): 46, 58-59.
- MIES, Maria (1931): 302, 316.
- MINNE, George (1866-1941): 99.
- MOLINUEVO, José Luis: 22, 102.
- MOREAU, Gustave (1826-1898): 99, 264-266.
- MORLEY, Malcom (1931-2018): 50.





MORRIS, Ian (1960): 292.  
MORRISON, Bill (1965): 159.  
MORTIMER, Justin (1970): 36, 52, 69, 85, 151, 154, 171, 176-178, 180-184, 208-211, 214-216, 225-226, 238-239, 241, 247, 249, 255-256, 260.  
MOSLEY, Ryan (1980): 151.  
MOUALLA, Ahmad (1958): 151.  
MÜLLER, Victor (1830-1871): 96.  
MUNCH, Edvard (1863-1944): 58, 99, 175, 267-268.  
NEAL, Jane: 21, 150-156, 166, 168, 170-171, 182, 361, 382.  
NIETZSCHE, Friedrich (1844-1900): 39, 53, 63-64, 66-68, 75, 77, 119, 153.  
NOCHLIN, Linda (1931-2017): 352.  
NOWAK, Nik (1981): 159.  
OEHME, Ernst Ferdinand (1797-1855): 96-97.  
ORTNER, Sherry (1941): 300-301.  
PAALEN, Wolfgang (1905-1959): 100.  
PALADINO, Mimmo (1948): 44-45.  
PARKER, Rozsika (1945-2010): 353.  
PARRY, Roger (1905-1977): 100.  
PEDRAZA, Pilar (1951): 263.  
PENCK, A. R. (1939-2017): 46.  
PFORR, Franz (1788-1812): 96.  
PITÍN, Daniel (1977): 151-152, 154.  
PLUMWOOD, Val (1939-2008): 325-327.  
POLLOCK, Griselda (1949): 353, 356.  
PRAZ, Mario (1896-1982): 22, 90-91, 113, 119, 263.  
PROSCHEK, Markus (1981): 159.  
PSEUDO LONGINO: 132.  
PUELLES ROMERO, Luis: 23, 106-107, 223-224.  
PULEO, Alicia H (1952): 283-285, 297-298, 300, 314-315, 324-325, 327, 334, 336-339, 358, 389-390.  
PUSHNITSKY, Vitaly (1967): 151.  
QUAY BROTHERS (1947): 159.  
QUINN, Ged (1963): 154.  
RACIONERO, Luis (1940-2020): 109.  
RANK, Otto (1884-1939): 386.  
RAUCH, Neo (1960): 151, 390.  
REDON, Odilon (1840-1916): 99.  
REGO, Paula (1935): 51, 69-73, 173, 396.  
RICHTER, Daniel (1962): 151.  
RICHTER, Gerhard (1932): 251-252.  
RICHTER, Jean-Paul (1763-1825): 386.  
RIECHMANN, Jorge (1962): 291-295, 337-340, 343, 350, 370, 389.  
RODIN, Auguste (1840-1917): 99.  
ROPS, Félicien (1833-1898): 99.  
ROSENTHAL, Norman (1944): 41, 43.  
ROTHENBERG, Susan (1945-2020): 50.  
ROUSSEAU, Jean-Jacques (1712-1778): 298.

ROYLE, Nicholas (1963): 23, 105, 142, 146, 161, 190, 349, 386.  
RUBERT DE VENTÓS, Xavier (1939): 224.  
SAKS, Adam (1974): 159.  
SALLE, David (1952): 36, 40, 50-52.  
SALOMÉ (1954): 46, 58.  
SANTORIUS, Nerina: 22, 96.  
SASNAL, Wilhelm (1972): 19.  
SAVU, Şerban (1978): 151, 154, 171, 193, 197-201, 214, 240-241, 250, 262.  
SCHEFFER, Ary (1795-1858): 96.  
SCHNABEL, Julian (1951): 50, 60-61.  
SCHNELL, David (1971): 151.  
SCHOR, Mira (1950): 356.  
SCHWABE, Carlos (1866-1926): 99.  
SCHWIND, Moritz von (1804-1871): 96.  
SELLIER, Charles François (1830-1882): 99.  
SENNET, Richard (1943): 164.  
ŠERÝCH, Jan (1972): 159.  
SHIVA, Vandana (1952): 302-303, 312, 314, 379-380.  
STOICHITA, Victor I (1949): 255.  
STUCK, Franz (1863-1928): 99, 268-270.  
STUMM, Moritz (1981): 159.  
SUCIU, Mircea (1978): 151, 154, 157, 162, 164-169, 171, 195, 214, 246, 261.  
SUZUKI, Daisetz T. (1870-1966): 73.  
ŠVANKMAJER, Jan (1934): 159.  
SYLVESTER, David (1924-2001): 51, 80, 82, 84, 232.  
SZÁSZ, Sándor (1976): 159.  
SZOTYORY, László (1957): 159.  
SZÚCS, Attila (1967): 151.  
TANNERT, Christoph (1955): 21, 150, 158, 161.  
TATARKIEWICZ, Władysław (1886-1980): 279.  
TINEI, Alexander (1967): 151, 154, 162, 164-165, 169-172, 214, 220-221, 229, 257.  
TODOROV, Tzvetan (1939-2017): 222.  
TOPOLOVAC, Philip (1979): 159.  
TOYEN (Marie Čermínová) (1902-1980): 100.  
TRÍAS, Eugenio (1942-2013): 22, 119-120, 374-375.  
TUYMANS, Luc (1958): 18, 250-251, 253, 255.  
UGLOW, Euan (1932-2000): 51.  
VANETTA, Fabrizia (1983): 159.  
VIDAL CLARAMONTE, M<sup>a</sup> Carmen África (1950): 39-40.  
VYTISKA, Jan (1985): 159.  
WAGNER, Claude: 22, 99, 267-268.  
WALKER, Caroline (1982): 36, 52, 69, 85, 151, 154, 171, 193, 197, 201-206, 209, 212-213, 214, 223, 227-228, 230-231, 241-242, 254, 262, 361, 382.  
WARREN, Karen J. (1947): 299.  
WATSON, Eleanor (1990): 317-320.



WEISCHER, Matthias (1973): 19, 151,  
154.  
WIERTZ, Antoine Joseph (1806-  
1865): 96.  
WILSON, Hugo (1982): 151.  
WOLF, Maik (1964): 159-160.  
ZIERVOGEL, Ralf (1975): 159.  
ZIMMER, Bernd (1948): 46, 58.  
ZWINTSCHER, Oskar (1870-1916): 99.

## LISTADO DE ILUSTRACIONES

1. Mimmo Paladino, <i>Cordoba</i> (1984), óleo sobre lienzo, 300 x 400 cm. ....	44
2. Markus Lüpertz, <i>Nacht</i> (1985), óleo sobre lienzo, 161.9 x 130.2 cm. ....	47
3. Georg Baselitz, <i>Schritt über die Schwelle 3-18.VI.1985</i> (1985), óleo sobre lienzo, 250 x 250 cm.....	49
4. David Salle, <i>Fooling with your hair</i> (1985), óleo sobre lienzo, 88 x 180 cm. ....	50
5. Francesco Clemente, <i>Secret</i> (1983), óleo sobre lienzo, 198.1 x 236.2 cm. ....	55
6. Sandro Chia, <i>Leave the Artist Alone</i> (1985), óleo sobre lienzo, 165 x 255 cm. ....	56
7. Georg Baselitz, <i>Nachtessen in Dresden</i> (1983), óleo sobre lienzo, 280 x 450 cm. .	58
8. Helmut Middendorf, <i>City Feeling</i> (1982), acrílico sobre lienzo, 180 x 220 cm. ..	59
9. Julian Schnabel, <i>The walk home</i> (1985), óleo, platos, cobre, bronce, fibra de vidrio, bondo en seis paneles de madera, 284.48 x 589.28 x 15.24 cm..	60
10. Julian Schnabel, <i>St. Sebastian</i> (1979), óleo y cera sobre lienzo, 111 x 66 cm. ...	61
11. Sandro Chia, <i>La cucina di Dioniso</i> (1980), óleo sobre lienzo, 196 x 280 cm. ....	65
12. Enzo Cucchi, <i>Un sospiro di un onda</i> (1983), óleo sobre lienzo, 300 x 400 cm.....	65
13. Paula Rego, <i>The maids</i> (1987), acrílico sobre lienzo con soporte de tela, 213 x 244 cm. ....	71
14. Paula Rego, <i>The Family</i> (1988), acrílico sobre lienzo con soporte de papel, 213 x 213 cm. ....	72
15. Michael Andrews, <i>Lights VII. A Shadow</i> (1974), acrílico sobre lienzo, 24.7 x 29.8 cm. ....	74
16. Michael Andrews, <i>Thames Painting. The Estuary</i> (1994-95), técnica mixta sobre lienzo, 219.8 x 189.1 cm. ....	75
17. Lucian Freud, <i>Small Figure</i> (1983-84), óleo sobre lienzo, 22.5 x 33 cm. ....	76
18. Lucian Freud, <i>Naked portrait with reflection</i> (1980), óleo sobre lienzo, 90.3 x 90.3 cm. ....	78



19. Francis Bacon, <i>Second version of Painting 1946</i> (1971), óleo sobre lienzo, 198 x 147.5 cm.....	81
20. Francis Bacon, <i>Study for a Self-Portrait</i> , (Tríptico), (1985-86), óleo sobre lienzo, 198 x 147.5 cm. cada panel.....	83
21. Francisco de Goya, <i>Los Chinchillas</i> , <i>Caprichos</i> nº 50, 1ª ed. (1797-99), aguafuerte, escoplo y aguatinta bruñida sobre papel verjurado ahuesado, 20.4 x 14.9 cm. (huella), 30.6 x 20.1 cm. (papel).....	94
22. Francisco de Goya, <i>A caza de dientes</i> , <i>Caprichos</i> nº 12, 1ª ed. (1797-99), aguafuerte, escoplo y aguatinta bruñida sobre papel verjurado ahuesado, 21.5 x 15 cm. (huella), 36 x 20.1 cm. (papel).....	94
23. Samuel Colman, <i>The Edge of Doom</i> (1836-38), óleo sobre lienzo, 137.2 x 199.4 cm.....	95
24. Ernst Ferdinand Oehme, <i>Prozession im Nebel</i> (1828), óleo sobre lienzo, 81 x 105.5 cm.....	97
25. William Degouve de Nuncques, <i>La forêt lépreuse</i> (1898), óleo sobre lienzo, 66.5 x 127 cm.....	98
26. Arnold Böcklin, <i>Villa am Meer</i> (1871-74), óleo sobre lienzo, 108 x 154 cm.....	98
27. Salvador Dalí, <i>Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes del despertar</i> (1944), óleo sobre tabla, 51 x 41 cm....	100
28. Théodore Géricault, <i>Deluge</i> (1818-19), óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm.....	103
29. Caspar David Friedrich, <i>Der Mönch am Meer</i> (1809), óleo sobre lienzo, 110 x 171.5 cm.....	106
30. William Blake, <i>The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun</i> (1803-05), lápiz, acuarela, grafito y líneas incisas, 43.7 x 34.8 cm.....	110
31. Henry Fuseli, <i>The Nightmare</i> (1790-91), óleo sobre lienzo, 76.5 x 63.6 cm.....	112
32. Francisco de Goya, <i>Vuelo de Brujas</i> (1797-98), óleo sobre lienzo, 43 x 30.5 cm.....	115
33. Francisco de Goya, <i>Linda maestra!</i> , <i>Caprichos</i> nº 68, 1ª ed. (1797-99), aguafuerte, punta seca y aguatinta bruñida sobre papel verjurado ahuesado, 20.9 x 14.8 cm. (huella), 30.6 x 20.1 cm. (papel).....	116

34. Francisco de Goya, <i>Mucho hay que chupar</i> , <i>Caprichos</i> nº 45, 1ª ed. (1797-99), aguafuerte y aguatinta bruñida sobre papel verjurado ahuesado, 18.2 x 12.5 cm. (huella), 30.6 x 20.1 cm. (papel).....	116
35. Eugène Delacroix, <i>Méphistophélès dans les airs</i> (1828), estampa nº 1 de <i>Faust</i> , litografía, 28 x 24 cm. (huella), 38.5 x 27.2 cm. (papel).....	118
36. Théodore Géricault, <i>Fragments Anatomiques</i> (1818-1820), óleo sobre lienzo, 52 x 64 cm.....	121
37. Francisco de Goya, <i>Grande hazaña! Con muertos!</i> , <i>Desastres de la Guerra</i> nº 39 (1810-15), aguafuerte, aguada y punta seca sobre papel avitelado ahuesado grueso, 14.7 x 18.7 cm. (huella), 24.9 x 34.1 cm. (papel).....	123
38. Francisco de Goya, <i>Trozos de carnero</i> (1806-12), óleo sobre lienzo, 45 x 62 cm.....	123
39. Francisco de Goya, <i>Caníbales preparando a sus víctimas</i> (ca. 1800-08), óleo sobre madera, 32.8 x 46.9 cm.....	124
40. Théodore Géricault, <i>Le Radeau de la Méduse</i> , estudio, (1820), acuarela, bolígrafo con tinta marrón y lápiz sobre papel, 10.5 x 16.5 cm.....	126
41. John Martin, <i>The Great Day of His Wrath</i> (1852), óleo sobre lienzo, 196.5 x 303.2 cm.....	128
42. Thomas Cole, <i>Expulsion. Moon and Firelight</i> (1828), óleo sobre lienzo, 91.4 x 122 cm.....	131
43. Caspar David Friedrich, <i>Schiff auf hoher See mit vollen Segeln</i> (1815), óleo sobre lienzo, 45 x 32 cm.....	133
44. Caspar David Friedrich, <i>Küste bei Mondschein</i> (1836), óleo sobre lienzo, 134 x 169.2 cm.....	135
45. Carl Blechen, <i>Landschaft im Winter bei Mondschein</i> (después de 1829), óleo sobre madera, 39 x 53 cm.....	136
46. Carl Blechen, <i>Gebirgsschlucht im Winter</i> (1825), óleo sobre papel sobre cartón, 18.8 x 23.5 cm.....	137
47. Giorgio De Chirico, <i>Canto d'amore</i> (1915), óleo sobre tela, 73 x 59.1 cm.....	139
48. Giorgio De Chirico, <i>Misterio e Malinconia d'una strada</i> (1914), óleo sobre lienzo, 87 x 71.5 cm.....	140

49. Giorgio De Chirico, <i>Le Muse inquietanti</i> (1916-1918), óleo sobre tela, 97 x 66 cm.....	144
50. Daniel Pitín, <i>Lost Architect</i> (2008), óleo, acrílico, humo de vela y papel pegado sobre lienzo, 150 x 210 cm.....	152
51. Hernan Bas, <i>Preferring the out to the indoor night</i> (2010), acrílico, aerógrafo, esmalte y estampado en bloque sobre lino, 152.4 x 182.9 cm. ....	153
52. Mircea Suciú, <i>Burden of a beautiful soul</i> (2014), óleo, acrílico, tinta y monoimpresión sobre lienzo, 58 x 41 cm.....	157
53. Ruprecht von Kaufmann, <i>In der Nacht</i> (2013), acrílico y óleo sobre lienzo, 230 x 240 cm.....	160
54. Maik Wolf, <i>Ioschlot Prognostikon 3</i> (2016), óleo sobre lienzo, 200 x 260 cm....	160
55. Mircea Suciú, <i>Tired</i> (2008), óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm.....	165
56. Mircea Suciú, <i>Border</i> (2008), óleo sobre lienzo, 110 x 100 cm.....	167
57. Alexander Tinei, <i>Slave</i> (2010), óleo sobre lienzo, 50 x 40 cm.....	169
58. Alexander tinei, <i>Birds</i> (2012), óleo sobre lienzo, 240 x 180 cm.....	172
59. Chantal Joffe, <i>Untitled</i> (2010), óleo sobre tabla, 244 x 183 cm.....	174
60. Chantal Joffe, <i>Untitled</i> (2010), óleo sobre tabla, 244 x 183.5 cm.....	175
61. Adrian Ghenie, <i>Pie Fight Interior 2</i> (2012), óleo sobre lienzo, 127.6 x 198.1 cm.....	178
62. Justin Mortimer, <i>Plantation</i> (2014), óleo sobre lienzo, 180 x 220 cm.....	178
63. Justin Mortimer, <i>Foyer</i> (2010), óleo sobre lienzo, 218 x 188 cm.....	180
64. Justin Mortimer, <i>Bureau</i> (2011), óleo sobre lienzo, 184 x 243 cm.....	183
65. Zsolt Bodoni, <i>Educatio II</i> (2012), acrílico y óleo sobre lienzo, 155 x 195 cm....	184
66. Zsolt Bodoni, <i>Untitled (Ants)</i> (2012), acrílico y óleo sobre lienzo, 195 x 250 cm.....	186
67. Zsolt Bodoni, <i>The Room</i> (2012), óleo sobre lienzo, 150 x 200 cm.....	187
68. Adrian Ghenie, <i>Basement feeling</i> (2007), óleo sobre lienzo, 125 x 105 cm. ....	189
69. Adrian Ghenie, <i>Secret Nativity</i> (2007), óleo sobre lienzo, 145 X 230 cm. ....	191
70. Adrian Ghenie, <i>In the middle of the night</i> (2008), óleo sobre lienzo, 100.5 x 88 cm.....	192
71. Tim Eitel, <i>Aufstieg</i> (2010), óleo sobre lienzo, 250 x 210 cm.....	194
72. Tim Eitel, <i>Schnitt</i> (2016), óleo sobre lienzo, 147 x 140 cm.....	196

73. Șerban Savu, <i>In the Shadow of the Dam</i> (2008), óleo sobre lienzo, 146 x 123 cm.....	199
74. Șerban Savu, <i>Blocks and Gardens</i> (2012), óleo sobre lienzo, 150 x 190 cm. ...	200
75. Caroline Walker, <i>Hot Tub</i> (2017), óleo sobre lienzo, 200 x 250 cm.....	202
76. Caroline Walker, <i>Night Scenes</i> (2017), óleo sobre lienzo, 210 x 270 cm. ....	203
77. Caroline Walker, <i>Consulting the Oracle</i> (2013), óleo sobre lienzo, 193 x 175 cm.....	205
78. Estudio del pintor Justin Mortimer.....	209
79. Justin Mortimer, <i>Study for Joker</i> (2016), collage digital.....	210
80. Justin Mortimer, <i>Joker</i> (2014), óleo sobre lienzo, 240 x 190 cm.....	211
81. Caroline Walker, <i>Study for Chess</i> (2016), óleo sobre lienzo, 36 x 31 cm.....	212
82. Caroline Walker, <i>Chess</i> (2016), óleo sobre lienzo, 180 x 155 cm. ....	213
83. Estudio de la pintora Chantal Joffe.....	215
84. Adrian Ghenie, <i>Study for The Devil 3</i> (2010), impresión, 48 x 32.5 cm.....	218
85. Adrian Ghenie, <i>The Devil 3</i> (2010), óleo sobre lienzo, 200 x 240 cm. ....	219
86. Alexander Tinei, <i>Untitled</i> (2013), óleo y suciedad sobre impresión, 16 x 28 cm.....	220
87. Alexander Tinei, <i>Yellow river</i> (2014), óleo sobre lienzo, 180 x 140 cm.....	221
88. Caroline Walker, <i>The Bungalow</i> (2016), óleo sobre lienzo, 155 x 210 cm. ....	223
89. Justin Mortimer, <i>Resort</i> (2012), óleo sobre lienzo, 181 x 220 cm. ....	225
90. Tim Eitel, <i>Reflector</i> (2015), óleo sobre lienzo, 220 x 320 cm.....	226
91. Caroline Walker, <i>Conservation</i> (2010), óleo sobre lienzo, 200 x 290.5 cm. ....	227
92. Alexander Tinei, <i>Sitting figure</i> (2010), óleo sobre lienzo, 80 x 100 cm.....	229
93. Adrian Ghenie trabajando en una obra. Fotograma del vídeo Navid Nuur & Adrian Ghenie - The Possibility of Purple.....	234
94. Adrian Ghenie trabajando en una obra. Fotograma del vídeo Adrian Ghenie & Navid Nuur, voice over (voice).....	235
95. Chantal Joffe, <i>Bella Reclining</i> (2016), óleo sobre tabla, 40 x 50 cm. ....	237
96. Justin Mortimer, <i>Pilgrims</i> (2015), óleo sobre lienzo, 80.5 x 50 cm. ....	239
97. Șerban Savu, <i>Untitled</i> (2007), óleo sobre lienzo, 27 x 40 cm. ....	240
98. Caroline Walker, <i>Nightmoves</i> (2016), óleo sobre tabla, 52 x 42cm. ....	242
99. Tim Eitel, proceso de la obra <i>Abend</i> (2003).....	244



100. Tim Eitel, <i>Abend</i> (2003), óleo sobre lienzo, 210 x 300 cm.....	244
101. Mircea Suciú, <i>The exquisite corpse (2)</i> (2017), óleo, acrílico y monoimpresión sobre lienzo, 160 x 180 cm.....	246
102. Justin Mortimer, <i>Tract</i> (2012), óleo y acrílico sobre lienzo, 220 x 180 cm.....	249
103. Șerban Savu, <i>Far from the Sea</i> (2007), óleo sobre lienzo, 23 x 35 cm.....	250
104. Gerhard Richter, <i>Waldstruck (Forest Piece)</i> (1965), óleo sobre lienzo, 150 x 155 cm.....	252
105. Luc Tuymans, <i>Green Light</i> (2016), óleo sobre lienzo, 201.5 x 114.3 cm.....	253
106. Caroline Walker, <i>Upstairs Downstairs</i> (2010), óleo sobre lienzo, 250 x 180 cm.....	254
107. Alexander Tinei, <i>Chicken hand</i> (2011), óleo sobre lienzo, 60 x 50 cm.....	257
108. Mircea Suciú, <i>Study for The iron curtain (4)</i> (2013-14), óleo, acrílico y monoimpresión sobre lino, 250 x 180 cm.....	261
109. Gustave Moreau, <i>Œdipe et le Sphinx</i> (1864), óleo sobre lienzo, 206.4 x 104.8 cm.....	265
110. Gustave Moreau, <i>The Sphinx Defeated</i> (ca. 1878), óleo sobre madera, 20 x 14 cm.....	266
111. Edvard Munch, <i>Vampire</i> (1916-18), óleo sobre lienzo, 85 x 110 cm.....	267
112. Franz von Stuck, <i>Adam und Eva</i> (ca. 1920-26), t�mpera sobre madera, 98 x 93.7 cm.....	269
113. Franz von Stuck, <i>Die S�nde</i> (1893), óleo sobre lienzo, 88 x 53.5 cm.....	270
114. Kaye Donachie, <i>The Adored</i> (2019), óleo sobre lino, 61.45 x 46 cm.....	304
115. Kaye Donachie, <i>Monotonous Remorse</i> (2019), óleo sobre lino, 80 x 56 cm.....	307
116. Jessie Makinson, <i>Listen sweetie</i> (2019), óleo y pigmentos sobre lienzo, 160 x 200 cm.....	308
117. Jessie Makinson, <i>Daggers in all directions</i> (2019), óleo y pigmentos sobre lienzo, 190 x 165 cm.....	310
118. Vanessa Fanuele, <i>Echoes</i> (2015), óleo sobre tela, 155 x 120 cm.....	312
119. Vanessa Fanuele, <i>Eyes to pearls</i> (2014), óleo sobre tela, 195 x 150 cm.....	313
120. Eleanor Watson, <i>Manifold</i> (2018), óleo sobre lienzo, 125 x 150 cm.....	317
121. Eleanor Watson, <i>Mustard Mirror</i> (2018), óleo sobre lienzo, 130 x 125 cm.....	318

122. Anna Freeman Bentley, <i>Club Room</i> (2018), óleo y acrílico sobre lienzo, 200 x 260 cm.....	321
123. Anna Freeman Bentley, <i>The Ladder</i> (2018), óleo y acrílico sobre lienzo, 256 x 223 cm.....	323
124. Sanam Khatibi, <i>An hour before the Devil fell</i> (2019), óleo y lápiz sobre lienzo, 180 x 230 cm.....	328
125. Sanam Khatibi, <i>Under the influence of poison</i> (2018), óleo y lápiz sobre lienzo, 70 x 90 cm.....	329
126. Sanam Khatibi, <i>Tonight sweet whispers will bring out the truth</i> (2018), óleo sobre lienzo, 175 x 202.56 cm.....	331
127. Teodora Axente, <i>Diana Denial</i> (2014), óleo sobre lienzo, 236 x 199 cm.....	332
128. Teodora Axente, <i>Ambra in silence</i> (2015), óleo sobre lienzo, 194 x 122 cm.....	335
129. Rebecca Harper, <i>Guys Hanging Out At The Lilly Ponds</i> (2018), óleo sobre lienzo, 160 x 200 cm.....	341
130. Rebecca Harper, <i>Insight</i> (2018), acrílico sobre lienzo, 180 x 250 cm.....	343
131. Susanne Johansson, <i>Trespasses</i> (2018), óleo sobre lienzo, 105 x 140 cm.....	344
132. Susanne Johansson, <i>Secrets Along the Way</i> (2018), óleo sobre lienzo, 72 x 120 cm.....	345
133. Susanne Johansson, <i>The Divisible I</i> (2018), óleo sobre lienzo, 130 x 160 cm.....	346
134. Susanne Johansson, <i>The Divisible II</i> (2018), óleo sobre lino, 105 x 125 cm.....	347
135. Karin Mamma Andersson, <i>Night Guest</i> (2011), �leo sobre tabla, 110 x 110 cm.....	360
136. Karin Mamma Andersson, <i>Doldrums</i> (2011), técnica mixta sobre tabla, 107 x 195 cm.....	362
137. Karin Mamma Andersson, <i>Dog Days</i> (2011), técnica mixta sobre tabla, 99 x 184.5 cm.....	363
138. Karin Mamma Andersson, <i>Tick Tock</i> (2011), técnica mixta sobre tabla, 114.5 x 166.5 cm.....	365
139. Karin Mamma Andersson, <i>Holiday</i> (2020), óleo y acrílico sobre lienzo, 200 x 140 cm.....	366
140. Karin Mamma Andersson, <i>Last Waltz</i> (2020), óleo y acrílico sobre lienzo, 168 x 228 cm.....	368

141. Gabriela Bettini, <i>Estudio</i> (2016), óleo sobre lino, 200 x 300 cm. ....	373
142. Gabriela Bettini, <i>Brasil</i> (2016), óleo sobre lino, 55 x 65 cm. ....	376
143. Gabriela Bettini, <i>Honduras</i> (2016), óleo sobre lino, 55 x 65 cm. ....	377
144. Gabriela Bettini, <i>La memoria de los intentos</i> (2017), óleo sobre lino y soportes de latón, 55 x 65 cm. cada pieza.....	378
145. Gabriela Bettini, <i>Repoussoir</i> , (Tríptico), (2017), óleo sobre lino, 195 x 60 cm. cada pieza.....	379
146. Gabriela Bettini, <i>Paisaje productivo 3</i> (2017), óleo sobre tabla, 85 x 100 cm. ...	381
147. Rosa Loy, <i>Tu das nicht</i> (2020), caseína sobre lienzo, 60 x 40 cm. ....	383
148. Rosa Loy, <i>Denken und Fühlen</i> (2020), caseína sobre lienzo, 150 x 100 cm. ....	384
149. Rosa Loy, <i>Was ich gerne hätte</i> (2021), caseína sobre lienzo, 101.6 x 114.3 cm. ....	387
150. Rosa Loy, <i>Herbal Lore</i> (2020), caseína sobre lienzo, 150 x 100 cm. ....	388
151. Rosa Loy, <i>Sommervogel</i> (2016), caseína sobre lienzo, 40 x 30 cm. ....	391

## TRADUCCIONES

### SUMMARY

#### Introduction

Ever since I became a painter I have felt an attraction for a type of painting that I felt was heir of the Romanticism, while inhabiting the contemporary. From the first personal projects in the third year of my Fine Arts degree, which suggested derelict, abandoned spaces, to my latest work, in which somber landscapes full of mystery appear, my art production has been connected to a representation that revolves around the ideas of *the occult, the sombre, the strange, and the inhospitable*.

I remember my delight when I found a name for that world, that was then taking shape. Our lecturer, now my thesis director, told me about a Freudian concept that translates as *the uncanny*. It regards an experience that happens when, at a given time, all that we considered intimately familiar and known begins to mean and be perceived as the very opposite: the unknown, the strange, the inhospitable, even the horrifying. Naming it, I recognised the scope of my visual arts research. From that very moment, I decided that if I ever wrote a PhD thesis, it would revolve around this semantic field that has been latent from the beginning of my education, and which to date has been present in all my pictorial projects.

The objective of this work is to understand in depth this concept and to bring it up-to-date through the study of the authors who have worked aspects related to this subject, and to analyse the work of a group of European figurative painters whose projects revolve around the Freudian concept of *the uncanny*.



To contextualise this study, I have taken as reference four exhibition projects of the last decade which dealt with important aspects of this matter. The exhibitions titled *Nightfall: New Tendencies in Figurative Painting*, *This Side of Paradise* and *New Black Romanticism* allow understanding the way the participating contemporary artists were contributing a new look upon the values at the foundation of the poetical basis of Romanticism. Specifically, a renewed interest for materialising the *nocturnal* part of the human psyche in their work.

The exhibition titled *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst* also traced a vision of the *dark side* of Romanticism and its continuation in visual arts up to mid twentieth century. The sense that in this exhibition was offered of *Dark Romanticism* was not reduced to the sentiment of a determined historical time, but it must be understood as a mood that gave way to a vision of reality through a filter of strangement, melancholy, and darkness. These are the emotional, poetic hues to which the three exhibitions previously mentioned were dedicated.

Thus, the analysis of these exhibitions helped me understand that, from Romanticism to contemporaneity, such concept had been recurrently associated to the idea of strangement and uprooting in a world which we consider both intimately familiar and known to us, but which became increasingly alien and hostile.

This assertion allowed me to reach the last tract of the thesis. Through the study of a series of European figurative female painters, born in the second half of the twentieth century, it could be verified that, from bodily experience and from the consciousness of its very nature, they were articulating a type of poetics offering a new approximation, all of their own, to the idea of *the uncanny* which appears when this aspect is tackled from a feminist, ecologist perspective.

In order to establish a logical, understandable structure, I have divided this work in three main parts, which are in turn divided in six chapters:

The first part is conceived as a contextualisation of the object studied, the second analyses the idea of *the uncanny* within the scope of contemporary figurative painting

and the third and last part opens up for visibility the work of a series of contemporary female painters who apply to their work feminist and ecologist perspectives.

## PART I

### 1. The Uncertain Years: An Approach to the Cultural Context and Art Scene at the End of the Twentieth Century

This chapter poses an approximation to the social, cultural and artistic context in the last decades of the twentieth century, in order to contextualise the subject of this study. Thus, the first section of this chapter is a view of the decline of the modernist project. As a result, the first signs of post-modernism are contemplated. The reflections of theoreticians such as Jean-François Lyotard, Gilles Lipovestky or Zygmund Bauman have been taken into account. They have elaborated their thoughts around a certain social *malaise* which could be perceived towards the end of the twentieth century. It was connected to an uncertainty of the future, fragility of social positions and existential insecurity. Through their ideas and those developed by other authors such as Simón Marchán Fiz, Achille Bonito Oliva, Donald Kuspit or M<sup>a</sup> Carmen África Vidal among others, it is possible to recognise how this new landscape, stemming from lack of trust in the modernist project, would have influenced the artistic field in the 1980s.

Specifically, item 1.2 titled “A *New Spirit* in Painting”, focuses on the revitalisation of figurative pictorial languages in the 1980s. To study this, we have taken the exhibition *A New Spirit in Painting* as a reference point. It took place in the Royal Academy of Art, London, January 1981. It was curated by Christos Joachimides, Norman Rosenthal and Nicolas Serota. Their analysis allowed understanding how this return to artistic genres of the past, traditional values connected to manual craft and artist subjectivity were a consequence of the decline of the paradigms which had defined the artistic avant-gardes.



To define more precisely the poetic foundations of this *new pictorial spirit* of the 1980s, in item 1.3 titled “New Pictorial Movements” has carried out a specific analysis of artistic projects that were included in that exhibition. Particularly, the works of the Italian Transavantgarde, German Neoexpressionism, US *New Image Painting* and the School of London were analysed, aiming at understanding how they may have influenced the contemporary pictorial languages that this thesis focuses on.

After such analysis, item 1.4 titled “In Search of a Common Horizon” specifies the affinities and differences between the production of artists belonging to the mentioned movements and that of contemporary painters comprising the main *corpus* of this thesis. Thus, among the discrepancies found, a series of artistic strategies have been highlighted, such as pastiche, stylistic crossover, narrative fragmentation typical of the Transavantgarde, Neoexpressionism and *New Image Painting* and which cannot still be recognised in contemporary pictorial projects. Among the possible affinities, the most interesting nuance of the discourse of both generations of artists has been the complex relationship of the individual with nature.

This theme has been developed in the item titled “Approaching Nature”. The study of the work of artists Francesco Clemente (Italy, 1952), Sandro Chia (Italy, 1946), Georg Baselitz (Germany, 1938) and Julian Schnabel, (USA, 1951), among others, has allowed verifying some of the reflections articulated by Marchán Fiz and Bonito Oliva, on the tilting that took place in the field of painting in the 1980s, towards the complex semantic field identified with *nature*. Specifically, a fundamental question can still be recognised in the contemporary pictorial languages studied: a certain approach towards the natural world proposed by those artists through their poetics was heir to Romantic sentiment towards that *nature*.

Item 1.6 titled “A Dionysiac Sensitivity” continues this approach in a more specific form: attending to a certain *Dionysiac sensitivity* which Marchán Fiz perceived in the work of the Italian and German artists. This question was tackled through the discourse that Nietzsche developed in *The Birth of Tragedy* (1871-1872). It is suggested that the influence of his thoughts in the *new painting spirit* of the 1980s became manifest in the will of those artists to free themselves from the repressive bindings of intellect and

*concept*. This was an attempt to express intense feelings and emotions and to work around instinct and intuition. All these features have been identified in the contemporary pictorial projects analysed in this thesis. However, at this point the formal differences among the works of the *neos* of the 1980s and that of contemporary figurative painters have been highlighted. If in the work of the Transavantgarde, Neoexpressionism and the *New Image Painting* a preponderance of superposition, cumulative interlinking of images, the simulated gestures, and archaic and children's graphics has been noted. In the second generation of artists, such media have been replaced by languages recovering noticeably academicist figurative painting, which recalls the work by some of the members of the School of London.

For this reason, item 1.7 titled “Painting the Forces” has been dedicated to the School of London, to establish the connection lines between the figurative painters of recent decades. Specifically, the creations of Lucian Freud (Germany, 1922-2011), Michael Andrews (UK, 1928-1995), Paula Rego (Portugal, 1935) and Francis Bacon (Ireland, 1909-1992) have been taken into account. The analysis of their work has allowed recognising a series of narratives which continue to be developed and updated by contemporary artists, and which revolve around pain, uprooting, loneliness, anguish, violence, death and human vulnerability.

To conclude this chapter, in item 1.8 “Towards a Renovated Reading of Contemporary Painting”, some of the interests upon which the discourse of both generations coincides have been highlighted. Remarkable among them is the interest to explore the *nocturnal* side of the human psyche and that of history itself to represent unsettling and disturbing scenes of high narrative tension.

## 2. Historic Background. *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst*

In this second chapter the roots of concepts identified in the *New Painting Spirit* are explored. These can still be recognised in contemporary painting, the focus of this study. Specifically alluding to the mentioned ideas of *the occult*, *the sombre*, *the strange* and *the inhospitable*. The exhibition *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst* has been taken as a reference point. It was curated by Felix Krämer,



launched in 2012 at the Städel Museum of Frankfurt am Main. Studying this is adequate as it is one of the most ambitious projects carried out in the last decade in connection with our subjects of interest.

The chapter is divided in two parts. The first part poses the general approach of that exhibition, while the second part establishes an approximation to the concept that was the foundation of the exhibition: *the uncanny*.

Thus, item 2.1 of this chapter titled “The Exhibition” begins setting up the objectives of the project. On the one hand, the focus is on the interest of the artists at the end of the eighteenth century and the beginning of the nineteenth century for exploring the *nocturnal sides* of human psyche. On the other hand, the influence of Romanticism on Symbolism and Surrealism has been analysed. This is followed by a series of reflections upon the term *Dark Romanticism* which in Germany, is associated to Mario Praz and his book *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (The Romantic Agony) (1930). A study of the exhibition design at the Städel Museum and the structure of the exhibition’s catalogue close this item, as the themes in the publication offer a precise comprehension of the aspects which motivate it and that is found in the basis of the present research.

Item 2.2 of this chapter, titled “Nuclear Concept: *The Uncanny*” is an approximation to the Romantic movement in relation to the nodal concept in this research work. It has been fundamental to study the essay *Das Unheimliche* (The Uncanny) (1919) by Sigmund Freud, one of the canonical texts in which the idea of *the uncanny* has been dealt with. In this work, Freud recovered a declaration by Friedrich Schelling, gathered in *Philosophie der Mythologie* (Philosophy of Mythology) (1857). The philosopher enunciated that *the uncanny* “would be all that should have remained occult, secret, but which has been manifested”.<sup>541</sup> With this definition as his starting point, Freud argued that such experience was a sort of “fright which affects things known and familiar to us from time back”.<sup>542</sup> Considering these ideas and aiming at delving deeper in this concept, other studies have been included, such as *The Uncanny* (2003) by

<sup>541</sup> Sigmund Freud, *Lo siniestro*, (Barcelona: José J. de Olañeta, 1979), p. 17.

<sup>542</sup> *Ibid.*, p. 12.

literary critic Nicholas Royle. From this work we have extracted two key assertions: on the one hand, that *the uncanny* means a crisis of *the proper* and of *the natural*. On the other hand, it consists in “a sense of homeliness uprooted”.<sup>543</sup> Regarding Romanticism, the reflections of José Luis Molinuevo, Professor of Aesthetics and Theory of the Arts, in his text *Magnífica miseria. Dialéctica del Romanticismo* (Magnificent Misery. Dialectics of Romanticism) (2009). Consulting this work has facilitated understanding the Romantic experience of *the inhospitable* as a consequence of the dramatic nostalgia that assailed the individual upon becoming aware of their separation from nature.

After this approximation to the concept of *the uncanny*, how the work of artists of the Romanticism evokes such sentiment has been analysed. This second part is divided in three items corresponding to three main themes which conformed the exhibition *Dark Romanticism*. These are: “Creative Imagination and the Shadows of the Soul”, “Death and Macabre Beauty”, and “Landscape as Expression of the Split Between Individual and Nature”. Lastly, a fourth, final item has been dedicated to the work of Giorgio De Chirico (Greece, 1888-1978). Despite his work not being part of the mentioned exhibition, he is one of the fundamental artists to study *the uncanny*.

These main questions developed in items 2.2.1, 2.2.2, 2.2.3 and 2.2.4 are dealt with below.

### 2.2.1 Creative Imagination and the Shadows of the Soul

The first theme analysed relates to dreams, nightmares and occult horrors linked with demonology and superstitious beliefs. Going to some of the roots of this theme we have taken as references the work of artists William Blake (UK, 1757-1827), Henry Fuseli (Switzerland, 1741-1825), Francisco de Goya (Spain, 1746-1828) and Eugène Delacroix (France, 1798-1863). The importance that all of them gave to imagination and oniric life for creating their work has been articulated, mainly through Albert Béguin’s reflections in his text *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el*

<sup>543</sup> Nicholas Royle, *The Uncanny*, (Manchester: Manchester University Press, 2003), p. 1.



*romanticismo alemán y la poesía francesa* (The Romantic Soul and the Dream) (1954). Further reflections are found in the essays which Franziska Lentzsch and Manuela B. Mena Marqués contributed to the catalogue of the mentioned exhibition.

### 2.2.2 Death and Macabre Beauty

In this section what Manuela B. Mena Marqués called *macabre beauty* is analysed. She referred to scenes of cannibalism, dismembered human bodies, and death, by Francisco de Goya and Théodore Géricault (France, 1791-1824). These were part of the exhibition. According to Mario Praz, this is a type of dark, tragic beauty which reached its peak in the eighteenth century, when artists were seduced by horror. This concept of beauty is also related to what Eugenio Triás proposed in his text *Lo bello y lo siniestro* (The Beautiful and the Uncanny) (1982), pointing out that it appeared when the aesthetic categories of *the beautiful* and *the uncanny* remained united.

### 2.2.3 Landscape as an Expression of the Split Between the Individual and Nature

This item focuses on the genre of landscape as an expression of the split between the individual and nature. This idea, as it has been previously stated, is related with such Freudian concept. In order to tackle this question, we have analysed the work of John Martin (UK, 1789-1854), Thomas Cole (UK, 1801-1848), Caspar David Friedrich (Germany, 1774-1840) and Carl Blechen (Germany, 1798-1840). The reflections articulated by Hubertus Kohle, Franziska Lentzsch and Mareike Henning on these pictorial proposals are gathered in the catalogue of the mentioned exhibition. These reflections make it evident that, on the one hand, in the work of the British artists, such theme manifested itself through apocalyptic, catastrophic scenes. In the landscapes by the German artists, it was expressed through a vision of an immeasurable, unsettling, enigmatic nature. In this way, the text by Rafael Argullol *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico* (The Attraction of the Abyss) (1983) has served to understand better the fascination in the Romantic movement for nature. According to the author, this was due to its double face: along with the peaceful, desired nature, a destructive, cruel one manifested itself.

### 2.2.4 Giorgio de Chirico Case

As mentioned, the last item in this second chapter is dedicated to De Chirico, as it is understood that his work is one of the best examples of painting developed around the concept of *the uncanny*. Specifically, the focus is placed on the *metaphysic* paintings he made in the first decade of the twentieth century. To this end, some of the ideas that De Chirico himself articulated on the poetics of his own work, in the article *Sull'arte metafisica* (1919) have been studied. In the same way, some reflections by Jean Clair have been recovered. These come from the section *De la metafísica a la «inquietante extrañeza»* (From Metaphysics to *the uncanny*) in his text *Malinconia: motivos saturninos en el arte de entreguerras* (Malinconia) (1999), where the author related his own pictorial proposal with that idea of *the uncanny* and exile. This question has been confirmed and articulated in other reflections on his metaphysics by authors such as María Teresa Méndez Baiges in her text *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico* (Modernism and Tradition in the Works of Giorgio de Chirico) (2001), or Javier Garcerá Ruiz, director of this research work, in his PhD thesis *Visiones desde el exilio: modernidad y posmodernidad frente a la escisión entre el hombre y el mundo* (Visions from Exile: Modernism and Postmodernism at the Split Between Man and the World) (2005).

With those ideas as a starting point, and the reflections which Anneleen Masschelein established in her text *The Unconcept* (2011), the conclusion defends the argument that the renovated interest that this theme has provoked in the realm of art and culture from the end of the twentieth century is a consequence of certain conflicts affecting the contemporary individual. Specifically, a social malaise which the author relates to an increasingly globalised, virtual world.



## PART II

### 3. Contemporary Painting: Expression of Up-Rooting and Strangement as Experiences Constitutive of the Human Being

After defining the basis of the theoretical framework of this research work, in this third chapter we bring the concept of *the uncanny* to contemporary figurative painting. The following three projects have been taken as a reference: *Nightfall: New Tendencies in Figurative Painting* (2012) and *This Side of Paradise* (2014), both curated by Jane Neal, and *New Black Romanticism* (2017), curated by Christoph Tannert.

Taking these exhibitions as a starting point has been considered pertinent, as they presented a selection of the most relevant international figurative painters, many of them from the School of Leipzig and the School of Cluj. They also highlighted the renewed interest of contemporary artists in exploring the *nocturnal side* of human nature, through representations of scenes which defined the ideas of *the occult*, *the dark*, *the strange* and *the inhospitable*, all previously mentioned.

After mentioning these exhibitions, in item 3.2 of this chapter titled “Narrative Around *the Inhospitable in the Familiar*” nine of the pictorial proposals included in the mentioned exhibitions have been analysed, in order to define more precisely the poetic tone that they harboured. The starting point are the three theme lines opened up in chapter two: “Creative Imagination and the Shadows of the Soul”, “Death and Macabre Beauty”, and “Landscape as Expression of the Split Between Individual and Nature”. These themes as we saw in the previous chapter, stimulated the experience of *the uncanny*. They have been taken as the basis to analyse how contemporary painters are updating such narratives considered to belong to Romanticism. Thus, this chapter has been subdivided in three parts which will be commented below, titled: “The Corruption of the Soul and the Conflict with *the Other*”, “The Terrible and the Beautiful”, and “The Growing Tension between the Individual and Their Environment”.

#### 3.2.1 The Corruption of the Soul and the Conflict with *the Other*

This item focuses on Mircea Suciú (Romania, 1978), Alexander Tinei (Romania, 1967) and Chantal Joffe (US, 1969)<sup>544</sup>. These artists articulate from different perspectives in their work a reflection upon certain problems stemming from the tension between the individual and *the other*, from different perspectives.

#### 3.2.2 The Terrible and the Beautiful

This section is dedicated to the analysis of the work by Justin Mortimer (UK, 1970), Zsolt Bodoni (Romania, 1975) and Adrian Ghenie (Romania, 1977). They deal with themes such as violence, cruelty and death. The interest of their proposals within the framework of this research work was the way these painters work with a series of artistic strategies which were rooted in Romanticism, as it is the case of the mentioned relationship between *the beautiful* and *the uncanny*.

#### 3.2.3 The Growing Tension Between the Individual and Their Environment

This last item, dedicated to narrative aspects, is studied through the work by Tim Eitel (Germany, 1971), Şerban Savu (Romania, 1978) and Caroline Walker (UK, 1982). These artists focus on one of the Romantic aspects *par excellence*: the split between the individual and the world. However, this subject is not manifest in their paintings through an immeasurable, threatening vision of nature, but through artificial landscapes, urban or suburban, or even the very space of the home.

Considering the ideas exposed in the recently described items, and with the objective of completing the analysis of said poetics, in item 3.3 of this chapter, titled “Pictorial Form as a Tool for Strangement”, the formal aspects defining the mentioned painting projects have been analysed. This item is divided in three parts, which study from the

---

<sup>544</sup> Chantal Joffe was born in Vermont (US), moving to Zagreb (Croatia) with her family when she was eleven years of age. They moved again when she was thirteen, to the UK, where she continues to live and work. This is why her work manifests a notable influence of European culture, since she has formed and developed her art trajectory in Europe.



preparatory studies previous to the work, to the aesthetic experience which these paintings promote.

### 3.3.1 Preparatory Studies: Photography and *Collage*

As the mentioned artists use photographs or *collages* as a starting point for the creation of their work, this chapter on the formal aspects focuses on this first phase of their creative processes. Gathered here are some of the key ideas that the artists themselves have articulated on the different procedures for the elaboration of their compositions. The aspects uniting them all are studied next: the creation of certain anomalies in their images, be it through altering perspectives, truncating figures, or combining seemingly disparate elements on the same plane.

### 3.3.2 Other Visual Devices Which Alter Perception

This section delves deeper in the artistic strategies employed by the mentioned contemporary painters, which aim at altering daily life perception. In his essay *Images, images.... Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination* (Images, Images) (1966) sociologist Roger Callois assimilated the idea of *the uncanny* with *the fantastic*, in literature. He linked this concept to ideas of subversion and disorder. These reflections have been one of the theoretical bases upon which the discourse is supported up to this point. Other key concepts have been alluded to, such as *strangement*, which occupied Russian theoretician Viktor Shklovski in his text *Art as Technique* (1917), or more recently, Luis Puelles Romero, Professor of Aesthetics and Theory of the Arts, in his work *Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento* (Images Without a World. Modernism and Strangement) (2017).

### 3.3.3 From the Photographic Image to Painting

After an approximation to the preparatory studies and compositions defining the works this thesis focuses on, the analysis centres upon the different painting processes of the mentioned artists and the importance that sensuality and the tactile quality of matter

have for the meaning of their projects. Those painters' reflections on their creative methods are related to the strategies of *figurality* which Gilles Deleuze related in his work *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (Francis Bacon. The Logic of Sensation) (1981) and in a course on painting which he taught at the University of Vicennes in 1981. His ideas are gathered in the text *Pintura. El concepto de diagrama* (Painting. The Concept of Diagram) (2008). It has been interpreted that his paintings are articulated following strategies of *figurality* because they are composed of identifiable elements, but which are not fully intelligible.

### 3.3.4 The Desire to Represent what Is *Irrepresentable*

This last item, dedicated to their formal aspects, analyses the mentioned artists' play of showing and hiding, transparency and opacity. This is a strategy which implies a questioning of the fundamentals of representation, and as a consequence, of the contemplative end of their works. At this point, some reflections by French historian and Art theoretician Daniel Arasse, in his text *El detalle. Para una historia cercana de la pintura* (Take a Closer Look) (1992). Specifically, some concepts such as *apparition* and *event*, ideas related to the desire of these artists to represent what is *irrepresentable*.

After studying some of the pictorial proposals which were presented in the exhibitions *Nightfall: New Tendencies in Figurative Painting*, *This Side of Paradise* and *New Black Romanticism*, analysed in this third chapter, the idea that contemporary painters are referring to the concept of *the uncanny* from different angles to those used by their fellow female painters is put forward. To verify this hypothesis, given the scarce female representation in the three mentioned exhibitions, a search for other female figurative painters also born in the second half of the twentieth century whose work revolves around such emotional knot. This search allowed perceiving that these artists were approaching this concept from the experience of the body and the consciousness of their own nature. Specifically, in their work it was possible to notice that such approximation towards the natural world was tackled from some reading keys that are a consequence of the thought with a misogynistic slant which has dominated Western



Art History and which manifests itself in the multiple representations which relate women to *the irrational, the mysterious, the unsettling, the terrifying, the malign*, etc. In this sense, it is important to remember that in his essay *Das Unheimliche* (The Uncanny) Freud linked *the uncanny* with female genitalia and the maternal uterus.

So, before delving deeper in the study of the works by the female painters comprising the *corpus* of this thesis, item 3.4 of this third chapter, titled “Towards Other Readings of *the Uncanny* from the Perspective of Female Painters: Recovering the Iconography of Female Perversity” studies the type of discourse which these painters use as a starting point for the developing their proposals. To this end, we have recovered the exhibition *Dark Romanticism*. In this case, it is important to remember some of the relevant questions which come from the symbolist movement. Followingly, some of the main questions dealt with in the items dedicated to Symbolism, and which allow a better understanding of the type of contemporary pictorial poetic to which we refer.

#### 3.4.1 Perverse, Enigmatic Woman-Nature

This item offers an approximation to the mythological being Sphinx, and the more frequent female stereotypes that appear in the pictorial proposals of Symbolism—witches, devils, vampires, or the *femme fatale*—. At this point, certain works are taken as a reference by Gustave Moreau and Edvard Munch. The reflections which theoreticians Dorothee Gerken and Claude Wagner articulated on this subject, through their texts for the catalogue of the mentioned exhibition *Dark Romanticism*. Also present are some ideas of art curator Côme Fabre, who highlighted that symbolist artists drew this imaginary universe to express the destructive, negative, disturbing aspect of nature itself.<sup>545</sup>

<sup>545</sup> Côme Fabre explained such idea in a video of the launch of the mentioned exhibition. It can be consulted in: Alessandro Mercuri & Haijun Park, “CÔME FABRE: L’ange du bizarre (The Angel of the odd)”, in *ParisLike*, (2013), video (32:47), <https://vimeo.com/82446208>, (Accessed: 29/04/2019).

#### 3.4.2 The Roots of the *Femme Fatale*: The Myth of Eve and Lilith

From the approximation in the previous item to the iconography of the *femme fatale*, at this point the roots of the multiple representations which have been elaborated through Western Art History on the feminisation of evil are studied: the myth of Eve and Lilith. This question is illustrated through the work of Franz von Stuck, subject to the arguments by Côme Fabre. Art historian Erika Bornay’s reflections have been also added, from her text *Las hijas de Lilith* (Lilith’s Daughters) (2008) on the myth of Lilith and her representation in the art of the last third of the nineteenth century.

#### 3.4.3 Disarticulation and Subversion in Androcentric Visions of Nature and Female Sex

In the final part of this chapter, the idea that the female artists comprising the main *corpus* of this thesis work around the concept of *the uncanny* introducing an ecologic, feminist perspective. This hypothesis is developed further in the last part of this thesis.

### PART III

#### 4. The Distancing Between the Individual and Nature

The starting point for the final part of this study has focused on the traditional existence of an androcentric vision of nature, which has influenced the construction of a certain imaginarium around the female sex. Following this argument, here proposed, through three items, delving further in this direction. In them, new aspects will surface, allowing to better understand the space for reflection that has been traced throughout this thesis: the distancing between the individual and nature.

Thus, in item 4.1. titled “On the Concept of Nature: From an Organicist Vision to a Mechanicist Vision” is an approximation to the very idea of nature. Specifically, two well differentiated visions of nature have been dealt with: the organicist vision and mechanicist vision. The reflections on nature of philosophers such as José Ferrater Mora and Władysław Tatarkiewicz have been useful. They consider that from Ancient



Greece to the Middle Ages, reference was made to creative nature (*natura naturans*) and, on the other hand, to created nature (*natura naturata*). In this sense, the reflections of philosophers such as Carolyn Merchant and Alicia H. Puleo on this question have brought an understanding of how, in their eyes, the devaluing of nature was an effect of the Scientific Revolution of the sixteenth and seventeenth centuries. From that moment it began to be conceived as mere inert, passive matter.

After this approximation to the concept of nature, item 4.2 titled “The Deficit of *Negativity* in Contemporary Society” is an approach to contemporary social and cultural context, to recognise how the phenomenon of mechanisation or rationalisation of the world is still present in the twenty-first century, and how it continues to affect the relationship of the individual with nature. The reflections of Korean philosopher and cultural theoretician Byung-Chul have been enlightening, on the omnipresent demand for *transparency* and *positivity*, to which contemporary society is subjected. These factors, before being beneficial, annul all possibility of *negativity* of *the other* and *the strange*, a condition which the author considers to be vital for the completeness of human soul.

In the following item, 4.3 titled “Towards Aesthetics of Vulneration”, such *negativity* deficit has continued to be researched, in this case focusing on contemporary art. This way, some questions contemplated by the Korean philosopher have been made explicit. In particular, the crisis of the *natural beautiful* as opposed to the hegemony of what he calls the *digital beautiful*. His reflections have been fundamental to recognise that the pictorial proposals this thesis studies and which have been related to *the uncanny*, are articulated according to what Han denominates *aesthetics of vulneration*.

After elaborating a reflection on the factors which have contributed to the distancing between the individual and nature, in item 4.4 titled “The Posthumous Condition”, the discourse has centred in the ecological, social consequences of such split. In this point the work of philosophers Jorge Riechmann and Marina Garcés has been fundamental. It focuses on the most pressing ecological and social problems of our time. However, this work is not only centred in making visible the conflicts affecting the contemporary

subject. Possible actions to face the current ecological and social crisis have also proposed by Riechmann. Among them, the dialogue that is currently happening between feminism and ecologism is crucial. This is a subject that will be the axis of the next chapter, as it allows delving deeper in the study of sensibility with regards to the concept of *the uncanny*, which separated the male and female painters studied and previously mentioned.

## 5. Ecofeminism: A Proposal for Socio-Cultural Re-construction

This fifth chapter presents a reflection on the most relevant ecological and social problems threatening the present of humanity, in this case, from the perspective of *ecofeminism* and in particular, *constructivist ecofeminism*.

To develop this idea from a new perspective, this chapter has been divided in several sections, which correspond to four of the key discourses which ecofeminism is developing, and above all, which revolve around the binomial culture/nature which is so relevant in this thesis. In each section, a double parallel study has been carried out, which has allowed progressing towards the objectives initially set for this research work: on the one hand, tackling the reflections of theoreticians delving deep in the area of study, on the other hand, analysing the work by nine female artists demonstrates that the issues that this thesis deals with show a particular treatment in contemporary painting by female artists.

### 5.1 Subordination of Women and Destruction of Biodiversity

The first section is an approximation to one of the main devices for legitimization of patriarchy, which is identifying women with nature and men with culture. To establish the theoretical discourse, the analysis of the article *Is Female to Male As Nature is To Culture?* (1972) by Sherry Ortner, was essential. It had great influence in ecofeminist theory. In this text, the anthropologist developed the reflections by Simone de Beauvoir in her work *The Second Sex* (1949) on the subordinated position of women due to their historic association with nature, in opposition with the concept of the

progress of civilisation. Ideas of authors such as Vandana Shiva and Yayo Herrero have also been incorporated to the discourse. They articulate the relationship existing between the devaluation of women and the destruction of biodiversity.

The ideas of these authors have formed the theoretical basis to direct the focus later on to the realm of contemporary figurative painting, having into account the nature of this work. To this end, the works of Kaye Donachie (UK, 1970), Jessie Makinson (UK, 1985) and Vanessa Fannuele (France, 1971) have been analysed. On the one hand, Donachie and Makinson propose a reflection, from a personal perspective, around the submission still suffered by women. On the other hand, Fannuele focuses her discourse on the other pole dealt with here: the exploitation of nature.

### 5.2 On the Idea of Wellbeing Based Upon Capital Accumulation

This section continues an in-depth study in ecofeminist critique of the Western model of progress, in this particular case, paying attention to the notion of wellbeing promoted by capitalism and heteropatriarchy. The study of Alicia H. Puleo has been fundamental. From Philosophy, she denounces the false, interested definition of happiness as the infinite accumulation of material goods. This denouncing coincides in essence with what Jack Halberstan proposed in their work *Queer Art of Failure* (2011). The reflections by both of these authors have served to put on the table one of the main actions that ecofeminism proposes as a way to face the current ecological and social crisis: to choose a simpler way of living which implies behaviour with less emphasis on consumption and a just, rational management of natural resources. This is a question that Yayo Herrero has developed in her text *Vivir bien con menos. Ajustarse a los límites físicos con criterio de justicia* (Living Well with Less) (2012).

The paintings by Eleanor Watson (UK, 1990) and Anna Freeman Bentley (UK, 1982) are studied below. Their work features the representation of luxurious architectural spaces, interiors and home gardens lacking human figures. Through this, they are critical of the ideas of success and wellbeing which are dominant in contemporary society.

### 5.3 The Need to Overcome Opressive Dualisms

This item is dedicated to a reflection on the binomial culture/nature, and other hierarchised dualisms which derives from such opposition, and which have generated inequalities of genre, race, class and species. To this end, the critical analysis of philosopher Val Plumwood in her work *Feminism and the Mastery of Nature* (1993) has been studied. She demonstrated that throughout history the concept of human being has been constructed as reason or spirit, but also as male, in opposition to nature, matter and women. From her reflections and the ideas developed by other theoreticians as Puleo, a conclusion is reached, proposing that in order to move towards an acceptable future for humanity and the rest of living beings, it is necessary to overcome oppressive dualisms which articulate Western thought, and to assume that men and women are integral part of nature and culture.

To end with, paintings by Sanam Khatibi (Iran, 1979)<sup>546</sup> and Teodora Axente (Romania, 1984) who, from different points of view develop their discourse around this question. Specifically, Khatibi elaborates scenes composed by female figures and animals in exotic landscape, to develop themes which illustrate the relationship of the human being with excess, bestiality and power. On her part, the work of Axente presents a reflection around the duality between soul and body, through the representation of human figures engrossed in unusual activities.

### 5.4 Interdependent and Ecodependent

The previous sections confirmed that an important part of intellectuals and artists state that the current ecological and social crisis is a consequence, in great part, of the androcentric, anthropocentric slant of Western culture. At this point, the research focuses on the actions which ecofeminism proposes to repair the disconnect between the individual and nature. Specifically, some reflections by Alicia H. Puleo and Yayo

---

<sup>546</sup> Khatibi was born in Iran, she moved with her family to the UK, then to Denmark. They moved again, to Belgium, where she grew up and continues to live and work. If her cultural roots are important for her pictorial proposal, the enormous European influence on her work is evident, as her art trajectory has developed in Europe.



Herrero place the notions of *interdependence* and *ecodependence* as constitutive features of the very human condition. Riechman is also referenced, as his text *Autoconstrucción. La transformación cultural que necesitamos* (Self-construction. The Cultural Transformation that We Need) (2015), proposes three paths to live, think and act as interdependent, ecodependent beings.

Again, this section concludes with a study of the artistic proposals by Rebecca Harper (UK, 1989) and Susanne Johansson (Sweden, 1969) which are produced from a fully conscious attitude of our condition of interdependent, ecodependent beings. Harper tackles this theme through the representation of human figures in natural landscapes, gardens or other public spaces. On her part, Johansson works through scenes composed by forested areas, rocky formations, beaches and rivers, in which often a solitary figure can be appreciated.

## 6. Ecofeminism and *the Uncanny*: Towards New Ways to Look at Reality

In the sixth chapter, the focus is on the new nuance offered by the reflections of the female authors and contemporary painters on that feeling which has been throughout the thesis identified with what Freud called *the uncanny*. However, this new point of view is based upon theoretical sources, but also the research line has been followed to understand such realisation in the realm of contemporary art. Literary support has been found in some ideas which Alexandra M. Kokoli develops in her essay *The Feminist Uncanny in Theory and Art Practice* (2016), in which, she takes diverse feminist theories and art proposals developed by women in the 1970s and 1980s as her starting point for a reflection about the relationship between feminism and *the uncanny*.

At the end of this thesis, a detailed analysis of three contemporary painting proposals which are particularly eloquent when it comes to making explicit the discourse that this study outlines. These are the work of artists Karin Mamma Andersson (Sweden, 1962), Gabriela Bettini (Spain, 1977) and Rosa Loy (Germany, 1958) who, in a personal key, are developing work on that emotional knot, from the perspective of feminism and ecologism. The work of these painters offers other visions of such

feeling which helps not only to understand it better, but to verify its connection with the problems threatening our contemporary world.

### 6.1 Karin Mamma Andersson: Painting and Mourning

Karin Mamma Andersson's work is defined by the representation of natural landscapes and domestic scenes. From her entire artistic production, two exhibitions have been selected, titled *Dog Days*, which was presented in 2012 in the Kunstmuseen Krefeld, Germany, and *The Lost Paradise*, which took place in the David Zwirner gallery of New York, March 2020. The discourse established by those projects was related to the idea of crisis and decadence in which contemporary society is immersed due to the accelerated destruction of nature, of the human species and of the rest of the living beings at the hands of men.

### 6.2 Gabriela Bettini: Latent Violence Against Nature and Women

With regards to the work of Gabriela Bettini, the exhibition projects analysed were *Paisajes de excepción* (Exception Landscapes), presented in 2016 in the Silvestre gallery of Madrid, and *La memoria de los intentos* (Memory of Attempts) which took place in the same gallery but in their Tarragona site in 2017. Both exhibitions proposed a reflection on one of the central themes of ecofeminism: the relationships between capitalism and violence against nature and women.

### 6.3 Rosa Loy: An Invitation to the Garden

The work of Rosa Loy is defined by the representation of women and animals, mostly placed in natural landscapes. Through this, the artist revalues that part which historically has been undervalued and marginalised: nature, women, the body, matter, emotions, while making visible the human condition of ecodependence and interdependence.





Finally, this research has allowed establishing that the realm of *the uncanny* is being expressed using different interpretative keys through the work of contemporary painters whose sensibility is related to the ideological premises of feminism and ecologism. If the multiple representations that have been made throughout Art History around this concept were connected to a certain uprooting, strangement and lack of identification with the world, the different pictorial proposals developed by our figurative female painters use such concept as a tool for a subversive strategy aimed at questioning the duality of culture and nature, subject and the world, which underpins and articulates Western thought.

As it has been proposed, these female artists consider that the mode in which the contemporary subject experiences reality is not the only possible one, but it is not even the most adequate, as it is supported by a distorted perception of the nature of the world and oneself. Therefore, their work establishes the need to carry out a significant sociocultural change, through overcoming the androcentric and anthropocentric slants of Western culture, in order to recover harmony with inner and outer nature.

Thus, the work of the painters here chosen allows to reflect and understand a new dimension of our object of study: *the uncanny* as a deep, revealing experience which happens when the individual renounces to their supposed superiority over nature and recognise themselves as part of it.

## CONCLUSIONS

The main objective of this research work has been to demonstrate the relationship between the contemporary painting proposals analysed here and Freud's concept of *the uncanny*, which has been the central idea in the development of this thesis. Managing sources from heterogenous fields of knowledge —Art Production, Art History, Aesthetics, Literature, Philosophy, Sociology, Ecology or Gender Studies— has allowed us an adequate understanding of the contributions that the new generations of figurative painters have made to the theme proposed in the initial hypothesis. These contributions to the concept of *the uncanny*, in this case stemming from a conflictive relationship with the political, social and cultural context in which these artists live. The reflections that we have gleaned from the work allow us, on the one hand, to assert the initial hypothesis. On the one hand, it allows us to reach a number of conclusions which we will develop below.

It is convenient to indicate that a great part of the bibliographical sources that we have employed have been consulted in their source language; their Spanish translation did not previously exist as these are rather specific materials. We consider adequate to point out the contribution of the present work in making such material available for the academic community, so it is useful for future researchers.

To begin with, it is necessary to highlight that the feeling of *the uncanny* was one of the triggers of the *new spirit in painting* of the 1980s. We have reached this conclusion following the reflections that Bonito Oliva, Marchán Fiz and Donald Kuspit articulated on the artistic scene of the end of the twentieth century. Although the texts we have consulted do not make a direct reference to the Freudian concept, we agree with the mentioned authors in some aspects, for instance, in that the idea of revitalising figurative painting with the intention of re-establishing a lost harmony with nature is specifically proposed from the recovery of that poetic realm that we have identified with *the uncanny*.

On the other hand, after analysing the exhibition *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst*, we understand the connection between the *New Spirit in Painting* of the

1980s, and the contemporary painting proposals which comprise the main *corpus* of this thesis. This connection resides in the interest of recovering certain values upon which the poetic foundations of the Romanticism were established. We are referring, specifically, to the will to be free from reason's repressive restraints, to cultivate the imagination, to penetrate into the deepest and most uncharted regions of the soul, and to express intense emotions and feelings. As it has been verified, all those characteristics, common to the discourse of the selected artists, refer to the need to repair the disconnection with the most intimate and familiar, transformed in the cultural process into *the unknown, the strange and the inhospitable*.

With the identification and study of the main three themes of the work, comprising the exhibition *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst* —“Creative Imagination and the Shadows of the Soul”, “Death and Macabre Beauty”, and “Landscape as Expression of the Split Between Individual and Nature”—, it became apparent that our nodal concept was also to be found in the foundations of such project. However, the texts which composed the catalogue did not pay sufficient attention to the theoretical concepts around the idea of *the uncanny*. It is for this reason, that the reflections on this subject, developed in the present research contribute new nuances to help comprehend the sense which the mentioned exhibition offered of *Dark Romanticism*. Thus, they connect and support the type of painting poetics which occupies us here.

It must be acknowledged that the renewed interest in the idea of *the uncanny*, in contemporary figurative painting is a consequence of living in an increasingly uncertain, menacing and inhospitable world. The figurative painters included in the exhibitions *Nightfall: New Tendencies in Figurative Painting, This Side of Paradise* and *New Black Romanticism* are re-establishing certain narratives which are considered typical of Romanticism, and which revolve around the Freudian concept. Such concept has been more accurately defined when tackled from the different perspectives which correspond to the themes established under the titles “The Corruption of the Soul and the Conflict with *the Other*”, “The Terrible and the Beautiful”, and “The Growing Tension between the Individual and Their Environment”.

Reviewing these exhibitions has allowed us to verify, first, that the narratives which the mentioned painters are currently developing are in tune with one of the more recurring themes in Western painting heritage. But also, even though the nucleus of their discourse comes from the Western cultural tradition, the renovation that those artists propose is updated through the media they employ: digital technologies, and twenty-first century digital media.

Another element common to all the contemporary artists selected in the present thesis is the interest which they manifest —each one from their artistic idiosyncrasy— to alter perceptive habits through the inclusion of certain anomalies in their work. Considering the reflections which the authors themselves offer on their creative processes and alignment with Viktor Shklovski's considerations, we can determine that the diverse artistic strategies aim at achieving the effect of *estrangement*, which, as we have pointed out in the text, consisted in *obscuring the form, augmenting the difficulty and the duration of perception*.

With regards to the language of painting, the different proposals analysed are articulated following strategies of *figurality*. This quality stresses the interest to estrange the visible, this is to say, to hinder the transparent, transitive function of representation, while subjugating the presence of the subject of the painting itself. From this idea, and supported by Daniel Arasse's reflections in his text *Le détail* (The Detail), we defend that every painting strategy referred to foster a relationship with the pictorial image understood as *event*.

This way, contemporary figurative painting is proposed as a medium for recuperation of temporality, presence and sensorial pleasure. After this approximation to the formal aspects, we have deduced that contemporary painters forming the main *corpus* of this thesis support themselves in the sensuality of subject, in order to reappraise the values of our society which are in crisis. A world oversaturated with a type of visual information of an exhibitionist nature, and conditioned by acceleration and immediacy which difficult calm reflection and aesthetic contemplation.

As to the key foundations of the discourse of all the artists present in this work, what stands out is the fundamental, complex relationship between the individual and nature, both external and internal. As we have verified, the idea of a split nature is still present; it had already been identified, in the present work, in the pieces of *Dark Romanticism* and which it was equally present in the work of many of the most relevant figurative painters of the twentieth century.

It is also necessary to underline the marked differences we have detected in the way male and female painters of our selection work, which are not fundamented upon essentialist visions, but are rather a consequence of social and historical constructions. It has been established that in the work by male artists, *the uncanny* is associated with a certain malaise with social or cultural roots, a sort of maladjustment which becomes new forms of isolation and alienation, in scenes of violence and of social oppression, or in allusions to the collapse of ideologies. However, the approach to the same concept by contemporary female painters, is carried out from a perspective in connection to the body and sexuality. These are subjects which we identified in the first part of the book, with Paula Rego's proposal.

The different pictoric proposals by female artists dealt with in this thesis are related to the Freudian concept and establish a dialogue with ecofeminism, which is understood as a tool for subversive strategies. Such tactic aims at questioning and dismantling the hierarchised dualism culture/nature which organises Western thought, and which, as we have seen, has favoured inequalities of gender, race, class and species. In this case, these female painters are tackling their projects through a critical analysis of the androcentric and anthropocentric bias of Western culture. These are two factors which have greatly contributed to generating the most pressing ecological and social problems of our time.

As it has been established, our artists feel a deep need to express a number of conflicts which affect the contemporary individual. These are related to the idea of uprooting and disconnection from nature. This need is present in both male and female painters. However, the work of female painters included in the final part of the thesis goes one step further. Their proposals contribute to reflect upon alternative models for humans

and their society; models based upon the recovery of the connection with nature and the reconciliation with life. Their works denounce the *logic of domination*, paired with a reassessment of the qualities of their work such as corporality and affectivity which have been undervalued as they were considered to be feminine. Such alternative models, it must be added, lend our area of study a potential for reivindication and poetics related to feminist and ecologist ideological proposals: *the uncanny* as a deep, revealing experience which happens when the individual renounces to their supposed superiority over nature and recognise themselves as part of it.

Although recognising oneself as part of nature may not be an easy exercise, as Josep María Esquirol considers, human condition expresses itself in terms of outdoors, desert and *outside*. Human beings live “outside the impossible paradise” says Esquirol.<sup>547</sup> These *outsides* have no centre and blurred borders between “genesis and degeneration, life and death, the humane and the inhumane—since only the humane can be inhumane—, proximity and indifference”.<sup>548</sup> The awareness of this fundamental situation of the human being in the world is what we have identified in this thesis with the feeling of *the uncanny*. This is to say, feeling that we are living in *the outside*, outdoors, where “there is no plenitude nor perfection. But there is infinite affection—mystery—and desire”.<sup>549</sup> In this sense, *the uncanny* is one of the expressions of the affective essence of human beings and it is born as a consequence of the *wound* which is the deepest core of our soul. A *wound* which finds its origin—following Esquirol's thinking—in the four essential infinitudes: life, death, you and the world.<sup>550</sup>

Great part of this thesis has been put in order, elaborated and edited during the year 2020, and in the first half of 2021. In this time, that human precariousness that we were speaking of has been placed firmly in the collective and individual consciousness by the crisis derived from COVID-19. In this time, the human beings of the planet have witnessed the widening of a shared *wound*. Many people have felt intimately installed

<sup>547</sup> Josep María Esquirol, *La penúltima bondad. Ensayo sobre la vida humana*, (Barcelona: Acantilado: 2018), p. 7.

<sup>548</sup> *Ibid.*

<sup>549</sup> *Ibid.*

<sup>550</sup> Josep María Esquirol, *Humano, más humano. Una antropología de la herida infinita*, (Barcelona: Acantilado, 2021).

in *the uncanny*, born from the evidence that uncertainty is the only possible certainty. And many, like myself, from these lines, cannot but state that the role of art is to invite us to think about our condition of dwellers of the outdoors, and, at the same time, to offer *light* to “prevent the wound from closing—we breath through that gap—, and maintain its depth— it is the mystery that we are”.<sup>551</sup>

---

<sup>551</sup> *Ibid.*, p. 169.



