



FLESH

Alba González Fernández
Tutor: Narciso Hernández

Trabajo de fin de grado
Bellas Artes - Ámbito de pintura
Universidad de La Laguna
2016

ÍNDICE

ABSTRACT	1
INTRODUCCIÓN	2
REFERENTES	3
ANTECEDENTES PROPIOS	10
OBJETIVOS	13
DISCURSO	14
• Carne / cuerpo que tiende al objeto.	15
• Objetos que tienden al cuerpo.	
- Objetos antropomórficos.	18
- Objetos ergonómicos.	20
• Comer / Ser	21
METODOLOGÍA	22
PLANIFICACIÓN DEL PROCESO CREATIVO	24
OBRA FINAL	25
• Composiciones / Montaje expositivo.	34
CONCLUSIÓN	37
• Futuras vías.	38
BIBLIOGRAFÍA	39

ABSTRACT

Este trabajo explora la relación entre cuerpo y objeto; buscando cuestionar, estudiar y empujar las fronteras entre ambos. Para ello se estudian, a través de la pintura, imágenes de tres principales categorías: los cuerpos, los “cuerpos que tienden al objeto” (carne) y los objetos que tienden al cuerpo, entre los que encontramos objetos antropomórficos (intentan ser cuerpo; ej. maniquíes) y objetos ergonómicos (hechos para adaptarse a los contornos del cuerpo).

Palabras clave: Cuerpo, Objeto, Ser, Comer, Carne, Ergonomía, Maniquí, Muñeco, Robot, Ontología, Identidad, Semiótica, Pintura.

ABSTRACT

This work explores the relationship between body and object; questioning, studying and pushing the boundaries between the two concepts. For this matter this work studies, through painting, images from three main categories: the bodies, the “bodies that tend to the object” (meat) and the “objects that tend to the body”, in which we find antropomorphic objects (attempting to be bodies; ex. mannequins) and ergonomic objects (made to fit the borders of the body).

Key words: Body, Object, Being, Eat, Meat, Flesh, Ergonomics, Mannequin, Doll, Robot, Ontology, Identity, Semiotics, Painting.

INTRODUCCIÓN.

¿Qué es un cuerpo? ¿Qué lo diferencia de un objeto?

¿Qué es la carne? ¿Qué es un maniquí?

¿Son cuerpos? ¿Son objetos?

Sin duda ambos desdibujan las fronteras entre los dos conceptos.

¿Y los objetos ergonómicos?

Hechos para adaptarse a los contornos de los cuerpos, deberían de poder aportarnos información sobre dichos contornos.

Este trabajo profundizará en estas preguntas, buscando tal vez dar posibles respuestas pero, sobre todo, buscando cuestionar todas estas definiciones en torno al cuerpo.

Para ello, pasaremos por unos primeros apartados introductorios referidos a los referentes y antecedentes propios de la obra, continuaremos con unos objetivos más detallados que el aquí propuesto, y justo después llegaremos al grueso teórico de este trabajo: el discurso. Este estará dividido en varias secciones que simplifiquen la lectura.

Posteriormente se mostrarán dos apartados; uno con la metodología seguida, donde de entender sobre todo la justificación de esta; y otro con la planificación del proceso creativo. Justo después podremos ver imágenes y descripciones de la obra final; seguidas de fotografías de estas en montaje expositivo.

Por último, el apartado de conclusiones valorará la consecución de los objetivos y preverá el futuro de este discurso de trabajo.

The background of the page is a faded, light-colored map. A prominent red dot is located in the lower-left quadrant of the map. A white line, possibly a road or a river, winds across the map from the top left towards the center. The map's details are mostly obscured by the light color and low resolution.

REFERENTES.

Este trabajo no cuenta con referentes artísticos obvios, es decir, referentes fácilmente relacionables visualmente con las obras. Posiblemente la causa de esto sea la gran cantidad de referentes que han sido estudiados, lo que ha impedido que uno pudiera tomar especial protagonismo sobre otro.

A continuación serán enumerados, explicándose la relación de estos con la obra final.

Pese a que algunos han tenido mayor influencia en la parte estética y otros han servido más a la argumentación teórica, no se han hecho clasificaciones, puesto que nunca han sido casos absolutos. Sin embargo, el orden seguido para su enumeración no es arbitrario y se basa en una cierta linealidad discursiva.

- **Claus Goedicke:**

La mayor parte de la obra de este trabajo ya se encontraba en proceso de realización antes de comenzar a estudiar a este artista; sin embargo, las tremendas coincidencias con su imaginario lo han llevado a ser un referente crucial, tal vez el más crucial, para entender la profundidad de este discurso. Este fotógrafo retrata objetos, hace bodegones mínimos. Según Goedicke, su interés está en el objeto, en reflejarlo de manera descontextualizada; sin embargo, todos ellos, lejos de dicha descontextualización, parecen citar a un cuerpo ausente.¹



Chicken leg, 2008



Pills, 200



Telephone Receiver, 2011



Denture, 2010

¹ Rosa Olivares. "Claus Goedicke. Anónimos." *EXIT, Imagen y cultura* nº 58 Mínimo (2015): 54.

- **Keith Arnatt:**

Arnatt es un fotógrafo obsesionado con la basura y los desperdicios. Basura que, al igual que ocurre con Goedicke, cita a los seres/cuerpos generadores de dicha basura. Un punto más de coincidencia con Arnatt es su atracción por los muñecos, los cuales retrata de una manera casi personificada.²



Serie: Pictures from a Rubbish Tip, 1988

² Ian Jeffrey. The photo book (Londres: Phaidon, 1997), 26.

- **Alison Watt:**

Las imágenes y la estética de la obra de Watt pueden no parecer similares a la de este trabajo. Esto es porque la relación es más discursiva: Watt estudia el cuerpo a través de la pintura; pero en un punto decide estudiar la huella de este cuerpo sobre las superficies.³ Este aspecto, la huella, guarda una gran relación con el porqué del uso de objetos ergonómicos en esta obra, lo cual se explicará en su correspondiente apartado.



Phantom, 2006-7



Source III, 1995

³ Tony Godfrey. *Painting today* (Londres: Phaidon, 2014), 184-186.

- **Cecily Brown:**

La relación de la obra con esta artista es más visual. El interés de Brown por la carne y los cuerpos la lleva al rojo: color que predomina en este trabajo. Sin embargo, su discurso es mucho más coincidente con este trabajo de lo que pueda parecer (ya que esta artista usa un tratamiento mucho menos frío, más violento): la artista elimina los límites del cuerpo, pinta un cuerpo totalmente trasgresor e indiferenciable, acercándolo al *mass term* (sustantivo de masa) del que hablaremos más adelante.⁴



Puce Moment, 1997



Pyjama Game, 1998

⁴ Eleanor Heartney. *Art & Today* (Londres: Phaidon, 2013), 230-235.

- **Francis Bacon:**

Al hablar de cuerpo y carne, incluir a Francis Bacon resulta una obligación. Sin embargo, no ha sido un referente tan principal como pueda parecer. Aun así, es innegable que su obra cuestiona los límites del cuerpo de una manera muy potente, y que sus imágenes se encuentran muy enraizadas en el imaginario artístico general; por lo que no puede retirarse de esta lista de referentes.⁵



Three Studies for a Crucifixion, 1962

⁵ VVAA. *El ABC del arte del siglo XX* (Londres: Phaidon, 2009), 22.

- **Hermann Nitsch:**

Este artista lleva al extremo el estudio de la carne el dolor, la sangre y los fluidos corporales. Sus performances e instalaciones son grotescos rituales en torno a cuerpos cadavéricos, en los que sus participantes parecen disfrutar del fluir de la pintura roja y la sangre, tiñéndolo todo a su alrededor.⁶



Restos del Origen Mysterien Theater (performance)

⁶ VVAA. El ABC del arte del siglo XX (Londres: Phaidon, 2009), 338.

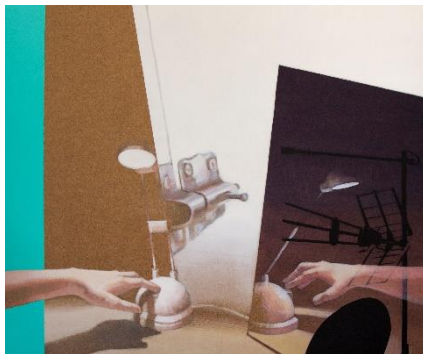
⁷ La imagen aquí mostrada ha sido elegida para intentar ilustrar la obra de este artista, sin embargo no la ilustra por completo, puesto que para ello habría que incluir imágenes que podrían herir la sensibilidad del lector; queda por tanto a decisión de este la búsqueda de más referencias.

ANTECEDENTES PROPIOS.

En este apartado se muestran obras propias anteriores que se puedan considerar precedentes de este trabajo. Las obras se mostrarán en un orden de acercamiento progresivo al tema actual; algunas de las obras serán tan relevantes para este trabajo que podrían ser consideradas parte de este.



Esta primera obra a analizar, del año **2013**, ya hacía referencia no sólo a la ausencia del cuerpo, sino que incluía objetos que lo citaban (percha, ropa). Esta obra parece menos interesada en el cuerpo y más centrada en la identidad personal; pero una cosa puede fácilmente devenir en la otra.

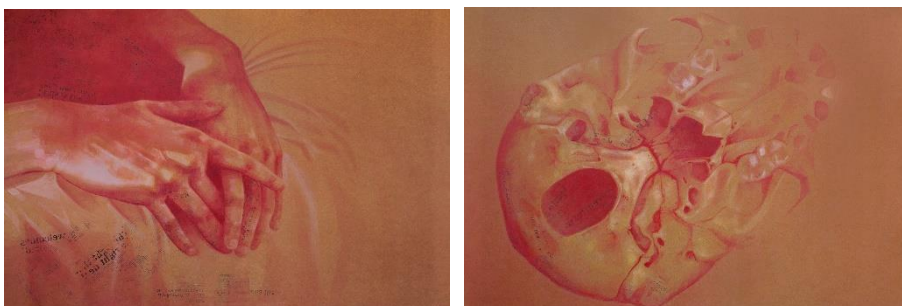


Más tarde (**2014**), la relación entre cuerpo y objeto seguía ahí, pero de una forma más velada, que parecía preocuparse sólo por criterios estéticos. El tablero de DM empezaba a aparecer, exigiendo una manera diferente de afrontar el proceso pictórico.



En estas obras de principios de **2015** se empieza a vislumbrar la fijación por el rojo, aunque por ahora se encontraba en un estado más rosáceo, por el blanco del lienzo.

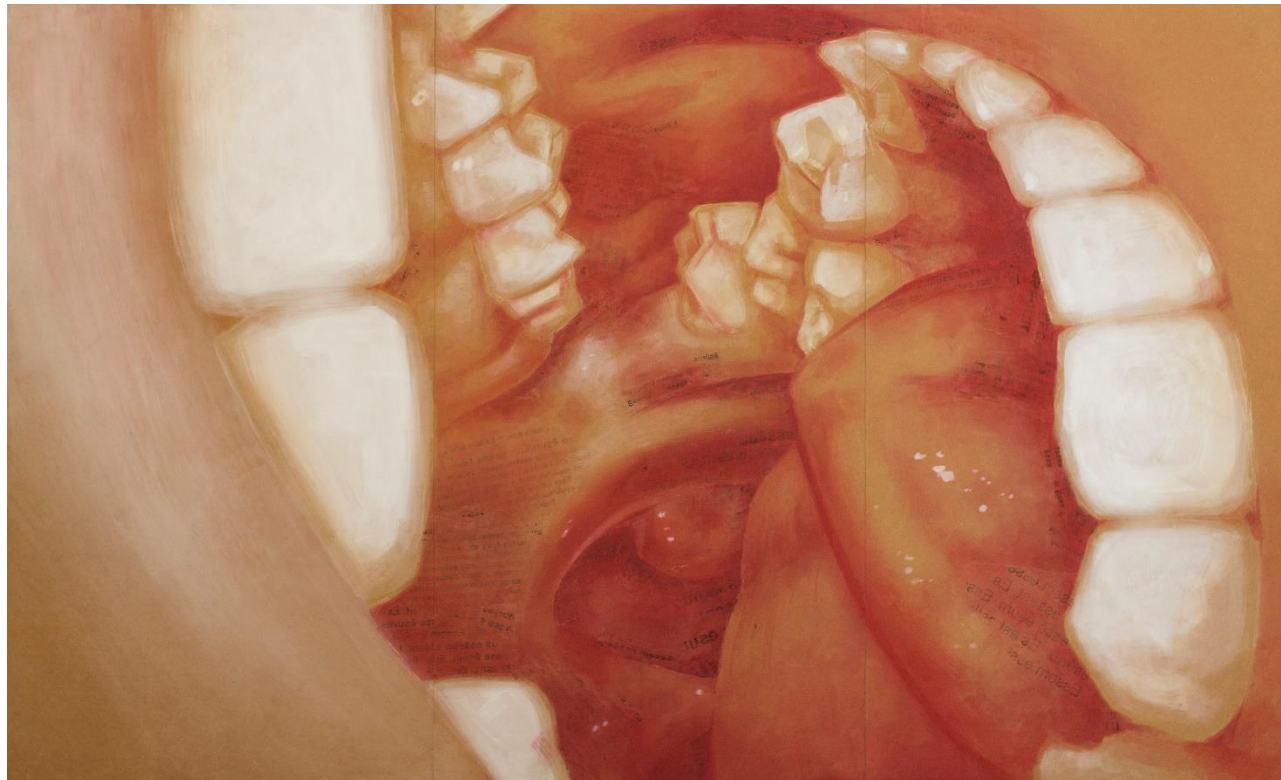
La citación a los cuerpos mediante el objeto seguía ahí, pero comenzaba también un interés por el “camino” (que no es otra cosa que una relación cuerpo/espacio).



En el verano de **2015** aparecen las primeras 3 obras que definirán el nuevo discurso y proceso de trabajo. El discurso, pese a ser mucho más cercano al actual que todos los ejemplos anteriores, todavía no había sido investigado en profundidad; entre otras cosas, el transfer de texto presente en las imágenes era arbitrario (lo que no ocurre en la obra final).



Por último, a finales de **2015**, esta obra marca definitivamente la trayectoria formal y discursiva a seguir durante los posteriores trabajos. El texto comienza a tener peso discursivo y la imagen guarda una relación tan estrecha con las obras de este trabajo de fin de grado que, permitiéndome una valoración más personal, la considero pieza clave, central, para comprender todo el entramado que veremos a continuación.



OBJETIVOS.

Habiendo contextualizado a grandes rasgos este trabajo, observaremos ahora los objetivos que se han fijado para este. No se dividen en categorías, en su lugar se presentan en orden de importancia.

- Crear una red de imágenes, compuestas de cuerpos, carnes, huesos, objetos antropomórficos y objetos ergonómicos que sirvan para el estudio visual de sus diferencias y similitudes y, por tanto, sirvan de herramienta para el entendimiento de sus definiciones o, por otra parte, para generar dudas sobre la legitimidad de dichas definiciones.
En resumen, crear una herramienta para el estudio y comprensión del ente “cuerpo” y sus (supuestos) contornos.
- Crear imágenes de un atractivo visual que permita alcanzar el primer objetivo de manera más sencilla, convirtiéndose en otra de las motivaciones para su observación.
- Utilizar el texto dentro de la pintura, a modo de recurso estético, pero también como forma sutil y velada de añadir una “pista”, un matiz, de trasfondo teórico.

DISCURSO.

A continuación se presentará el grueso del contenido discursivo de este trabajo.

Se distribuirá en cuatro apartados, cada uno referido a un tipo de elemento de los que conforman las imágenes de las obras, exceptuando el último apartado que explicará la motivación teórica que llevó a la inclusión de texto en dichas pinturas.

A pesar de esta separación formal, la realidad es que los distintos apartados tienen una relación tan estrecha que será inevitable que se referencien continuamente.

Distribución:

Carne – Cuerpo que tiende al objeto.

Objetos que tienden al cuerpo.

-Objetos antropomórficos.

-Objetos ergonómicos.

Comer/Ser.

Carne – Cuerpo que tiende al objeto

“Somos carne, somos carcasas potenciales. Si entro en una carnicería siempre pienso que es sorprendente que no esté yo allí, en lugar del animal.”

Francis Bacon.⁸

La carne no es un cuerpo; sin embargo, ha sido un cuerpo o ha formado parte de este. Aun así, por alguna razón ha pasado a ser un objeto. Analizaremos ahora las formas de cosificación del cuerpo, de menos cosificado a más cosificado:

Imaginemos a un ser que muere; su cadáver ¿sigue siendo un cuerpo? ¿Un cuerpo muerto? ¿Existen los cuerpos muertos?

Si la respuesta fuera sí: ¿en qué punto de su descomposición dejará de ser un cuerpo? O, si lo cortásemos en muchos pequeños trozos ¿Pasaría el cuerpo a ser un montón de trozos de carne?

El filósofo Eric Olson nos dice *“un animal necesariamente deja de existir al morir. En ese caso no existe algo como un animal muerto, estrictamente hablando. Podríamos llamar a algo echado al lado de la carretera un animal muerto, pero estrictamente hablando, lo que hay ahí son sólo los restos sin vida de un animal que ya no existe.”*⁹

Esto parece tener sentido. De hecho, un argumento similar libró de la cárcel al estadounidense Bryan James Hathaway, acusado de zoofilia con un cadáver de ciervo. Su abogado alegó que el cadáver ya no era un animal, lo que dejó salir al acusado con una simple vigilancia preventiva¹⁰; lo cual demuestra nuestras dudas respecto al tema.

Pero, entonces, ¿qué es el cadáver, si no es un cuerpo? O, como pregunta Jeff McMahan ¿De dónde viene ese cadáver?¹¹

⁸ Citado en: Teresa Aguilar García. *Cuerpos sin límites: transgresiones carnales en el arte* (Madrid: Casimiro, 2013), 74.

⁹ Citado en: Jeff McMahan. *The ethics of killing: problems at the margins of life* (Nueva York: Oxford University Press, 2002), 30.

¹⁰ Lester Haines, “Sex with dead deer not illegal, lawyer argues,” *The Register*, http://www.theregister.co.uk/2006/11/17/dead_deer_case.

¹¹ Jeff McMahan. *The ethics of killing: problems at the margins of life* (Nueva York: Oxford University Press, 2002), 30.

Ni estos ni ninguno de los investigadores que vamos a nombrar a continuación ofrecen una clara respuesta a ninguna de estas incógnitas, pero es precisamente esta incógnita la que alimenta esta investigación artística.

Ahora, observemos un nivel mayor de cosificación a través de una pregunta que ya hicimos en el principio de este texto:

Si lo cortásemos en muchos pequeños trozos ¿Pasaría el cuerpo a ser un montón de trozos de carne?

Para entender cómo funciona esta cosificación del cuerpo pensemos en este ejemplo:

“Cuando una hamburguesa es comida, nadie parece herido, pero eso es porque un ser ha sido convertido en un objeto. Un ser ha sido convertido a un sustantivo de masa.

Los sustantivos de masa se refieren a cosas como agua o colores; no importa cuánto tengas de ello [...], sigue siendo lo mismo: el agua sigue siendo agua; el rojo sigue siendo rojo. [...]

Cuando añades cinco libras de hamburguesa a un plato de hamburguesa, es más de lo mismo, nada ha cambiado.”

Carol J. Adams¹²

Adams nos quiere explicar aquí la problemática del *referente ausente*: cuanto menos reconocible sea la imagen del cuerpo, más dejará de ser un cuerpo; más se acercará a ser un objeto, y más objetual aún será cuanto más se pueda adaptar a los sustantivos de masa. Por ejemplo: un pollo entero es el cadáver de un pollo, un pollo despiezado es un montón de carne de pollo (sustantivo de masa) pero también podría ser un muslo de pollo, una pechuga de pollo, una alita de pollo, etc.; sin embargo, si trituramos el pollo simplemente quedará carne de pollo (sustantivo de masa) y no quedará modo reconocer cuerpo alguno en esto.

Esto se lo preguntó Kundera en cuanto a la obra de Francis Bacon: *“Los retratos de Bacon son la interrogación sobre los límites del yo ¿Hasta qué grado de distorsión de un individuo sigue siendo él mismo?”* quien, como observa Teresa Aguilar, entiende los límites del cuerpo como correspondientes a los límites del yo.¹³

Todo esto no nos deja nada en claro en cuanto a cuál es la naturaleza de la carne (¿corporal? ¿Objetual?), lo que la convierte en algo fascinante.

¹² Carol J. Adams. *The pornography of meat* (Nueva York: Continuum International Publishing Group, 2004), 22-23.

¹³ Citado en: Teresa Aguilar García. *Cuerpos sin límites: transgresiones carnales en el arte* (Madrid: Casimiro, 2013), 54-55.

Merleau-Ponty llega a decir que *“no es materia, no es espíritu, no es substancia. Para designarla haría falta el viejo término “elemento”, en el sentido que se empleaba para hablar del agua, de la tierra, y del fuego, es decir, en el sentido de una cosa general, a mitad de camino entre el individuo espacio-temporal y la idea.”*¹⁴

Prosigue diciendo que *“se puede muy bien decir que mi cuerpo no está en otra parte, pero no se puede decir que está aquí y ahora, como están los objetos”*¹⁵ de este modo procura explicar por qué el cuerpo no es numéricamente idéntico a la carne que lo compone.

Sirviéndonos de nuevo de una observación de Teresa Aguilar: *“el cuerpo se revela como el imperativo que pone límites a la carne, delineando una figura que la carne como masa por sí misma no es capaz de ofrecer. El cuerpo contornea la carne obligándola a permanecer en unos límites representativos que dan forma a seres reconocibles como si se tratara de la arcilla de los cuerpos.”*¹⁶

Es por tanto la carne, mucho más que un objeto; pero algo menos que un cuerpo.

¹⁴ Citado en: Teresa Aguilar García. *Cuerpos sin límites: transgresiones carnales en el arte* (Madrid: Casimiro, 2013), 113.

¹⁵ Citado en: Teresa Aguilar García. *Cuerpos sin límites: transgresiones carnales en el arte* (Madrid: Casimiro, 2013), 109.

¹⁶ Teresa Aguilar García. *Cuerpos sin límites: transgresiones carnales en el arte* (Madrid: Casimiro, 2013), 14.

Objetos que tienden al cuerpo

- OBJETOS ANTROPOMÓRFICOS:

Como Charo Crego dice del maniquí: *“Este personaje es una figura situada entre el hombre y los objetos que, aunque se debate entre ambos, a menudo está más cerca de los primeros que de los segundos.”*¹⁷

Crego es muy atrevida en esta afirmación, pues implica que los maniqués (uno de los tipos de objeto antropomórfico; más concretamente el tratado en este trabajo) están muy cerca de ser cuerpos. Pero, bien siendo cierto que los maniqués, por su imagen, tienden al cuerpo; parece imposible afirmar que *sean* cuerpos.

¿Por qué es esto? La respuesta podría ser tan simple como decir que no son cuerpos porque no tienen vida y, aunque se podría generar un extenso debate sobre qué es *tener vida*, vamos a cuestionarnos esta respuesta de otro modo: ¿por qué pensamos, de manera generalizada, que un cadáver sí es un cuerpo y un maniquí no? Si ambos no *tienen vida*.

La respuesta aquí parece completarse: porque los maniqués no son de carne y hueso (podrían fabricarse en algún caso de este modo, pero no serían de su propia carne y su propio hueso), lo que implica que no tienen ni han tenido vida.

Por tanto podríamos decir que se asume de manera general que el cuerpo implica carne y la carne implica vida (ya sea pasada o presente).

Sin embargo, en el Laboratorio de Ingeniería de Tejidos y Fabricación de Órganos de la Facultad de Medicina de Harvard, en el año 2000, ya se desmontó parte crucial de esta suposición: El proyecto *Victimless series* produjo para la exposición de *L’art Biotech* en Francia, una instalación llamada *Disembodied Cuisine* (cocina sin cuerpo), para la cual produjeron filetes semi-vivos a partir de células prenatales.

Filetes de carne que no provenían de un ser, que no provenían de un cuerpo.¹⁸

Esto nos lleva a la incógnita: pudiendo existir la carne sin cuerpo, ¿sería posible concebir un cuerpo sin carne?

El avance de la robótica y la inteligencia artificial nos acerca a esta idea y nos acerca cada vez más a un posible declive de la carne.

¹⁷ Charo Crego. *Perversa y utópica: la muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX* (Madrid: Abada, 2007), 26-27.

¹⁸ Teresa Aguilar García. *Cuerpos sin límites: transgresiones carnales en el arte* (Madrid: Casimiro, 2013), 309.

Sin embargo, por ahora, este trabajo estudiará el maniquí como reflejo del cuerpo; en palabras de Charo Crego: *“no refleja lo singular o lo que diferencia a uno de otro, sino todo lo contrario; lo que hay de común en todos los hombres. El hombre se reduce a su estructura general.”*¹⁹

El cuerpo se refleja y se reduce a su estructura general en el maniquí; por lo que el estudio de estos *objetos que tienden al cuerpo* habrá de aportarnos importantes pistas sobre la naturaleza de los cuerpos.

¹⁹ Charo Crego. *Perversa y utópica: la muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX* (Madrid: Abada, 2007), 28.

- OBJETOS ERGONÓMICOS:

“Los cuerpos no tienen lugar, ni en el discurso ni en la materia. No habitan ni el espíritu ni el cuerpo. Tienen lugar al límite, en tanto que límite: límite-borde externo, fractura e intersección [...].”

J. L. Nancy²⁰

“El cuerpo no está aislado y acabado ni es perfecto, sino que sale fuera de sí, franquea sus propios límites. [...] se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias [...].”

M. Bajtin²¹

“El individuo busca físicamente a su alrededor límites de hecho. Encuentra en los obstáculos y en la frontalidad de su relación con el mundo una ocasión para hallar puntos de referencia necesarios para desplegar una identidad personal.”

David Le Breton²²

Manejamos aquí tres citas que nos aportan diferentes visiones; por un lado, para J. L. Nancy, como para muchos de los investigadores que hemos nombrado, el cuerpo es algo existente en forma de límite o borde. Sin embargo, Bajtin nos expone de forma muy coherente que los bordes no existen en el cuerpo. Por último, Le Breton nos habla de cómo el cuerpo se define por su relación frontal con el entorno (lo que implica choque, lo que implica la existencia de bordes).

Todos parecen tener una fuerte lógica, pero también parecen contradecirse; esto es debido a lo confuso e inestable de los límites del cuerpo; los cuales nunca parecen alcanzar una definición contundente.

Por ello, el estudio de objetos ergonómicos hechos por nosotros para adaptarse a los contornos de nuestro cuerpo, ¿no deberían de darnos un mayor conocimiento sobre estos contornos?

²⁰ Citado en: Teresa Aguilar García. *Cuerpos sin límites: transgresiones carnales en el arte* (Madrid: Casimiro, 2013), 280.

²¹ Citado en: Teresa Aguilar García. *Cuerpos sin límites: transgresiones carnales en el arte* (Madrid: Casimiro, 2013), 11.

²² Citado en: Teresa Aguilar García. *Cuerpos sin límites: transgresiones carnales en el arte* (Madrid: Casimiro, 2013), 11.

Comer/Ser

Las obras de este trabajo contienen texto a forma de recurso estético. Sin embargo, este texto busca ser también una pequeña pista sobre el dilema del cuerpo.

El texto en cuestión son varias declinaciones del verbo *Esse*, en latín, el cual significa tanto *ser* como *comer*; siendo el segundo probablemente el primero (cronológicamente) de sus significados.²³

Esto nos habla de cómo esta lengua entendió el ser; el existir en un cuerpo.

Este trabajo baraja por tanto otra incógnita: ¿es comer un requisito para considerar algo un cuerpo? ¿Todo lo que come es cuerpo?

Recuperemos esta cita de M. Bajtin: *“El cuerpo no está aislado y acabado ni es perfecto, sino que sale fuera de sí, franquea sus propios límites. [...] se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales, el cuerpo traspasa sus propios límites. Es un cuerpo eternamente incompleto, eternamente creado y creador.”*²⁴

El cuerpo, ha quedado claro, no es un ente estable; Batjin lo sabe: es eternamente incompleto y por ello debe de alimentarse, debe de comer. Comer es una acción definidora del cuerpo. No sólo eso, sino que a su vez todo cuerpo está destinado a convertirse en comida.

Como aprecia C. Fischler *“La carne es en principio aquello de lo que estamos hechos y consumirla implica determinar la cuestión de la distinción entre lo mismo y lo otro”*. Desde luego Fischler opta por una opción especialmente carnívora para la definición del ser, pero no se encuentra desacertado en el hecho de que comer define al ser, al cuerpo, lo distingue de lo que no es cuerpo durante unos momentos, antes de mimetizarse completamente con ello.

Comer y poder ser comido, se convierten de esta manera en supuestos, posiblemente cuestionables, requisitos para la corporalidad.

²³ Citado en: Teresa Aguilar García. *Cuerpos sin límites: transgresiones carnales en el arte* (Madrid: Casimiro, 2013), 11.

²⁴ Citado en: Teresa Aguilar García. *Cuerpos sin límites: transgresiones carnales en el arte* (Madrid: Casimiro, 2013), 306.



- **Pinturas negras²⁷:**

Estas obras son pintura acrílica negra mate y barniz acrílico brillante, sobre tablero de DM montado en bastidor de pino.

Esta decisión de trabajar sólo con la diferencia mate/brillo hace que la imagen vista en el cuadro varíe dependiendo de la dirección en la que le incide la luz o en la que es observado.

La razón que me llevó a utilizar este recurso fue la idea de que, al lado de las monocromías rojas, estos cuadros podrían permitirme añadir más imágenes a este entramado y, por el recurso mate/brillo, podría en este caso centrar totalmente la atención en la superficie del objeto representado. Esto los llevaría a un punto común, como anteriormente, pero si acaso más radicalmente en cuanto a su tratamiento.

²⁷ Imágenes en págs. 31-33.

PLANIFICACIÓN DEL PROCESO CREATIVO

El proceso creativo para la resolución de este trabajo es un proceso con un largo periodo de preparación, estudio previo y maduración; que, tras finalizar, da paso a un proceso de realización especialmente ágil.

Observemos esto a modo de cronograma:

	FEBRERO	MARZO	ABRIL	MAYO
OBTENCIÓN Y ESTUDIO DE BIBLIOGRAFÍA				
OBTENCIÓN DE IMÁGENES				
ESTUDIO Y PROCESAMIENTO DE IMÁGENES				
PRIMERAS OBRAS: MONOCROMÍAS ROJAS PEQUEÑAS				
RESTO DE MONOCROMÍAS ROJAS				
PINTURAS NEGRAS				

Aquí podemos ver cómo los procesos de preparación toman un tiempo cercano a tres meses, mientras que el grueso de las obras se produce en cuestión de un mes.

Aun pudiendo parecer que esto es una consecuencia, no deseada, del largo proceso de preparación; lo cierto es que no lo es. El proceso realización, material, de las obras es rápido en esencia, debido a los materiales (acrílicos, de secado muy rápido) y a su modo de aplicación (veladura con agua). Todo esto hace que la aplicación de la pintura deba hacerse de manera ágil; sin embargo, esta agilidad debe de ir respaldada por el ya nombrado proceso de preparación, pues es lo que nos permitirá actuar con seguridad, sobre todo en un proceso de tan difícil corrección como es la pintura con veladuras.



OBRA FINAL



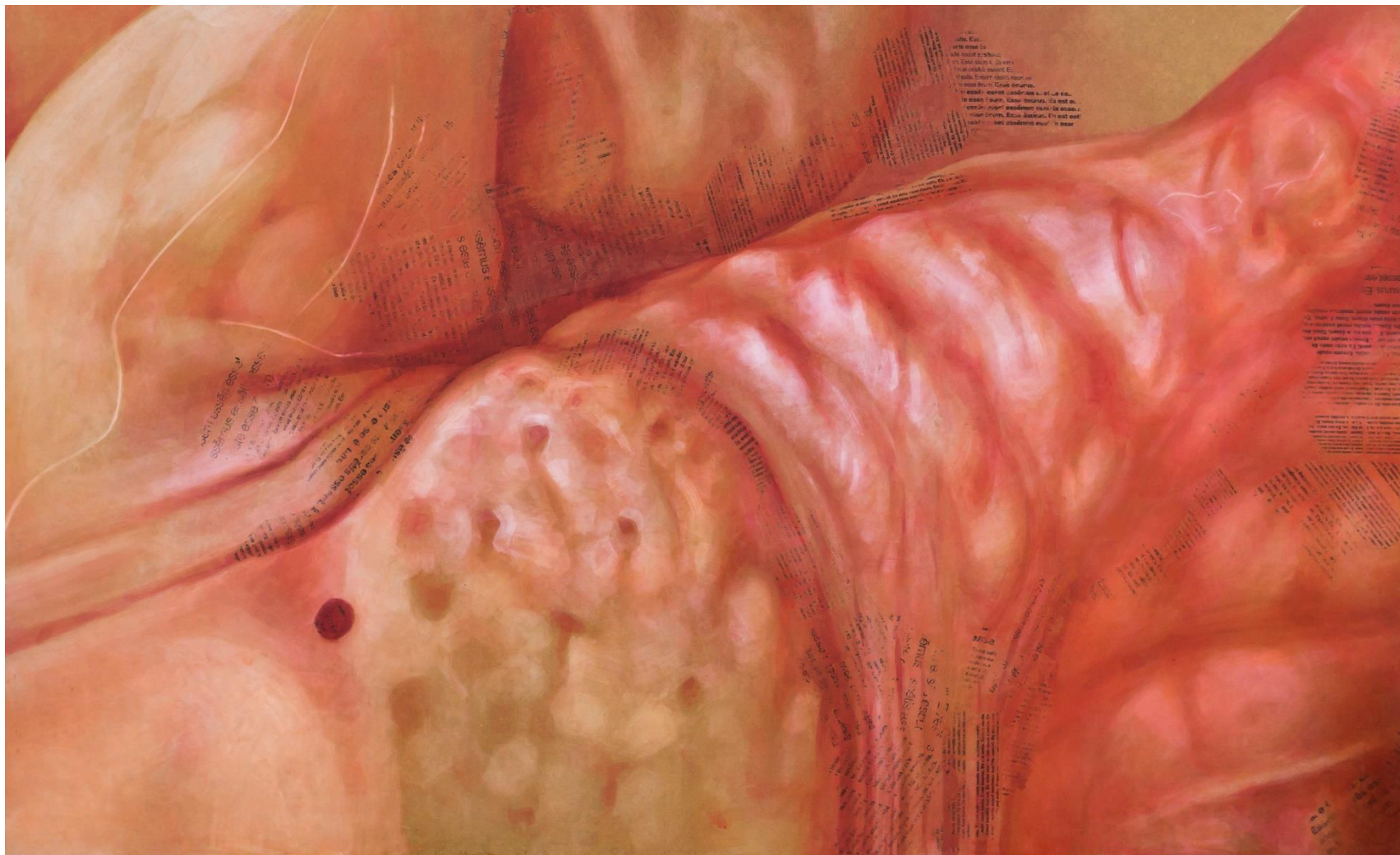
Sin título
2016
Acrílico sobre tablero de DM.
Composición de 9 piezas
de 14,5 x 19,5 cm.



Sin título
2016
Acrílico sobre tablero de DM.
116 x 89 cm.



Sin título
2016
Acrílico sobre tablero de DM.
116 x 89 cm.



Sin título, 2016, Acrílico sobre tablero de DM. 200 x 122 cm.



Sin título, 2016, Acrílico sobre tablero de DM. 200 x 122 cm.



Sin título

2016

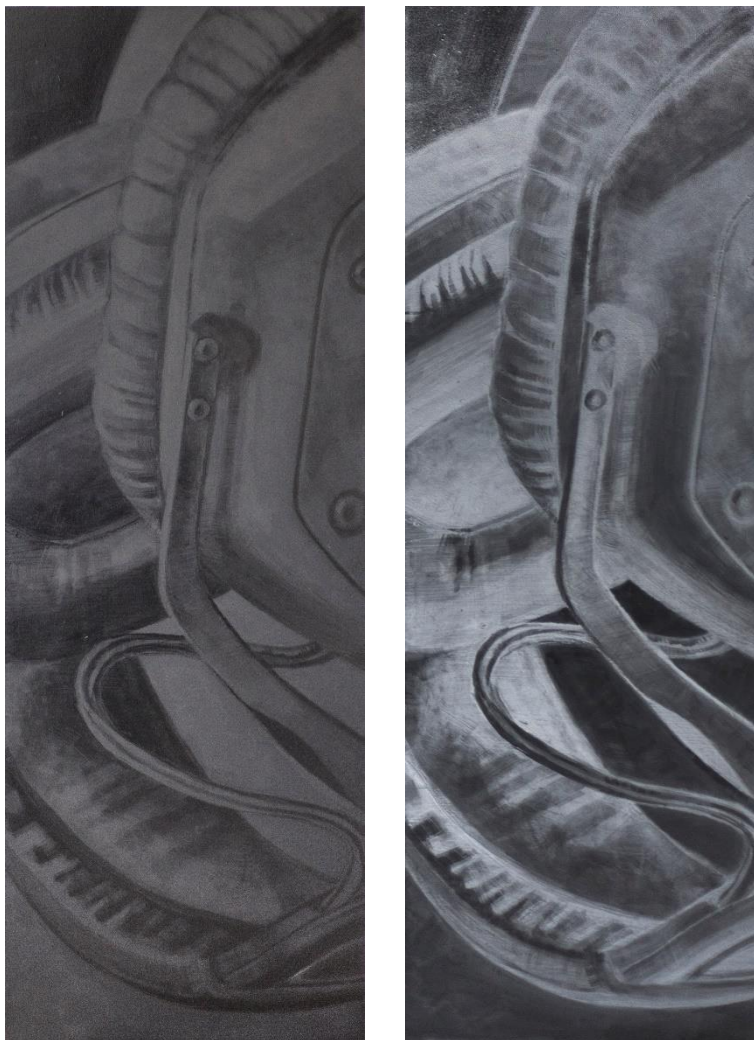
Acrílico sobre tablero de DM.

42 x 122 cm.

(Ambas fotografías pertenecen a un único cuadro,
iluminado desde diferentes direcciones)

Sin título.
2016
Acrílico sobre tablero de DM.
42 x 122 cm.
(Ambas fotografías pertenecen a un único cuadro,
iluminado desde diferentes direcciones)





Sin título

2016

Acrílico sobre tablero de DM.

42 x 122 cm.

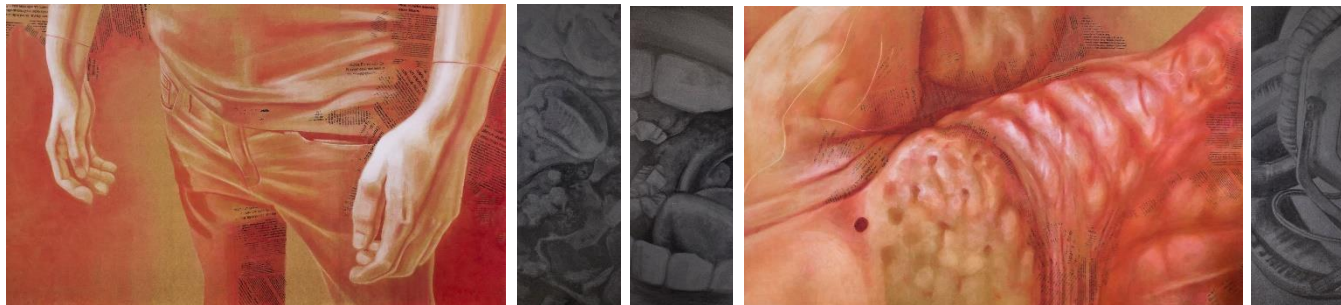
(Ambas fotografías pertenecen a un único cuadro,
iluminado desde diferentes direcciones)

Composiciones / Montaje expositivo.

En este apartado se muestran las composiciones ideales para mostrar las obras en conjuntos (exceptuando las obras más pequeñas, cuya composición en grupo ya se mostró anteriormente). Estas composiciones están pensadas para permitir variación; por lo que los ejemplos aquí mostrados no han de definir definitivamente su modo de montaje.



Estas obras están ideadas para contrastarse entre sí, ambas muestran la parte más objetual de las dos categorías nombradas en el discurso. La primera imagen es un cuerpo que tiende al objeto (carne), sin embargo está troceado, lo que lo cosifica aún más. La segunda muestra un objeto ergonómico, la categoría más objetual de los objetos que tienden al cuerpo.



Esta segunda composición es aún más variable, pues no sólo los ritmos en que se intercalan permiten variación, sino que las piezas verticales están ideadas para poder ser volteadas.



Totalidad de las obras montadas en un espacio expositivo.



Totalidad de las obras montadas en un espacio expositivo.

CONCLUSIÓN

“La observación precisa de la superficie de las cosas es la clave para entender algo en este mundo. La superficie es lo único que tenemos. Si no me concedo tiempo para estudiar cuidadosamente y entender la superficie de algo o alguien, mejor que ni empiece. Empezar con la observación, el resultado llegará más adelante.

[...] Es el sutil juego entre la investigación intencionada y la que carece de dirección lo que permite encontrar cosas que uno no sabía antes.”

Wolfgang Tillmans.²⁸

Como Tillmans apunta, la observación de las superficies es el modo más real y concreto que tenemos de estudiar nuestro mundo y sus incógnitas; es esto en lo que se basa este trabajo: En un estudio intensivo de las superficies, a través de la pintura. Veladura sobre veladura, superficie sobre superficie.

En este caso, las superficies/bordes a estudiar han sido las de los cuerpos y la de aquellos objetos que nos hacen dudar sobre su naturaleza corpórea u objetual. El objetivo de este proyecto nunca fue aportar una respuesta a la pregunta “¿qué es el cuerpo?”, por mucho que ese hubiera sido un objetivo aparentemente ideal. El verdadero objetivo fue investigar sus bordes y los bordes con los que este se confunde, *“si no me concedo tiempo para estudiar cuidadosamente y entender la superficie, mejor que ni empiece.”*²⁹

Recuperando también esta cita de Le Breton: *“El individuo busca físicamente a su alrededor límites de hecho. Encuentra en los obstáculos y en la frontalidad de su relación con el mundo una ocasión para hallar puntos de referencia necesarios para desplegar una identidad personal.”*³⁰

Y, en este caso, esta *relación frontal*, estos *puntos de referencia* se han hallado a través de la pintura.

Personalmente, creo haberme encontrado, en el uso de la pintura, con una muy útil herramienta para el estudio de estas incógnitas sobre nuestros modos de relacionarnos con el mundo; lo que me llevará a continuar con la creación de esta red de imágenes (que se planteaba como objetivo principal), la cual ya ha comenzado a verse dibujada en este proyecto.

²⁸ Wolfgang Tillmans. “Surface is all we have” *EXIT, Imagen y cultura* nº 18 Naturaleza Muerta (2005): 72.

²⁹ Ídem.

³⁰ Citado en: Teresa Aguilar García. *Cuerpos sin límites: transgresiones carnales en el arte* (Madrid: Casimiro, 2013), 11.

Futuras vías:

Como ya se ha insinuado en algunos puntos del trabajo, este discurso tiene una capacidad de ramificarse y de crecer tremenda.

Por ello, no sólo los temas ya nombrados siguen teniendo mucho que dar, sino que a partir de ellos nacen nuevos temas como:

- La huella; tema que no ha sido tratado y que se basa en la relación, la marca, del cuerpo sobre el entorno. La relación de frontalidad de la que hablaba Le Breton.³¹
- Las prótesis; un apartado que se encontraría a medio camino entre los objetos antropomórficos y los objetos ergonómicos. Una “falsa” extensión del cuerpo.
- Los *cyborgs*; en el sentido en el que usa la palabra Teresa Aguilar³², como cuerpo inorgánico, en cierto modo relacionado con el anterior apartado de prótesis, pero a una mayor escala.
- Los ropajes; ya han sido utilizados en el trabajo pero de una manera mínima, que podría ser investigada en mayor profundidad.

³¹ Citado en: Teresa Aguilar García. *Cuerpos sin límites: transgresiones carnales en el arte* (Madrid: Casimiro, 2013), 11.

³² Cfr. Teresa Aguilar García. *Ontología Cyborg* (Barcelona: Gedisa, 2008).

BIBLIOGRAFÍA

ADAMS, Carol J. *The pornography of meat*. Nueva York: Continuum International Publishing Group, 2004.

AGUILAR GARCÍA, Teresa. *Cuerpos sin límites: transgresiones carnales en el arte*. Madrid: Casimiro, 2013.

AGUILAR GARCÍA, Teresa. *Ontología Cyborg*. Barcelona: Gedisa, 2008.

CREGO, Charo. *Perversa y utópica: la muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Madrid: Abada, 2007.

FAUCHEREAU, Serge. *Graphein. Algunos paralelismos entre la escultura y el dibujo*. En *Imagen y palabra*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2008.

GODFREY, Tony. *Painting today*. Londres: Phaidon, 2014.

HEARTNEY, Eleanor. *Art & Today*. Londres: Phaidon, 2013.

JEFFREY, Ian. *The photo book*. Londres: Phaidon, 1997.

MCMAHAN, Jeff. *The ethics of killing: problems at the margins of life*. Nueva York: Oxford University Press, 2002.

OLIVARES, Rosa. "Claus Goedicke. Anónimos." *EXIT, Imagen y cultura* nº 58 Mínimo (2015): 54.

TILLMANS, Wolfgang. "Surface is all we have." *EXIT, Imagen y cultura* nº 18 Naturaleza muerta (2005): 72.

VITELLO, Vincenzo. "Palabras sin imágenes, palabras en sí mismas hendidas, fragmentos de palabras." En *Imagen y palabra*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2008.

VVAA. *El ABC del arte del siglo XX*. Londres: Phaidon, 2009.