

FIGURAS DEL EXCESO, POLÍTICAS DEL CUERPO
ATLAS FIDEX



Atlas Técnico-Conceptual del grupo de investigación FIDEX.
Micropolítica en la investigación contemporánea en Bellas Artes

Coordinadores:

Daniel Pablo Tejero Olivares y
M.^a José Zanón Cuenca

Textos:

Daniel Pablo Tejero Olivares
M.^a José Zanón Cuenca
Imma Mengual Pérez
Juan Francisco Martínez Gómez de Albacete
Javi Moreno Pérez
O.R.G.I.A. (Tatiana Sentamans Gómez, Carmen García Muriana, Beatriz Higón Cardete)
Raquel Puerta Varó
María Lourdes Santamaría Blasco
David Vila Moscardó

Diseño y maquetación:
Imma Mengual Pérez

Imagen de portada:
Atlas de Justus y Theodore Danckerts, 1635 - 1701.

Imágenes:
sus autores

Edita:
Universidad Miguel Hernández de Elche
2017, Elche (Alicante)
ISBN: 978-84-16024-71-1

Imprime: Limencop
Esta publicación forma parte del Plan Edita 2017.
Convocatoria InDiCo2017, Plan de Innovación para la
Divulgación y la Comunicación. Vicerrectorado de
Investigación e Innovación, UMH.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
1. <i>El proyecto artístico. Un estudio de caso</i>	2
Daniel Pablo Tejero Olivares	
2. <i>Viaje a Venus: Un ensayo sobre la materialización del placer sexual femenino en la escultura contemporánea</i>	13
M ^a . José Zanón Cuenca	
3. <i>Lo que deviene de mi bóveda celeste (en referencia a Atlas)</i>	28
Imma Mengual Pérez	
4. <i>Posibilidades técnico-plásticas del moldeado y el vaciado artístico en la obra personal de carácter escultórico a través del grupo de investigación FIDEX</i>	38
Juan Fco. Martínez Gómez de Albacete	
5. <i><hipertexto> y seedbed:failed.version: 2 navegaciones en torno a la pornovisualidad en entornos lúbricos digitales</i>	49
Javi Moreno Pérez	
6. <i>#kontra</i>	60
O.R.G.I.A. (Carmen G. Muriana, Beatriz Higón, Tatiana Sentamans)	
7. <i>Conducta social y las teorías que versan en relación al comportamiento humano</i>	77
Raquel Puerta Varó	
8. <i>Taxonomía anatómica del cuerpo "perverso"</i>	88
Lourdes Santamaría Blasco	
9. <i>El cuerpo fundido</i>	106
David Vila Moscardó	

INTRODUCCIÓN

El grupo FIDEX (Figuras del exceso y políticas del cuerpo) es un grupo de docentes, investigadores y artistas en cuya práctica se ofrece la libertad de las posibilidades de los cuerpos, los discursos culturales, feministas y queer, el imaginario de las vidas del deseo y su materialización, y la emancipación de los individuos. Sus prácticas no abarcan simplemente la creación o la puesta en juego/escena de una serie de normas expuestas a la inversión, transgresión o disputa...sus prácticas son también la indisciplina de la disciplina pedagógica, y el cuestionamiento del poder-saber, o en palabras de Michel Foucault: el orden del discurso, a través del quiasmo entre el binomio sexogénero, el lugar del deseo en los planteamientos discursivos, prácticas sexuales y artísticas y las experiencias de los cuerpos anormales. Por eso mismo, la producción artística de cada miembro del grupo, su trabajo de investigación y crítica, así como su labor docente se ligan a la expresión “foucaultiana” de la voluntad de saber.

Todas las investigaciones teórico-prácticas realizadas por FIDEX ponen en cuestionamiento al individuo en función de las rígidas reglas establecidas, sociales, políticas y culturales, sobre el cuerpo/género/sexualidad. Spinoza se cuestiona sobre qué puede un cuerpo expuesto a la sujeción de instituciones del poder (saber y ser). Por lo tanto, la investigación parte de representar cuerpos/sujetos que han descubierto su potencial a través de los afectos prohibidos, los deseos transgresores, las mentes anómalas y/o los físicos fuera de la norma. El cuerpo, ese campo de batalla que diría Barbara Kruger, es el territorio por excelencia que alberga los límites y también el lugar donde todos los excesos tienen cabida. La pugna entre ambos es una relación antagónica entre interdicto y transgresión, poder, conflicto, superación, reflexión y creación.

Retomando los objetivos y temática del grupo FIDEX, las experiencias de los cuerpos, los deseos de los individuos y las pasiones de las inteligencias, se materializan mediante las distintas prácticas artísticas, las metodologías técnicas, la investigación con los materiales y la experimentación procesual: A través de medios como la construcción en metal, la talla, la instalación, la pintura, la fotografía, la performance, la fundición, el vaciado, el bordado, el fotomontaje y la ilustración científica; y materiales como el hierro, el alabastro, la cera, el caucho, la arenisca, el cuero, el latón, el hule, el acrílico, la escayola, el grafito, el lienzo, el hilo y el hueso, o el objeto industrial, entre otros.

Es en este mapa técnico-conceptual donde se aglutina y describe, gráfica y lingüísticamente, la investigación, experimentación, la creatividad y la innovación de manera minuciosa de cada una de las distintas técnicas y/o procedimientos artísticos, así como los postulados principales del grupo de investigación FIDEX basados estos en la pluralidad de los placeres, las experiencias y/o las identidades y su materialización. Así pues, aquí están implícitos todos y cada uno de los diferentes conceptos, procedimientos, metodologías y diferentes estrategias artísticas de su investigación, sirviendo de guía útil para otros creadores e investigadores.

El proyecto artístico. Un estudio de caso.

Daniel Pablo Tejero Olivares

Hasta el momento, mis líneas de trabajo han estado relacionadas con las identidades sexuales. El estudio de los placeres periféricos supone, un juego complejo de intercambios simbólicos que derivan en la producción de un simulacro. De manera formal, el uso de la instalación, la reconceptualización del bodegón, el objeto descontextualizado o el dibujo, producen ensañaciones y son sensibles a la proyección del imaginario del público.

Articulado por series, muestro aquí mi atlas personal como artista plástico, que ha evolucionado desde la preocupación por el cuerpo y las temáticas de sexo, género y sexualidad, hasta la celebración del deseo y de los placeres.

Exposición individual ***CONFLUVIUM BENIDORMENSE***, 2013.

Galería Kressler Battaglia en Valencia. Comisaria por Tatiana Sentamans Gómez. Esta exposición nace de la selección del proyecto por la galería en la convocatoria pública internacional del V Festival Internacional de Arte INCUBARTE.



Figura 1. Imagen de la Exposición en la Galería Kessler Battaglia de Valencia.

PREPRODUCCIÓN:

Las piezas recogidas en esta exposición son el corpus de la serie Lugares. Estas piezas parten de la naturalización de los espacios que, aunque “naturales,” son resignados socialmente a una subcultura gay por el heterocentrismo normativo. Para ello, partimos de estos espacios concretos donde se desarrollan las experiencias sexuales ajenas a la necesidad de procreación para naturalizarlos mediante las estrategias propias de la práctica artística.

A partir de ahí se generan una serie de piezas que conceptualmente a través de la apropiación y fragmentación antropológica de estos lugares, nos hablan y replantean conceptos como el de la pornografía/pospornografía, la castración, la subcultura, la biología, la ciencia y, sobre todo, de los espacios del deseo en estado puro, reivindicando la visibilidad de un deseo sin socializar.

La idea fundamental a nivel formal radica en la apropiación mediante la copia hiperrealista de los espacios donde se desarrolla el placer, para hacerlos visibles mediante su transformación en dibujos preciositas donde el espectador, ajeno o no a dichas prácticas sexuales, pueda sentir la experiencia vital del deseo. Partimos de la selección de fragmentos de la parte baja del Paseo de Poniente en Benidorm (Alicante), lugar tradicional de encuentro sexual gay, y lo traspasamos al espacio de la galería mediante dibujos y esculturas académicamente resueltas.



Figura 2. Daniel Tejero. Praeservativa Benidormensia. Detalle.

PRODUCCIÓN:

Con todo ello se genera una familia de fragmentos de un espacio de Benidorm nombrados científicamente que muestran una mirada naturalizada y a la misma vez pornográfica de un lugar concreto. La ausencia social y la reivindicación del placer, nos lleva entonces a la contemplación melancólica del lugar y al análisis de las realidades concretas del espectador, interrelacionado su propia experiencia con la obra artística expuesta. La serie Lugares a la que pertenecen las piezas se desarrolla desde el año 2010 al 2013.

POSTPRODUCCIÓN:

De la exposición se editó un libro (castellano-inglés) *CONFLUVIUM BENIDORMENSE*. (ISBN: 978-84-15933-37-3) que recoge los resultados de la investigación desarrollada. Avalado por un comité científico formado por Rian Lozano de la Pola (Investigadora en el Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Autónoma de México UNAM); Belén Romero Caballero (PDI en el Departamento de Historia de la Universidad de Valencia UV); y Elena Balttaglia Grunder (Galería Kessler-Battaglia, Valencia). La publicación contiene a su vez textos críticos sobre la investigación de la investigadora y comisaria Tatiana Sentamans (*Tampantojo*, porno e ilustración científica, pp 20-25); de la investigadora y artista Rilo Chimierlorz (*Confluvium Benidormense en Kessler-Battaglia*, pp 16-19) así como del propio autor Daniel Tejero (*Confluvium Benidormense materialización* pp 3-16 / *Confluvium Benidormense en Kessler-Battaglia* pp 16-20/ El porqué de las cosas pp 26-33). La exposición tuvo repercusión en prensa nacional y autonómica de la que cabe destacar el artículo de Salva Torres “El principio (y el final) del placer” y “Confluvium Benidormense, de Daniel Tejero” en El Mundo y en la revista de artes visuales y cultura contemporánea MAKMA sucesivamente.

También a destacar el artículo de Cristian Parra “Daniel Tejero, Paisaje del deseo” en el diario Levante o el del Valencia Plaza “Tejero traslada la zona de cruising de Benidorm a la Galería Kressler” así como el de la FELGTB “El artista Daniel Tejero inaugura una exposición sobre lugares de cruising”.

Tras la exposición son seleccionadas por la Galería Punto varias piezas pertenecientes a esta línea de investigación para participar en la Feria Art Madrid’14 (Palacio de Cibeles Madrid, 2014). La exposición tuvo repercusión en prensa; Velasco, C. “El arte valenciano invade Madrid” Las Provincias, Serralde, J.L. “Feria de arte contemporáneo Art Madrid” donde aparece una pieza de la serie y en Losojosdehipatia “Cinco galerías valencianas en Art Madrid”

Anteriores a la exposición de la aportación, pero dentro de la línea de investigación Lugares, en el año 2012 se realizaron dos exposiciones colectivas con el grupo de investigación consolidado de la UMH FIDEX (Figuras del exceso, políticas del cuerpo). La primera Bajo el Título *Exceso de FIDEX en la FRAX* en la Fundación FRAX de Alicante, de la que se publicó el catálogo *Exceso de FIDEX en la FRAX*. (ISBN 978-84-695-0831-2); Así como la exposición *Corpus FIDEX en Aifos*, en la Sala Aifos de la Universidad de Alicante.



Figura 3. Imagen de la Exposición *Plexo de Fidex en Ca Lambert*, en el Ca Lambert de Jávea.

En el año 2014 y siguiendo con el trabajo investigador desarrollado dentro del grupo de investigación FIDEX y como repercusión de la línea de investigación se desarrollaron otras dos exposiciones: La primera subvencionada por la Fundación BALEARIA en la sala Es Polvorí de Ibiza, de la que se editó el catálogo *Cortex de FIDEX en Es Polvorí*, (ISBN: 978-84-15933-78-6). Así como la exposición *Plexo de Fidex en Ca Lambert*, en el Ca Lambert de Jávea, Alicante. Esta última explosión fue seleccionada en convocatoria competitiva internacional.

Instalación *perro* [Alt], 2014.

Exposición colectiva. El aula invertida: estrategias pedagógicas y prácticas artísticas desde la diversidad sexual. Comisariada por María Tinoco. Fundación La Posta. Valencia.



Figura 4. Imagen de la Exposición *El aula invertida* en Fundación La Posta, Valencia.

PREPRODUCCIÓN:

La instalación *perro* [Alt] que se presenta en la exposición parte del análisis de aquellas prácticas sexuales ajenas a la procreación que nos muestran un estatus paralelo a la norma. Partiendo de la castidad y del estudio de esta práctica, en un primer estadio se pretende subvertir los canales tradicionales de transmisión del mensaje con el cambio de rol entre el emisor y el receptor.

En la segunda parte del estudio se pretende una reivindicación de los procesos de reproducción de la obra artística como procesos de investigación dentro de nuestro campo de estudio. El estudio antropológico de la práctica de la castidad, así como de los elementos que se emplean para la misma quedan definidos finalmente por la reivindicación del estudio y exposición del objeto, no construido si no usado.



Figura 5. Daniel Tejero, *perro [alt]*. Detalle.

PRODUCCIÓN:

La instalación viene definida por dos piezas bajo el título *perro [Alt] I y II*. En este juego iconográfico de apropiación, disección y reconceptualización de la ilustración científica del XIX, el propio trazo y manera del dibujo, así como la distribución de los objetos reales en el espacio propuesto, se reivindican vitales como generadores de sensaciones que el creador-espectador experimenta con la propia distribución. Aquí la exhibición, el autorretrato y la muestra pornográfica del momento y del artista, se transforman en un espacio-tiempo carente de identidad, y se comparten con el espectador a través de dicha representación.

Partiendo del contenido científico de la propia ilustración, se nos muestra el despiece de un cinturón de castidad contemporáneo, en este caso el modelo CB6000. Paralelamente, dicho elemento es mostrado en toda su magnitud con una necesidad de hacer visible lo tradicionalmente invisible y con ello naturalizarlos a través de los canales tradicionales de divulgación y/o exposición de la obra artística.

POSTPRODUCCIÓN:

De la exposición comisariada María Tinoco (directora de la Galería Mister Pink) se generó un libro de investigación (El aula invertida. ISBN: 978-84-617-2865-7). El volumen que contiene la publicación tiene un carácter inédito, y esta abalado por un comité científico formado por Román de la Calle (Catedrático de Estética y teoría del arte de la Universidad de Valencia, ensayista y crítico de arte), Álvaro de los Ángeles (subdirector general de actividades del IVAM, crítico de arte y comisario) y Guillem Cervera (Patrono de la Fundación la Posta). El texto completo del volumen se articula en dos partes bien diferenciadas una de introducción a las investigaciones, con textos de Johanna Caplliure (comisaria de exposiciones), la comisaria y Rían Lozano de la Pola (Investigadora en el Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Autónoma de México UNAM). Y otra de los miembros del Grupo de investigación FIDEX donde participo con el texto *CB 6000. Estudio científico-artístico sobre la castidad*, (pp 49-57) donde se recoge el estudio científico previo sobre la castidad y el proceso de preproducción de la instalación.

A su vez tanto la exposición, como la publicación son seleccionados como proyecto invitado en el I Congreso internacional de Educación Artística y Diversidad Sexual EDADIS. Que se celebró en el 2014 en la Universidad de Valencia. El congreso contó con un comité científico internacional formado por investigadores especialistas en la materia como Juan Vicente Aliaga de la Universitat Politècnica de València; Silvia Alderoqui del Museo de las Escuelas, Argentina; Marcelo Falcón de la Université Paris Sorbonne; Hendrik Folkerts del Stedelijk Museum Amsterdam; Fernando Miranda Somma de la Universidad de la República de Uruguay; James Sanders de la Ohio State University, USA; o Angharad Valdivia de la University of Illinois, USA entre otros.

En el año 2015 los resultados de la investigación vienen recogidos en una publicación “Educación artística y diversidad sexual” (ISBN 978-84-370-9707-7) de Ricard Huerta (director del Instituto Universitario de la Creatividad y la Innovación Educativa) y Amparo Alonso (PDI de la Universidad de Valencia). En la publicación junto a los resultados de la investigación participan autores de reconocido prestigio en el campo de estudio como son, Juan Vicente Aliaga, Pepe Miralles, o German Navarro entre otros.

En el año 2016 Parte de la instalación *perro [Alt]*, que se presenta como aportación, es seleccionada en convocatoria competitiva internacional para participar en la exposición *Arte y Justicia Social*. Exposición comisariada por Ñusta Juliana Vega que tuvo lugar en el Museo Nacional Pugalungo de Cuenca, Ecuador, con repercusión en medios digitales del país como el tiempo.com, eluniverso.com o culturaypatrimonio.gob.com.

Instalación *Ricard Dog*, 2015.

Exposición colectiva, *Iconografías de la Desobediencia*. Comisariada por Andrés Isaac Santana en la Galería Punto de Valencia.



Figura 6. Daniel Tejero, *Ricard Dog*. Detalle.

PREPRODUCCIÓN:

La idea de la que nace la exposición fue la crítica al orden establecido con mecanismos de subversión cuestionando estereotipos en torno al cuerpo, la belleza o el placer sexual. En ella participo con la instalación *Ricard Dog*. Con esta instalación lo que hago es mostrar una práctica sexual concreta que dentro del BDSM es definida como momificación.

A nivel conceptual la idea es cuestionar la sexualidad como centro único. Partimos en este caso de la muestra iconográfica de un placer definido como periférico. La investigación sobre la practica concreta nos introduce entonces en los mecanismos de relación entre la sumisión y dominación pudiéndose extrapolar a la necesidad de cambio de roles en la estructura social.

A nivel formal, parto de la investigación del cuerpo momificado mostrando los restos de la sesión con un dibujo biográfico bajo una plancha de metacrilato y con su caja reglamentaria, para fomentar esa sensación de paz/agobio en el desarrollo de la misma, junto a los elementos BDSM que fueron usados. El conjunto está recogido por una plancha de caucho que lo enmarca y encierra a la misma vez. Finalmente se muestran las tijeras médicas dedicadas al sumiso como vía escapatoria.

PRODUCCIÓN:

El/la espectador/a se convierte entonces en agente activo en cualquiera de los papeles que elijan tomar en el momento del juego. El dibujo académico se conviene en medio, en canal de conocimiento premeditado, y en aliado intimista, que ilustra al público ese estado de orden y consenso de las partes, posterior a la acción desarrollada. Me apropio entonces de la energía de los objetos en esta serie de piezas, que mediante la catalogación en dibujo y la exposición de los mismos, se convierten en objetos visibles de un momento vivido que, a modo de bodegón tridimensional, nos visibilizan una práctica sexual ajena a la norma, basada en la sumisión y con el fin último del placer sexual.



Figura 7. Imagen de la Exposición *Iconografías de la Desobediencia* en la Galería Punto de Valencia.

POSTPRODUCCION:

La exposición tiene carácter internacional y fue comisariada por el comisario, crítico y ensayista de origen cubano Andrés Isaac Santana. Fue una coproducción entre la galería Punto de Valencia y la galería Fernando Pradilla de Madrid. En la exposición a parte de mi aportación, también participaron artistas de la talla de Juan Francisco Casas, Regina José Galindo, Abel Azcona, Alexis W., Marcos Mojica, el colectivo O.R.G.I.A., Eugenio Merino, Elio Rodríguez, Pierre Moliner o Wolf Vostell. Tuvo gran repercusión en medios a destacar el artículo de Camacho, N. “El arte de la desobediencia se instala en Galería Punto”. En Las Provincias; el de Alarcón, L.R. “Un planisferio de la transgresión en Punto” en la revista de artes visuales y cultura contemporánea MAKMA, o el del Diario de Cuba “Valencia acoge la muestra Iconografías de la desobediencia.”

Tanto la exposición (pp 92), como un texto crítico de la serie y de la instalación (pp 55-56) así como varias imágenes de la misma (pp 129-130) son reseñadas por la crítica de exposiciones, comisaria, editora y ensayista Marisol Salanova en su libro *Enterrados. El ocaso de los cuerpos* (Editorial micromegas, ISBN 978-84-940545-4-9).

Ese mismo año parte de la instalación es expuesta con el Grupo de investigación FIDEX de la UMH, en la exposición colectiva *Pornosigilo. Grimorio Sexual del Grupo FIDEX*, en el Centre Octubre de Cultura Contemporánea en Valencia, dentro del I Festival *La exhibición. Cultura Sexplicita*, ya en su cuarta edición. Así mismo, un año antes piezas de la misma serie Territorios del deseo, participan en la exposición colectiva "Éxtasis de Fidex en L'Estació" el Centre d'Art L'Estació en Dénia, Alicante.

Exposición individual *OPERATORIUM*, 2016.

Galería Punto de Valencia. Comisario Jorge López.



Figura 8. Imagen de la Exposición *Operatorium* en la Galería Punto de Valencia.

PREPRODUCCIÓN:

El presente proyecto plantea conceptualmente una investigación acerca de los espacios donde las prácticas son reversibles, y donde un determinado mobiliario y/o parafernalia pueden tener varios usos. Para ello, se propone investigar y desarrollar un desplazamiento de un espacio privado de carácter real (el taller de un artista después de una sesión BDSM*) a un espacio de socialización cultural (Galería Punto).

Ello supone un complejo juego de intercambios simbólicos que derivan en la producción de un simulacro, donde a nivel formal, el uso de la instalación, el objeto descontextualizado o el dibujo, producen ensoñaciones y son sensibles a la proyección del imaginario de cada espectador. Estos fragmentos que se generan son más que nada una ensoñación melancólica donde el bodegón se transforma en la representación de los placeres ajenos a la norma social visibles y naturalizados gracias a esta disciplina artística.

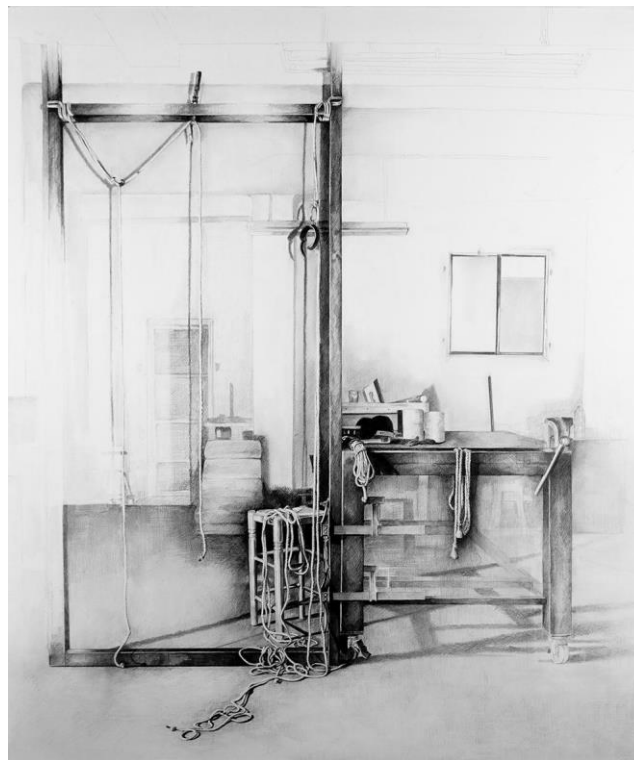


Figura 9. Daniel Tejero, 19/12/2015 // 17:56h, Grafito sobre papel, 130 x 150 cm.

PRODUCCION:

Como eje central de la propuesta expositiva, aparece entonces el banco de trabajo y una estructura caballete que a modo de elemento central de la composición permite la colocación en el espacio de diversos objetos útiles en sí mismos que nutran la estructura planteada. Paralelamente y como conclusión abierta al estudio, aparecen en las paredes de la sala fragmentos de esos mismos enseres, o de la misma composición central que a modo de bodegón bidimensional –y en ocasiones trampantojos, son los testigos visibles de una sesión BDSM desarrollada en el espacio real.

Siguiendo con el planteamiento propuesto, el proyecto se amplía con la reinterpretación de la obra de artistas que hayan trabajado con el BDSM. Partiendo de estas piezas y de la imagen representada se pretende hacer un estudio comparado de prácticas concretas. De la selección se extraerán momentos de placer que más allá del juego intertextual o de la autorreferencia, pretenden generar en el espectador un foro de debate, donde la visibilización de las practicas ajenas a la norma sea el punto de partida.



Figura 10. Imagen de la Exposición *Operatorium* en la Galería Punto de Valencia.

POSTPRODUCCION:

De este proyecto de investigación del que soy el investigador principal en la segunda parte del mismo, para reafirmar el discurso planteado se releen obras originales de Nabuyoshi Araki, Tom of Finland, Bruce Labruce, Allen Jones, Javi Moreno, Liiana Cavani y Pierre Molinier a través del préstamo de los coleccionistas Juan Redón, José David Pérez y José Ignacio Agraït. De todo ello editó una publicación de investigación (*Operatorium*, ISBN:978-84-617-28865-7) donde se aborda todo el proceso de preproducción, producción y postproducción de la obra realizada. A su vez la publicación cuenta con un comité científico formado por Vicente Barón Linares (PDI de la UPV), Rían Lozano de la Pola (Investigadora en el Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Autónoma de México UNAM) y José Ignacio Agraït (director de la Galería Punto). En la publicación (castellano –ingles) aparecen textos propios como *Introducción* pp 6-16/// *Operatorium* pp 25-46/// *materialización* pp 56-84, así como del crítico y comisario de exposiciones Eduardo García Nieto *Epílogo*, pp 19-23 y de Johanna Caplliure *À revours*, pp 49-55/pp 85-91. La exposición tuvo gran éxito de público, de ventas, así como numerosa repercusión en prensa nacional y autonómica. A destacar el de Salva Torres *El plaer com a sessió contínua* para El Mundo; el de Rafa Marí, Daniel Tejero, los lenguajes del deseo en Las Provincias; o el de Maria Ramis *Código de vestimenta: Gris Grafito* de Daniel Tejero para la revista de artes visuales y cultura contemporánea MAKMA. Ese mismo año la crítica y comisaria Anna Adell, escribe el artículo *Daniel Tejero, metonimias del deseo no reglado* para la página especializada en arte y sexualidad Le bastart, (lebastart.com).

Gracias a la repercusión de la exposición este año soy invitado por los profesores universitarios e investigadores German Navarro y Ricard Huerta para realizar una exposición individual dentro del proyecto *MUSEARI*. *Museari Museu de l'imaginari* es un proyecto de museo online (www.museari.com) en el que se trabaja por los derechos LGTB y la diversidad sexual. Se presentó oficialmente en el Congreso Mundial de CECA-ICOM de Washington en 2015. Cuenta con un Consejo Asesor formado entre otros por Didier Eribon, Jesús Eduardo Mendicuti, Romà de la Calle, Luis Noguerol, Jordi Planella o Ramón Cabrera. Mi aportación para este proyecto de investigación lleva por título *À rebours*, y en el incluyo las piezas y el estudio que formaron parte de la segunda parte de la exposición.

Anterior a la aportación es seleccionada en convocatoria pública nacional una pieza de la misma serie *Disecciones*, en el XXIII Certamen de Dibujo de la Fundación Gregorio Prieto. Gracias a la selección se celebraron dos exposiciones, la primera en 2015, en el Museo Fundación Gregorio Prieto en Valdepeñas; y la segunda en 2016 en el Centro Cultural Moncloa del Ayuntamiento de Madrid. Ambas exposiciones con catálogo (XXIII Certamen de Dibujo Gregorio Prieto 2015. ISBN: 978-84-941693-2-8).

En 2017, parte de la exposición es seleccionada dentro de los XVII Encuentros de Arte contemporáneo del Diputación de Alicante y se exponen en el Museo de la Universidad de Alicante (MUA). Así mismo también son expuestas en la exposición colectiva *Poéticas Museari. Arte y provocación desde la diversidad sexual*, en la Fundación La Posta en Valencia. Así como en la exposición *TRANS.lado*, celebrada en la Galería Mister Pink también de Valencia.



Figura 10. Daniel Tejero en proceso de creación.

Viaje a Venus: Un ensayo sobre la materialización del placer sexual femenino en la escultura contemporánea.

M.^a José Zanón Cuenca

A partir de la experimentación teórico-práctica llevada a cabo dentro de mi línea de investigación ***La materialización de las pulsiones en la creación artística: Técnicas y procedimientos aplicados al campo de la creación***, como investigadora del Grupo de Investigación FIDEX (Figuras del exceso y políticas del cuerpo) de la UMH, pretendemos analizar por mediación de diversos materiales, técnicas y procesos correspondientes las distintas formas de manifestación de las tensiones somáticas de los individuos. Así, investigando y analizando las tecnologías para la creación y materialización artística, construiremos, a partir de los resultados obtenidos de las investigaciones anteriores, obras escultóricas.

De tal modo, ofreceremos una pequeña muestra de cómo a través del arte, y en particular a través de la práctica escultórica, se puede materializar la interacción de los impulsos de la vida y la muerte, de Eros y Thánatos a la vez que estudiar el cuerpo como fuente pulsional, especialmente erótico.

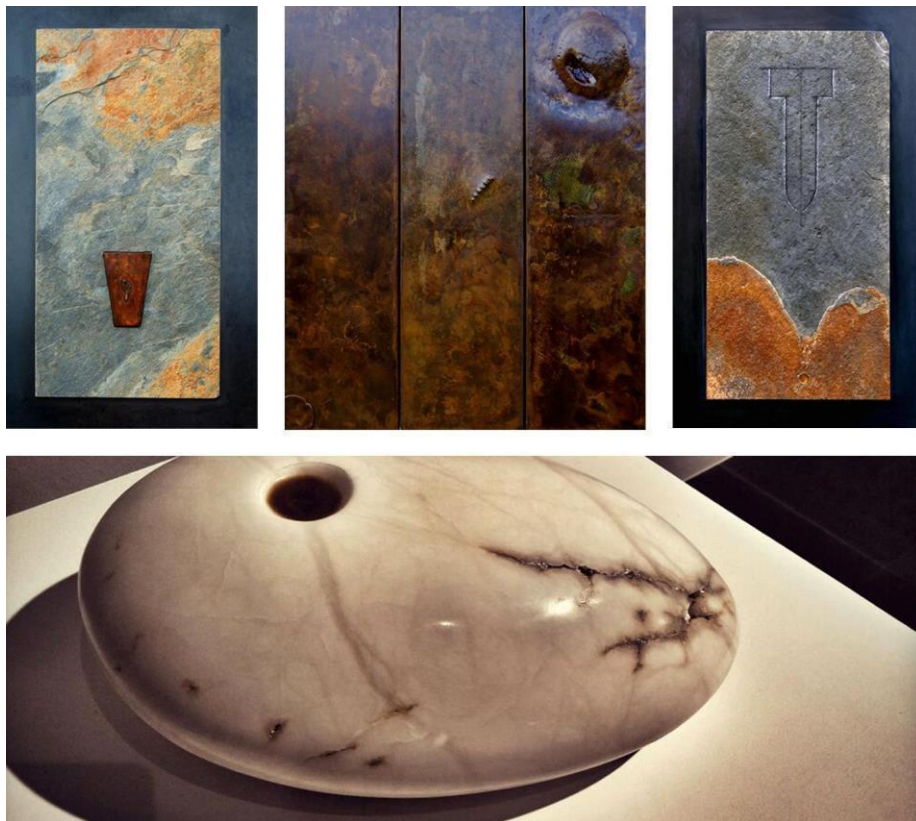


Figura 1. Serie: “Entre lo corpóreo y lo sublime”. (En orden de aparición; de izquierda-derecha y de arriba-abajo); Morfología del Deseo, Morfología del Deseo II, Morfología del Deseo III y Mater. Esculturas realizadas por M.^a José Zanón que reflejan el sexo convertido en fuente pulsional constitutiva del sujeto, entre sexualidad y muerte, entre placer y dolor, entre Eros y Thánatos.

Para Tatarkiewicz, el arte es una actividad humana consciente capaz de reproducir cosas, construir formas, o expresar una experiencia, siempre y cuando, el producto de esta reproducción, construcción, o expresión pueda deleitar, emocionar o producir un choque¹.

Por ello, los artistas, entendemos el arte como avanzada de los estados particulares y abstractos de nuestro pensamiento, de ideas, de sensaciones, de sentimientos, de preocupaciones y experiencias, y es por ello que plantearemos estos aspectos de nuestra vida más inconcretos y que no podemos definir por medio de palabras sino por la mediación de formas, volúmenes, signos, colores y texturas.

Deseo, pasión, placer, sensaciones que afloran desde nuestro interior más recóndito hacia el resto del cuerpo. Historias que piden salir, arquitecturas del cuerpo y sus afectos recogidas en otra manera de observar, conocer, explorar y, en definitiva, de mostrar las expresiones de lo invisible.



Figura 2. De la Serie: “Entre lo corpóreo y lo sublime”. (En orden de aparición; de izquierda-derecha y de arriba-abajo); Columna de Eros V, Morfología del deseo VI, Morfología del deseo V, Morfología del deseo IX. Piezas de la artista M^a José Zanón creadas, cinceladas, fundidas, grabadas, soldadas, pulidas, oxidadas, fijadas a diversos materiales a modo de rotundos y a la par ambiguos genitales.

¹ Tatarkiewicz, Wladislao. Historia de seis ideas Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética. Editorial Tecnos Alianza, España. 2001 Pág. 6

Toda obra artística posee un componente emotivo y de expresión que, a veces se nos muestra de forma evidente, y otras se halla velado. Una escultura es, fundamentalmente, una expresión de emociones por parte del creador. *Toda manifestación escultórica es una expresión del individuo a través de formas, materiales, ideas. Si definimos la escultura como, la capacidad artística de materializar aquello que pensamos, imaginamos o soñamos, podemos apuntar que la escultura es una experiencia artística de vocación material*².

El artista cuenta con unos materiales y unas herramientas para la concreción de sus propósitos, pero también con unos recursos expresivos propios, así como el conocimiento de las distintas posibilidades que estos le ofrecen para la manifestación de sus ideas. En nuestro caso, el eje de nuestra producción artística/investigadora se halla en el empleo del metal como soporte en las creaciones artísticas, en las cuales se busca que las obras sugieran por sí mismas esas sensaciones intangibles y abstractas que escapan a cualquier tiempo y a los mismos sentidos.

**Y QUE ES LA VIDA
SINO UNA CONTINUA
EXPLORACION DEL DESEO.
ESE VERTIGINOSO IMPULSO
QUE SE NOS ACERCA LENTA
PERO INDOMABLEMENTE.
QUE SE HACE CUERPO
Y NOS HACE RENACER.**



Figura 3. De la Serie: “Entre lo corpóreo y lo sublime”; (En orden de aparición; de izquierda-derecha y de arriba-abajo); Morfología del deseo IV, Morfología del deseo X, Morfología del deseo XII. En todas estas imágenes podemos observar como los procesos de oxidación aplicados en el material es inseparable a la vez que afín a la simbología habitada en la obra.

² Zanón Cuenca, M^a Jose. “Reflexiones acerca de las posibilidades expresivas de la materia en la escultura del S-XX.Orígenes”.Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas. N° 3. Diciembre 2015. ISSN: 1390-8448

Principalmente, a la hora de elaborar un discurso o enfrentarnos a un nuevo estudio/investigación, partimos de un modelo³ de actuación. En nuestro caso, la conceptualización de la abierta, cambiante y evolutiva realidad. Se trata pues de nuestra propia y particular visión y experiencia de la realidad. Así, a partir de determinados planteamientos teóricos interpretamos la realidad a nuestro entender y/o la ponemos en cuestionamiento, reflexionando ante tal.

Una vez tenemos seleccionado el modelo, nos planteamos temas a partir de los cuales elaboraremos nuestro discurso plástico. Seguidamente, seleccionamos el medio de expresión (escultura, pintura, dibujo, fotografía, instalación... poesía), y un elemento de gran relevancia, la materia a utilizar, en nuestro caso, optamos por la escultura y, más concretamente, la escultura realizada en metal, todo ello con la única finalidad de dar salida a nuestras emociones más recónditas a través de imágenes, formas, colores, texturas, sonidos...

Entre los procesos creativos más recurrentes, contamos con el valernos de una poética personal basada en el aprovechamiento de las posibilidades expresivas del material que empleamos en nuestra investigación, metal principalmente, aunque no desdeñamos ningún otro material a la hora de materializar nuestras propuestas.

Realizamos bocetos de cómo va a ser la forma en la que habitarán nuestros pensamientos, construimos maquetas y, acto seguido, determinaremos las estrategias formales, visuales y discursivas que más nos interesan emplear en nuestro trabajo. Como vemos, en el nuestro seleccionamos entre las estrategias discursivas el empleo de símbolos, metáforas, alegoría, constituyéndose estas como la substancia inmaterial de la realidad explorada. Seguidamente, elaboramos las estrategias formales que nos configuraran la forma de nuestras obras como son, la geometría, la escala, la repetición, la serialidad, las texturas, el color...todo ello nos proporcionó ciertos efectos de estilo en nuestra investigación.

No obstante, todos estos métodos o pasos que nos ayudan en la concreción de nuestras obras no son estáticos ni lineales sino todo lo contrario, suelen ser flexivos, transversales y a veces con bucles en el tiempo, anteponiéndose unos a otros, sin alterar por ello su finalidad principal.

³ Definimos modelo como el conjunto de elecciones que nos definen la labor creadora. En la elección de los modelos nos encontramos que participan una serie de agentes o factores creativos como lo son; el referente temático, el proceso de creación o método de producción, los medios de expresión y los recursos formales.



Figura 4. *De la Serie: “Entre lo corpóreo y lo sublime”. (En orden de aparición; de izquierda-derecha); Morfología del deseo XVI y Columna de Eros IV. Obras en las que pretendemos sugerir la inmaterialidad de las sensaciones más intangibles como son el deseo, el goce, los sentidos... a través del uso del metal como soporte en ambas creaciones.*

Como podemos observar, la presente investigación está concebida como un estudio eminentemente práctico y de experimentación, y vinculado muy estrechamente a mi carrera profesional y al análisis de algunos de mis trabajos realizados en los últimos años⁴.

Así, desde mis comienzos en el mundo de la creación artística, los postulados básicos que han centrado mis investigaciones artísticas han estado encaminados hacia la poética de la expresividad de la materia, elemento primario empleado por el artista para establecer esa comunicación de sentimientos, ideas, sensaciones, tal y como se persigue en arte, así como de las distintas técnicas y procesos que le otorgan dicha cualidad a la materia.

El material no es un mero soporte inerte, sino que en sí mismo plantea unas connotaciones expresivas y culturales. Es de gran importancia la elección del material, así como de la técnica y el procedimiento empleado en la forma de trabajarlo, para que los criterios de elección sean concordantes con un proyecto o una poética escultórica.

En nuestro actual trabajo, partimos también de la idea de que, todo material, está dotado de su propio “sentimiento”, es decir, que cada uno de los materiales que utilizamos en nuestra creación artística, posee un color, un peso, una textura, una temperatura que le va a otorgar a este, una propia personalidad. Es el propio artista el encargado de entrever ese “ser” que se encuentra encerrado en el interior de cada materia, y hacerlo visible al resto de la humanidad.

⁴ Como anteriormente hemos comentado, como investigadora del Grupo de Investigación FIDEX (Figuras del exceso y políticas del cuerpo) de la UMH, en la línea de trabajo “La materialización de las pulsiones en la creación artística”.

*El material empleado por sus características propias en la creación plástica, así como la técnica a utilizar, siempre deben estar relacionados con la función que el artista le quiera conferir a la obra. Así pues, partiremos de la idea de que el material no es un mero soporte inerte, sino que en sí mismo plantea unas connotaciones expresivas y culturales, siendo de gran importancia la elección del material a utilizar, así como la técnica y el procedimiento empleado en la forma de trabajarlo para que los criterios de elección sean concordantes con el proyecto a realizar o con nuestra propia poética escultórica*⁵.

En el proceso creativo, creemos que es muy importante tener conocimiento de los condicionamientos que pueda imponernos la propia materia para saber, a partir de ello, hasta qué punto podemos adentrarnos en la capacidad imaginativa. Por ello, debemos ser conscientes de sus propiedades, cualidades, sus inconvenientes, los medios técnicos disponibles y la experiencia con la materia.

*Los artistas nos servimos tanto de elementos materiales como formales para manifestar así las ideas. La forma como se disponen en una obra esos materiales para alcanzar su intento es lo que constituye el arte, unido íntimamente a la técnica, siendo por lo tanto una misma cosa, y no habiendo lugar de separarlos, ni siendo posible el progreso del arte sin la técnica. Existe una relevante interrelación entre arte y progreso científico-técnico, no pudiéndose entender el arte contemporáneo si previamente tenemos en cuenta los cambios experimentados en nuestra sociedad como determinantes del progreso técnico y científico, así como la evolución de las ideas*⁶.

Así, en la serie artística “Entre lo corpóreo y lo sublime”, con diversos materiales, técnicas y procesos correspondientes, pretendemos analizar las distintas formas de manifestación de las tensiones somáticas en las mujeres, recogiendo estas reflexiones personales e intangibles sobre el cuerpo y sus afectos, sus experiencias, emociones, su identidad y sexualidad por la mediación de formas, volúmenes, signos, colores y texturas. Narraciones explícitas que piden mostrarnos las expresiones de lo invisible.

En este caso dicha corporalización queda reflejada a través de las esculturas recogidas en la exposición titulada “Pasajes Velados” realizada en la Sala Ramón de Soto de la Fundación Frax, Alfaz del Pi, Alicante. Todas ellas están realizadas con hierro, bien sea repujado, modelado, tallado, plegado, curvado, soldado y patinado. En el caso de Morfología del deseo II y III, incorporamos, además, pizarra, cera y el grafismo como elementos configuradores de la forma. En dichas piezas podemos observar cómo, y de manera recurrente en nuestro trabajo como escultura, recurrimos al empleo de formas simbólicas, las cuales nos trasladan, nos conmueven nuestra imaginación, haciéndonos asomar a los umbrales de los misterios primitivos que conciernen también al hombre contemporáneo

Otro de los elementos configuradores de la expresión plástica que hemos utilizado y que consideramos muy relevante en la obra es el color, elemento empleado como proyección de pensamientos, y que hemos obtenido principalmente por oxidación, generalmente, por aplicación de ácidos sobre el metal desnudo hasta obtener la pátina deseada, y según los planteamientos que requería la obra. De este modo, el color dotará de acentos y vibraciones a la obra, participando activamente en la poética expresiva de nuestro trabajo.

El color, entendido como materia, junto a la forma, es un factor comunicativo que nos mostrará cualidades de los objetos y de las cosas, siendo el color el que mayor impacto expresivo producirá. *Esto es debido a la gran fuerza psíquica que desprende el color y que es afectada no sólo por los propios sentidos, sino también por la mente o por el mismo cuerpo físico.*

⁵ Zanón Cuenca, M^a José. Op.cit

⁶ Ibidem..

Mediante el color podemos descubrir el estado de ánimo de las personas, de sus ideas, recuerdos, sentimientos, incluso los más profundos y ocultos secretos. Por lo que éste no debe solamente constituirse como un componente único y principalmente pictórico, sino que, la práctica escultórica también debe hacer y ha hecho uso de él desde muy distintos propósitos⁷.

Habitualmente, se ha venido tratando el tema del color como un componente esencial de la práctica pictórica. Sin embargo, el ámbito escultórico también recurre al empleo del color como concepto de soluciones de naturaleza profunda y compleja, y no únicamente como mero elemento de decoro o protección, sino como un material más a tener en cuenta dentro del proceso creativo.



Figura 5. De la Serie: “Entre lo corpóreo y lo sublime”. Morfología del Deseo XVII. En dicha pieza observamos algunas de las estrategias más recurrentes en nuestro trabajo. Por un lado, el empleo de distintas figuras retóricas como es el caso de la repetición. Este se da cuando trabajamos con un módulo o unidad modelo y la hacemos repetir tantas veces como necesitemos en nuestra intencionalidad. La repetición como figura literaria cumple aquí la función de enfatizar una expresión o idea. En otros casos, la emplearemos para mostrar un mayor interés o resaltar más algún precepto de nuestro trabajo. En todo modo, la repetición nos ofrece dinamismo y movimiento a la composición.

En nuestro caso, como hemos visto en las piezas que hemos realizado y mostradas anteriormente “Entre lo corpóreo y lo sublime”, recurrimos al empleo del color a través de la oxidación del metal, el cual, al descomponer la materia inorgánica del acero y el hierro empleado en la construcción de las esculturas por mediación de diversos procesos, nos la torna cálida y carnosa a estas, mostrándonos, a la par, el paso del tiempo en la superficie elegida, o lo que sería lo mismo, nos muestra la fugacidad del instante, de la vida, de Eros, forjando ante nuestra retina elementos plásticos con historia, con vivencias, cargados de conocimiento, de memoria, haciéndonos a su vez, avivar nuestras emociones, nuestros recuerdos y experiencias...

⁷ Zanón cuenca, M^a José. “El color en la escultura contemporánea. La poética del color por mediación del empleo de patinas: Ramón de Soto”. ASRI. Revista de Investigación. N° 1. Febrero 2012. ISSN: 2174-7563

A modo de resumen podemos decir que, nuestra investigación parte de una serie de objetivos substanciales:

- Estudiar el cuerpo como fuente pulsional, especialmente erótica.
- Investigar y analizar los referentes artísticos del tema a estudiar.
- Materializar la interacción de los impulsos de la vida y la muerte, de Eros y Thánatos.
- Profundizar en el carácter de los materiales y de las distintas técnicas empleadas en la escultura, así como de su capacidad poética y expresiva.
- Comprender la importancia de sobrepasar la apariencia de las cosas.
- Concebir los materiales y las técnicas escultóricas como medios de potenciación de la expresividad artística.
- Analizar las características de los mismos, sus comportamientos y su referencialidad en la creación plástica.
- Valorar y definir los materiales en función de los contenidos de la obra.
- Analizar los aspectos poéticos, morfológicos y técnicos en el proceso de creación, así como las distintas posibilidades técnico-expresivas de los materiales empleados.
- Transformar las conclusiones de la investigación en objetos escultóricos, investigando, tanto en los procesos como en sus resultados.



Figura 6. De la Serie: “Entre lo corpóreo y lo sublime”. (En orden de aparición; de izquierda-derecha); Algo de mí y Morfología del Deseo VII. En ambas obras observamos claramente algunos de los rasgos o peculiaridades más específicos de nuestro trabajo. El empleo del metal, el uso, experimentación y adecuación de las distintas posibilidades de creación y expresión que nos ofrecen los procedimientos propios de la técnica empleada en su ejecución. En esta traducción de nuestras emociones y sensaciones sin necesidad del uso de la palabra, recurrimos al uso de otros recursos creativos como son el signo, la metáfora, el símbolo. De tal modo, haremos visible el carácter material de lo inmaterial, a través de representaciones, imágenes, formas, objetos, colores, reconciliando la idea que subyace con la realidad. Estrategias todas ellas que nos permitirán dotar de coherencia nuestros planteamientos conceptuales.

Sin embargo, esta investigación no puede concebirse sin un estudio previo y básico de los orígenes de la representación de la sexualidad en el hombre. Muchas civilizaciones, sean antiguas o modernas, ha relacionado el mundo del sexo con sus actividades artísticas ya que el arte es una actividad donde el ser, el artista, expresa diversas ideas, emociones o su propia visión del mundo, a través de diversos recursos, plásticos, lingüísticos, sonoros o una mezcla de ambos y que no se pueden explicar de otro modo. La vivencia de la sexualidad, de las relaciones de pareja, son construcciones de cada época, cultura y religión, difiriendo entre estas. Como bien sabemos, estos conceptos no han sido vividos de la misma manera a lo largo de la Historia, dependiendo tanto del contexto como de las circunstancias en las que se producen.

Múltiples y variadas han sido las expresiones culturales de la sexualidad extraídas de la humanidad a lo largo de nuestra historia. Sin embargo, en nuestro estudio nos centraremos sólo en algunas épocas y en determinadas culturas occidentales, dejando de lado al menos por el momento el comportamiento sexual en las civilizaciones orientales ya que si no sería interminable el tema de nuestro particular estudio.

Recordemos que, como señalan algunas fuentes bibliográficas consultadas, ya en la época prehistórica, en las primeras comunidades cavernarias que prevalecía una estructura nómada, la conducta sexual se realizaba por y para una satisfacción del impulso sexual. Una vez se descubre la agricultura y ganadería las tribus se vuelven más sedentarias, implicando esto un cambio en su estructura socio-económica, y surgiendo la propiedad privada. Es ahora cuando la actividad sexual no se realizará desde una perspectiva erótica, sino como símbolo de fecundidad, de fuente de vida, como un modo artístico de practicar la veneración a las Diosas de la fertilidad y del sexo. Es ahora cuando se empieza a representar **la genitalidad en el arte:** danzas fálicas en las pinturas, vulvas grabadas en piedras, grandes falos en estatuas...

Diversos objetos encontrados, falos de diversos materiales y tamaños, bastones, Venus antropomórficas de la época paleolítica nos ofrecen una visión más amplia y explícita de las costumbres de estos nuestros antepasados, los cuales, apuntan tanto a representaciones viriles de la masculinidad como a objetos masturbatorios para las mujeres, observando con ello que rendían culto al erotismo sin ningún tipo de reparo.

En estas sociedades primitivas en las que los ciclos de la luna se identifican con la mujer y son de gran importancia, en estas colectividades en las que se identifica a la mujer como aquella que da la vida, nace el culto a la Diosa, a la sexualidad femenina. Con el sedentarismo tribal, nuestros antepasados se vuelven agricultores y ganaderos, pasándose de rendir culto a la diosa al gran dios Sol y a otros dioses masculinos, desvalorizándose lo femenino y prevaleciendo el dominio masculino, hecho que terminaría de ser erradicado con la llegada de las religiones monoteístas como el judaísmo, cristianismo y el islamismo. Al establecerse en aldeas y luego en pueblos, ciudades, se origina el inicio del ser social y con ello los condicionantes relacionales propios que interfieren en la vida sexual de los individuos, siendo la religión el factor más determinante en tales propósitos.

Gracias a los descubrimientos arqueológicos greco-romanos, no sólo podemos conocer la historia, la cultura y las costumbres de un pueblo sino también que estos, nuestros más directos antepasados, rendían culto a la belleza del cuerpo y el erotismo sin ningún recato canalizando estas historias a través de diferentes formas de expresión y tratada con ciertos toques de humor y sentido común(enormes falos, relaciones sexuales de diversa índole, bestialismo, fiestas orgiásticas, etc.), ya que en la antigüedad clásica la sexualidad no era considerada como algo pecaminoso y contrario a la espiritualidad como así ocurre con la mentalidad judeo-cristiana, que sí que considera el sexo como algo sucio y deshonesto.

Cabe señalar el carácter hedonista que tenían estos pueblos mediterráneos, siempre dispuestos a dejarse llevar por la diversión y el disfrute de los sentidos en las que el autoplacer les parecía un desahogo cómodo y natural.

No es de extrañar que, en unas culturas tan alegres y vitalistas como estas, el erotismo y la sexualidad ocupasen un espacio fundamental en la vida cotidiana. Es por ello que, además de las esculturas religiosas, se han hallado tantos objetos eróticos cuyo propósito principal era la estimulación sexual, o provocar la risa y la satisfacción. Sin embargo, no todos los objetos o esculturas encontradas grecorromanas con motivos eróticos tenían como propósito la excitación sexual, sino que también existen algunos de ellos destinados al culto a las diferentes divinidades de la fertilidad, a las que se representaba con majestuosos símbolos sexuales.



Figura 7. (detalle) Canecillo de la Colegiata de San Martín de Elines (Valderredible - Cantabria) /// Amuleto /// Representación de la Edad de Piedra de una vulva estilizada (en Saint-Germain-en-Laye), Paleolítico. /// (Detalle) Canecillo de la Colegiata de San Pedro de Cervatos (Campoo de Enmedio - Cantabria) /// Varias piezas individuales de arte mobiliario con carácter fálico erecto, halladas en diferentes yacimientos y de cronología diversa.

Frente a la liberalidad y permisibilidad del mundo grecorromano surge la tradición judeo-cristiana, que se caracterizó por ser una sociedad de hábitos mucho más ascética y casta, en donde casi todo aquello relacionado con el placer físico es pecado y está prohibido.

En este entorno surge el estilo artístico denominado románico, el cual fue un género muy interesante que predominó en la Europa de los siglos XI, XII y parte del XIII, y que se caracterizó por ser una inusual práctica artística con una libertad de interpretación muy amplia, debido al complejo mundo de simbolismos y significados que la práctica escultórica encierra en su iconografía y que nos conduce a una interpretación del arte erótico románico muy disparejo.

La sociedad medieval se caracterizaba por tener un concepto moral muy distinto del actual. Momentos en los que tanto la nobleza como la jerarquía eclesiástica ejercían su poder sobre la población feudal. Obispos, abades y sacerdotes desplegaban su autoridad en una sociedad eminentemente religiosa en la que todo era pecado, especialmente aquellas faltas relacionadas con la carne. El mundo cristiano se vuelve casto impuesto por estas dominaciones divinas y la castidad es una virtud sagrada. Según las escrituras el sexo fuera del matrimonio y del afán procreativo será castigado con el infierno. Se exalta la contingencia sexual siguiendo el ejemplo de Cristo.

Es una época en la que se impuso principalmente la satisfacción del espíritu y el alma y no la del cuerpo, por lo que todo lo que suponga satisfacción corporal será pecado. Incluso la música de los juglares, la danza, el alcohol y las fiestas son conductas pecaminosas y prohibidas. Para gran parte de los pensadores y religiosos de esa época y anteriores la gran culpable del pecado carnal era la mujer. La mujer era el ser débil, sensual y lujurioso al que el diablo mediante la serpiente tentó y llevó al pecado. Era la gran incitadora y la gran amenaza que llevaba al hombre a tener conductas pecaminosas.

Sin embargo, todo este pensamiento tenebroso y actuar pecaminoso pronto fue llevado a los muros de nuestras iglesias románicas, ya que el arte se convirtió, en un momento de analfabetismo total entre la población, en un soporte o vehículo de ideas, conceptos y valores por parte de la Iglesia.

La Iglesia, durante la Edad Media, recogió la antorcha del Imperio Romano y siendo cristiana, judía o musulmana, aglutinó tierras y gentes, convirtiéndose en un pilar fundamental y poderoso para cualquier estado y sociedad. Así, los clérigos pasaron a ser los consejeros espirituales y morales, siendo los únicos capaces de marcar la diferencia entre el Bien y el Mal. Tal era el nivel de implicación, que consiguieron además de explicar fenómenos meteorológicos, procesos evolutivos y enfermedades y curas, acceder hasta los espacios privados, las relaciones familiares y de pareja, así como a las prácticas sexuales entre ellos.

Al no tener instituido el matrimonio como tal, hasta que la muerte nos separe, podían unirse y separarse libremente tantas veces como quisieran- así como también era una práctica habitual en los habitantes del Medievo realizar el incesto, donde los hombres se relacionaban con primas, hermanas o las hijas de éstas.

Por lo que el principal objetivo por parte, sobre todo, de las altas esferas eclesiásticas, fue la de terminar con las tradiciones provenientes de los bárbaros quienes, entre otras prácticas, tenían como aceptado el concubinato, el adulterio- que en realidad no era como lo conocemos hoy en día. Por ello la respuesta de la Iglesia fue el asentar el matrimonio como institución que llevaría, según ellos, al buen orden social, alejando prácticas poco deseables.

Los tratados de la época también se hicieron eco de cómo debían ser las relaciones sexuales, las cuales se despojan de todo goce o disfrute y se resumía en un mero acto coital con finalidad reproductiva. No debían mantenerse relaciones si no se tenía tal objetivo. Incluso los religiosos, en su ferviente propósito de controlar la sexualidad de los ciudadanos, se procuraron la tarea de imponer la manera o posición (posición del misionero) de proceder a tal hecho y cómo tenían que hacerlo sin obtener en ningún momento placer. Era necesario contener la pasión y el placer amoroso, ya que se sostenía la idea de que el hombre que tomaba a su mujer ardientemente se convertiría en un adúltero. Quienes dictaban la norma excluían el sentimiento amoroso y erótico de la relación de pareja permitida, al considerar que la sensualidad y el deseo llevaban a la confusión y el desorden, por lo que debían ser rechazados.

Las prácticas sexuales onanistas como la masturbación y el coitus interruptus estaban desterradas de la sexualidad aceptada dado que su finalidad era la satisfacción de la carne, el goce y, por lo tanto, el placer. Recordemos que, según las escrituras sagradas, Onán, figura bíblica, derramó su semen al suelo mientras yacía con su mujer y fue castigado por Dios.

Una vez contextualizado un poco la situación socio-política de la época medieval, nos adentraremos en la manera de dar forma a estos aspectos moralizantes de la dominante Iglesia.

Varias son las hipótesis que tratan de dar una explicación a esta fascinante pero extraña plástica románica que nos estimula a la vez que inquieta con la fantasía de sus esculturas presentes en el exterior de numerosas iglesias cristianas en los canecillos, metopas y capiteles esculpidos con escenas sexuales.

Aunque sabemos que otras civilizaciones esculpían o pintaban escenas eróticas, como en el caso de los templos hindúes, las pinturas murales romanas o las cerámicas griegas, entre otras, pero aún, así, nos cuesta bastante, incluso hoy en día, encontrar esculturas de este tipo adornando iglesias cristianas.

Una de las interpretaciones más aceptada y extendida es que esta iconografía se exhibió en los templos como aviso contra los pecados de la carne y su correspondiente castigo. Los especialistas en la materia apuntan a un arte de manifiesto tono didáctico y moralizador que, dirigido por los estamentos eclesiásticos, pretendía instruir a una gran masa de población analfabeta, sin acceso a la cultura escrita, y solamente accesible en dicha época por medio de las imágenes, pintadas o labradas.

Así, toda una iconografía sexual se mostraría como toda una serie de manifestaciones que buscan advertir y condenar los pecados de la carne, la lujuria y el vicio: los pecados se muestran de forma clara y muy explícita, plagando los canecillos y capiteles de las iglesias con hombres itifálicos⁸ onanistas, parejas copulando, mujeres exhibicionistas en posturas imposibles o serpientes que muerden los pechos de mujeres significando la lujuria. Se nos muestra abiertamente a la mujer como una víbora, no es un ser humano, sino una bestia feroz, fuente originaria del pecado. Junto a escenas sexuales, en muchas ocasiones aparecen, como ya hemos comentado anteriormente, músicos, saltimbanquis, danzarines o cargadores de barriles (de algún néctar prohibido) que son personajes de vida alegre también añadidos a la lista de grandes pecadores. Todo ello sin contar con las frecuentes representaciones de fiestas, juglares, bailes, etc. Es decir, todo aquello que produjese o que contribuyese en los placeres de la vida terrenal, serían íntimamente asociados al pecado original, y por lo tanto se contraponen con la felicidad celestial en un programa repleto de pena y redención.

Por regla general, estas representaciones estaban situadas en los exteriores de los templos o iglesias cristianas, y muy rara vez en el interior, ya que el espacio exterior era considerado como aquello terrenal y profano, mientras que el interior se corresponde con el espacio sagrado y divino.

Otra de las hipótesis sobre la estética de esta escultura románica versa en la teoría de que se trataba de una sociedad medieval muy liberal en lo relativo al sexo. Quienes apoyan esta conjetura, aseguran que la sociedad del siglo XII tenía conceptos morales distintos a los actuales y que la represión sexual era mucho menor. El sexo era algo normal para la población, no era escandaloso ni escondido, por lo que los escultores románicos representarían escenas eróticas como parte de las costumbres normales de la sociedad en que vivían. Las viviendas eran de una única habitación, en la cual vivían unida toda la familia, haciendo del sexo algo habitual en una sociedad mucho más liberal que en la que nos encontramos actualmente. Incluso en esta época el desahogo era algo habitual hasta en el mundo del clero que muchas veces contaban con mujeres, hijas y concubinas.

⁸ Del lat. *ithyphallicus*, y este del gr. *ἰθυφαλλικός* *ithyphallikós*.1. adj. cult. Que tiene el falo erecto. Real Academia Española. RAE. Disponible en < <http://www.rae.es> >. Se suele aplicar este término a aquellas iconografías que presentan erecto el falo o también llamado, pene.

Todas las imágenes son de la autora a excepción de las de la **Figura 7**:

Referencia de figuras: (En orden de aparición; de izquierda-derecha y de arriba-abajo)

-“Canecillo de la Colegiata de San Martín de Elines”.

<https://alfredoeye.files.wordpress.com/2014/07/1dcd0-16-s-marticc81nelines.jpg>

[Fecha de consulta: 19/08/2015]

-“Amuleto”

GARRIDO G. (1998). “Sexo en el mundo clásico” en *Misterios de la arqueología y del pasado*. [Revista] Año 2 / Núm. 16.

-“Vulve stylisée”.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9b/Vulve_stylis%C3%A9.JPG

[Fecha de consulta: 19/08/2015]

-“Canecillo de la Colegiata de San Pedro de Cervatos”.

<https://www.flickr.com/photos/paulayjesus/2631825882/in/photostream/>

[Fecha de consulta: 19/08/2015]

-“Piezas individuales de arte mobiliario con carácter fálico erecto”.

ANGULO CUESTA, Javier. (2007). *El significado de la erección, la genitalidad y otras representaciones de índole urológico en el imaginario paleolítico*. Historia de la urología. Hospital Universitario de Getafe (Madrid).p. 851

Los estudiosos que defienden esta opinión, desde mi punto de vista muy poco acertada, se basan en el hecho de la imposibilidad de tolerancia por parte de la misma Iglesia que condenaba el sexo en sus sermones diarios y en sus textos, de plantear un programa ensalzador de valores y de ideas repleto de imágenes sexuales tan explícitas que muchas de ellas con una carga erótica tan fuerte que más que a la represión incitaba a la recreación. Su justificación se basa en la existencia de representaciones en las que sí aparece un castigo ligado, en una clara alusión a las condenas que sufrirán los lujuriosos, pero que en otras muchas es muy difícil ver ningún tipo de lección moralizante, sino que más bien son imágenes sexuales sin más: cuerpos desnudos exhibiéndose sin pudor, besos y caricias, cópulas entre humanos o entre animales, escenas de danza, tocamientos de órganos sexuales, etc., que precisan otro tipo de explicación a su existencia, puesto que los historiadores sólo ven las manifestaciones sexuales propias de la vida habitual de la población en la edad media.

Una tercera, y creo que poco acertada suposición, apuntaría a la necesidad reproductora. Para otros autores, lo que aquí se exalta sería la estimulación de las relaciones sexuales y con ello incrementar la concepción de un número mayor de hijos, en una sociedad con elevada mortalidad infantil y con una esperanza de vida bajísima.

Si el periodo románico era agrario, feudal y monástico, el gótico se desarrollará en las ciudades, algunas de ellas de nueva creación, que gracias a la nueva situación socio- económica, crecen sin parar. El gótico es un estilo que se desarrolló a finales de la Edad Media, entre finales del Siglo XII y el XV. Frente a las pequeñas y oscuras iglesias rurales del románico, se impone el gótico, con sus elevadas catedrales llenas de luz y color (gracias al empleo de vidrieras de colores). En dicho periodo, la arquitectura se independiza del resto de las artes, pintura y escultura, hasta entonces subordinadas a ella. Así, por ejemplo, la escultura se torna más realista, con influencias del periodo clásico por su naturalismo idealizado. Las figuras se humanizan, se busca el volumen de los cuerpos, el movimiento y la expresión de los sentimientos en rostros y actitudes. Todo se representa con gran detallismo, abandonándose así la rigidez y planitud de épocas anteriores.

La temática sigue siendo religiosa al igual que en el románico, la biblia, los Evangelios apócrifos) pero aparecen otros nuevos, los temas marianos, vidas de santos y temas profanos, pero se pasa de un contundente simbolismo expresivo hacia una narración más naturalista.

En el siglo XII se caracterizó por sus importantes transformaciones socio-económicas. Se produce un incremento en la producción agrícola llegando incluso a obtener excedentes para la exportación gracias a los avances técnicos de la época. Esta generación de excedentes agrarios provoca una reactivación del comercio, tanto interior como el exterior, y con ello el crecimiento económico y el de las ciudades. Se crean también las Universidades, que paulatinamente se librarán de la tutela de la Iglesia, abriéndose a todos los ciudadanos interesados. Se trata pues, de un periodo de intensa actividad urbana y comercial que conllevará a la conversión de las ciudades en importantes focos de intercambio cultural.

Esta activación comercial se vio potenciada en el siglo XIII con las Cruzadas, que permitieron abrir nuevas rutas comerciales hacia oriente que hasta el momento estaba bajo la dominación musulmana. El comercio crece y aparece una industria artesanal que se concentra en las ciudades, surgiendo así los gremios y los burgos. Aparece una nueva clase social, la burguesía urbana, que, gracias a sus logros económicos, desarrollará un arte nuevo y urbano, con una sensibilidad más realista y naturalista. Con el desarrollo de las ciudades, aparece una arquitectura civil, siendo los edificios más característicos los palacios urbanos, y los edificios municipales como ayuntamientos y lonjas.

Anteriormente hemos señalado que, en este nuevo estilo más naturalista, abandona la plástica simbólica románica que tanto nos estimulaba e inquietaba con la fantasía de sus esculturas. Pero existe un caso excepcional en un edificio muy emblemático de la ciudad de Valencia. Se trata de la conocida Lonja de la Seda, edificio de carácter civil, no religioso, que presenta la iconografía propia del arte medieval románico, con figuras de carácter erótico o pornográfico y que posiblemente trata de explicar esa condena, que hablábamos con anterioridad, de los pecados de la carne, de la lujuria. En la Edad Media la lujuria era, quizás, el pecado capital más castigado. Era un momento con la prostitución estrechamente arraigada en la población civil de Valencia y, por tanto, uno de los temas más concurridos en la imaginería dispuesta en las estatuas de la Lonja de la Seda. No hay que olvidar que la ciudad del Turia se encontraba el mayor prostíbulo de toda Europa en el siglo XV, y que dicho edificio se encontraba ubicado en el umbral neurálgico de este prostíbulo que llegó a ocupar un gran espacio, alrededor de cuatro manzanas, justo detrás de la lonja.

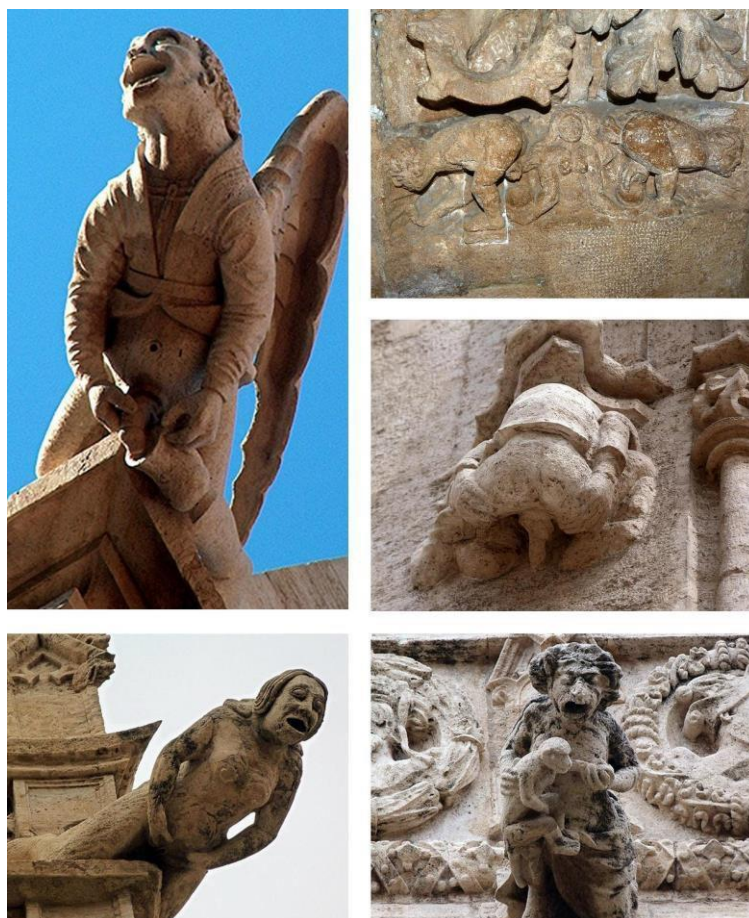


Figura 8. Diferentes gárgolas y escenas de carácter erótico de la Lonja de la Seda (o los Mercaderes) de Valencia.

Sin embargo, en esta ocasión también se han planteado varias hipótesis. Una de ellas, quizá la más aceptada entre los especialistas, apunta que tenían un carácter moralizante y que, pese a no tratarse de un edificio religioso, buscaban educar al visitante mostrándole cuáles eran los pecados más graves. Esta suposición no carece de sentido, pues una de las puertas del edificio se conoce precisamente como “Portal de los pecados”, pues cuenta con representaciones del pecado original mediante figuras desnudas. Así pues, imágenes carnales como la de una pareja haciendo el amor, grotescas como las de una mujer amamantando a un mono o la de un hombre mostrando sus nalgas y atributos, un onanista tomando su miembro entre las manos, la mujer que muestra abiertamente su sexo, se suceden a lo largo del edificio. Estas imágenes de corte libidinoso solían verse en las edificaciones religiosas, pero no en palacios donde se consideraba de mal gusto.

Otros autores sugieren que los maestros escultores emplearon estas figuras grotescas con una finalidad satírica, para criticar algunas prácticas indecorosas de la época, mientras que otros apuestan por una hipótesis más prosaica, planteando la posibilidad de que los artistas simplemente dieran rienda suelta a su imaginación, dando muestras de una gran libertad creativa y un insuperable sentido del humor. No dudamos de esta conjetura, pero también hay que tener en cuenta que dichos canteros no hacían otra cosa que trabajar por encargo para el clero y para ricos nobles que al final eran los que pagaban su trabajo, por lo que sí lo hicieron los escultores de la época, seguramente que estos lo ejecutaron por orden de alguien que financió dicho proyecto.

De siempre, el gusto por la temática erótica llevada al arte, en libros, en imagen en movimiento o fija, o en esculturas, ha sido algo más propio de clases nobles adineradas que de analfabetos de clases pobres.

El arte erótico cuando es de calidad, se convierte en una de las manifestaciones más directas de nuestra respuesta ante las fuerzas de la naturaleza, es la apoteosis de nuestros instintos más básicos y placenteros, un festejo que enriquece la experiencia de la persona que tiene acceso a ella. Este término «erotismo», connota y denota a todo lo relacionado con la sexualidad y no simplemente como acto sexual físico sino también cualquiera de todas sus proyecciones. Así, desde nuestra óptica artística, denominamos arte erótico a aquella manifestación humana que nos induce placer, tanto si es “espiritual y “físico”. Existe un género dentro del arte definido, por su temática, como erótico: literatura erótica, pinturas o esculturas eróticas. En general, se suele nombrar como arte erótico aquel que provoca un placer que involucra al cuerpo.

Históricamente el mercado para las obras eróticas, a diferencia de la actualidad, había sido clandestino. El tema del sexo es un tema de vital relevancia en la vida de cualquier persona, a nadie le resulta indiferente hoy en día. Desde tiempos remotos se ha producido arte erótico, siempre para gusto y merced de los acaudalados mecenas o para la diversión de los mismos artistas o su clientela más cercana, pero muy pocas veces ha visto la luz estas obras. Incluso el arte hallado de las mismas excavaciones arqueológicas si son de índole explícitos en cuanto a demostraciones más sexuales, se encuentra a menudo oculto en los sótanos de los museos sin poder ser admirado por el público.

Afortunadamente, en la actualidad esta aptitud ha desaparecido, mostrando esta temática en cualquiera de las manifestaciones sexuales que el artista que la produce ejerce. Muchas han sido y son las muestras y congresos de diversa índole que se han sucedido desde esta apertura cultural del mundo de los sentidos, entre la que me puedo incluir con la muestra individual “*Pasajes Velados*”, realizada en la Fundación Frax, Alfaz del Pi, Alicante, así como en otras muchas de forma colectiva con el Grupo de Investigación de la UMH, FIDEX (Figuras del exceso, políticas del cuerpo) y que tuvieron una espléndida aceptación. Es el caso del festival erótico-artístico, *Valencia Sex-festival*, celebrado en el mes de junio de 2016 en Valencia, un festival que reivindicó el porno, el tema del sexo en el arte, como forma de expresión artística. De tal modo, en dicho festival, se pretendió mostrar una nueva visión del sexo, la libertad, la igualdad y la cultura. Para alcanzar dicho objetivo, los organizadores, elaboraron una programación de lo más variada y completa: exposiciones, charlas, talleres, desfiles, exposiciones arte, en la cual participamos varios miembros del Grupo de Investigación FIDEX con investigaciones orientadas a este ámbito, y otras muchas más actividades, aglutinando todas las artes posibles, escénicas, visuales, plásticas, musicales, culinarias...

La creación artística es un sentimiento único, una emoción intensa y placentera impulsada por diversos motivos conscientes o inconscientes que se manifiestan de manera explícita a través de distintos medios y / o lenguajes. Cada artista, siente este acto mágico de la creación de forma diferente, ampliando y diversificando el lenguaje artístico, pero siempre, influenciados por nuestro entorno socio-cultural.

Lo que deviene de mi bóveda celeste (en referencia a Atlas).

Imma Mengual Pérez

[...] *no es posible querer decir lo que no se quiere decir, aunque es posible querer decir lo que uno no es consciente de querer decir.*⁹

Es el mío un atlas caótico que, a fuerza de analizar y estructurar, repetidamente, he conseguido poner en un cierto orden. Yo, como la errática araña de los experimentos realizados por la NASA¹⁰, represento mi *tela* según mi estado mental.

Mi línea de trabajo personal dentro del grupo FIDEX gira en torno a las gráficas mentales, artefactos y otras formas de expresión en seres fuera de norma y me contemplo a mí misma, como una exploradora de los límites de la creación *anormal*¹¹, los códigos de comunicación y los soportes otros desde cuyos territorios genero mi propia obra, cruzando continuamente la delgada línea espacio-temporal de la *normalidad-anormalidad*, atrayendo mis discursos hacia los límites normativos que impone la sociedad. Una línea difusa, cambiante y convencional que deja fuera de sus límites a quien no acata sus normas.

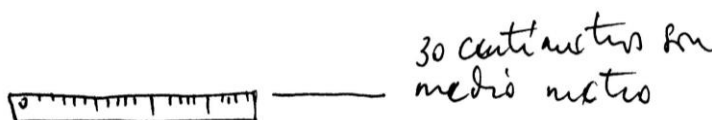


Figura 1. Imma Mengual, sobre las convenciones.

En general, mi mapa artístico trata del proceso de construcción y de deconstrucción de mi metahistoria, en intrahistorias que se van relacionando con el macrocosmos social y perteneciendo a una estructura de relaciones de obras que, articuladas, han venido conformando mis proyectos escultóricos.

Cada proyecto tiene un alter ego que le corresponde, con el que discute y dialoga y, entre proyecto y proyecto, se produce la dura crítica interna, la legitimación. De la discusión deviene y se obtiene el feedback que es el realimento del discurso que, de manera rizomática, despliega el atlas que por definición supone una red abierta de relaciones cruzadas que admite sucesivas ampliaciones de datos nuevos o nuevos territorios. Hablo pues de un verdadero *Work in Progress*.

No leemos un atlas secuencialmente, como una novela, sino que su lectura es abierta pues cada descubrimiento, cada imagen, cada dato nos lleva a otras nuevas lecturas cuyas relaciones tienen su origen en el azar o el subconsciente. Así, este atlas se lee como una deriva de *flâneur* a merced de la corriente. Es en esa misma corriente azarosa donde surgen las relaciones de mis intrahistorias a las que hay que estar atento para saber ver, que es lo que realmente me interesa sacar de lo más profundo, y clasificadas a través de elementos simbólicos basados en analogías conceptuales y/o semánticas, *alla manera* de Warburg con su *Atlas Mnemosyne*¹², es decir, como una arqueología de imágenes.

⁹ Castro, S. J., “El papel de la intención en la interpretación artística”, 2008. UCM: Revista de Filosofía. Vol. 33 Núm. 1., 139-159.

¹⁰ Experimento de 1995 llevado a cabo por la NASA en el que probó la influencia de las drogas psicoactivas en el diseño de las telarañas. Disponible en <<http://iwastesomuchtime.com/on/?i=26758>> [Fecha de consulta: 12/08/2013].

¹¹ Mengual Pérez, I., “Creación aNormal por Inducción. Creación extruida para la supervivencia”, 2015. Tesis Doctoral. Alicante: Universidad Miguel Hernández de Elche, Facultad de Bellas Artes de Altea (Departamento de Arte). (Dirigida por Dra. Dña. M.ª José Zanón Cuenca).

¹² Warburg, A., “Atlas Mnemosyne”, 2010. Madrid: Ediciones Akal.

Soy una coleccionista de espacios y memorias, que investiga y plantea la expresión como necesidad; me sirvo de la creación inducida como detonante de la expresión, a partir de un intenso ejercicio de introspección/obsesión y la aplico a la generación de esculturas-artefactos que recurren a soportes muy básicos como el hueso, la malla metálica, la piedra o la madera.

Mi práctica profesional en diseño gráfico me ha influido con fuerza a la hora de crear y me ha llevado a estudiar y recurrir, además, a fórmulas, códigos y alfabetos inventados y/o en desuso, de los que me valgo para reforzar mis creaciones artísticas.

Construyo mediante huesos de los seres vivos a los cuales pertenecían extraídos de ciertas comidas, para generar mis propias estructuras primitivas que pongan orden y me permita entender mi caos animal.

Este atlas ofrece a quien lo está leyendo una parcela voyeurista, un fragmento de mi realidad personal que queda expuesta y que exhibe mis modos de pensar, investigar, crear, es decir, los procesos de lo que me alimento para generar mi obra escultórica, como si permitiera una trepanación que dejara al descubierto mi mente creadora.

Variables *a priori*, inductoras de la creación

El siglo XXI nace, por un lado, como observador de un intento de poner en valor el *Arte Otro*, como arte de minoría, de la diferencia; y, por otro lado, de normalizador de este arte que necesita ser considerado arte, pura y simplemente.

En un mundo globalizado cabe cualquier diferencia; así los opuestos y todo lo intermedio, forman parte del mismo todo. El artista sano trabaja desde un lugar intermedio entre el inconsciente y el consciente, una intersección entre ambos estados mentales y hemisferios, que denominaremos la mandorla. La forma y tamaño de cada mandorla varía según el sujeto creador.

María Cándor, en su artículo *Arte, Locura y Margivagancia*¹³ (CÓNDOR, M., 2012), refiriéndose al trabajo del famoso psiquiatra alemán Hans Prinzhorn, autor del libro¹⁴ que inspiró a dadaístas y surrealistas escribe:

“Las obras de los internos son intentos de configuración. El fundamento psicológico de la configuración es la necesidad general de expresarse, y su finalidad, es dar cuerpo a lo psíquico y tender puentes del yo al tú”.

El psicólogo croata experto en creatividad y felicidad Mihály Csíkszentmihályi, ha definido el concepto de *Flow* o fluir como un estado en el que se alinea toda la atención del individuo para su placer y disfrute; y es cuando el tiempo vuela y las ideas, pensamientos y acciones fluyen aprovechando todo el conocimiento, la inventiva y la destreza de manera casi automática, intuitiva, generando un estado de enorme satisfacción.

Una vez terminado un proyecto concreto el sujeto ya está pensando en otro proyecto para ser feliz. El proceso es básicamente el mismo que el del consumismo: un estado de ansiedad permanente, un estado de locura controlada.

¹³ Cándor, M., “Arte, Locura y Margivagancia”, 2012. Madrid: Revista *Descubrir el Arte*, Octubre, n.º 164, 73-77.

¹⁴ Prinzhorn, H., “Bildnerei der Geisteskranken”, 1922. Berlin: Springer Verlag. [Edición española, Prinzhorn, H., “Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales”, 2012. Madrid: Cátedra].

Los creativos se arriesgan al igual que hacen los sujetos *anormales* a quienes su *anormalidad* les lleva a asumir riesgos pues su malestar habitual no les recompensa y en cambio, crear de manera compulsiva les aporta algo de paz y orden a su caos. La creatividad está muy relacionada con la salud, entendida ésta como un estado de bienestar físico, psicológico y social. La creatividad supone crear algo nuevo y esa es la base del disfrute en el fluir. Un estado de concentración intenso, casi automático, sin esfuerzo: fluir = placer.

Yo al concepto *flow* añadiría el concepto de ritmo: los movimientos de rotación y traslación de la tierra tienen su ritmo para que los días y las estaciones se sucedan. La tierra y los animales, nos movemos según un ritmo adecuado que la postmodernidad se ha empeñado en alterar. Y es ese ritmo, el que debemos recuperar para seguir con nuestro trabajo creativo de introspección, interiorización, concentración o como se quiera llamar; dedicando a cada proyecto su tiempo.

Existe una máxima en kárate que de alguna manera aúna los conceptos de fluir y ritmo en nuestro provecho: ante un ataque, nunca hay que bloquearlo sino fluir con el golpe y seguirlo, seguir su ritmo, evitando el contacto con nosotros y desbordando, al contrario.

A este pack creativo que conforman la creación desde la mandorla, propiciando el fluir y el ritmo, incorporaríamos el azar, que ha sido en la historia de la ciencia quien ha propiciado un gran número de descubrimientos atribuidos a la suerte, aunque como bien decía el químico francés del s. XIX Louis Pasteur, el azar sólo beneficia a las mentes preparadas.

Detectar y ver estos sucesos aparentemente fortuitos que al final parezca ser resultado de un proceso de encadenamiento lógico, nos llevará a descubrir que en el azar hay oculto un cierto potencial de creatividad. Por tanto, jugar con el azar puede potenciar la búsqueda de ideas que puedan desarrollarse y generar obra.

Construcciones, cajas, cajitas y cajolitos

La concentración, la interiorización, el sentir, el fluir, el observar, el ritmo y saber ver en el azar, están muy alejados de lo que se nos han enseñado, de lo que nos permitimos, de ese crear desde el plexo solar y que me llevó a crear la obra *Construcción 7*, que es la contadora de la metahistoria inicial, el detonante conceptual, formal y procesual.

Un proceso de introspección que me ha llevado a un estado de conexión con mi yo profundo y a buscar por todos los medios a mi alcance, un modo de expresión.

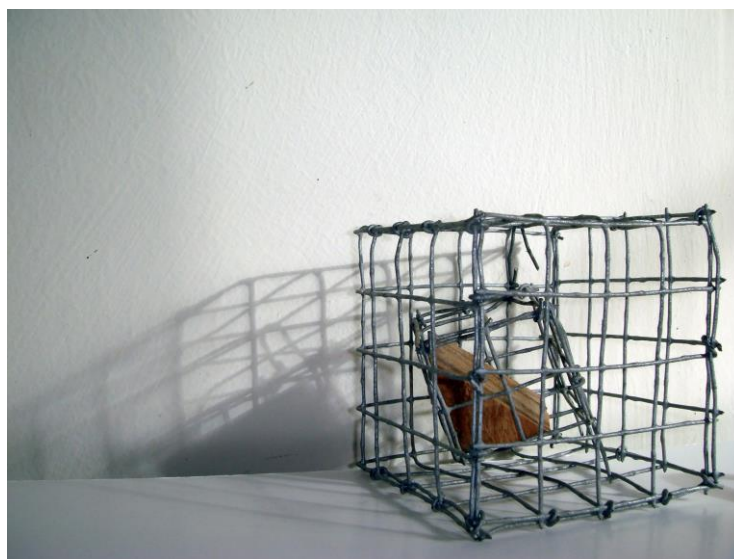


Figura 2. Imma Mengual: *Construcción 7*. Malla metálica y madera, 2004.

Un ejercicio de desnudez, de diálogo íntimo que mantengo consigo misma, desvelando mis almacenes de la memoria, mis archivos dibujados, una especie de biblioteca a la que recurrir en busca de inspiración para los nuevos proyectos.

En una secuencia de evolución lógica, las cajas pasaron de estar encerradas en ellas mismas, como es el caso de la pieza *Construcción 7*, a instalarlas de manera que su disposición también nos hablara de la intrahistoria personal. En ese estado de intensa concentración, los números, las distancias, la disposición, ... todo es deliberadamente premeditado.

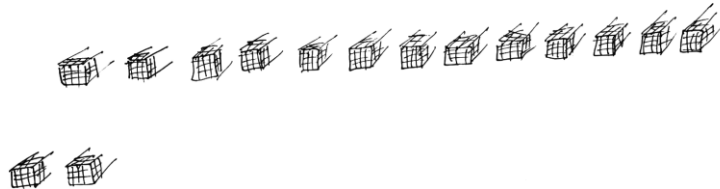


Figura 3. Imma Mengual: Estudio para pieza $2 + 13 = 3 \text{ veces } 5$, 2012.

$2 + 13$ almacenes de la memoria o 3 veces 5 contenedores de contenido creciente.

Una comunidad de fuerza, de resistencia, un refugio convertido en fortaleza, del que no se puede salir y al que no se puede acceder. Es frágil celda que se cierra ciertamente en falso. Todo se activa cuando se acumulan las contradicciones. Huesos de blancura inmaculada, contenidos, apoyados, apuntalados, que trepan por salir y, en su lucha, menguan hasta convertir la huida en un hecho sin más resistencia.

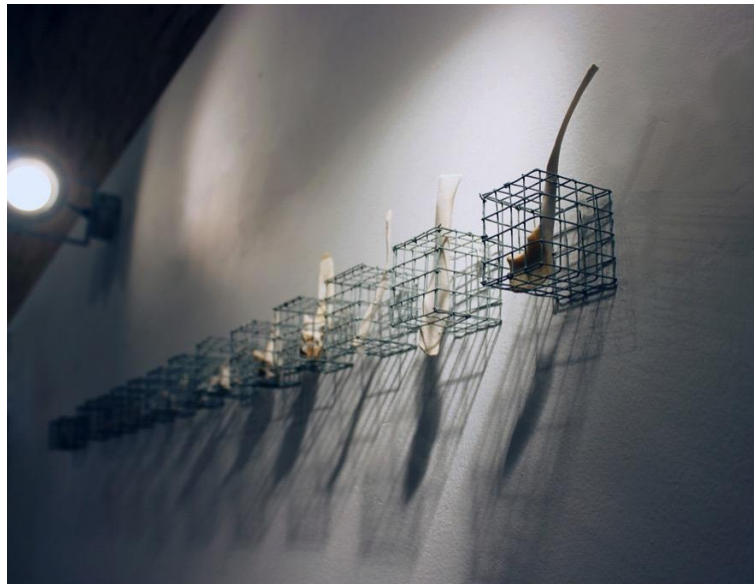


Figura 4. Imma Mengual: $2 + 13 = 3 \text{ veces } 5$. Malla metálica y hueso, 2012.

Los huesos son indestructibles, incluso a altísimas temperaturas, y conforman nuestra estructura básica, nuestra memoria humana. Yo recurro por primera vez al uso del hueso animal en la generación de mis obras para, además, cargar de simbolismo las piezas según sean de uno u otro animal.

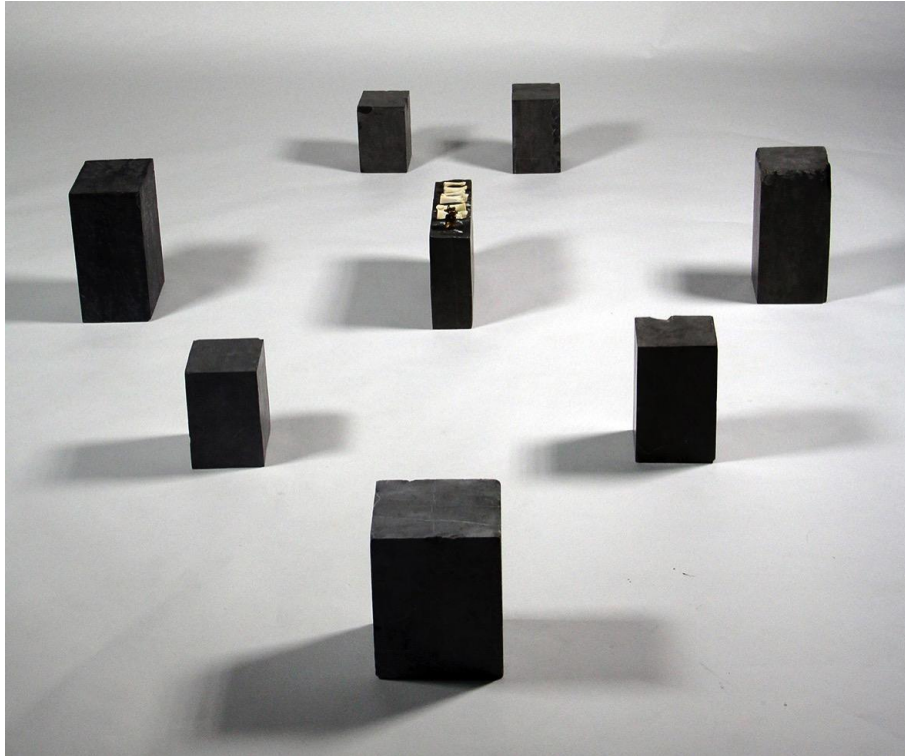


Figura 5. Imma Mengual: Ara en siete. Piedra y hueso, 2014.

Las aras rituales son alineaciones compuestas por cajas solidas de piedra que por primera vez sirven de soporte compacto de esos huesos que son el recuerdo de lo que ha sido y ya no será, porque el ritual ha destruido su poder, y se distribuyen jerárquicamente para alinearse con la fuerza y con la luz. Piedras dóciles que se lascan en sentido de la veta y que se rebelan a ser labradas cuando las tratas en su sentido inverso. Pequeños huesos de extremidades animales importantes para asir, prender, sujetar y controlar.



Figura 6. Imma Mengual: Detalle de Ara en uno. Piedra y hueso, 2014.

El marco normativo

Llegados a este punto ocurrió que estando bajo un intenso estado de inducción sonora y lumínica, y con la premisa de partida de producir una pieza que se incluyera en el proyecto *El Aula Invertida*, creé la obra *Borderline*.

Esta pieza habla del límite, la frontera entre la *normalidad* y la *anormalidad*; ese espacio fronterizo marcado con grafito irregularmente sobre la pared que supone la norma primitiva, que clasifica.

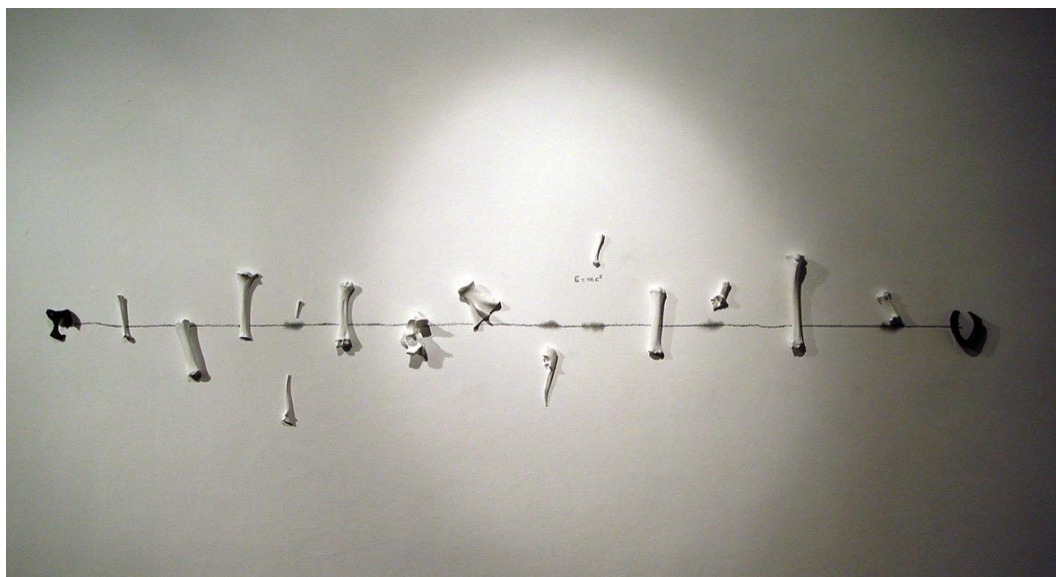


Figura 7. Imma Mengual: *Borderline*. Grafito y hueso esmaltado, 2014.

Los huesos habitan linealmente articulados y acotados en una línea espacio-temporal. Estos están distribuidos por encima, en y por debajo de una línea de grafito, a veces difusa, decidida otras, pretende definir el espacio de la *normalidad*.

Una línea que se tuerce, emborrona, rectifica su trazo, vuelve a la rectitud, ... y habla de lugares liminales, no-personas que invierten su posición.

El hueso más pequeño está subrayado por una fórmula física, la de la relatividad general de Einstein, que habla de la línea espacio-temporal que queda relativizada por el espectador presente en el acontecimiento.

Trece huesos de cordero, rectos, torcidos, invertidos, dispersos, diversos y dispuestos, que suponen la estructura, la fuerza-alma indestructible, los instintos básicos y que en este caso son producto de procesos reparadores a través del hecho nutritivo.

La norma, es decir, la regla que se debe seguir o a la que se deben ajustar conductas, tareas, actividades, etc., y por consiguiente la *anormalidad*, ha ido cambiando sus referentes a lo largo de la historia y, ha pasado de ser un peligro penado, apartado y/o eliminado en muchos casos (como en el caso de brujas, herejes, enfermos –de lepra, peste, sida– delincuentes, prostitutas, homosexuales y otros), a ser hoy en día, en algunos casos, una oportunidad comercial y artística.

La pieza .- -. --- .-. -- .- .-. .-. [anormal] es un oxímoron, un contrasentido. Fue creada, presentada y seleccionada para la exposición *PORNOSIGILO. Grimorio Sexual del Grupo FIDEX* que tuvo lugar en el Centre de Cultura Contemporània de València y se enmarcó asimismo dentro de la programación de *L'Exhibició, Festival de Cultura Sexplicita*, evento que aglutinó artes cinematográficas, escénicas, gráficas y plásticas en torno al código de lo sexualmente explícito. Desarrollado a lo largo de diferentes localizaciones de la ciudad de Valencia, *L'Exhibició* planteó generar un debate en torno a la propia sexualidad, los hábitos de consumo pornográfico y la educación sexual actual.

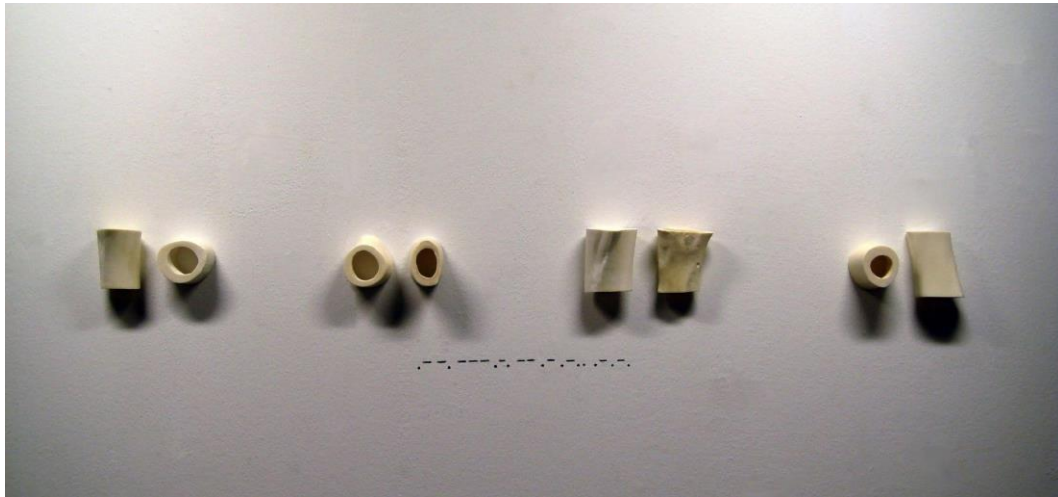


Figura 8. Imma Mengual: .- -. --- .-. -- .- .-. .-. [anormal]. Grafito y hueso, 2015.

Esta pieza, por una parte, nos despliega, a pares de huesos, los orificios del placer que el sexo democratiza, de principio a fin. Y por otra, a través de la palabra escrita con grafito en código morse, sentencia la pieza: *anormal*.

Un hecho, un código obsoleto, una sentencia.

Hablo del contrasentido de las normas, que clasifican utilizando huesos articulados a pares, cuyo centro *anormal* que pretende definir el espacio de la normalidad. Ocho huesos de ternera suponen la estructura, los instintos básicos y, que, en este caso, son producto de procesos reparadores a través del hecho nutritivo en familia, legitimadora de la norma.

Escenas domésticas y palaciegas

La obra escultórica de los dos últimos años, se ha articulado como series en sendos proyectos expositivos de carácter.

El primero de ellos, *Escenas domésticas... o cómo contar una historia debajo de una mesa*, se ha desdoblado a su vez en dos actos donde no hay orden aparente, y cuentan una historia que gira en torno al deseo de recordar y olvidar a un tiempo, desde una mesa, en una comida familiar. Porque en mi casa como en todas, lo bueno y lo malo, acontece alrededor de una mesa... o debajo.

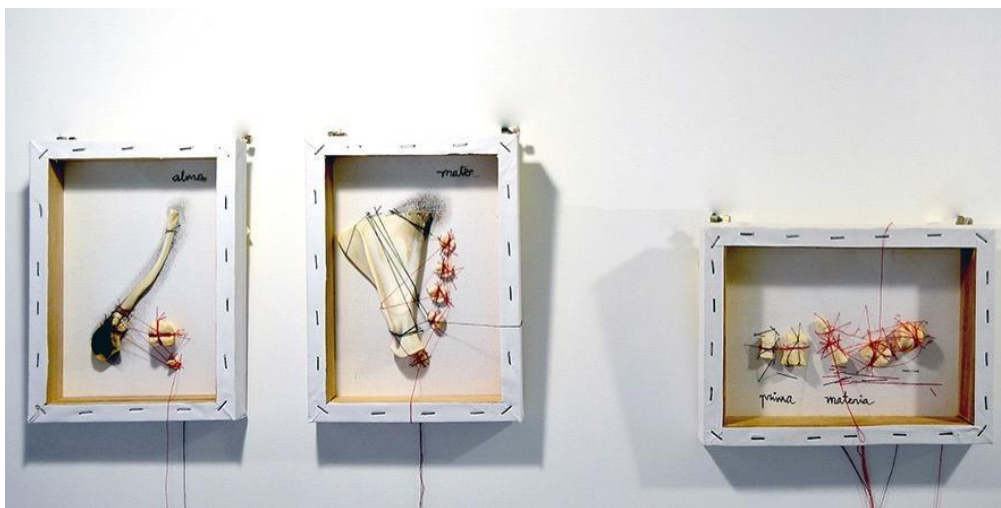


Figura 9. Imma Mengual: *Serie Escenas Domésticas*. Grafito, hueso, hilo, lápiz grueso y lienzo, 2016.

En esos pequeños cuadriláteros se despliegan imágenes congeladas planteadas en forma de cronología, como si fueran palabras en una frase que compone una historia más grande. Las piezas conforman un mix entre la escultura, la pintura, la fotografía y la labor textil del tapiz. Recorro por primera vez al lienzo como soporte –aunque invertido–, como mero marco de la expresión más íntima y estrategia conceptual que ofrece nuevas posibilidades procesuales.

El atlas personal queda expuesto a partir de *constelaciones de huesos* que llevan al observador a entender lo que su propia mente le dicte, en un ejercicio de empatía con la artista.

Se trata de una serie escultórica abierta y compuesta a fecha de hoy, por más de una treintena de piezas...

El segundo de los proyectos expositivos, denominado *Historias de palacio... para ser contadas despacio*, realizado en La Torre dels Ducs de Medinaceli de El Verger, se refiere a aquello que acontece en los márgenes de la apariencia, en la recámara de este antiguo palacio. Hace referencia a mis *mitologías personales* a partir de historias, momentos, espacios y personas, en una conversación con la/mi sombra, ese concepto arquetípico junguiano tan denso de contenido que nos relaciona con el inconsciente y los instintos, el lado oscuro y los impulsos creadores. De nuevo huesos, malla metálica, hilos... espacio que conserva tiempo comprimido, convertido una vez más en un cosmos doméstico que acaba fragmentándose hasta desaparecer.

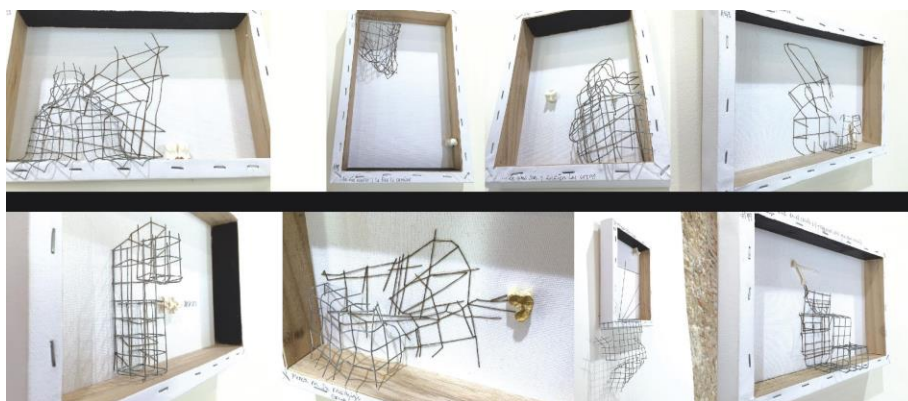
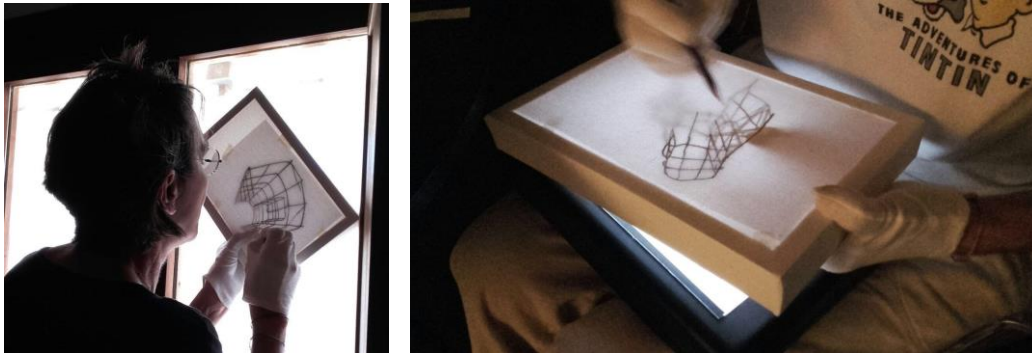


Figura 10. Imma Mengual: *Serie Espacios-Sombra*. Malla metálica, hilo, hueso, lápiz grueso y lienzo, 2017.

Dichas vivencias son sintéticas. Si no lo fueran tanto, probablemente serían expuestas mediante alguna producción audiovisual y puede que ese sea el siguiente paso, pero por ahora, sólo por ahora, me faltan (o me sobran) las palabras y recorro al espacio doméstico, la disposición, la composición, la situación, la regeneración, la sombra; y a unos materiales que vienen siendo una constante: el hueso, la malla metálica, el hilo, el grafito y para acabar de cerrar el círculo, unos lienzos que finalmente son usados y abusados para crear los artefactos y espacios-sombra, cajas y casas-sombra.



Figuras 11 y 12. Proceso de realización de las sombras (de izquierda a derecha).

Lo *anormal* se apropia de los desechos de la sociedad *normal*-normativa, creando un imaginario de una dimensión paralela, utilizando técnicas y soportes impuros, generando diversidad y heterogeneidad. Se trata de un universo creativo propio, cerrado y permanentemente realimentado donde el arte sirve a la expresión y la expresión es supervivencia.

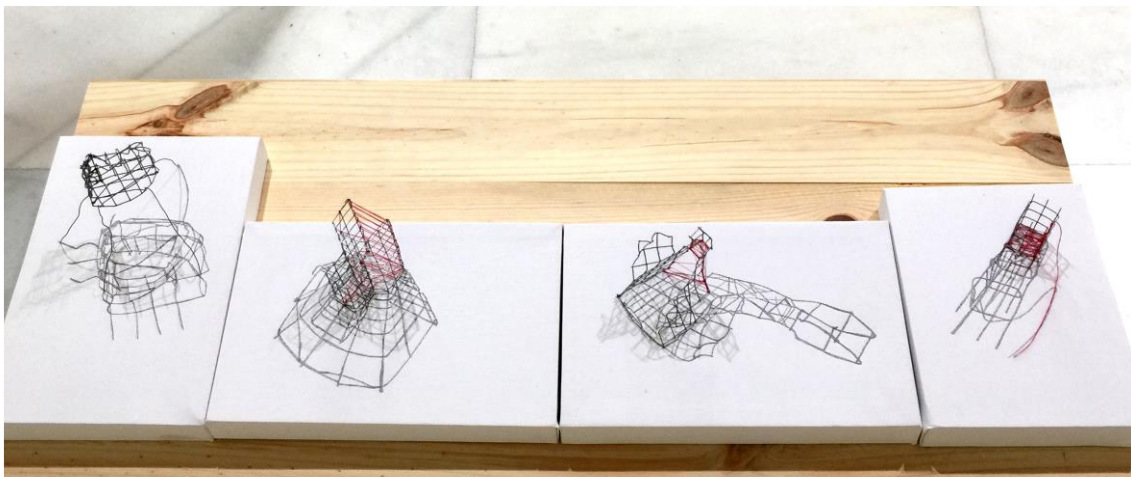


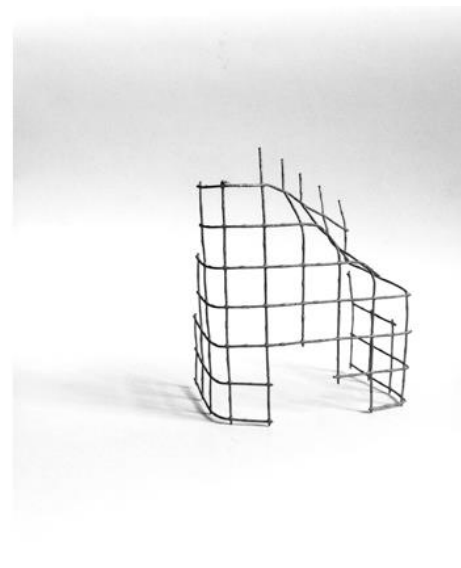
Figura 13. Imma Mengual: Serie *Artefactos-Sombra*. Malla metálica, hilo, grafito y lienzo, 2017.

Todos podemos expresarnos y crear artefactos, no es tan importante adquirir técnica o conocimientos, como tener motivación interior y voluntad de crear. Es una válvula de escape desposeída de jerarquías y de retórica. La expresión exaltada de la emoción nos lleva a la mediación del instinto como vehículo y al automatismo como medio.

El tema, al igual que el soporte y los materiales, tiene que ver con lo que se denomina en el lenguaje de terapia junguiana la *prima materia*, es decir, aquel material objetual que es la expresión de un tema interno que el sujeto creador necesita plasmar porque es un exceso de energía vital, energía expresiva interna que ha de sacar afuera. Puro símbolo.

Construir, una y otra vez, nuevas estructuras para albergar sus temores, es a lo que dedicó su vida y su obra la escultora Louise Bourgeois, a ese intento de construir una casa donde temor, deseo y esperanza se dan la mano.

Y así es como mi obra recurre a la generación de estructuras y patrones repetitivos, a partir de lienzos invertidos o cajas de malla metálica. La repetición, el apilamiento y la seriación de elementos siempre iguales es ambigua y polarizada: por un lado, aporta paz y por otro, imposibilidad de salida, infinitud perturbadora. Pero por contra, la repetición es asimilación y aprendizaje, a fuerza de repetir e imitar aprendemos en todas las fases de nuestra vida.



Figuras 14 y 15. Imma Mengual: *Casa-Sombra*, malla metálica, 2017.

La casa y sus partes conforman la gran metáfora del cuerpo, del físico y del mental. Y así creo y construyo arquiesculturales como metáforas de mis estructuras mentales y para intentar generar un cierto orden a mi existencia.

Posibilidades técnico-plásticas del moldeado y el vaciado artístico en la obra personal de carácter escultórico a través del grupo de investigación FIDEX.

Juan Fco. Martínez Gómez de Albacete

1.1 Introducción. Líneas de trabajo e investigación en la obra personal a través del Grupo FIDEX.

Nuestra producción artística de los últimos años se ha centrado principalmente en el estudio y la aplicación de procesos técnico-plásticos sobre la reproducción tridimensional, así como en diferentes líneas de investigación en búsqueda de identidades abiertas y/o cerradas en torno al binomio positivo/negativo escultórico (relativo al cuerpo sexo, género y sexualidad). Investigaciones, que desde sus inicios han tenido un carácter interdisciplinario que nos ha permitido englobar los procesos, prácticas y perspectivas de análisis y definición con énfasis en los aportes de experimentación, innovación y creatividad expansiva e inclusiva de la reproducción tridimensional en sus más amplias acepciones y potencialidades.

Esta dirección, y constitución de línea de trabajo, queda integrada dentro del grupo consolidado de investigación **FIDEX** (*FIGURAS DEL EXCESO Y POLÍTICAS DEL CUERPO. Ecuaciones culturales y prácticas artísticas de la pluralidad de los placeres, las experiencias y/o las identidades*), que se creó en el año 2008 en la Facultad de Bellas Artes de Altea (UMH) y del que soy integrante desde el año 2013. Unidad formada por diferentes investigadores con líneas de trabajo *unidisciplinares* o *pluridisciplinares* e intereses comunes, que provoca continuamente una producción artística, trayectoria investigadora y línea curricular afín, actualizada y en compromiso con el panorama artístico en reflejo de nuestra contemporaneidad. Siendo en este contexto, del análisis de las reglas sociales, morales y culturales que refuerzan y amplían el proceso de construcción del cuerpo individual y del cuerpo colectivo y sus roles genéricos (convertido en el territorio por excelencia que alberga los límites y también el lugar en el cual todos los excesos tienen cabida en forma de relación antagónica entre interdicto y transgresión, poder, conflicto, superación, reflexión y creación), en donde se sitúa tanto nuestra investigación de base teórica como práctica de los últimos años, materializadas ambas en diversa obra personal de carácter escultórico.

Desde el apunte técnico (hacia la obra personal de carácter escultórico), resaltaremos que han sido variados los procesos, materiales y técnicas utilizadas a lo largo de este periodo como integrante del grupo de investigación FIDEX, aunque nuestra especificidad profesional e investigadora se puede centrar o destaca principalmente en la aportación al mismo de aspectos técnico-plásticos relacionados con los procesos de moldeado y vaciado artístico a través del estudio: *Posibilidades técnico-plásticas del moldeado y el vaciado artístico. Diferentes soluciones y recursos de la reproducción tridimensional*¹⁵. Por lo que, a continuación, daremos una pequeña ejemplificación de nuestro trabajo que puede ayudar a mostrar aquella otra parte más oculta del proceso de producción, más propia del taller, como repercusión de los estudios anteriores a través de la pieza “Semilla”.

¹⁵ Martínez Gómez de Albacete, J. F. “Posibilidades técnico-plásticas del moldeado y el vaciado artístico. Diferentes soluciones y recursos de la reproducción tridimensional”, 2015. Tesis Doctoral. Alicante: Universidad Miguel Hernández de Elche, Facultad de Bellas Artes de Altea (Departamento de Arte). (Dirigida por Dra. Dña. María José Zanón Cuenca).

Particularmente, esta pieza es un relieve simple que trata de reflejar una síntesis formal del cuerpo femenino en una interpretación de los volúmenes de aquellas zonas erógenas a través de la abstracción, proponiendo una nueva realidad distinta a la natural aunque con reminiscencias figurativas y reconocibles; la propuesta inicial es la seriación de múltiples originales, por lo que partiendo del estudio se realizó procesualmente un modelado en arcilla de la pieza, un molde desechable rígido y otro reutilizable flexible (ambos de un único fragmento al tratarse de una pieza simple a modo de relieve).

1.2 El principio básico de los procesos de moldeado y vaciado.

Son pocas las informaciones que desglosan las posibilidades del proceso de trabajo aplicado a las diferentes líneas de actuación en las que puede incluirse y considerarse, como una técnica artística, el *moldeado* y el *vaciado artístico*, conocida más coloquialmente por todos como el *arte de sacar moldes y reproducciones*. Tal vez en toda la escultura existente, ésta técnica sea la que más ha sufrido la anulación por parte de la historia del arte, pues con un simple pensamiento podremos comprobar que no nos vendrá a la memoria ningún autor u obra de reconocido prestigio que cumpla los requisitos para alzarse a ese nivel escultórico que exige la tridimensionalidad, tal y como pueden disfrutar las demás técnicas escultóricas.

Es cierto que los materiales utilizados históricamente en el moldeado y el vaciado, no han sido los más idóneos para permanecer inalterables en el tiempo, ya que normalmente se empleaba un tipo de escayola y/o yeso de muy poca pureza como materia principal y esto ha supuesto la pérdida por el camino de infinidad de ejemplares, así como de un entendimiento de este arte enajenado hacia lo transitorio y secundario (en el mejor de los casos). Hoy es diferente, la consideración se ha tornado a favor de esta técnica y poco a poco se reclama una renovación y revalorización, ya sea a través de las diversas tipologías de moldes, del estudio del volumen y su espacio adyacente, de su conceptualización y poética, de su materialización como huella y/o registro, como de innumerables materias de hoy que pertenecen obligatoriamente dentro del campo escultórico al molde y a la reproducción que sin duda nos pueden aportar diferentes soluciones y recursos para la creación escultórica contemporánea.

De ahí la vital importancia, desde el punto docente e investigador, de la ejemplificación de los resultados en la aplicación de obra personal teniendo como base estos procesos de trabajo, pues dan en esencia una coherencia artística a nuestra línea de investigación en torno a la reivindicación del moldeado y vaciado como técnica artística en donde el binomio positivo/negativo y su principio básico ha pervivido inalterable a lo largo del tiempo.

“Todas las formas de confección de moldes siguen siempre el mismo principio, prescindiendo del tipo de molde que se vaya a fabricar. Básicamente, el proceso supone la obtención de un molde hembra o negativo a partir de un original, y el vaciado posterior de una reproducción original utilizando el molde negativo. Hasta que se inventaron, en la década de los cincuenta, los moldes de vinilo sintético, los materiales y los métodos para la confección de moldes prácticamente no habían cambiado durante siglos”¹⁶.

Desde esta perspectiva, su principio, consiste en obtener un molde de una obra original, aplicándole determinadas materias que toman así la forma del original en negativo, que posteriormente al endurecer, se pueden desprender del original ofreciendo la posibilidad de rellenarlas con otra nueva materia, ahora dedicada a materializar dicha negatividad, la cual se adaptará adquiriendo el aspecto formal exacto, los detalles por registro y connotaciones en la propia escala del modelo original en forma de reproducción fidedigna.

¹⁶ Midgley, B. “Guía completa de escultura, modelado y cerámica. Técnicas y materiales”, 1993. Madrid: Tursen S.A /Hermann Blume ediciones. 64.

Para ello dispondremos de dos acciones, cada una de ellas con un elemento resultante: La acción de *moldear* y el *molde* como resultado, así como, la acción de *vaciar* y la *reproducción* como resultado.

Cada acción conllevará internamente el estudio y la realización de diversos procesos de trabajo con tal obtener un resultado correcto, así como de fases previas que determinen una solución técnica a posibles incompatibilidades. Hacia ello, resaltaremos que deberemos tener muy en cuenta las propiedades de los materiales que participarán en todo el proceso, ya que conocer de qué está compuesto nuestro modelo puede determinar que se pueda utilizar o no un tipo concreto de material de moldeo y conocer la propiedad de absorción que tiene, nos podrá evitar una fusión entre ellas, o, entre el modelo y su molde.

En este sentido, siempre es tarea obligada intentar interponer los medios necesarios para evitar que se produzcan daños al modelo original y reproducciones posteriores, por lo que debemos aplicar previamente una sutil capa de **desmoldeante**¹⁷ a nuestro modelo, en este caso particular para nuestra pieza, hemos empleado “vaselina filante” (ya que sus cualidades impermeables la hacen idónea para materias de base acuosa, como el yeso).

Seguidamente se iniciará la acción de **moldeado**, en la que aplicaremos “cubriendo” totalmente el modelo original, una mezcla de material (preferiblemente semilíquida, de alta estabilidad, registro y propiedades de fraguado o curado para su endurecimiento), la cual se adaptará perfectamente a la superficie de nuestro modelo, teniendo en cuenta que su primera capa deberá ser suficientemente fluida como para penetrar y alcanzar de forma eficaz todos los detalles e incisiones superficiales hasta conseguir el grosor que se necesite (incluso llegando a reforzar esta capa si es necesario con otras materias sobre ésta para que le confieran una mayor consistencia). En esta fase se deberá tener en cuenta una importantísima tarea, en cuanto a la clase de material y tipo de molde que se necesite y quiera, ya que constituirán tanto la propia aplicación como la división a modo de mosaico de los fragmentos necesarios para el modelo (normalmente y de forma tradicional se suele utilizar yeso o escayola que aportan rigidez, pero esto determinará una configuración del molde con mayor número de divisiones, al contrario que de forma paralela y más actualizada se utilizan los cauchos y gomas como el látex y siliconas que aportan flexibilidad y así un menor número de divisiones pues los fragmentos podrán ser de mayor tamaño en torno a que las partes a cubrir sean planas o detalles con resaltes y hundidos, como el cabello o los pliegues de ciertos tejidos, que obligatoriamente con la rigidez deben ser divididos); con esto conseguiremos materializar el espacio adyacente generado por nuestro modelo, lo que se denomina como *negativo*, que antes era vacío y ahora materia, obteniendo el **molde** específico de nuestro modelo.

Para que se constituya como tal, todos los fragmentos deberán estar endurecidos, secados, fraguados o curados (del material utilizado para el molde), lo que nos posibilitará retirarlos cuidadosamente de su unión propia y de la superficie de nuestro modelo, “liberándolo”, para seguidamente volver a encajarlos entre sí generando ahora el espacio desocupado del mismo (previamente y dependiendo del material utilizado, se recomienda aplicar una nueva capa de desmoldeante para las zonas que contienen el registro o hacen contacto con el modelo original, como a su vez si los fragmentos no se sustentan entre sí, realizarles un sistema de llaves o encajes y sujetarlos con cuerdas o cintas elásticas e incluso, cubrirlos externamente con otra capa de material que haga de unión).

¹⁷ Sustancia que contempla una alta reversibilidad de los procesos (ceras, aceites, parafinas, vaselina, etc.), normalmente semilíquida de aspecto pastoso que impide el desperfecto por la adhesión entre las materias que constituyen el modelo original y constituirán molde, haciendo que ambas puedan desprenderse o separarse una de otra (ésta no debe añadir textura ni modificar o interferir en la calidad superficial del modelo, con tal de no alterar e influenciar en el registro).

De esta forma, se construirá el molde dando en él la forma exacta en *negativo*, siendo entonces cuando procederemos a su **vaciado**, vertiendo un nuevo material a través de las diferentes técnicas de reproducción que mejor se adapten a la configuración y composición de nuestro molde (podremos llenarlo completamente para obtener piezas macizas y pesadas, e incluso aplicarlo en una sola capa continua siendo en este caso huecas y más ligeras, etc.). Para que se mantenga la veracidad del proceso, será la utilización de un nuevo material más bien líquido que hará el contacto directo con las paredes de los fragmentos que mantienen el registro negativo, cuya suavidad y leve expansión permitirán que se llegue a ese frágil límite en el que lo corpóreo acaba, para definir la adaptación de esta nueva mezcla. Tras el tiempo necesario para que esta mezcla llegue a su estado definitivo, haremos lo mismo realizado en los pasos anteriores en cuanto a retirar los fragmentos; con lo que al desprenderlos nuevamente en su totalidad nos aparecerá un modelo propio, siendo su resultado la **reproducción** exacta como *positivo* fidedigno a los límites de su original.

Ya solo nos quedará dar el acabado deseado, normalmente precedido por una fase de repaso de las *costuras* o líneas de junta en forma de rebabas producidas por las filtraciones del material en los espacios de unión de entre los fragmentos (éstas mostrarán la composición del mosaico, cuyo grosor determinará la fineza del ajuste y destreza técnica del proceso).

De este modo, podemos definir que los procesos de moldeado y vaciado mantienen un principio de complementariedad, es decir, el modelo original posee un contorno visible y tangible constituido formalmente por su materia (lo que entendemos por volumen *positivo*), pero a su vez, alrededor de éste se genera un espacio circundante y adyacente en forma desocupada y vacía, externamente a partir de aquellos límites visibles y tangibles que constituyen al propio *volumen positivo* (siendo éste su volumen *negativo*), lo que hace que a través de la aplicación de los procesos de moldeado y vaciado se genere una transmutación como simple acto de dar propiedad material positiva o negativa a cada volumen, en base a la premisa de que en donde termina uno, comienza su otro adyacente, y viceversa, pero nunca llegando a extinguirse, sino, realizando una transmutación a través de su materialización.

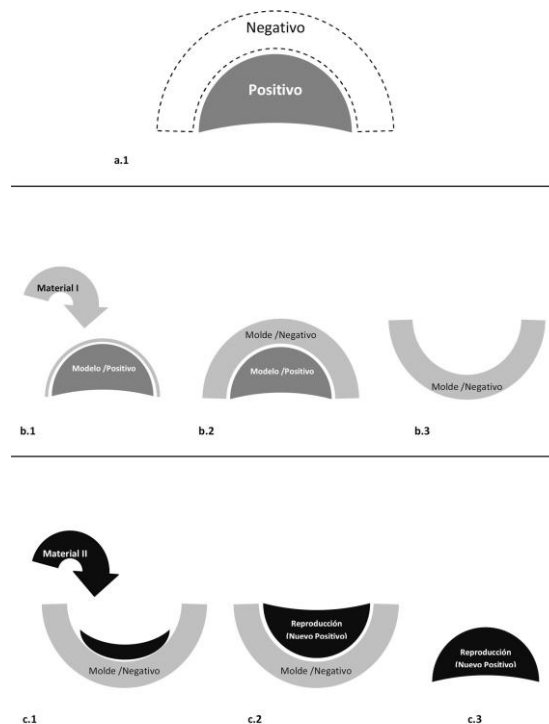


Figura 1. En la imagen se pueden observar las etapas en torno a un modelo cualquiera (a1), que componen el proceso del principio básico del moldeado (b1, b2, b3) y vaciado (c1, c2, c3) y la idea de transmutación del volumen.

1.3 Posibilidades prácticas y variables de los procesos de moldeado y vaciado en la obra escultórica.

Cuando nos enfrentamos a moldear y vaciar, nuestro éxito residirá en contemplar y valorar desde el primer momento todas las opciones posibles de actuación. No tratará solamente de conseguir un molde de calidad o un buen acabado, sino en ser capaces de economizar los materiales y nuestro tiempo para que nuestro trabajo sea lo más rentable y productivo posible.

La función básica del moldeado y el vaciado más técnico viene siempre dada por la reproducibilidad de una escultura u objeto artístico, es decir, por obtener un número concreto de reproducciones de éste según intenciones; por lo que su interés reside en amortizar los tiempos y materiales invertidos en el proceso. Por ello, es fundamental el conocimiento de los procesos y materiales para optimizar al máximo nuestros recursos.

Podremos realizar moldes para un único vaciado, moldes rápidos que nos resuelvan la tarea sin más complicación o incluso moldes orientados a obtener grandes tiradas con múltiples vaciados, pero siempre deberemos tener presentes diferentes variables que internamente, tanto el modelo como el molde, pueden contener para su correcta elección en relación a las posibilidades que ofrece la técnica en torno a la producción de obra personal de carácter escultórico.

La primera variable a tener en cuenta sería la que atiende al **número de utilizaciones** que haremos de nuestro molde, es decir, los usos o posibilidades y número de copias que de él queremos extraer. Para nuestra pieza, aquí solamente vamos a distinguir entre un molde *desechable* (que no lo podremos volver a utilizar), y un molde *reutilizable* (que lo destinaremos a obtener un número elevado de reproducciones).

Como es lógico, el primer molde (*desechable*) estará constituido por materias de poco valor, al contrario que el segundo (*reutilizable*) que nos supone una inversión importante para su desarrollo; esto prevé que las calidades y niveles de registro, siempre son mejores en el *reutilizable*, como también su tiempo de elaboración, pues este tipo de molde se convierte en un elemento de gran perdurabilidad que conlleva un estudio de las formas y tiempo de trabajo mucho mayor que, por el contrario, no dedicamos al *desechable*.

Desde esta perspectiva, la primera opción del proceso será su usabilidad, la cual consiste para nuestra pieza en realizar un moldeado *desechable*, destinado para un único uso, es decir, un proceso con el cual tenemos la intención de obtener una única reproducción o una sola copia del modelo u obra. Ésta ha sido condicionada por varias razones, la primera es debido a tener la intención de cambiar el material original por el que el modelo u obra ha sido construida inicialmente (ya que hemos utilizado para su modelado materias clasificadas como *no definitivas*, como lo es la arcilla, que aunque permite un margen de modelado eficiente en cuanto a errores y expresividades por la propia maleabilidad del material, por su contra, carece de propiedades de perdurabilidad, resistencia o conservación) y la segunda, por querer realizar un moldeado más rápido y menos técnico que nos supusiera un proceso simple y sencillo, pues para la primera etapa de esta pieza no se requería un molde de alta calidad y/o perdurabilidad. Por ello, hemos realizado lo que se suele llamar como *molde perdido*¹⁸ que tiene la característica general de destruirse para obtener el resultado final.

¹⁸ El molde "*perdido*" tiene una función de transición del registro obtenido y se "perderá", destruyéndose para obtener la reproducción final. La característica principal de este proceso, trata de aplicar una primera capa muy fluida y coloreada de escayola (en cuya mezcla se añade una pequeña cantidad de tinte acrílico o pigmento mineral) con tal de obtener una fina cobertura llamada "capa de registro", y que al estar coloreada se denomina "capa de aviso", pues funcionará como advertencia para cuando procedemos a romper el molde. Después, ésta se engorda con otra escayola al natural hasta conseguir un espesor más estable de entre 3-4 cm., que al fraguar, nos posibilita extraer el modelo de arcilla por su base sin problemas (a través de vaciadores y palillos de modelar). Cuando ya hemos extraído toda la arcilla del modelo, entonces lo rellenamos con una nueva materia, indicándonos cuando fragua o endurece ésta definitivamente, que ya podemos romper su molde hasta llegar a la reproducción (al ir desprendiendo la escayola del molde, llegaremos a la capa coloreada, avisándonos de que tenemos que ser más cuidadosos y delicados con los golpes).

La siguiente variable que hemos tenido en cuenta han sido las posibilidades que atienden a la **clase del material** que hemos utilizado para elaborar nuestro molde, es decir, de qué material lo hemos hecho y cuáles son sus propiedades. En este sentido nos referimos a su composición, es decir, la cualidad, clasificación y propiedades de las materias que lo componen, matizando que hemos empleado dos grandes divisiones para la elaboración de la pieza, devenidas básicamente por la familia de materiales con los que hemos confeccionado nuestros moldes: *rígidos* y *flexibles*.

El primero de ellos, *rígido*, es aquel en el que sus partes se identifican como rígidas y duras, ya que no mantiene propiedades de elasticidad, maleabilidad o plasticidad una vez llegadas a su estado definitivo de secado o curado. Para ello destacaremos que hemos utilizado diferentes tipos de yesos y escayolas, cuyas características son idóneas para realizar un *molde perdido* de carácter rígido, puesto que su estado original es un producto con aspecto de polvo en granulometría muy fina, que al añadir un líquido (en este caso, agua) hidrata o reactiva sus propiedades hacia un producto final endurecido con la obtención de un molde muy estable dimensionalmente que presenta una resistencia media, lo que posibilita su rotura para liberar la reproducción.

El segundo molde, *flexible*, es lo contrario, es decir un molde en el que sus partes se identifican como flexibles y blandas, manteniendo propiedades de elasticidad, maleabilidad o plasticidad una vez que han curado o endurecido. Para este tipo de molde hemos utilizado como producto la *silicona RTV-2*¹⁹ perteneciente a la familia de los elastómeros bicomponentes; su estado original es aspecto semilíquido, de alta viscosidad, al que se le añade otro compuesto denominado *catalizador*²⁰ que genera una reacción de endurecimiento del material por catálisis, ofreciendo un resultado sólido, elástico y blando, que nos permite simplificar considerablemente cualquier tipo de enganche; puesto que la materia flexible permite solventar estas retenciones a partir de membranas (más extensas o de mayor tamaño que los fragmentos rígidos) sin necesidad de dividir, fragmentar o romper el molde como sucedía en el caso anterior. Pero esta ventaja que aporta la flexibilidad, supone que este tipo de materiales o membranas sean inestables dimensionalmente (según tamaño y grosor) por lo que tienen la necesidad de ser acompañarlas de una *madre*²¹ rígida (coraza o carcasa normalmente de yeso o resina) para que una vez montadas no se flexione, doble o arquee su forma referencial al originaria.

¹⁹ Las siliconas denominadas como RTV-2 (*Room Temperature Vulcanization*) son productos bicomponentes diseñados para curar o sufrir la vulcanización a temperatura ambiente, tras la reacción originada por el contacto o mezcla de ambas sustancias. Suelen presentarse normalmente divididas en una Parte-A (siendo el polímero de silicona), y en otra Parte-B (siendo el activador que origina la reacción).

²⁰ El elemento designado como el activador, a través del cual se produce una catálisis que aumenta la velocidad por reacción química de la vulcanización de la silicona, se denomina *catalizador*. Se agrega a una parte de la mezcla (silicona “base”) con el fin de generar una reacción química interna a la misma que hará que cure o sufra un proceso de *reticulación* (reacción química de los polímeros, que implica la formación de una red tridimensional a través de la unión de las diferentes cadenas poliméricas homogéneas), lo que le aporta mayor rigidez a las moléculas impidiendo sus movimientos e incrementando las propiedades de *resiliencia* (es la capacidad de un sistema a soportar y recuperarse al deformarse elásticamente debido a una tensión o perturbación aplicada); con ello la anterior silicona “base” se transforma en un sólido de consistencia extremadamente elástica a modo de goma, siendo estable dimensionalmente y perdiendo totalmente la viscosidad, fluidez y pegajosidad anteriores. Esta reacción sufre un proceso físico-químico *exotérmico* (entendido como cualquier reacción físico-química que desprenda energía a través de la solidificación de una sustancia, en este caso, por desprendimiento de calor: Líquido-Espeso-Sólido / Frío-Calor-Frío. Pasando de un estado original líquido en frío a estado espeso en caliente, para regresar definitivamente a un estado sólido en frío), no alcanzando más de 1-2 °C.

²¹ Se denomina “*madre*” a la parte más externa de los moldes tanto rígidos como flexibles, en este caso, compuestas por un material rígido que permite a las membranas flexibles mantener la estabilidad dimensional de la que normalmente carecen; básicamente se trata de una nueva pieza, a modo de coraza o carcasa, que permite a sus partes, una vez separadas, se puedan volver a montar unas en el interior de otras con facilidad. Complementariamente a la anterior función de estabilidad, también suelen utilizarse para abaratar costes en el uso innecesario de la materia flexible (minimizando el grosor necesario de las membranas) y para aligerar considerablemente el peso y tamaño del molde para su manipulación y almacenaje (sobre todo en el caso de utilizar una mezcla de resina y fibra de vidrio).

Otra variable que hemos tenido en cuenta, ha sido el **número de fragmentos** que lo configuran o partes de las que consta nuestro molde, que concretamente para nuestro caso, hemos limitado a un molde de una única pieza denominado como *molde de un fragmento* o *molde univalvo*. Esta tipología la hemos aplicado tanto al primer molde como al segundo, puesto que nos posibilita acoger tanto la anterior clasificación “desechable” como “reutilizable”, en este caso quedando compuestos de una única parte “rígida” para el primero y de una única parte “flexible” para el segundo, pues ha sido posible su aplicación debido a la sencillez formal que presenta nuestro modelo, pues al tratarse de un relieve cuya base no contiene información y su configuración es simple, al no presentar ningún enganche y tener un buen recorrido de salida, así como, en el primer caso por la aplicación del molde “perdido”, puesto que supone romperlo y no es necesario dividirlo en más fragmentos.

Y, por último, aunque con menor importancia, también resaltaremos que hemos tenido en cuenta la variable del **modo de aplicación** de las materias, tanto en su fase de moldeado como de vaciado, es decir, a través de qué sistema hemos confeccionado o cómo hemos elaborado nuestro molde y reproducción. En esta variable existen numerosas aplicaciones (*estratificado*, *rellenado*, *expansionado*, *colada*, etc.), pero igualmente debido a la configuración de la forma de nuestra pieza y por las características de los materiales, solamente hemos utilizado lo que se denomina como aplicación por *estampado*²² que consiste en aplicar directamente la materia a través de su proyección manual sobre la superficie o registro. En relación a los materiales que hemos utilizado, en nuestro caso el yeso es idóneo para este tipo de aplicación, ya que por su propia naturaleza de fraguado la mezcla va poco a poco espesándose, pasando de líquido a pasta hasta terminar finalmente endureciéndose, lo que facilita su “estampado”; y en el caso de la silicona, al tratarse de una mezcla modificada en la que hemos incorporado un aditivo *tixotrópico*²³ con el que hemos conseguido alterar la consistencia original de la silicona, hasta un grado correcto para poder aplicarla a través de un pincel o espátula.

1.3.1 Primera etapa: Molde desechable rígido de un fragmento por estampado.

El primer molde que hemos realizado se denomina técnicamente como *molde desechable rígido de un fragmento por estampado*, siendo una variante del anterior molde “perdido”. Este tipo de molde se caracteriza porque es muy sencillo de realizar, convirtiéndose en uno de los más utilizados en nuestro campo, sobretudo en la docencia de los primeros niveles ya que no requieren ningún tipo de conocimiento avanzado. Normalmente es recomendado para aquellos relieves o bultos redondos simples de pequeño y mediano tamaño que están realizados a través de un modelado en materias maleables, como la arcilla, plastilina o cera; ya que su finalidad esencial es traspasar dicho modelado perecedero a un material más perdurable o consistente (en este caso, yeso, pero opcionalmente también se presta para hormigón, resina, etc.) obteniendo una única reproducción.

²² La aplicación de la materia por *estampado*, determina que las mismas sean aplicadas lanzándolas o depositándolas sobre el modelo o el molde añadiendo pequeñas cantidades a modo de capas continuas con las que se registre su superficie hasta conseguir un grosor deseado (entre 3-4 cm.). Es una aplicación muy utilizada y común en la elaboración de moldes de clase *rígida*, así como en la tipología de los *desechables* (lo que habitualmente se llama “salpicar” o “tirar” la escayola), siendo un proceso rápido e idóneo para aquellos materiales que mantienen cierta consistencia de pasta, puesto que ayuda a conseguir un grosor más o menos regular fácilmente en nuestros moldes y reproducciones.

²³ Una materia *tixotropada* es cuando a un material líquido y viscoso, como la silicona, se le añade a su mezcla un complemento o aditivo que reduce su fluidez, convirtiéndolo en un material pastoso, más espeso, que no “descuelga” por su peso al aplicarlo, con el que se pueden conseguir fácilmente coberturas y/o extensiones de un espesor con mayor cuerpo (de entre 1-3 cm.). Es muy utilizado para cuando procedemos a realizar un molde o reproducción de gran verticalidad o cuando éste está ubicado en una pared o techo; imposible o muy difícil de realizar si este material es totalmente líquido.

Como ya hemos indicado, al tratarse de un molde “perdido”, supone la destrucción tanto del modelo como del molde, por lo que se suelen utilizar el yeso o la escayola como material para su moldeado, básicamente porque con este tipo de materiales se obtiene un buen registro, se reduce el tiempo del proceso (fraguando en aprox. 45 min.), y porque facilita la destrucción del molde (siendo fácil de romper o desprender de la copia final). Cabe añadir que el moldeado lo hemos realizado en dos fases, una primera capa “coloreada” (entre 5 -10 mm.) para conseguir la “capa de aviso” (que nos indica que estamos llegando a la reproducción cuando procedamos a romper el molde, siendo entonces más cuidadosos y delicados con los golpes), y una segunda capa, con escayola “al natural”, con la que hemos obtenido el grosor necesario del molde. El resultado es un molde grueso y pesado con buen acceso por su base, consistente y estable, ideal para traspasar nuestro modelo de arcilla a un material más definitivo al que podamos sacar un nuevo molde flexible. El proceso del molde para esta primera etapa es el siguiente:

1. Para empezar, situaremos el modelo de arcilla sobre una tabla limpia que hará de base, a la cual aplicaremos una sustancia desmoldeante, tipo cera en pasta o vaselina (el modelo no necesita desmoldeante).
2. Haremos la primera mezcla de escayola coloreada (capa de aviso) y la aplicaremos sobre el modelo cubriéndolo completamente con una fina capa, preferiblemente “tirándola” sobre éste o a través de la ayuda de un pincel.
3. Una vez fraguada esta primera capa, procederemos a dar un mayor grosor de seguridad con otra mezcla de escayola al natural hasta conseguir un espesor aproximado de entre 2-3 cm. por todo el volumen del modelo.
3. Una vez fraguada esta segunda capa, separaremos el molde de la base despegándolo con la ayuda de un formón o cuñas y comenzaremos a extraer la arcilla y cualquier resto del modelado.
5. Seguidamente limpiaremos su interior con agua y jabón utilizando para ello una brocha, dejando totalmente libre el registro, y una vez secado le aplicaremos nuevamente desmoldeante en su interior.
4. Colocaremos el molde del reverso, preferiblemente a nivel, y vaciaremos con una nueva mezcla de yeso o del material que deseemos.
7. Al solidificar este material de reproducción, lo posicionaremos en su postura original sobre un saco de arena (para inmovilizarlo y evitar quebrantos) y procederemos a “romper” la segunda capa de escayola al natural mediante formones y mazas hasta llegar a la zona coloreada; una vez lleguemos a ésta “capa de aviso” reduciremos la intensidad de los golpes, procurando ser cuidadosos y delicados trabajando ahora a pulso, y sin maza, ya que a su continuación se encontrará la reproducción.
8. Desprenderemos todo resto del molde con la ayuda de herramientas de madera para no dañar la superficie y ya tendremos nuestra única reproducción en yeso o en cualquier otro material más duradero o consistente que la arcilla original.



Figura 2. Producción de la pieza “Semilla” a partir de la ejemplificación del proceso de molde desechable rígido de un fragmento por estampado.

1.3.2 Segunda etapa: Molde reutilizable flexible de un fragmento por estampado.

El segundo molde que hemos realizado se denomina técnicamente como *molde reutilizable flexible de un fragmento por estampado*. Este tipo de molde se caracteriza porque al tratarse de materia flexible (silicona) nos posibilita solventar cualquier enganche o retención que contenga el modelo. Es igualmente muy sencillo de realizar, pero requiere de ciertos conocimientos y exactitudes en la mezcla de sus componentes, convirtiéndose en uno de los más utilizados a nivel profesional en nuestro campo, ya que con ellos se obtienen unos resultados de registro excelentes.

Normalmente es recomendado para cuando queremos obtener un molde de calidad con los mejores resultados posibles, y la intención de vaciar infinidad de copias. Idóneo para modelos de reducido tamaño, pero no recomendados para piezas excesivamente grandes ya que la materia flexible no nos proporciona la estabilidad necesaria para realizar grandes extensiones. Por ello, generalmente requieren de una coraza rígida externa, a modo de “madre”, que proporcione esta falta de estabilidad a la materia flexible y evite deformaciones o arqueamientos muy habituales en las membranas.

Otro de los inconvenientes de este tipo de moldes es que, al tratarse de un material de elevada viscosidad, obliga a no dejar fisuras en la superficie de la pieza, ya que la silicona tenderá a filtrarse fácilmente por cualquier resquicio; para minimizar esta problemática, podremos añadir a su mezcla normal un complemento *tixotrópico* para que la espese y la convierta en pasta, y así facilite su aplicación sobre el modelo sin llegar a filtrarse.

Por otra parte, no requiere de sustancias desmoldeantes, pero conllevan la dificultad de tener que ser extremadamente precisos en los procesos de mezcla en cuanto a la medición de sus catalizadores, puesto que de ello dependerá que se active, o no, la reacción de su curado que hará que endurezcan o queden en su estado fluido y viscoso, inservible para obtener un buen registro. El proceso del molde para esta segunda etapa es el siguiente:

1. Para empezar, situaremos el modelo de yeso sobre una tabla limpia que hará de base, a la cual marcaremos la línea de extensión máxima de nuestra membrana (en este caso el modelo no necesita desmoldeante).
2. Haremos la primera mezcla de silicona “tixotropada” y la aplicaremos sobre el modelo cubriéndolo completamente con una capa entre 4-6 mm., preferiblemente depositándola sobre éste con la ayuda de un pincel haciendo movimientos circulares para que se registre cualquier mínimo detalle.
3. Una vez curada (al tacto) esta primera capa, procederemos a añadir otra nueva capa de silicona (en este caso coloreada) cubriendo nuevamente todo el volumen (el contraste de color nos facilitará esta tarea, descartando la posibilidad de dejar alguna zona con menos espesor)
3. Seguidamente (sin llegar a curar esta última mezcla), añadiremos retales pre-cortados de textil entramado, que adaptaremos mediante un pincel a lo largo de todo el volumen para obtener una mayor consistencia de la membrana.
5. Por último, repetiremos nuevamente estos últimos pasos hasta aplicar la última capa de silicona, la cual alisaremos con la ayuda de una simple lámina de patata natural mojándola en agua, hasta conseguir un acabado superficial sin irregularidades.
6. Una vez curadas totalmente, procederemos a realizar su “madre” o carcasa aplicando una mezcla de yeso a todo el volumen, intentando dejar en plano su parte más alta (para que cuando procedamos a vaciar las reproducciones el molde pueda quedar a nivel).
6. Una vez fraguado esta última carcasa de yeso, separaremos el molde de la base despegándolo con la ayuda de un formón o cuñas y separaremos cada parte para liberar el modelo.
8. Montaremos nuevamente la membrana en su carcasa y, colocando el molde del reverso (preferiblemente a nivel), vaciaremos con una nueva mezcla de yeso o del material que deseemos.



Figura 3. Producción de la pieza “Semilla” a partir de la ejemplificación del proceso de molde reutilizable flexible de un fragmento por estampado.

</hipertexto> y seedbed:failed.version: 2 navegaciones en torno a la pornovisualidad en entornos lúbricos digitales.

Javier Moreno Pérez

Viajar y *deambular* son dos nociones que bien podrían definir una praxis artística, un estilo de vida o una usabilidad de los entornos digitales contemporáneos. Vacación o misión, como cualquier recorrido, éste es susceptible de generar itinerarios y éstos a su vez cartografías. En ocasiones es la voluntad de un olvido voluntario de la cotidianeidad o, en otros casos, es la aventura de conseguir un propósito firme el que mueve cualquier migración o investigación de campo.

Y como cualquier recorrido se produce una transformación que bien puede hablarnos de un mayor conocimiento del entorno, de un mapeado que descubre caminos nuevos o establece rutas desgastadas, o de una redefinición del paisaje. En ese sentido este texto funciona a modo de bitácora de dos viajes (o tres) y aporta la posibilidad de un acercamiento geográfico a mi obra artística como / javi moreno desde los procesos técnico-conceptuales.

Para ello abordo dos proyectos artísticos ahondando fundamentalmente en sus fases de pre-producción y producción, pero también observando los resultados en la post-producción de los mismos y atendiendo a la discursividad de otras voces que han hablado de mi trabajo. </hipertexto> y *seedbed:failed.version* funcionan asimismo como resultados procesuales y transitorios de obras anteriores que trataban similares temáticas y procedimientos técnico-conceptuales.

Antecedentes, suites e itinerarios cruzados

Lo que básicamente impulsa a los artistas jóvenes a producir creativamente sus obras es la relación que se produce entre esa experiencia de desencanto y la necesidad desbordante de producción de lo nuevo. Javi Moreno es joven y además es artista, cosa que no está nada mal y que lo sitúa en ese necesario vértice creativo no siempre dado a todos. A primera vista sus obras parecen refugiarse en los modelos, formatos y estándares constructivos habituales, pero todo ello es sólo una mera apariencia tras la que toma cuerpo una poderosa reflexión sobre el uso mismo [no en el sentido temático, claro está] de esos propios estándares pero, entonces, como posibilidades críticas: si distinguir lo nuevo auténtico de lo nuevo inauténtico es cosa prácticamente imposible, eso no impide – encajados en otro flujo de discursividad – que su nueva *reordenación* y *orientación* hacia territorios críticamente activos del pensamiento social y de las prácticas actual del arte nos sea devuelta como un producto “imagen-llamada de atención” resuelto a dar voz, significas y valor a las nuevas y grandes problemáticas del individuo y de las sociedades de hoy [...] un imperativo ético que le permite posicionarse, también críticamente, en el panorama de una nueva visualidad y una nueva práctica de saber. Del trazado progresivo de los márgenes de un juego de lenguaje otro –tal vez de una novedosa escritura–, o si se prefiere, de la puesta en observación de cada uno de los puntos de interrelación que la amplísima variedad de experiencias visuales actuales le ofrece, y de cuya variedad misma Javi Moreno extrae y da forma a su particular modo de práctica, es, sin dudas, de lo que se trata²⁴.

²⁴ Miyares, B. “En ese necesario vértice creativo”, *PUNTAS DE FLECHA. Nuevas trayectorias en el arte contemporáneo valenciano*, 2009. Generalitat Valenciana: Valencia, p. 162-164

Una visualidad redefinida en torno a los cuerpos por los imperativos de las tecnologías domésticas y que contribuye a la conformación de identidades mediante un lenguaje conjurativo; tal y como lo enunciaba Althusser y reordenaba Butler de acuerdo a la plasticidad *queer*. Sin tener muy claro cuál era mi posición frente a dichos lenguajes, pero siendo absolutamente partícipe de ellos, comencé aproximadamente en 2004 una búsqueda de modelos anónimos a través de la red con el objetivo de abordar temática y formalmente la noción de androginia como un requisito técnico-conceptual en la configuración de subjetividades adolescentes. *Edenes* constituía una breve aproximación pictórica que declinó rápidamente en la serie *Suite*. Me centraba en la aparente dificultad con la que el hombre ha de construir una identidad masculina aceptable, edificada ésta en la negación, y que encontraba su punto álgido en la adolescencia. Durante el estadio temporal entre la niñez y la madurez, se prolonga (cada vez más) este espacio indefinido, eterno puente, donde se ponen en práctica los más variados ritos de paso. Pruebas que, en un tórrido verano los chicos guardan con recelo en su cabaña; rituales que encierran la llave de la definición.

Nacido de una mujer, mecido en un vientre femenino, el niño macho, al contrario de lo que sucede a la hembra, se ve condenado a marcar diferencias durante la mayor parte de su vida. Solo puede existir oponiéndose a su madre, a su feminidad, a su condición de bebé pasivo. Para hacer valer su identidad masculina deberá convencerse y convencer a los demás de tres cosas: que no es una mujer, que no es un bebé y que no es homosexual²⁵.

Haciendo uso de la memoria (la mía propia / la de los otros), introducía los mecanismos nemotécnicos en mi obra y los hacía tangibles. Como adolescente que fui, o seguía siendo, hablaba precisamente de esas pruebas que aguardan a cada rincón y que sumen al chico en la indiferencia, la duda o el desasosiego ante la exigencia de adoptar un rol y una identidad normativa, productiva para el sistema binario adulto. El joven reivindica la ambigüedad: como si ésta pudiera destilarse a través de su piel y dar ese aspecto en ocasiones andrógino que nos ofrece la construcción de su identidad.

Durante el desarrollo, la individualidad se hace insoportable, queremos que nos saquen a bailar. La soledad en la búsqueda nos remite al simple hecho de observar. El chapoteo y el ruido del agua, el calor, el olor a hierba recién cortada nos aparecen como escenografía silenciosa de nuestros edenes cartográficos donde el deseo empieza a rebosar. El dibujo ya es dibujo, el spray nos remite a la inconformidad. Los lugares de sociabilización de la subcultura encierran lánguidas manchas de lujurioso aislamiento. Los inaugurales ritos iniciáticos nos remiten a lo prohibido, a lo socialmente abyecto, en definitiva, el deseo prohibido empieza a salpicar. ¿Poseeremos ya la tan ansiada masculinidad?²⁶

La serie *Suite* abarcaba la masculinidad adolescente dentro de internet. Y es que este mass-media, promiscuo por naturaleza, nos ofrecía gran cantidad de estos cyborgs medio contruidos. Innumerables páginas exhiben material pornográfico supuestamente proscrito: pubertad en estado puro para el disfrute *voyeurístico* adulto. Muchos son modelos mayores de dieciocho que ponen en funcionamiento roles de género identificados con la adolescencia; en otras ocasiones son adolescentes que nos miran con insolente lascivia previo pago. Entre la fotografía de estudio y la suciedad *amateur*, estas imágenes se encuentran en el borderline de lo legal. Dichas fotografías, de las que me apropiaba, ya son construcciones en sí mismas y son las que empleaba para posteriormente transformarlas en la serie *Suite*. Por ello utilizo lo que la imagen me ofrece, hago un uso consciente de sus significantes, para deconstruirlos y plasmarlos en un nuevo constructo visual: la pintura se constituye como arma subversiva, desautorizando la imagen referente y mostrando los dispositivos de poder que la vehiculan, gracias a los mecanismos lentos de reproductibilidad, propios al medio pictórico.

²⁵ Badinter, E. XY. *La identidad masculina*, 1992. Madrid: Alianza Editorial, p. 51

²⁶ Tejero, D. y Calatayud, J.M. *Dirty play*. Javi Moreno, 2006. Alicante: Ayuntamiento de Alicante, p. 3

Y el chicle: material que se transmuta, con su sexualizada elasticidad nos sume en estas suites salivadas, espacios a caballo entre el deseo y el rechazo, donde al espectador no le queda elección.



Figura 1. / Javi Moreno: Suite nº 8 (2006) y nº 10 (2008), técnica mixta y chicle sobre lienzo, 130 x 97 cm.

La serie *Suite* (2005 – 2010) mantenía asimismo una continuidad formal en medio de expresión (dibujo/pintura sobre lienzo y repetición de formato) y en recursos formales. Aunque con más flexibilidad éstos últimos, siempre era una constante el uso preponderante del blanco, el negro puntual y toda una gama tonalidades azules y grises; siempre introduciendo el chicle de fresa como un elemento que remitía a la flexibilidad identitaria, a la sensualidad y a la propia carne en formación.

Javi Moreno, además, potencia la idea de cuerpo-carne a través de las texturas, los drippings y estarcidos que ocupan las superficies de su trabajo, abordando el binomio deseo-rechazo presente en la abyección encarnada por los fluidos. Asimismo, cabe destacar el uso de la goma de mascar en su trabajo (serie *Suite*) desde un punto de vista plástico-simbólico, ya que el chicle es un material elástico y dúctil, como el cuerpo y la identidad púber en formación. También supone una cierta metonimia de la boca, y por ende de la saliva, así como un icono actitudinal de adolescencia que Moreno usa para crear redes (puentes) y manchas, en una reflexión sobre la dilatación, el estiramiento, la contracción, y en definitiva, acerca de la maleabilidad más física y psico-social. Por otro lado, la circularidad y la iteración de los movimientos (iguales) del proceso del mascado y ensalivado, nos vuelve a recordar cómo la identidad de género (no sustancial), necesita repetirse constantemente para hacerse normativa, siendo el resultado performativo de la invocación de una serie de convenciones de feminidad y masculinidad²⁷.

²⁷ Sentamans, T. *FIESTA DE CUMPLEAÑOS*. Javi Moreno, 2008. Elche: Institut Municipal de Cultura d'Elx, p. 19

Ésta y otras obras no seriadas que compartían una afinidad temática y formal fueron mostradas en exposiciones individuales como *Dirty Play* (Centro 14, Alicante, 2006), *Telemaquia* (Sala Villa Antonia, Sant Joan d'Alacant, 2007) *FIESTA DE CUMPLEAÑOS* (Centro Municipal de exposiciones, Elche, 2008), *BOYS WILL BE BOYS* (Miscelanea, Barcelona, 2008) o *CAMPING: Deutsch-Römer* (Galería Set Espai d'Art, Jávea, 2010), y en exposiciones colectivas como *PUNTAS DE FLECHA. Nuevas trayectorias en el arte contemporáneo valenciano* (Las Atarazanas, Valencia, 2009, Lonja de Pescado, Alicante, 2010) o *HerÉTIC@S # biZ@RR@S* (Palau Altea Centre d'Arts, Altea, 2009).

</hipertexto>

#link #voyeurismo #nemotecnia #ganancia
 #ruido #abigarramiento #metaestudio
 #archivo #perverso #flujo

Tras la serie *Suite* y otras obras afines, dos cuestiones se confirman: por un lado, el uso y tránsito de la red ya no tanto como un recurso suministrador de cuerpos referentes para traducir a una mezcla entre dibujo y pintura, sino como uno de los anudamientos teórico-procedimentales más concretos en mi trabajo e investigación plástica. Por otro lado, la traslación temática paulatina de la construcción de la masculinidad adolescente a la construcción de la sexualidad adolescente en la red. Tomé plena consciencia de que si bien el concepto fundamental abordado era la (auto)representación erótica y pornográfica del muchacho adolescente, mis referentes temáticos o motivos no eran los muchachos en sí. Ni lo eran cuando hablaba más de masculinidad ni lo eran cuando empecé a hablar más de escenificación sexual, sino que siempre fueron las fotografías y *selfies* de los muchachos adolescentes; entendidas éstas como construcciones lingüísticas enunciativas de identidades susceptibles de ser deconstruidas a través de su variación formal y de la conceptualización.

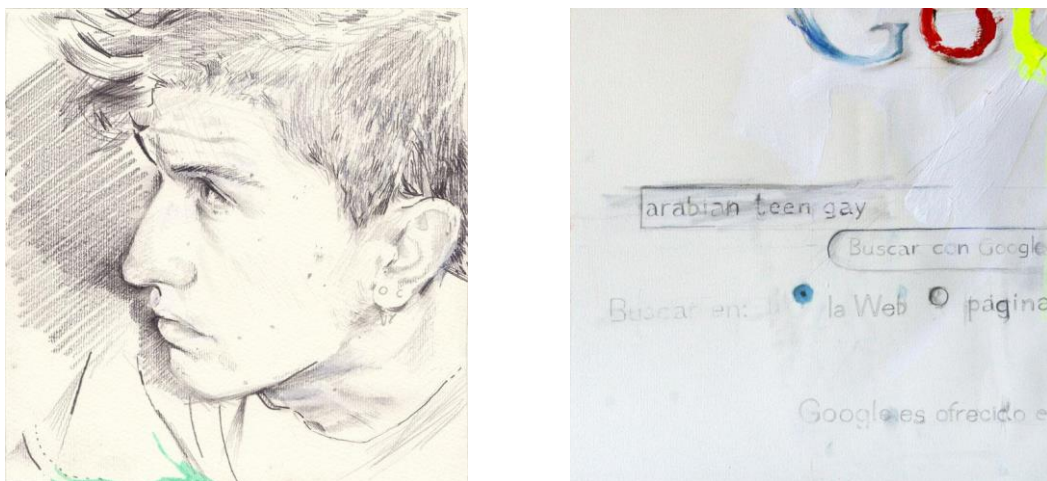


Figura 2. Dibujos de la serie </hipertexto2009>

Con motivo de un encargo expositivo para la realización de cerca de 200 dibujos, planteé la serie </hipertexto2009> a modo de experimentación-reflexiva mediada por una producción masiva y basada en el *amateurismo*. Entre diario etnográfico y apunte privado, abordaba la construcción del deseo (auto)erótico del muchacho en la red. #Selfies #interfaces #avatares y #gadgets constituían un material visual a deconstruir con el fin de evidenciar los dispositivos de poder identitarios que vehiculan y definen a las imágenes *amateurs* del paradigma digital contemporáneo. La deriva WWW era la estrella polar para la recopilación de imágenes, la variación pictórica de las mismas y el archivo hipervinculado de ambas construcciones visuales.

De este modo la imagen referente era sometida a la repetición tautológica de sí misma, desautorizándola y exponiendo en crudo sus significantes = /hipertexto2009, a través de la estrategia de la variación medial, profundiza en lo irrepresentable = esquiva la noción de verdad implícita contextualmente al medio fotográfico y permite la visibilización legítima de cuerpos disidentes para el orden heteronormativo y la lógica adulto-menor. La serie </hipertexto2009> recogió mi deambular durante un año en la red recogiendo imágenes y haciendo implícito el propio proceso creativo al mostrar de una manera ordenada dicho viaje internáutico cotidiano, siendo recogido en el site: <http://hipertexto2009.blogspot.com.es/>

De acuerdo a su naturaleza tecnológicamente sincrónica y a los dispositivos del momento (fundamentalmente web cams), en 2009 observaba²⁸ que las imágenes recogidas contenían ciertas especificidades determinadas por el medio. Dada la evolución y unificación de los dispositivos fotográficos para la recogida de imágenes y su publicación en la red a través de la telefonía móvil, procedo a exponer, a modo de contraste comparativo, algunas de las conclusiones acerca de dichas imágenes mediales en 2009:

- *Baja profundidad de campo e imposibilidad de enfoque.* La rudimentaria lente de una web cam imposibilita la captación de amplias perspectivas. Esto favorece a que su utilización sea relegada al retrato y la superlación de detalles (por ejemplo, los abdominales o la polla del internauta)
- *Pixelación.* Generalmente la web cam tienen una calidad de 1-1,5 megapíxeles, lo que impide una reproducción nítida de la imagen en detrimento de una textura y suciedad que se ha convertido en identificatoria de la imagen *amateur* electrónica
- *Maleabilidad de la cámara.* Este factor, uno de los más importantes, posibilita la manipulación de la microcámara para captar perspectivas imposibles. De igual modo que las cámaras endoscópicas nos permiten la visibilización interna del cuerpo (hecho que fue desarrollado plásticamente por la artista Mona Hatoum en su instalación *Corps Étranger*), la web cam posibilita, a través de sus limitaciones, la mirada selectiva y la autoexploración del cuerpo de un modo diferente al que plantea una cámara fotográfica corriente. Por ejemplo, podríamos citar las imágenes en las que el adolescente se enfoca en picado e incluso cenitalmente cogiendo la cámara con la mano: estrategia que rápidamente identificamos a día de hoy con cierta infantilización de los rasgos. Curiosamente esta característica tan típica de la fotografía amateur en la red se ha extrapolado al retrato realizado con cámaras digitales domésticas
- *Baja tasa de frames por segundo.* En lo que concierne a la grabación de videos con web cam, la lentitud de las conexiones y la captación de la imagen a través de *frames* produce una densidad entrecortada y una traslación temporal en el video chat que se parece más a una proyección continuada de diapositivas

Tras 5 años de evolución relacional en la red y después de la experiencia con </hipertexto2009>, la metodología de trabajo propuesta acabó por generar los únicos registros y cartografías de multitud de imágenes y enlaces perdidos dentro de un medio que genera visualidad con la misma rapidez que la devora. Retomando el campo de experimentación abierto 5 años atrás con su antecedente homónimo, decidí abrir una nueva serie con los mismos códigos procedimentales y técnico-conceptuales. </hipertexto2014> continuaba asimismo con el análisis de las (auto)producciones eróticas y/o pornográficas del adolescente en la red, ya comenzado en 2004 y cuyo metaestudio se ampliaba e interconectaba como el mismo organismo autónomo denominado internet. El blog que recogía las imágenes era en este caso: <http://hipertexto2014.tumblr.com/>

²⁸ Moreno, J. “<BOYS.NET>/cyberproducción de placeres y masculinidades adolescentes en la red”, *EL CUERPO CREADO. Representaciones del cuerpo en la contemporaneidad*, 2009. Alicante: MUA, p. 48-52

Si bien a nivel formal se dio una consecuente transformación y una depuración técnica, también sirvió a modo de estudio de las propias imágenes y códigos visuales en la red 2.0 de 2014. Por ello [hipertexto](#) es una serie que siempre puede reabrirse con las siguientes consignas:

- Explicitar parcialmente el deambular en la red para la obtención de imágenes durante un año
- Volcar las obras realizadas a un blog y ubicar a modo de pie de foto el *link* que conduzca al usuario al espacio original donde se encontró la imagen referente
- Hacer tangible, de manera consciente o no, la evolución medial de los dispositivos tecnológicos y espacios digitales actuales
- Hacer tangible, de manera consciente o no, la evolución performativa en la escenificación erótica y pornográfica del muchacho adolescente en la red
- Hacer tangible, de manera consciente o no, la evolución técnico-procedimental de / javi moreno

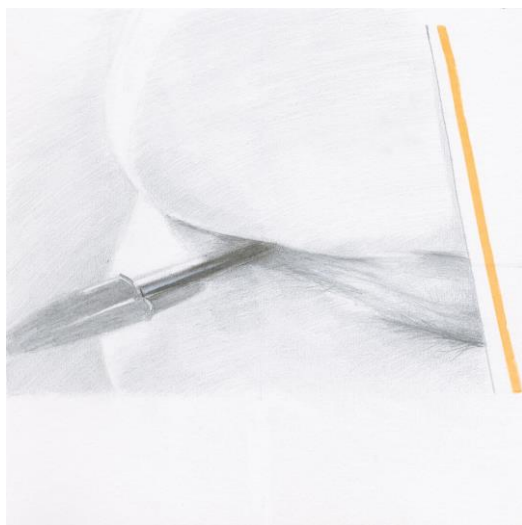
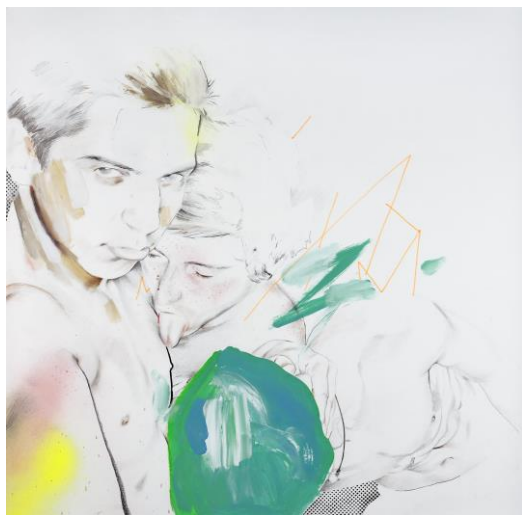


Figura 3. Dibujos de la serie [hipertexto2014](#)

Hasta el día de hoy la serie se ha mostrado en exposiciones individuales como *</hipertexto2009>* (Hotel Prince Park, Benidorm, 2009), *</hipertexto2014>* (Galería Set Espai d'Art, Valencia, 2014) y *2009-2014.jpg* (Sala Alterarte, Ourense, 2015). Asimismo se ha mostrado en varias exposiciones colectivas como *Son jóvenes y maestros* (Galería N2, Barcelona, 2009), *ALC II* (Parking Gallery, Alicante, 2012), *Just Mad 4* (Hotel Puerta de América, Madrid, 2013) o *Forever Young* (Casa das Artes, Vigo, 2017), y una de las obras fue galardonada con el Primer Premio de Dibujo *Miradas desde el dibujo y la fotografía al arte de la belleza clásica* (Insituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2009) con motivo de la exposición del Discóbolo de Mirón en Alicante. Tras diversos años de pre-producción, producción y post-producción sobre esta serie, tras someterla a una constante revisión y crítica, tras numerosos cambios formales en mi producción, es posible que se plantee la realización de *</hipertexto2018>*.

seedbed:failed.version

seedbed: failed.version takes as a starting point the transformation of the body into a spectacle through the web 2.0 and proposes to re-interpret Acconci's work, dealing with questions such as the pornographic domesticity, the artificial link established between the artist and the audience as well as the strategies of communication of the creative process²⁹

Seedbed:failed.version fue programada para La Estrategia doméstica, un evento teatral y performativo en la ciudad de Barcelona, y como la décima intervención Invited-one-Day para el espacio Homesession el 28 y 29 de octubre de 2011. Homesession es a la vez el hogar y el espacio expositivo de los comisarios franceses Olivier Collet y Jérôme Lefaire, un lugar que siempre se ha caracterizado por la experimentación y la fractura entre espacio público y espacio privado. Numerosos artistas internacionales han pasado por su espacio-hogar haciendo residencias artísticas y exponiendo con ellos. Invited-one-Day se trata de un planteamiento donde el artista es invitado por un día (o dos, en mi caso) para desarrollar una intervención en su espacio; en la obra planteada, dos días recogían la performance final, pero ésta se desarrolló de manera pública desde unas tres semanas antes.



Figura 4. Captura de uno de los shows de construcción de la cabaña de *seedbed:failed.version* en la plataforma CAM4, donde se observa que recogía 170 visitantes, la primera en ese momento del ranking (demostrando la velocidad y difusión del propio medio internáutico con respecto a los espacios tradicionales para la exhibición artística)

²⁹ Lefaire, J. "Seedbed:failed.version, by Javi Moreno" (2013) en Homesession.org [última consulta: 14 de septiembre de 2017] <http://www.homesession.org/wordpress/es/blog/2011/11/05/seedbed-failed-version-by-javi-moreno/>

La obra, diseñada para tal invitación, recogía el mismo tema que *</hipertexto>* abordando la espectacularización del cuerpo en la red y la (auto)representación erótica y pornográfica del muchacho. Sin embargo, en esta ocasión uno de los principales referentes temáticos era la pieza *Seedbed* (semillero) de Vito Acconci, convirtiéndose mi obra en una versión de ésta. Dicha acción fue realizada por Acconci en 1972 en la Galería Sonnabend de Nueva York. Oculto bajo un falso suelo, el artista se masturbaba y comentaba sus fantasías mientras el público andaba sobre dicha estructura. Del mismo modo creé una estructura de madera que habitaría; en este caso una cabaña como referente de la construcción identitaria adolescente.

La cabaña referencia los tanteos y búsquedas sexuales adolescentes, imponiéndose como un modelo a escala del espacio doméstico. Las acciones que, día y noche, desarrollan los usuarios de las plataformas de web cam desde casa están obviamente estructurados por una colección de mimetismos y recurrencias³⁰.

En lugar de casi vivir tres semanas en el interior de la estructura (como Acconci), construí la cabaña en ese tiempo mientras dicho proceso era retransmitido en una página de webcams para el seguimiento de shows sexuales *amateurs*, y siendo cada etapa anunciada en las redes sociales. Una performance online que llevó a aglutinar en algunos shows cerca de 1.200 espectadores.

³⁰ Lefaire, J. *Seedbed:failed.version*. Javi Moreno (2011), Folleto de la intervención

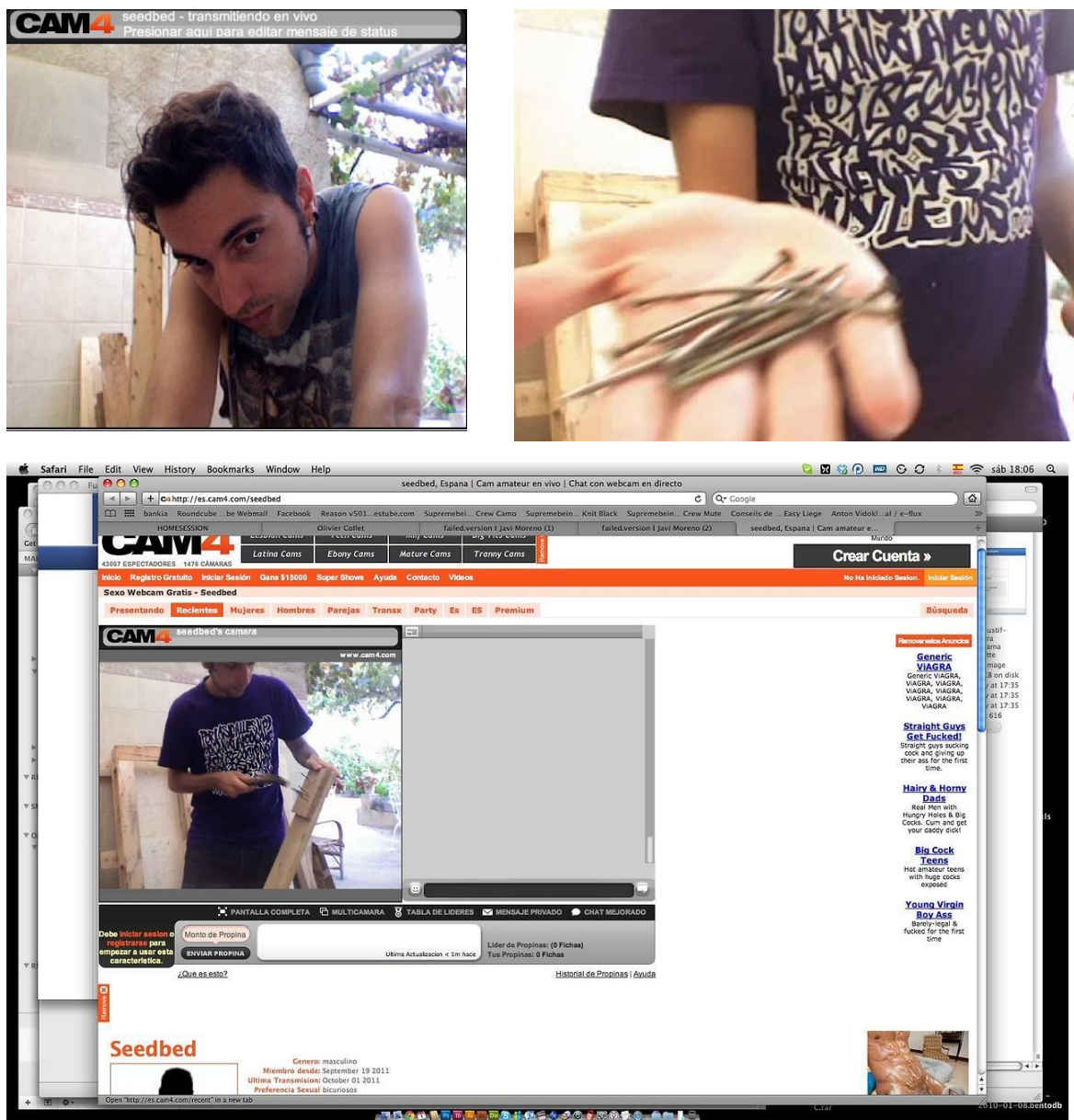


Figura 5. Momentos de la construcción de la cabaña donde se reproducen algunas poses y estereotipos de la escenificación pornográfica en red; de tal manera se muestran los clavos extraídos del palé del mismo modo en el que se mostraría una corrida

La performance online y la construcción en directo que pone en escena desbordan los códigos y contenidos que habitualmente se ofrecen en esa página web, lo que los usuarios no dejan de notar y manifestar. Sin embargo, esa acción, con su serie de signos eróticos (desde la imagen del carpintero y de su clavo hasta la cabaña que algunos ya ven idónea para un esclavo), desatan paralelamente unas expectativas claramente sexuales que los comentarios y las actuaciones equívocas del artista alimentan ingeniosamente. El proyecto apunta hacia la espectacularización del cuerpo propiciado por la web 2.0., utiliza su potencia, eludiendo sin embargo la inmediatez propia del consumo que, reiteradamente, encarnan los comentarios. Procede simultáneamente a una desmitificación del proyecto artístico, cuestionando las normas específicas del contexto y aproximación que sustentan su estatuto³¹.

³¹ Lefaure, J. *Seedbed:failed.version*. Javi Moreno (2011), Folleto de la intervención



Figura 6. Detalle del interior de la cabaña antes de su performance en Homesession

Proceso de producción y post-producción que fue retransmitido a través del propio canal de CAM4 creado *ex profeso*³² donde dicha cabaña fue construida en Alicante, después desmontada, transportada e instalada de nuevo en la sala de Homesession (Barcelona). Durante los días 28 y 29 de octubre de 2011 a partir de las 20:00 h se retransmitió como el público pudo visitar las inmediaciones de la cabaña cerrada. En el interior de la misma, y sin que el público tuviera anuncio alguno de mi presencia, me masturbaba silenciosamente a través de Manroulette³³ mientras se retransmitía fuera de la cabaña únicamente al interlocutor con quien hablaba (pero mi cuerpo nunca era visible). De este modo el público sólo podía intuir el acto masturbatorio del artista a través de la grabación o si decidía indagar físicamente mirando a través de pequeñas ranuras de la cabaña; cosa que sucedió y precipitó la acción casi a un acto vandálico donde algunos asistentes deseaban observar que ocurría allí mediante la violencia.

De la misma forma que la rampa de Vito Acconci, la cabaña en la que se encierra Javi Moreno durante el evento lleva una separación física estricta de lo público y de lo privado, sin que la acción deje de subrayar paradójicamente la porosidad extrema de ambos conceptos. Esta arquitectura aísla aquí al artista del público y da la espalda al discurso consensual que viene a posicionar éste último como productor de la obra, autor de ficción o generador autónomo de contenido. Los papeles están claramente definidos: la sensación que genera en los espectadores es la de una intromisión tolerada y de una extraña solidaridad de voyeurismo frente a los placeres solitarios de los cuales son testigos. Los espectadores se mueven en el espacio de una libido que no les pertenece, un espacio que llena una presencia obsesiva y deben componer su actitud frente a ella³⁴.

³² <http://es.cam4.com/seedbed>

³³ <https://www.manroulette.com/>

³⁴ Lefaure, J. *Seedbed:failed.version*. Javi Moreno (2011), Folleto de la intervención



Figura 7. Momentos de la performance en Homesession

Del mismo modo que *hipertexto*, la obra *seedbed:failed.version*, dada su naturaleza fallida enunciada en el propio título, es una experimentación constante y por lo tanto se trata de una obra abierta que puede ser constantemente reproducida y adaptada a formatos, plataformas y dispositivos web. Ambas piezas recurren a la sugerencia del viaje, un deambular que bien define nuestro trabajo y nuestro ocio en la virtualidad contemporánea, pero que a su vez me sirve como una herramienta metalingüística para hacer metafórica la propia producción artística y reiterarla hasta lo tautológico, hasta lo absurdo. Tan absurdo como veces damos un *like*, nos hacemos *selfies* o eliminamos una sospechosa publicidad en nuestro buzón de correo.

#kontra³⁵.

O.R.G.I.A. (Carmen G. Muriana, Beatriz Higón, Tatiana Sentamans)

O.R.G.I.A. somos un monstruo de varias cabezas, actualmente, las de Bea, Carmen y Tatiana. Desde 2001 nuestra investigación y creación artísticas gira en torno a cuestiones sobre género, sexo y sexualidad desde un posicionamiento feminista y queer. O.R.G.I.A. es una identidad fluctuante, inestable y bastarda, que transita por diferentes disciplinas. Y nuestra producción se solapa y confunde con nuestra formación artística y experiencias vitales e investigadoras. O.R.G.I.A. es un espacio heterotópico en el que cuando se entra, las leyes, los tiempos, y los placeres son marcados por el propio ser amorfo que lo conforma. Nuestra peculiar e improductiva actividad, se ha traducido en numerosas participaciones en exposiciones de carácter nacional e internacional, institucional y periférico, así como en talleres, seminarios, conferencias, prácticas culturales y proyectos.

Los proyectos más destacados de O.R.G.I.A. pueden articularse en tres líneas de investigación fundamentales, que subyacen, en la mayoría de las ocasiones, en cada uno de los trabajos y son:

- Crítica a la pornografía y a sus códigos normativos, y propuesta de narraciones en clave pospornográfica que re-sexualicen y re-politiquen de otro modo los cuerpos, los espacios, las acciones y las imágenes (*Spot, o.r.g.i.a de dedos 1 y 2 rombos, Horror Vacui, Strep-tease, J.Oda a Man Ray, Flori-cultura Subversiva, Follarse la Ciudad, ...*)
- Revisión y relectura críticas de la construcción social de género (especialmente de la masculinidad), y profundización en el marco espacio-temporal delimitado por el tardofranquismo en el Estado español (*libro O.R.G.I.A-O.R.G.I.A, Serie Verde, P.N.B. y Taller de Reyes, ...*).
- Revisión y relectura críticas de la historiografía, y en especial, de la construcción del lenguaje y de la historia del arte (*J.Oda a Man Ray, Serie Verde, P.N.B., Taller de Reyes, Flori-cultura Subversiva, Serie MNH, ...*)

Para hablar de parte de nuestro recorrido como creadoras e investigadoras en el marco del trabajo artístico feminista, a continuación, usaremos el lema de las jornadas (#kontra) para construir una serie de hashtags que lo contengan como prefijo o parte. Este #kontra que hacemos nuestro, y que denota oposición (idea, actitud, lugar) de un ente con otro, dificultad, etc., nos sirve para sacar a la luz algunos episodios y experiencias del grupo bajo los que subyacen nuestra metodología y nuestro posicionamiento plástico y político. Esto lo hacemos al hilo de una selección de nuestras obras, no ordenadas cronológicamente: alternando para ello diferentes imágenes, y algunas citas de proyectos propios.

³⁵ Texto de la conferencia homónima de O.R.G.I.A. impartida en la sesión “Arte y feminismo” del X Festival de Cultura Feminista, *Feministaldia* (Tabakalera, Centro Internacional de Cultura Contemporánea, Donostia, 2015).

#KONTRARIADAS

Nos sentimos contrariadas por las desigualdades e injusticias sociales, por las hegemonías establecidas, sus convenciones, sus limitaciones y sus violencias para mantenerse.



Figura 1. O.R.G.I.A.: Tu exquisita violencia, litografía, 2008

#KONTRARIAS

Como feministas, nuestra producción artística es nuestro medio de expresión, nuestra arma de combate, nuestro escudo de protección, nuestro modo de pensar, y de generar sentido a la contra. Nuestro frente de batalla fundamental y común es el restrictivo sistema sexo-género-sexualidad en múltiples ámbitos de la vida.



Figura 2. O.R.G.I.A.: Estamos hartas de súper-héroes, fanzine, 2008

#KONTRADECIMOS

Desmentimos aquello con lo que estamos en desacuerdo. Subvertimos las representaciones, los significados y sentidos con los que no estamos conformes.

Esto sucede con la mitología, con la historia, el arte, la ciencia, el lenguaje, etc., y en definitiva con los saberes establecidos. [Nos ponemos unas gafas falsas con nariz y bigote prostético de plástico]. Por ejemplo:

Dra. C : - ¿Están ustedes de acuerdo con el hecho de que una palabra define algo o a alguien “objetivamente”? ¿Qué ocurre cuando hemos producido nuevas subjetividades y no existen términos para nombrarlas? ¿Y qué sucede con las definiciones de vocablos proscritas históricamente por los usos estancos y normativos explicitados en diccionarios y enciclopedias?³⁶

PLAY: “herboerizar” <<https://soundcloud.com/xxorgia/herboerizar-1>> [última consulta: 29/09/2017]



Figura 3. O.R.G.I.A.: *Flori-cultura subversiva: representación en un acto [Pantomima de credibilidad científico-artística para cuatro cuerdas]*, conferencia-performance, UIMP 2008

#KONTRAataque

Partimos de la investigación y la experimentación para construir y plantear obras críticas.

Para ir kontra el olvido, entender y modificar muchas cosas, atacamos su raíz para entender nuestra situación actual. Este es el caso de nuestro estudio de la masculinidad del tardofranquismo:

- para comprender el origen de los roles de género impuestos y después heredados que determinan los comportamientos.
- y para comprender también el origen de la mayoría de violencias simbólicas y físicas.

Este proyecto se articula en una serie fotográfica (la *Serie Verde*, 2004-2005), un taller de reyes (*Bastos, Oros, Copas, Espadas y Dildos. Los reyes de la baraja española*, 2005) y un vídeo documental (*P.N.B. Producto Nacional Bruto*, 2005).

³⁶ Fragmento de la conferencia-performance *Flori-cultura subversiva* (2007), publicada como O.R.G.I.A (2017): “Flori-cultura subversiva. Representación en un acto [Pantomima de credibilidad científico-artística para cuatro cuerdas]. Partitura”. EN: *Desiderata*, Madrid: Desiderata Editorial, pp. 81-91



Figura 4. O.R.G.I.A.: *Paquito al Servicio de España*, collage, 2005

#KONTRApeso

Para equilibrar la balanza, le damos la vuelta a estas herramientas de poder y las relanzamos evidenciando sus mecanismos, pervirtiendo sus estrategias y ridiculizando sus formas. Para nosotras, el humor es un arma afilada urticante y lubricante, tremendamente comunicativa, y por ello muy útil para la subversión de discursos monolíticos dominantes.



Figura 5. O.R.G.I.A.: Serie Verde, fotografía sobre aluminio, 2004-2005

#KONTRApunto

Los proyectos basados en la experiencia colectiva y en el ejercicio de roles de género y clase, han sido un contrapunto fundamental y un complemento a la teoría y al trabajo plástico. Este modo de hacer entronca con la genealogía feminista desde los años 60.

Los talleres nos han permitido compartir, debatir y enriquecernos mutuamente. También nos han brindado el contrapunto de confrontarnos a las reacciones ajenas en el ejercicio de roles según la subjetividad de cada participante, respecto a nuestro trabajo interno y controlado.



Figura 6. O.R.G.I.A.: Taller de Reyes Bastos, copas, oros, espadas y dildos. Los Reyes de la Baraja Española, Sala Matilde Salvador, Universitat de València, 2005

#KONTRAnatura

El sexo, el género y la sexualidad han sido tres temas que nos han preocupado a las artistas feministas durante muchas décadas. Y nosotras nos situamos dentro de la línea de trabajo que desnaturaliza estas cuestiones. A través del uso del cuerpo y de la prótesis, de la metáfora y del collage, hemos planteado cuerpos con sexos híbridos, géneros mutantes, y prácticas sexuales no normativas y no reproductivas. Este es el caso de la mayoría de nuestros trabajos.

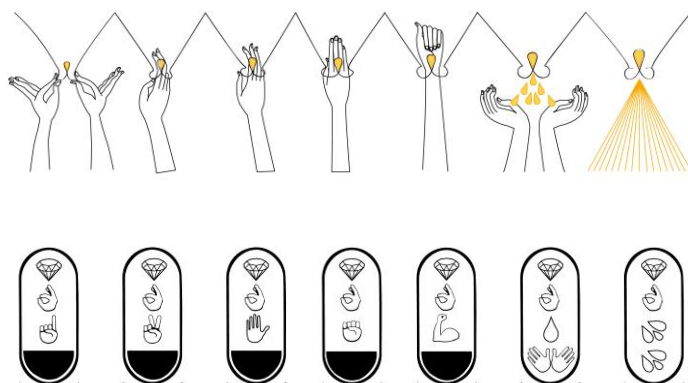


Figura 7 [de arriba a abajo]. O.R.G.I.A.: *Egyptian Fist*, boceto del jeroglífico, 2014. *Egyptian Fist v.App* [cigarrillo de papiro para fumarse un squirting; emoticoños de ayer, de hoy y de siempre], fanzine, 2015

#aKONTRApelo

Tiramos de los conceptos y de las imágenes en dirección opuesta a su tendencia general, arrancándolos de su orden naturalizado para desplazarlos a otros lugares, para fabricar otros imaginarios sobre el cuerpo y sus deseos. Formalmente es algo que hemos hecho en varios trabajos con el pelo y el vello.

PLAY: “ejercitando el contrapelo”

<<https://soundcloud.com/xxorgia/ejercitandoelcontrapelo>> [última consulta: 29/09/2017]

PLAY: “pelusa” <<https://soundcloud.com/xxorgia/pelusa>> [última consulta: 29/09/2017]



Figura 8. O.R.G.I.A.: O.R.G.I.A.-O.R.G.I.A./ *Ontología de Representaciones Gastadas e Indumentaria Arbitraria*, libro de artista reversible, 2004-05

#KONTRAcultura

En nuestro último proyecto *MNH* o *Museo Natural de Historia* (2009-...), tomamos el imaginario de una de las culturas antiguas base de nuestra civilización, la del Antiguo Egipto. Sus códigos y sus silencios históricos, como el de la faraona Hatshepsut una vez muerta, nos sirven para abordar las relaciones de poder, para hablar de las historias no contadas o eliminadas, y en este sentido, para ampliar el imaginario de prácticas sexuales no normativas basadas en la dominación y en la sumisión.

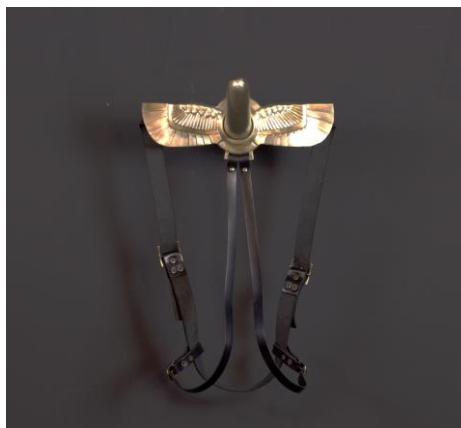


Figura 9. O.R.G.I.A.: *MNH: Horus y Apep [cinturón funerario para petite morte]*, latón y cuero, 2012-2014

#KONTRApосто

Como dice la canción de las Bistecs, la historia del arte está plagada, y las citamos textualmente, de “penes con pincel”. En 2004 acuñamos el término “J.Oda” o “Joda” para realizar una contraposición a ciertas obras falocéntricas, en un sentido crítico, contrario al habitual homenaje, u oda. En la pantalla vemos *J.Oda a Man Ray* (2004), una vídeo-acción donde mediante la acción de un cuerpo trans-mutante con cabeza de útero-pene, desplazamos el cum shot o plano de la corrida del porno normativo.



Figura 10. O.R.G.I.A: *J.Oda a Man Ray*, vídeo-acción, Godella 2004

#KONTRAacción

O dolor placentero concentrado que se produce antes de nuestros partos-orgasmos artísticos. Nuestro modo de hacer se caracteriza por procesos lentos y largos. Los debates y el trabajo sobre las ideas se encadenan y contaminan entre sí, incluso de unas series a otras, hasta que dilatamos lo suficiente para tomar una decisión final, horizontal y consensuada, nunca democrática (o todas o ninguna).



Figura 11. O.R.G.I.A.: *Follarse La Ciudad*, art project, técnica mixta, 2009-...

#KONTRActura

Los medios de expresión que usamos son muy diversos entre sí, en contra siempre de la especialización, y por lo tanto en contra de nuestra propia comodidad. No usamos sólo técnicas con las que nos sentimos cómodas, sino que nos excita el reto de poner en práctica procesos que controlamos poco y que debemos ejercitar para llevar a cabo cada trabajo. Esto hace que los desarrollos técnicos sean muy intensos, y que acabemos contracturadas, tanto mental como físicamente.



Figura 12. O.R.G.I.A.: *Egyptian Fist*, imágenes del proceso, Facultad de Bellas Artes de Altea, 2014

#KONTRArrestar

Otra de nuestras vindicaciones que enlazan arte y feminismo, es repolitizar y resexualizar determinados materiales y procesos ligados a una tradición más academicista, y no usados habitualmente por el arte feminista. Así queremos contrarrestar una de tantas limitaciones para la práctica política, movidas por el deseo de que el feminismo invada un mayor campo de las prácticas artísticas. Este es el caso de la talla en piedra o la fundición en metal.



Figura 13. O.R.G.I.A.: *Egyptian Fist. Revisión del loto abierto*, piedra, madera, pan de oro y ruedas, 2014

#KONTRAfuerte

En relación a lo que comentábamos, muchas veces unas obras se apoyan en otras, o surgen de ellas. Este es el caso, por ejemplo, de *SculptureLab RIOT* (2014), una serie fotográfica que retrata nuestro drag específico en el taller o draglab, y muestra el otro lado del proceso, la transformación física del propio cuerpo a través de la transformación del material en un baile performativo. También es un autorretrato grupal como cuerpos de taller.



Figura 14. O.R.G.I.A.: *SculptureLab RIOT*, serie fotográfica, 2014

#KONTRAdicción

Hemos trabajado en espacios institucionales y en otros autogestionados por redes cercanas, amigos, amigas, amigos. Nunca hemos tenido intención de trabajar con una galería, aunque el año pasado colaboramos con motivo de una exposición temática afín. Al margen de esto, siempre nos hemos preguntado si era una contradicción como feministas trabajar en el sistema mercantil del arte o por el contrario necesario. ¿Por qué el arte feminista no está integrado en el mercado artístico en el Estado español?



Figura 15. O.R.G.I.A.: imagen para pendón y cartel anunciador de la exposición colectiva *Fugas subversivas*, Universitat de València, 2005

#KONTRAer

Desde nuestra posición, al hilo de la pregunta que os acabamos de lanzar, el hecho de no contraer vínculos que te aten al ritmo y demandas del mercado, nos permite una libertad en nuestros tiempos, temas y modos de abordarlos. El otro lado de esta moneda, es la precariedad a la que el trabajo artístico feminista va tan ligado. En nuestro caso, como en el de muchas compañeras y compañeros, tenemos otros trabajos que nos permiten autogestionarnos, autoproducirnos, y ser independientes.

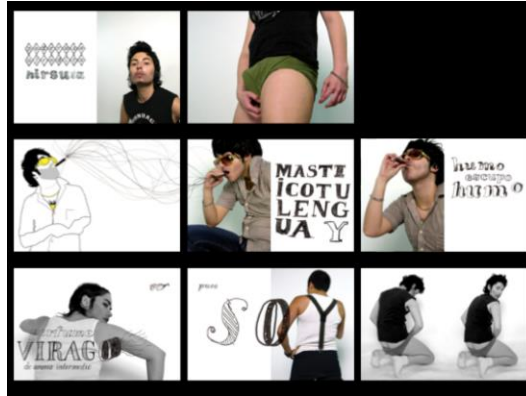


Figura 16. O.R.G.I.A.: O.R.G.I.A.-O.R.G.I.A./ *Objetos Reversibles de Género Indefinido y Anómalo*, libro de artista reversible, 2004-05

#KONTRASentido

A pesar de definirnos como feministas, nunca hemos participado en una exposición con motivo del 8 de marzo. ¿Contrasentido o no?

Como feministas reivindicamos espacios en el ámbito de las prácticas culturales los 365 días del año. Y no una cuota de participación limitada para las mujeres (entendida esta categoría en su sentido más amplio o transfeminista) dentro de lo políticamente correcto. Tampoco solemos estar de acuerdo con las posiciones del feminismo institucional y sus agendas.



Figura 17. O.R.G.I.A.: *Letanía para una cruz*, mármol blanco, 2010

#KONTRApie

Al hilo de las agendas, es curioso que no fue hasta 2012 cuando se inauguró la primera exposición de tesis que planteaba una genealogía del arte feminista en el Estado español, desde 1960 hasta 2010. Ese día en MUSAC, tuvimos un pequeño contrapié. No sólo el texto de nuestras cartelas no se correspondía con el que habíamos enviado, sino que en una de ellas se usaba la palabra consolador, término proscrito para nosotras como feministas. Pedimos prestado un boli a una chica que estaba al lado, y tachamos y sustituimos la palabra por “disfrutador”. Nuestro vandalismo museístico fue grabado por las cámaras, y lo que pasó después, provocó que minutos más tarde recibiéramos una llamada telefónica de uno de los comisarios para disculparse por el desliz.



Figura 18. O.R.G.I.A.: *Follarse La Ciudad_El ataque de Autoerótica: La oscuridad se cierne sobre Barcelona Vol.1*, art project, técnica mixta sobre papel, 2009

#KONTRAindicación

Una contraindicación es ceder tu espacio para La Noche en Blanco de Madrid, y encontrarte con cuatro feministas en tu jardín haciendo ruido y molestando a tus invitados. Esto fue lo que le ocurrió a la Fundación Ortega y Gasset, antigua residencia de señoritas dirigida por María de Maetzu en la República, durante el happening sonoro con el que desestigmatizamos la figura de la mujer-bicha, tan demonizada por los artistas simbolistas y el imaginario popular en general.

PLAY: <“jaula de chicharras” <https://soundcloud.com/xxorgia/jauladechicharras>> [última consulta: 29/09/2017]



Figura 19. O.R.G.I.A.: *Flori-cultura subversiva*, instalación y happening sonoro, jardín de la Fundación Ortega y Gasset, La Noche en Blanco de Madrid, 2007

#KONTRAtiempo

Por decir lo que opinamos a veces se generan contratiempos, como el ocurrido una noche tras una inauguración, cuando el comisario nos preguntó sobre la selección, y expresamos que una de las obras nos parecía más naif que desobediente en términos de género.

El comisario se puso violento, nos exigió que retiráramos la obra al día siguiente al grito de “24 horas son suficientes” para O.R.G.I.A. en una exposición. Nosotras hicimos unas chapas conmemorativas y las repartimos.



Figura 20. O.R.G.I.A.: diseño de chapa, 2014

#KONTRAproducente

Las ganas de dar visibilidad a una serie de trabajos y puntos de vista feministas pueden llegar a ser contraproducente dependiendo de los medios y colaboradores. Este fue el caso de la serie documental *Sex Mundi*, cuyos responsables se pusieron en contacto con nosotras hacia el año 2008. Tuvimos que reconducir intentos de grabación estilo videoclip de “conjunto musical de chicas”, planos sexistas, y comentarios machistas sobre nuestro nombre artístico por parte del equipo técnico, entre otras calamidades³⁷.

³⁷ "Identidad Sexual". *Sex Mundi. La Aventura del Sexo*, n.º 10. Plural Entertainment, España, 2010, 15 x 45 <https://vimeo.com/33114904> [última consulta: 29/09/2017]



Figura 21. O.R.G.I.A. en *Sex Mundi. La Aventura del Sexo*, capítulo 10: “identidad sexual”, Plural Entertainment 2010 [frame]

#KONTRA(r)reloj

En el espacio heterotópico de O.R.G.I.A., la política feminista y el placer de producir no entiende de tiempos. Sin embargo, la realidad se impone. Y la propia mecánica de eventos y exposiciones nos obliga a acelerar algunos procesos para llegar a tiempo, reventando nuestra burbuja particular. Pero también ir a contrarreloj juega a nuestro favor, ya que nos obliga a evadirnos de nuestras obligaciones laborales y familiares, y tener que rematar nuestros trabajos.



Figura 22. O.R.G.I.A.: MNH: *daga funeraria para petite norte*, latón y alabastro, 2009

#KONTRActual

Para nosotras es muy importante que la gente tenga acceso libre a cualquier producción artística y por este motivo optamos por difundir y/o hacer circular nuestro trabajo a través de Internet. Buena parte de las imágenes, vídeos, sonidos y textos que hemos producido están subidos en nuestro blog (besameelintro.blogspot.com) bajo una licencia Creative Commons (de citar, no modificar, y no percibir un beneficio económico ajeno). Ello no quita que valoremos las relaciones *Kontractuales* que pagan el trabajo realizado, es más, éstas son más que necesarias cuando se trata de una labor autogestionada, como es la nuestra.

Para nosotras la remuneración de un trabajo artístico y la libre circulación de sus resultados, son cosas diferenciadas.

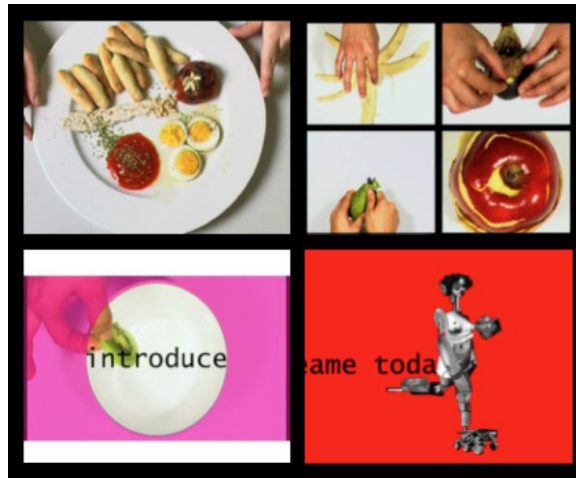


Figura 23 (de izq. a dcha. y de arriba a abajo). O.R.G.I.A.: *O.r.g.i.a. de dedos, 1 y 2 rombos*, vídeo, 2003 // *Strip-tease*, vídeo, 2003 // *Horror vacui*, vídeo, 2004 // *Spot*, vídeo, 2002-3 // frames

#KONTRAcpción

Aunque ideamos sin protección y nos consideramos mentalmente muy prolíficas, sin embargo, a veces nuestros proyectos se quedan en dilatados periodos de gestación. Unas veces porque la realidad cotidiana y la distancia no nos permite desarrollarlos o concluirlos; otras porque decidimos abortar determinadas ideas.



Figura 24. O.R.G.I.A.: *Coñovisión*, boceto para vídeo-creación, 2011

#KONTRAcorriente

Y qué es el activismo feminista sino ir a contracorriente.



Figura 25. O.R.G.I.A.: *Follarse La Ciudad_Autoérotica Revolucionada: Golpe bajo al imperialismo*, art project, técnica mixta sobre lienzo, 2010-11

#enKONTRAdas

Si algo define a O.R.G.I.A., por encima de todo, es haber sido un grupo, y haber participado y haberse retroalimentado de una red, la transfeminista, incluso antes de llamarse así. Esto ha sido posible gracias al encuentro y al hecho de compartir un feminismo e imaginario comunes.

La composición de O.R.G.I.A. ha sido cambiante. Y aunque hasta hace poco hemos mantenido una formación estable junto con Sabela Dopazo, personas como Majo Pulido y Elena-Urko (actuales Post-Op), Aurore Delpau o Malva García, como integrantes puntuales en los inicios, han contribuido a definir nuestro lenguaje común.

Todos estos encuentros y los que vendrán, no solo nos ha conformado como grupo artístico, sino como familia política elegida.

PLAY: “araña” <https://soundcloud.com/xxorgia/arañatotal> [última consulta: 29/09/2017]



Figura 26. O.R.G.I.A.: imagen de perfil para redes, 2008

#KONTRAbando

De la herencia de nuestras abuelas nos queda el contrabando. Los seminarios y jornadas han sido y son para nosotras un marco ideal para el intercambio de información, de saberes y de afectos. Por no hablar de los talleres impartidos y recibidos o las colaboraciones. Quizás la primera vez que tuvimos la oportunidad de degustar este manjar fue en el *Maratón postporno* realizado en MACBA en 2003, pero sin duda la que más nos marcó fue el Seminario de Arteleku *La repolitización sexual de las prácticas artísticas* (2004), y posteriormente *Fugas subversivas* (Universitat de València, 2005), *Desacuerdos* (Arteleku, 2005) y *Feminismospornopunk* (Arteleku 2008). Como ejemplo de contrabando, ir a México para compartir nuestra manera de entender el travestismo como herramienta metodológica (PUEG, UNAM, 2013, exponer en *MICGénero* (Centro Cultural de España en México, 2013), o participar en el Tepoztlán Institute con investigadores de toda América (2013), nos procuró una perspectiva que nos ha hecho ser conscientes de nuestra “blanquitud”, y retornos a incluir en nuestros próximos trabajos, cuestiones relativas a la raza y la perspectiva de los estudios de(s)coloniales.



Figura 27 (de arriba abajo). O.R.G.I.A.: *Flori·cultura subversiva*, Centro Cultural de España en México, 2013 // *Flori·cultura subversiva* reproducida En la punta de la lengua, publicación aniversario PUEG, UNAM, 2012

#KONTRaseña

Las palabras feminismo queer/cuir y transfeminismo pueden funcionar a modo de contraseña y abrir la posibilidad de conocer y compartir experiencias, otros modos de hacer y estrategias de resistencia con personas afines en una lucha común. Pero también pueden funcionar como una etiqueta que excluye y cierra puertas al ser percibida como una amenaza desde diferentes ámbitos del sistema establecido, como la familia, el trabajo o el circuito artístico *mainstream*, entre otros.



Figura 28. O.R.G.I.A.: portadas de libros, 2007-2010

#KONTRA todo pronóstico

A pesar de los avatares, los cambios de vida, de lugar de residencia y de curro, seguimos trabajando juntxs después de tantos años.

#KONTRA viento y marea

Seguiremos yendo a la contra.

Conducta social y las teorías que versan en relación al comportamiento humano.

Raquel Puerta Varó

La línea de investigación que se plasmará en estas líneas, plantea un análisis de los comportamientos y de la conducta social del individuo desde un punto de vista formal, procedimental y temático.

Se confecciona, a partir de unos planteamientos concretos, propuestas que generen cierto progreso en relación al desarrollo del individuo en la sociedad, partiendo de cuestionamientos y situaciones a los que se enfrenta diariamente. Presento mediante las creaciones la importancia de una formación y educación orientada a entender los diversos contextos y entornos en los que se desarrolla el individuo y a los que se enfrenta, alejándose de prejuicios originados en muchas ocasiones por los ambientes más cercanos como el familiar o el escolar.

Por ello, se habla de una defensa de la diversidad y de la libertad del ser en su construcción como ente perteneciente a una sociedad, evitando formaciones y planteamientos erróneos al respecto. Afianzando una práctica docente basada en la reflexión y análisis de los discursos sociales, metodológicos y procedimentales, pretendiendo nuevas propuestas conceptuales, formales y técnicas. Se manifiesta así un intento por redirigir la herencia embebida de generaciones pasadas, que han supuesto una distorsión en la creación y concepción de una identidad liberada, exenta de tabúes y prohibiciones.

Se debe asumir y comprender, que diferentes somos los individuos y diferentes son las situaciones a las que nos enfrentamos continuamente, y es de recibo hablar de una realidad diversa, heterógena y libre.

El estudio conceptual y plástico versa en torno a una metodología concreta, centrada en la búsqueda y el análisis de documentación referida a la temática relacionada con el individuo y su desarrollo en la sociedad, incluyendo información de diversas áreas de conocimiento como son la filosofía, la antropología, la psicología o la ciencia. La selección e indagación específica de ítems determinados, concretan en la ideación de la propuesta artística, afianzando así la base para el desarrollo tanto conceptual como formal.

Reinterpretación de métodos y técnicas. Construcción de volúmenes exentos y no exentos, a partir de materiales rígidos y semirrígidos.

El proceso creativo se conforma de manera paulatina, con un trabajo de pre-producción consolidado, en el que tanto textos, como bocetos o maquetas, apoyan una producción específica que muestra la construcción de un lenguaje plástico característico en el desarrollo artístico de mi obra.

La comprensión de las dimensiones desvinculadas del plano y la manipulación de las superficies, son características concretas de los planteamientos teórico-plásticos que planteo en la investigación artística; considerando el volumen como elemento indispensable en el discurso de las piezas.

Las creaciones suelen presentar una nueva estructuración de formas sobre el plano, procurando una búsqueda experimental en torno al espacio y a la generación de formas, mediante el aporte de volumen sobre la superficie vertical. Se plantea con este tipo de obras, reinterpretar de alguna manera el concepto de escultura tradicional, presentando sensaciones relacionadas con las teorías y nuevos planteamientos que versan en torno al individuo y a su liberación, en las que tanto el sentido del tacto y el de la vista refuerzan la percepción de una imagen concreta visual o cognoscitiva.

El desarrollo de las obras, muestra en ocasiones concretas la opresión a la que es sometido el ser y por otro lado, la acción de liberarse, de quedar libres de todo aquello que les oprime o doblega, mediante construcciones plásticas de visualización sutil y delicada, conformadas con ejecuciones cargadas de agresividad (figura 1).



Figura 1. Raquel Puerta Varó. “Espinario”, 2012.

Destaca en la plástica que desarrollo la utilización del color/no color, como ejercicio reiterado en todas las piezas redundando, por tanto, en la búsqueda de la máxima pureza cromática y formal del color blanco. Hecho que se basa en los cuestionamientos que plantea Kasimir Malevich con su obra “Cuadrado Blanco sobre fondo blanco” (figura 2), realizada en 1918, en la que plasma sobre la superficie pictórica, un cuadrado blanco dentro de otro cuadrado blanco, destacando la simbología de los únicos elementos que conforman la pieza, el color, el cuadrado y el soporte. Acción artística que bajo los parámetros suprematistas defiende la “supremacía del sentimiento puro del arte, de un sentimiento de no-objetividad, en el sentido de que pretendía, según sus palabras, *liberar al arte del lastre del mundo de las cosas*”³⁸. Esta premisa sostiene parte de los planteamientos teóricos y plásticos de mi desarrollo artístico, referidos tanto a la utilización del color/no color, el blanco, como por el concepto de liberación, de finitud e infinitud o de comienzo y fin.

³⁸ Díaz-Solís, R. “Filosofía de arte y de vivir: El trabajo de no desilusionarse”, 2000. Madrid: Ed. Verbum.



Figura 2. Kasimir Malevich, “Cuadrado Blanco sobre fondo blanco”, 1918

Este recurso formal, se convierte en hilo conductor de mis creaciones, potenciando conceptos tales como honestidad, integridad o moralidad, que invitan a ser cuestionados y a reflexionar sobre ellos y sobre los diversos estímulos que generan las obras. La utilización de este tono incita a recapacitar en relación a la liberación de la realidad, del individuo y de su entorno, siendo en ciertos momentos reinterpretado.

El proceso creativo que llevo a cabo, se materializa en una obra plástica específica a través de diversas técnicas que abarcan el vaciado, la confección, el bordado, la construcción a partir del plegado... Dicha plástica se desarrolla mediante la utilización de recursos formales tales como agujas, hilos, tejidos, tachuelas, porcelana o papel, adquiriendo este tipo de elementos gran importancia en la elaboración de las obras, estableciendo un discurso concreto (figura 3).



Figura 3. Raquel Puerta Varó. “Libar”, 2015

La manipulación de estos recursos y de las superficies plásticas, conforman las bases de la metodología de producción de mis obras, en las que el volumen ya sea exento o no, se convierte en un hecho obligado.

La creación pues, de estos volúmenes, sobretudo de los volúmenes no exentos en la superficie vertical, se obtiene tras la modificación de los materiales mediante diversas acciones que parten de la delicadeza, en algunas ocasiones, o, por el contrario, de la impronta más dura. Este tipo de ejercicios sobre la materia, plantea una reinterpretación del concepto de bidimensionalidad en el plano, dirigiéndose hacia la tridimensionalidad en la vertical.

Concavidades y convexidades, aberturas, oquedades, sajos o incisiones en la materia, responden a una galería de piezas que se liberan, pero que están heridas y a su vez reprimidas nuevamente, en algunas ocasiones (figura 4). Obras que modifican el espacio, que pasan de ser superficie plana a volumen semi-exento, invadiendo su entorno y nuestro entorno.

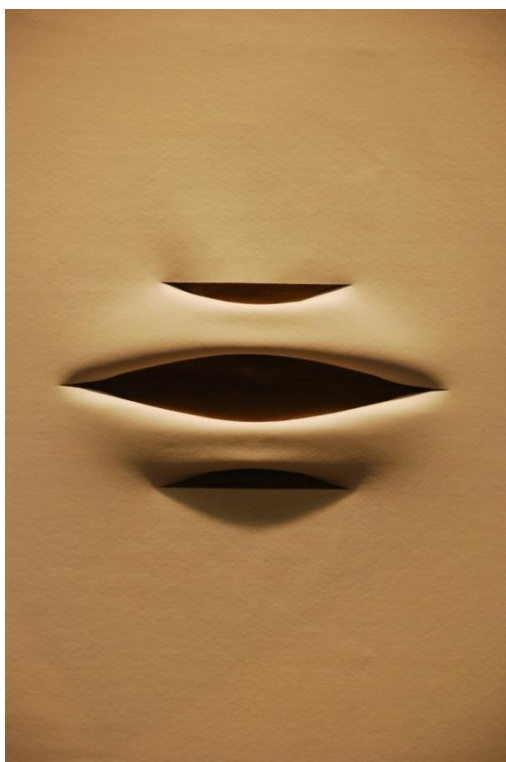


Figura 4. Raquel Puerta Varó. “Clamore”, 2017.

Este planteamiento hace referencia a la obra de Lucio Fontana y sus teorías en relación a la redefinición espacial en el medio pictórico, hecho que se refleja en estas palabras "El agujero es el comienzo de una escultura en el espacio. Mis pinturas no son, son conceptos de arte"³⁹. Con el Espacialismo, este artista propone la concepción de un espacio real modificado, pero no oculto, donde el soporte se transforme en propia obra, buscando una nueva definición y desmaterializando de alguna manera la pieza. La alteración de la materia mediante *buchi* y *tagli* (agujeros y cortes) (figura 5) y la monocromía, modifican el concepto tradicional de pintura, asentando un nuevo espacio entre lo bidimensional y lo tridimensional, como se puede observar en las obras tituladas “*Concetto spaziale*” (figura 6), creadas entre 1950 y 1968.

³⁹ McEvelley, T., 2007. “De la ruptura al ‘cul de sac’ : arte en la segunda mitad del siglo XX”, 2007. Madrid: Akal, Serie Arte contemporáneo

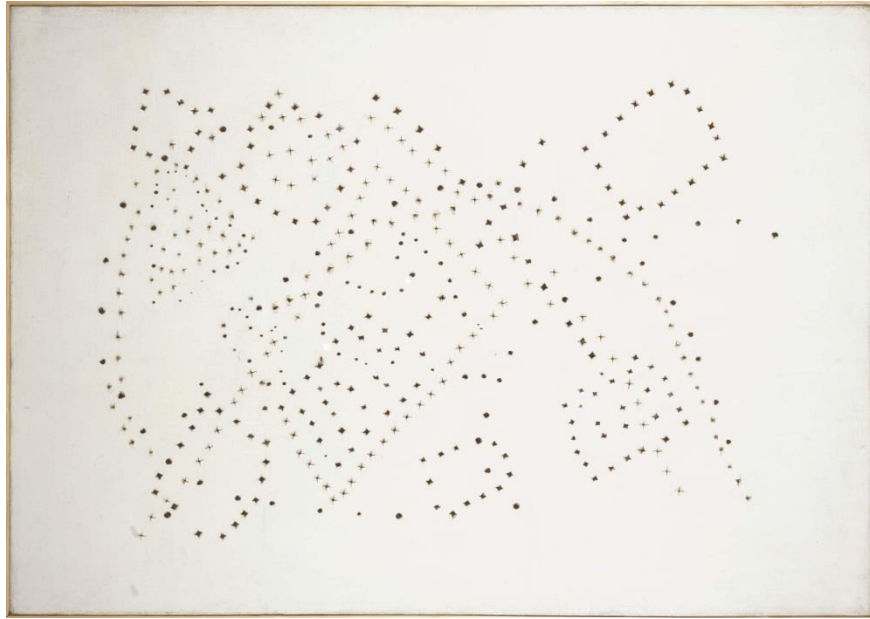


Figura 5. Lucio Fontana *"Concetto spaziale"* (Concepto espacial), 1950.

"Como pintor, mientras trabajo en uno de mis lienzos perforados, no quiero hacer una pintura. Lo que yo quiero es abrir el espacio, crear una nueva dimensión para el arte, encajarlo en el cosmos, cuando éste se expande infinitamente más allá del plano confinante del cuadro"¹.

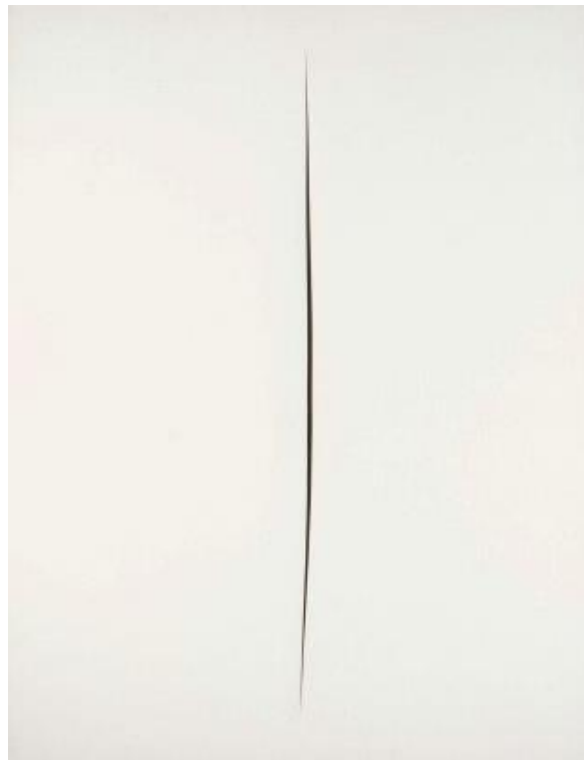


Figura 6. Lucio Fontana. *"Concetto spaziale. Attesa"* (Concepto espacial. Espera), 1960.

Estas aberturas, rasgados o cortes sobre las superficies plásticas, narran el concepto de quedar libres tanto formal como conceptualmente, que, a su vez mediante recursos formales como agujas, tachuelas o hilos en determinadas piezas, muestran a su vez una liberación coartada, sometimiento u opresión (figura 7).

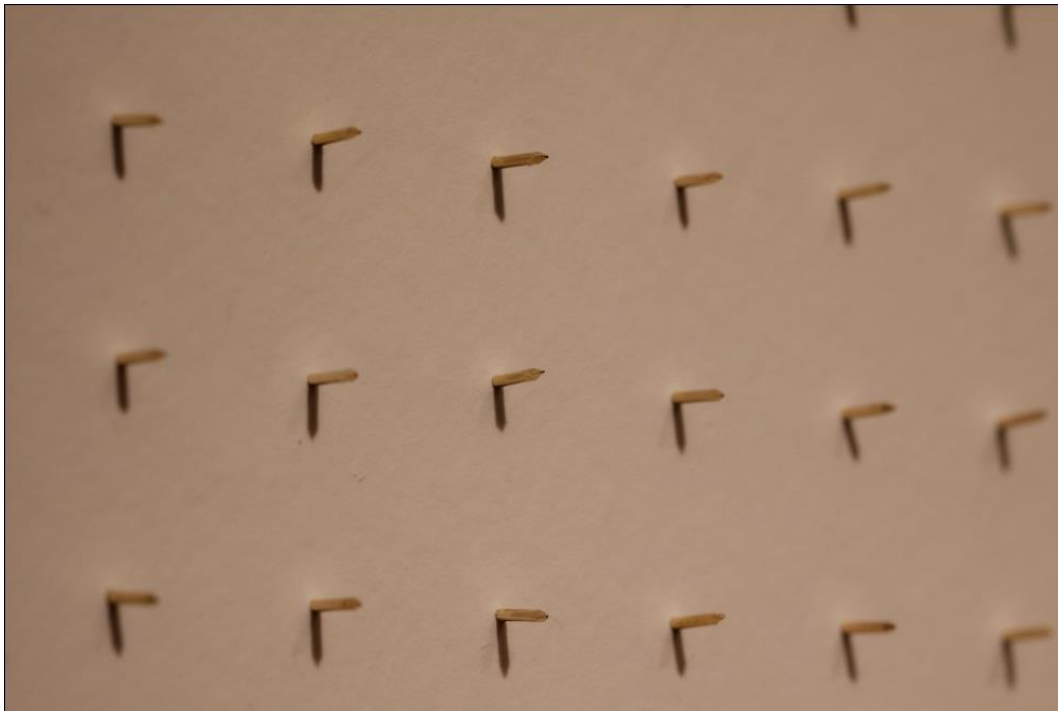


Figura 7. Raquel Puerta Varó. “Expiación”, 2014.

El proceso creativo conforma diversas técnicas y materiales, que se desarrollan y reinterpretan en función del mensaje que traslado, siendo el papel y el textil, la costura o el bordado, acciones y materias presentes periódicamente. Este tipo de recursos pretenden captar todos los sentidos, reforzando la percepción no sólo visual sino también cognitiva, que se convierten en procesadores de sentimientos y sensaciones.

La utilización de determinadas técnicas como la confección, la costura o el bordado recuperan la importancia de ese tipo de arte y del proceso en sí mismo, la propia acción es, en ocasiones, el sentido más profundo de la obra, como sucede en la obra “Feite” (figura 8), bordada en hilo blanco sobre fondo blanco, en la que el propio texto se convierte en volumen no exento. Hay que considerar que tanto la costura como el bordado, han sufrido en estos dos últimos siglos una nueva reinterpretación, convirtiéndose en técnicas plásticas contemporáneas, no sólo desde una perspectiva de reivindicación feminista sino como una técnica inspirada en artes tradicionales aplicadas actualmente a modelos conceptuales. Siendo tanto el bordado a máquina como el bordado a mano, igual de lícitos según necesidad de la obra.

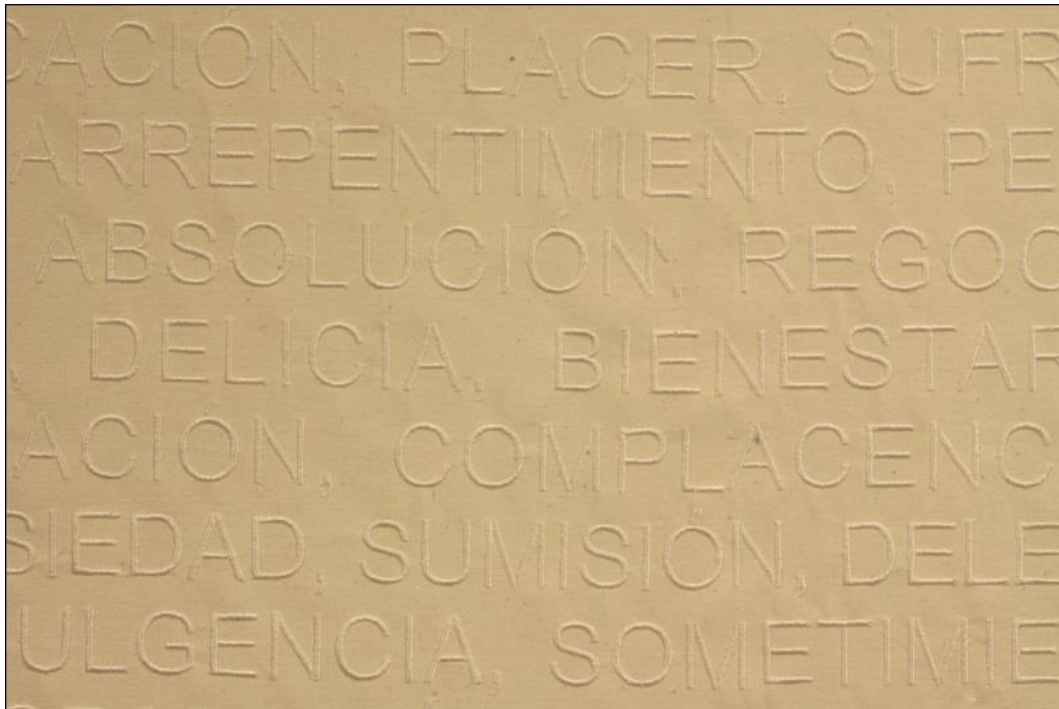


Figura 8. Raquel Puerta Varó. “Feite”, 2014

Este tipo de creación nos remite directamente a las piezas de Louise Bourgeois durante la década de los años 90, en la que obras como “She Lost It” (1992) (figura 9), muestran tanto el bordado como la confección. Estos elementos y acciones son de gran importancia en la ejecución de sus creaciones, estableciendo un discurso en los que están presentes temas como la fragmentación del cuerpo, el sentimiento de culpabilidad, la sexualidad, los tabúes o el deseo.

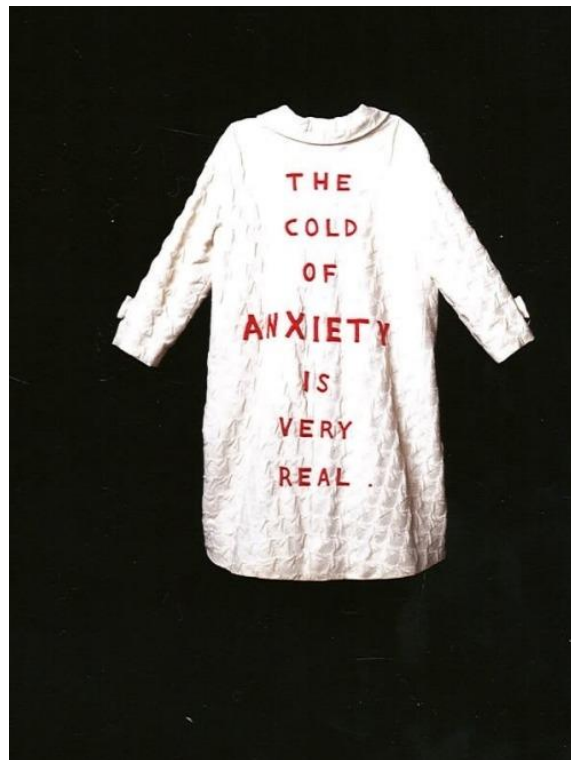


Figura 9. Louise Bourgeois. “She Lost It”, 1992.

La creación plástica a partir de diversos materiales disímiles como pueden ser el papel o el tejido se convierten en mi desarrollo artístico, en elementos de gran carga formal y conceptual. Tanto el papel como la tela, se comprenden como soportes a los que se le adhieren cargas matéricas tales como pintura o lápiz. En este caso, estos factores se convierten en soporte y elemento escultórico al unísono y cargan a la creación de un sentido concreto y rotundo, conformando una autoría característica.

Se pretende crear nuevos lenguajes artísticos en los que las técnicas tradicionales sean reconfiguradas, en la estética contemporánea se asume el papel no únicamente como un medio sino como parte del discurso de los artistas, teniendo en cuenta el tipo de papel, el grosor, el color, o cualquiera de las múltiples cualidades que pueda tener. Se abren nuevos campos de investigación en torno a materiales clasificados como soportes, sobrepasando barreras y transformándose en elementos fundamentales de la creación contemporánea. Este tipo de acciones comprenden intrínsecamente una liberación por parte del material a nivel conceptual, la posibilidad de sesgar, coser o plegar el papel dan opción a crear obras con volúmenes, de carácter escultórico, sin perder las connotaciones propias de su estructura, acciones que se pueden apreciar en la obra “Sujeción” (figura 10).

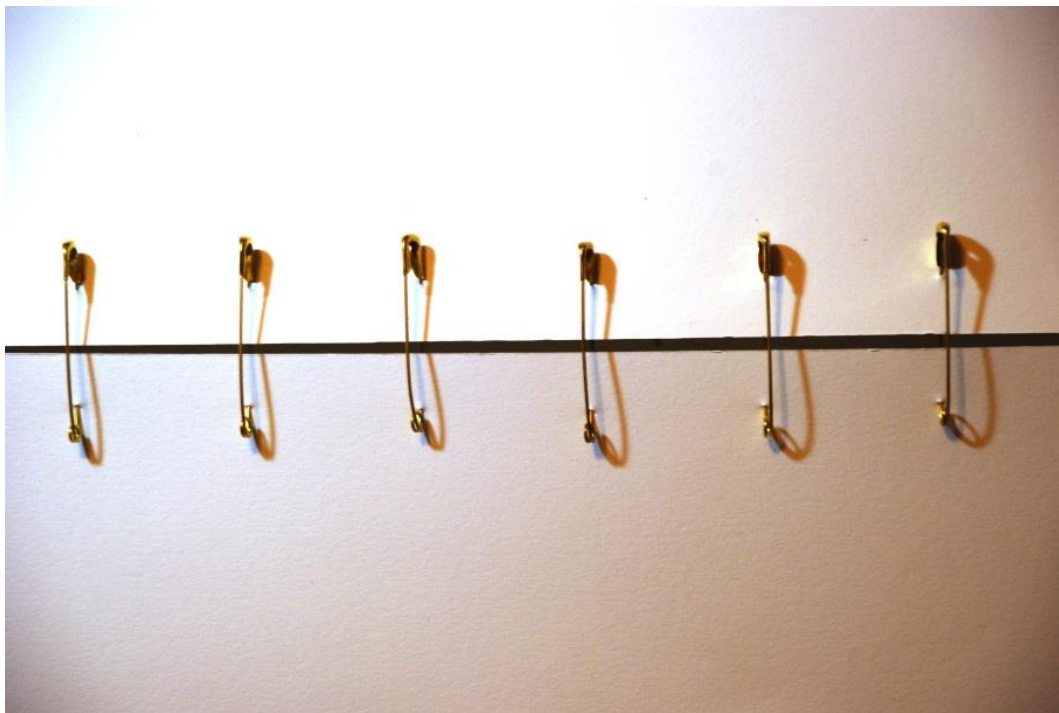


Figura 10. Raquel Puerta Varó. “Sujeción”, 2017.

La utilización de este material en mis piezas confiere nuevamente un análisis del individuo, presentándolo como parte del entorno de cada individuo, ya que las acciones y el enfrentamiento al mismo en nuestro día a día, escribiendo, garabateando, cortando o plegando, muestran como nos relacionamos con el exterior, qué comportamientos adoptamos en determinadas ocasiones y ámbitos. Obras como “Abrir” (figura 11), “Cerrar” (figura 12) o “Reventar” (figura 13), muestran una actitud que confiere a las piezas cierto atrevimiento, presentando una liberación oprimida tanto plásticamente como conceptualmente.



Figuras 11, 12 y 13. Raquel Puerta Varó. “Abrir”, “Cerrar”, “Reventar”, 2017. (de izquierda a derecha).

La práctica del tejido en el campo escultórico alude indirectamente al hombre y al animal, a la existencia del ser y a los principios elementales. El arte textil nos habla de la artesanía y de la manufactura, de lo natural y lo artificial, y se convierte en base de la plástica contemporánea. El tejido ha formado parte de la vida humana desde su inicio, conformando y evolucionando en técnicas y materiales, pero siempre cumpliendo la función primordial, la protección ya sea por abierto o para conformar un hogar. Hilos y cuerdas se conforman estableciendo los principios elementales del sistema estructural, mediante solapados o trenzados, asentándose como una de las expresiones artísticas con mayor presencia en la historia de la civilización. El textil irrumpe en todos los ámbitos de la vida del individuo y es por ello que se convierte en material fundamental de mis creaciones, el uso, el concepto concreto o la forma se adaptan al momento y situación, y simbolizan al ser en sí mismo. Se convierte así, en una expresión estética cargada de simbolismo con múltiples significados, texturas, color o composición se postulan como conceptos variables y por lo tanto poseedores del mensaje plástico conclusivo (figura 14).



Figura 14. Raquel Puerta Varó. "Intro", 2017.

El textil se convierte en narrador del pasado, del presente y del futuro, el tejido es una segunda piel e incluso se convierte en ser, como sucede en mis creaciones, creando volúmenes escultóricos que transmiten sensaciones determinadas, dependiendo del tipo del paño. El tejido artificial que presentan mis obras nos plantea unas actitudes concretas de un individuo determinado, muestran liberación y/u opresión, pero en ambos casos, reglada, austera, anclada, como podemos observar en la obra "Vox" (figura 15).

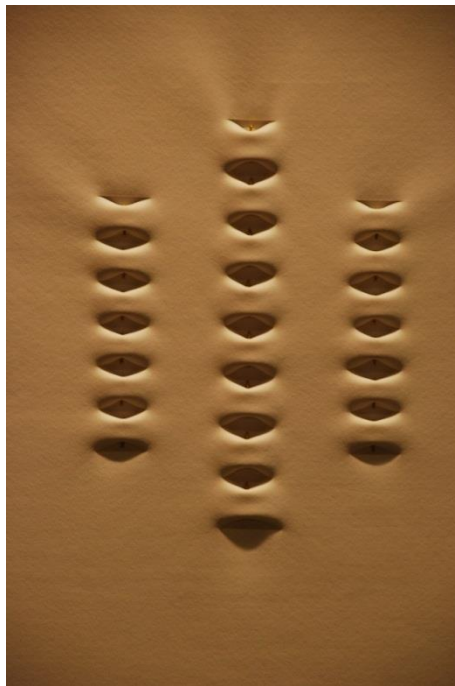


Figura 15. Raquel Puerta Varó. "Vox", 2017.

El tejido natural, por el contrario, presenta en mis creaciones el planteamiento de una liberación más orgánica, en la que entra en juego una estética más desestructurada y menos hierática. El textil es dominado por el inconsciente y genera volúmenes, aberturas u oquedades que constituyen nuevas propuestas plásticas (figura 16).



Figura 16. Raquel Puerta Varó. “Ostium”, 2017.

La utilización de diversos materiales, así como de diferentes técnicas, aunadas en unos parámetros determinados conforman una línea determinada de trabajo e investigación, donde la generación de volúmenes y la transmisión de sensaciones forman parte de una autoría concreta. Este hecho propicia que el observador experimente una experiencia artística-sensorial, estas obras, son estímulos táctiles y visuales que animan a la interacción entre el contemplador (público), el objeto contemplado (obra) y el espacio expositivo donde concurren uno y otro.

Taxonomía anatómica del cuerpo “perverso”

Lourdes Santamaría Blasco

Las obras de Lourdes Santamaría Blasco tratan de integrar la investigación teórica, conceptual y didáctica, con la parte artística y lúdica. Por un lado, se busca desentrañar los orígenes científicos de los cuerpos y las sexualidades considerad@s como “pervers@s”, especialmente a través de las investigaciones de los padres de la Sexología, y, paralelamente, desvelar la imbricación sociocultural de dichas “perversidades” en la sociedad contemporánea. También se trata de reinterpretar plásticamente a los artistas que los han reflejado: decadentistas, surrealistas y eróticos, y poder desvelar sus estereotipos de género y las transgresiones a los mismos. Georges Bataille y Michel Foucault son los teóricos fundamentales para guiar nuestro discurso.

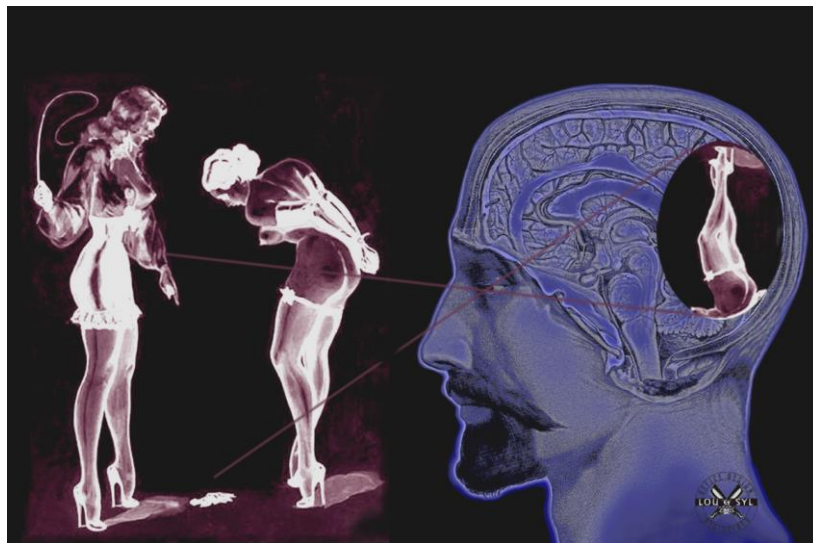


Figura 1. Radiografía del fetichismo#Escotofilia._ Lou et Syl# OfficeDesignRegistered. 2014.

Referentes conceptuales

La pasión pública de los hombres de ciencia del siglo XIX y principios del XX fue la taxonomía, el ordenamiento de la biología en general, y de otras pasiones, mucho más privadas y obsesivas por la clasificación jerarquizada de los comportamientos humanos “perversos” en particular. Las llamadas “psicopatologías sexuales” fueron algo más que una categorización taxonómica, fueron como una disección en vivo de las obsesiones sexuales de la mente humana y su reflejo especular en la transformación de la sociedad fin de siglo XIX.

Michel Foucault nos señalaba en sus estudios sobre las políticas del cuerpo, especialmente en *Historia de la Sexualidad*, como la ciencia era un mecanismo de control ejercido por el estado sobre los cuerpos (bio-poder) y cómo, a través del sistema judicial, de la religión y de la ciencia, se clasificaban y condenaban a los que estaban fuera de la norma establecida y homogénea, ya fuera por causa de sus enfermedades físicas y mentales, por su disidencia contraria al régimen o por sus comportamientos morales y sexuales “perversos”, “invertidos”, ilegítimos, en suma. Foucault inició sus discursos sobre la sexualidad titulando a su primer capítulo “Nosotros, los victorianos”, proclamando la herencia hipócrita, puritana y represiva de la época victoriana inglesa y de la decimonónica europea, que estableció “científicamente” el modelo normativo de sexualidad reproductora y legítima. Por lo tanto, Foucault nos interroga:

¿Por qué fue ahí, a propósito del cuerpo, de la esposa de los muchachos y de la verdad, donde la práctica de los placeres se convirtió en un problema? ¿Por qué la interferencia de la actividad sexual en estas relaciones se volvió objetivo de inquietud, de debate y de reflexión? ¿Por qué estos ejes de la experiencia cotidiana dieron lugar a un pensamiento que buscaba la rarefacción del comportamiento sexual, su moderación, su formalización y la definición de un estilo austero en la práctica de los placeres? ¿Cómo fue que se reflexionó acerca del comportamiento sexual, en la medida en que implicaba estos distintos tipos de relaciones, como ámbito de experiencia moral?⁴⁰

Malditos decadentistas

Tras la pretendida asepsia de la ciencia existía un discurso que justificaba la supremacía de un sexo sobre el otro, de una raza sobre otra, de una clase social sobre otra, de una sexualidad normaliza frente a una sexualidad perversa. Y así, vemos los cuestionables métodos científicos sobre la raza y la psique del siglo XIX, con misóginos tan “ilustres” como Max Nordau⁴¹ y Cesare Lombroso y sus tratados sobre criminología fundamentados en la biología, la genética y la fisonomía, diferenciando en sus dos libros fundamentales entre *L'uomo delinquente* (1876) y *La donna delinquente: la prostituta e la donna normale* (1903). Los dos títulos ya establecen un rol de género muy marcado, el hombre puede ser delincuente aunque esto no implique dejar de ser “normal”. Sin embargo, para Lombroso la mujer se diferencia de la noción de “mujer normal” (casada y burguesa) en función de su criminalidad, locura (histérica) y sexualidad (prostituta).

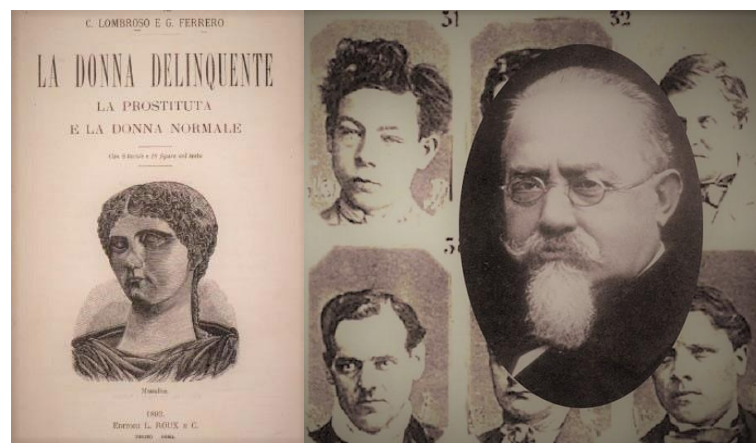


Figura 2. Cesare Lombroso y su libro *La Donna delinquente: la prostituta e la donna normale*. 1903.

⁴⁰ Foucault, M., “Historia de la sexualidad. El uso de los placeres”. Historia de la Sexualidad, tres volúmenes, 1º La voluntad de Saber, 1976. 2º El uso de los placeres, 1984. 3º La inquietud de sí, 1984. Editados en España por Siglo XXI, 1977/2005.

⁴¹ Max Nordau, intelectual judío y autor de “Entartung” [*Degeneración*, editado en 1892]. Nordau se basaba en la tesis de Cesare Lombroso y sentenciaba que el arte contemporáneo era una aberración derivada de la polución racial introducida por los judíos en Europa. Es contradictorio que fuera judío el autor de la teoría que abrazaron vehementemente los nazis para justificar su brutal discriminación racial y artística.

Pero fue Richard von Krafft-Ebing (1840-1902), catedrático de psiquiatría en Viena, el primero en aplicar la ordenación taxonómica a las rarezas y patologías sexuales en su libro *Psychopathia Sexualis* (1886). Este primer estudio científico de las manifestaciones sexuales es un compendio ordenado de casos clínicos dispuestos en haces temáticos (neurastenia, histeria, manía, necrofilia, homosexualidad y/o uranismo, masoquismo, fetichismo, flagelación, hermafroditismo, melancolía, paranoia, etc.) y una amplia selección de correspondencia con otros especialistas y con pacientes que describían sus fantasías sexuales, ilustrado con fotografías y dibujos sobre desviaciones a la sexualidad convencional, es decir: a la sexualidad heteronormativa, destinada a la procreación y sólo en el seno del matrimonio burgués y refrendado por la iglesia, por supuesto, quedando los “placeres perversos” fuera del ámbito del hogar, lo que explica el auge de la prostitución en la época decimonónica. De nuevo, Foucault sigue desentrañando el discurso científico normativo: “Policía del sexo: es decir, no el rigor de una prohibición sino la necesidad de reglamentar el sexo mediante discursos útiles y públicos.”⁴²

Krafft-Ebing se dedicó a explotar su “tesoros acumulados”, así llamaba a sus más de 1.500 casos, clasificándolos y nombrándolos inspirándose en ilustres escritores como De Sade, que dio nombre al sadismo, y en Sacher Masoch para la nomenclatura de masoquismo, parafilia que se describe con profusión de detalles en su libro emblemático *La Venus de las pieles* (1870). El sadomasoquismo es la búsqueda del placer en el dolor, infringiéndolo o recibiendo, en forma de castigo físico o humillación psíquica. El término médico del erotismo del dolor es conocido también como algolagnia, palabra proveniente del griego antiguo que une algos: dolor, con lagneia: placer. Esta denominación fue creada por el psiquiatra alemán Barón Schrenk-Notzing (1862-1929) y, cómo podemos observar, la pugna en inventar términos para clasificar era verdaderamente intensa entre los psiquiatras centroeuropeos, especializados en taxonomías de las parafilias sexuales.

Sade llega al extremo del discurso y del pensamiento clásico. Reina exactamente en su límite. A partir de él, la violencia, la vida y la muerte, el deseo y la sexualidad van a extender, por debajo de la representación, una inmensa capa de sombra que ahora tratamos de retomar, como podemos, en nuestro discurso, en nuestra libertad, en nuestro pensamiento.⁴³

Y de este modo, unas nuevas categorías de *Homo Perversus* y *Homo Fetichista*⁴⁴ empezaron a proliferar en tanto en las clínicas privadas como en los salones mundanos decimonónicos, junto con las histéricas de Charcot en el Hospital de la Salpêtrière o en los divanes de Freud. Pero la pasión del científico por desvelar los mecanismos de la perversidad de sus pacientes también escondía el interés por desentrañar las propias obsesiones del científico, como un reflejo especular.

⁴¹ Foucault, M., “Historia de la sexualidad. El uso de los placeres”. Op. Cit.

⁴² Foucault, M., “Historia de la sexualidad. El uso de los placeres”. Op. Cit.

⁴³ *Homo Perversus* y *Homo Fetichista* no son términos científicos, son palabras inventadas por la autora, influenciada por la taxonomía decimonónica.

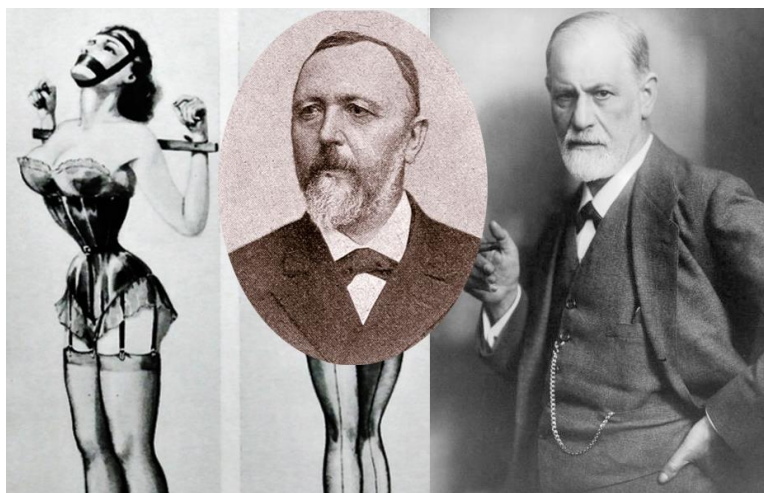


Figura 3. Dibujos de John Willie / Retratos de Richard von Krafft-Ebing y de Sigmund Freud.

Según Sigmund Freud (1856-1939), la sexualidad infantil es una búsqueda del placer en diferentes zonas erógenas del cuerpo que despiertan su pulsión libidinal; se dice que es una sexualidad polimorfa porque no existe aún una pulsión dominante, sino fases experimentales del placer inconsciente y primario (oral, anal, fálico, genital). Es una sexualidad transgresora que no conoce límites morales, ni tabúes corporales, es el puro dominio del *Id*, el *Ello* freudiano que comete todos los excesos regido por el principio del placer y sin ningún sentido de culpa, vergüenza o asco. A diferencia del infante perverso polimorfo, el perverso adulto tiene una pulsión dominante, o varias (fetichismo, sadomasoquismo, etc.), encaminadas también exclusivamente a la intensificación del placer, pero de forma deliberada y consciente, por eso son consideradas como parafilias, ya que transgreden las conductas sexuales hetero-normativas encaminadas a la reproducción (principio de realidad/muerte).

Las parafilias (del griego “pará”– al lado, desviado– y “philéo”– atracción, amante) entran dentro del universo representacional y ritualizado donde se sexualizan los objetos inanimados, y se erotizan partes del cuerpo no estrictamente sexuales y/o genitales, convirtiéndolas en fetiches, en nuevas posibilidades de placer. El fetiche es la proyección y la encarnación del fantasma, de los deseos, temores y pulsiones más inconfesable e inexplicables. Jeffrey Weeks nos remarca el carácter de escenificación de las fantasías (parafilias, perversiones, fetichismos) como una parte casi imprescindible de la sexualidad: “La sexualidad tiene tanto que ver con las palabras, las imágenes, el ritual y la fantasía como con el cuerpo”.⁴⁴

Sexualidades en la República de Weimar

Los doctores alemanes Magnus Hirschfeld (1868/1935) e Iwan Bloch (1872/1922) fueron los fundadores de la Sexología, considerándola como una nueva ciencia de investigación objetiva y rigurosa, equiparable a la Antropología y a la Sociología en su estudio sobre el ser humano e intentando despojarla de la carga de prejuicios moralistas que conlleva. Iwan Bloch era especialista en enfermedades venéreas y en 1908 publicó la primera revista dedicada a la Sexología como ciencia (*Zeitschrift für Sexualwissenschaft*); además descubrió el manuscrito de *Las 120 jornadas de Sodoma* y realizó uno de los primeros estudios modernos de la obra del Marqués de Sade. Hirschfeld y Bloch pretendían con sus estudios científicos quitar el estigma degradante que el neurólogo Richard von Krafft-Ebing dio a la sexualidad en su libro sobre rarezas y patologías sexuales *Psychopathia Sexualis* (1886).

⁴⁴ Weeks, J., “El malestar de la sexualidad. Significados, mitos y sexualidades modernas”, 1993. Madrid: Talasa Ediciones.



Figura 4. Fiesta en el Instituto de las Ciencias Sexuales de Magnus Hirschfeld (segundo a la derecha con gafas y bigote) en Berlín; circa 1925.

Ambos doctores se oponían a la teoría de la degeneración imperante en el ámbito psiquiátrico, predicada por Cesare Lombroso y Max Nordau y que fue adoptada por el nazismo en su persecución tanto del judaísmo como de las obras del arte de vanguardia al que calificaban como “Arte Degenerado”. Igualmente, Hirschfeld y Bloch lucharon a favor de la abolición del parágrafo 175 del Código Penal alemán que criminalizaba las relaciones eróticas entre hombres, defendiendo que los problemas psicológicos que pudieran tener los homosexuales no eran intrínsecos a su orientación sexual sino una consecuencia del clima social de persecución y el temor a ser descubiertos.

Magnus Hirschfeld, considerado por sus coetáneos como el Einstein del sexo, se propuso elaborar una sociología sexual que comprendiera los problemas éticos, criminológicos y legislativos derivados de ella. De hecho, fundó la Liga Mundial para la Reforma de la Sexualidad (1932), en la que se trataron diferentes temas de política sexual igualitaria en derechos, control de natalidad y prevención de las enfermedades venéreas y propugnaba liberar la el matrimonio y la sexualidad de la injerencia y tiranía del Estado y la Iglesia. Hirschfeld creó el Instituto de la Sexualidad en Berlín donde se guardaban sus investigaciones y publicaciones sobre Sexología; sus libros fueron quemados por los nazis cuando ascendieron al poder en 1933, aunque parte de sus archivos fueron a parar al Instituto Kinsey en EEUU.

Referentes Artísticos

Las investigaciones de estos sexólogos, victorianos, centroeuropeos, austriacos y alemanes, tiene su reflejo artístico en las obras de los artistas simbolistas, prerrafaelistas, decadentistas, y en la mayor parte de los ismos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Se podría decir que los artistas pintaban los tabúes, transgresiones y obsesiones sexuales de los hombres decimonónicos inspirándose en las investigaciones de los doctos sexólogos. Y viceversa: los científicos de nuevo cuño, encontraban abundante material para descifrar las “perversidades” reflejadas, descritas o pintadas, en las creaciones literarias y artísticas de los creadores de “Fin de Siècle” y de principios del siglo XX.

Taxonomía de las sexualidades decimonónicas: Reunión de perversos polimorfos en torno a una mesa de disección

Es cierto que desde Leonardo da Vinci los estudios anatómicos adquirieron una categoría artística específica, con ejemplos tan conocidos como *La lección de anatomía de Dr. Tulp* (1632) de Rembrandt. Pero la disección de la anatomía femenina era una especie de tabú cultural tácito que se transgredió en el siglo XIX y que se exploró con un morboso deleite sexual, no exento de necrófila. Bram Dijkstra destacó en su ensayo *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, (1994), que existía una verdadera pasión científica y cultural en el siglo XIX por explorar el cuerpo y la psique de la mujer, ese continente ignoto, a través de las representaciones de bellos cuerpos de mujer yacentes sobre las mesas de disección

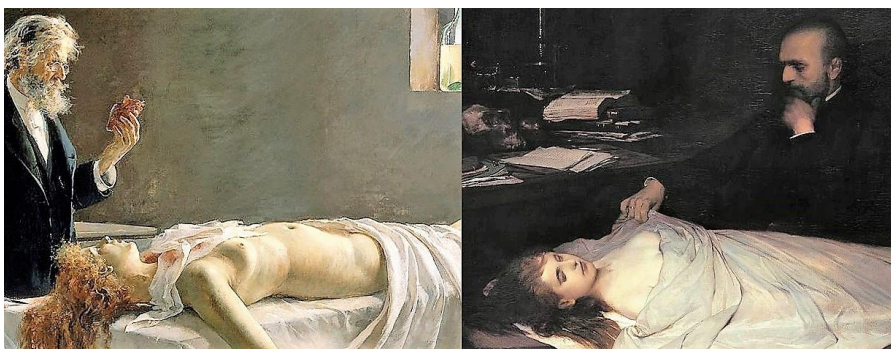


Figura 5. *La autopsia*, de Enrique Simonet, 1887 / *El anatomista*, de C.Ritter von Max, 1869.

Los artistas finiseculares se encuadran también dentro de esa corriente científica, apasionados por la anatomía de los cuerpos y de la disección de los deseos, como vemos en *El anatomista* (1869) de Cornelius Ritter von Max. El cuadro representa a un cuerpo femenino yacente en una sala privada, flanqueado por cráneos humanos; un circunspecto varón decimonónico levanta la sábana casi transparente que cubre púdicamente el pecho de la mujer, con una mirada más que de curiosidad científica diríamos que de pasión necrófila o fetichismo del cadáver. La imagen tiene cierta semejanza con una secuencia de *Belle de Jour* (1967) de Luis Buñuel, donde uno de los clientes de la prostituta Séverine, la hace pasar por una bella difunta en su ataúd, ya que es la única forma que tiene de excitarse.

Otra variación sobre el tema es el cuadro de Enrique Simonet llamado *Anatomía del corazón*, también conocida como *¡Y tenía corazón!* o *La autopsia* (1887-1890): una venus recién eviscerada yace sobre una mesa bañada por una luz que pone de relieve los contornos sinuosos de su bello y joven cadáver. El anciano doctor sostiene en su mano el corazón que acaba de extraer de su cuerpo, mirándolo como si estuviera asombrado de que una mujer (ya fuera prostituta o dama de alcurnia) tuviera sentimientos. Existe un fuerte contraste entre las damas y los caballeros de estos cuadros: Ellos están vivos, son hombres de ciencia y están vestidos con atuendos que les confieren respetabilidad; las mujeres son sólo cuerpos despojados, cadáveres sin identidad, no obstante, aún tienen la suficiente carga sexual como para despertar la libido masculina.

Estas pinturas sugieren una siniestra combinación de intensa necesidad sexual masculina y un abyecto desamparo en las mujeres representadas de esta forma. Ambos cuadros se deslizan en un puritanismo perverso, reflejando la hipocresía burguesa y los tabúes representacionales, ya que un desnudo se admite siempre que conlleve un discurso ejemplar y moralizador, científico. Así que los desnudos académicos de mártires cristianas y de mártires de la ciencia despertaban pulsiones contradictorias en los varones finiseculares, conjugando la excitación sexual con la tortura y la necrofilia, reflejando sus fantasías de agresión sadomasoquista latentes.

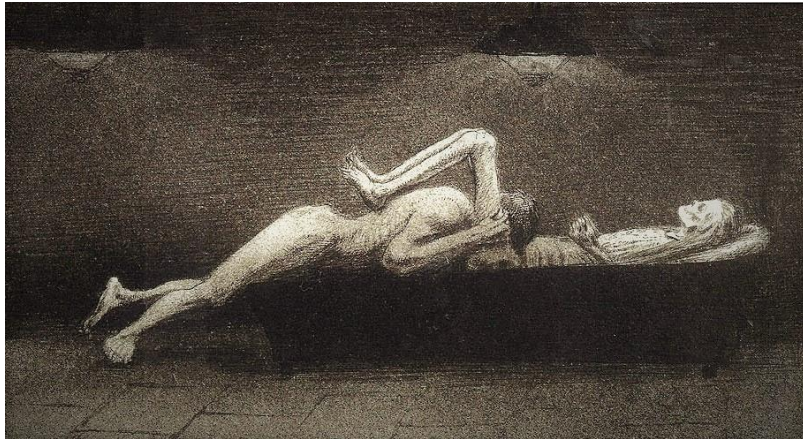


Figura 6. *S/T*, Alfred Kubin, (1877-1959).

A través de la metáfora y el símbolo, destacados artistas decimonónicos como Max Klinger, Alfred Kubin o Felicien Rops tomaron el pretexto del cadáver como una línea más de exploración iconográfica del desnudo femenino y de las pulsiones sexuales masculinas, tal vez las suyas propias. Eros y Tánatos son pues los invitados de las salas de disección finiseculares, que prolongan la iconografía de la Muerte y la Doncella tan explorada en el arte centroeuropeo desde la Edad Media hasta nuestra contemporaneidad. Eros y Tánatos son las figuras mitológicas y metafóricas que encarnan para Freud el “principio del placer” y el “principio de realidad” o de muerte y forman parte de los arquetipos universales jungianos.

Artistas “degenerados”, fetichistas y flagelantes en un cabaret berlinés

Durante la convulsa época de la República de Weimar, Berlín fue el jardín de las delicias más perversas y polimórficas, que se visibilizaron gracias las investigaciones de Hirschfeld y Bloch y también debido a las creaciones de artistas como Georges Grosz, Otto Dix y Rudolf Schlichter, que sólo tenían que tomar apuntes de la realidad de sus contemporáneos, habituales de los cabarets berlineses, donde se reunían fetichistas y flagelantes, sádicos y masoquistas, nazis y comunistas, e imperaban la sacerdotisa del libertinaje Anita Berber (retratada por Dix) y su decadente compañero Sebastian Droste. Esta pareja artística, politoxicómana y paradigmática de la androginia y la ambigüedad sexual, representaba todos los excesos de la época con sus autodenominadas “Danzas del Vicio, Horror y el Éxtasis”.

Entre esta tríada de artistas “degenerados”, según los clasificaron los nazis, y sin menoscabar en absoluto a Dix y a Grosz, tomamos a Rudolf Schlichter como uno de nuestros referentes principales, ya que no sólo creaba sus obras en torno a diferentes parafilias sexuales, sino que él mismo era un “caso clínico de perversidad polimórfica”. Los títulos de sus cuadros son toda una declaración de principios, como el llamado *Zusammenkunft von Fetischisten und manischen Flagellanten* (“Reunión de fetichistas y maniacos flagelantes”) de 1923.



Figura 7. Obras de Rudolf Schlichter: *Domina Mea*, 1924, *Zusammenkunft von Fetischisten und manischen Flagellanten*, 1923, y *S/T*, circa 1925.

Schlichter no sólo era un voyeurista apasionado por botas de cuero rojo de Rusia, sino también un masoquista amante de la hipoxifilia (asfixia erótica), del vicio inglés ejercido por las dominatrices y padecía/disfrutaba de andromimetofilia, pasión por el travestismo femenino y por la adopción de las mujeres del rol masculino. Estos fetichismos simbolizan el deseo del hombre de reapropiarse de la representación de su masculinidad –de su poder fálico– enmascarada bajo los objetos y/o formas femeninas. Al respecto, Cortés nos señala lo siguiente en *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*:

Debido a los problemas de representación del pene (generalmente un tema tabú en la cultura occidental), éste ha necesitado de la creación de una imagen con una forma un tanto más velada y abstracta que se convirtiera en su símbolo: el falo, y que sugiriera claramente la autoridad masculina. Como afirma Jeffrey Weeks, “en este sistema, el pene– o más exactamente su representación simbólica: el falo– es el significante fundamental; y es en relación con éste como se forma su significado. El falo es la marca de la diferencia; simboliza las diferencias de poder dentro del lenguaje; y los varones se convierten en los portadores simbólicos del poder. El falo representa la “Ley del Padre” [...] Por ello, entender la distinción entre falo y pene significa un elemento clave para analizar la representación de la masculinidad. El falo es un icono cultural, una criatura construida por la mente a la que todos los hombres aspiran. Está en la mente, es una idea, no una parte del cuerpo. El pene puede ser ocultado, pero el simbolismo fálico es siempre disputado [...]”.⁴⁵

⁴⁵ Jeffrey Weeks en “El malestar de la sexualidad. Significados, mitos y sexualidades modernas”. Op. Cit. Citado por José Miguel G. Cortés en “Hombres de mármol”. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad”, 2004. Barcelona-Madrid: Esgales.190.

Series perversas: Temas, Procesos y Técnicas

Las investigaciones sobre las sexualidades perversas están muy presentes en las Series Perversas realizadas, que se nutren de los referentes conceptuales y artísticos desarrollados up supra. Los procesos empleados son la fotografía y el collage, primordialmente, aunque también la pintura sobre tela y otras técnicas mixtas. Nos centramos sobre todo en el collage por las posibilidades simbólicas y metafóricas que nos ofrece, tanto desde los juegos y retruécanos visuales como desde la interpretación psicoanalítica.

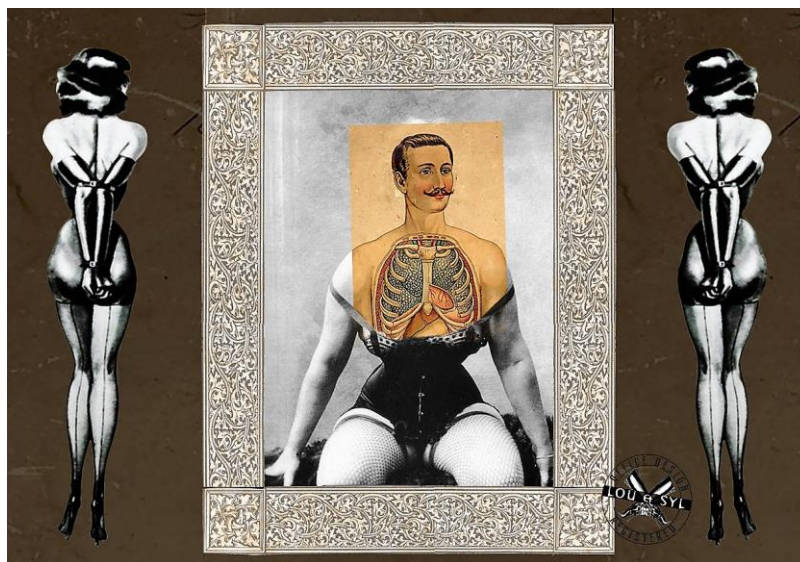


Figura 8. *¿Qué me pasa, doctor Freud?_ Lou et Syl# OfficeDesignRegistered. 2014.*

Clérambault describió en los años 20 las claves del “automatismo mental”, destacando sus aspectos positivos, como son las “intuiciones, las abstracciones absurdas, los sentimientos de extrañeza, de revelación inminente, de déjà vu, etc.” Estas características del automatismo como reflejo del inconsciente lo enlazan con el movimiento Surrealista, definido por André Breton con esta sentencia: “el surrealismo es automatismo psíquico puro”. De este modo podemos interpretar el título de la obra de Max Ernst, *La Femme 100 têtes* (1929) con diferentes traducciones: La literal: *La mujer 100 cabezas*, o metafóricas: La mujer cien tetas, La mujer sin cabezas, debido a la pronunciación (100/cent en francés como sans: sin; o têtes como cabezas o tetas). Estas asociaciones fonéticas inconscientes se dan también en el orden visual a través del collage y las diferentes interpretaciones que nos sugieren. Por ello, la técnica del collage es la que hemos utilizado para realizar nuestros fotomontajes digitales, intentando poner en relieve estas cualidades:

El collage es la mácula que denuncia las contradicciones de la cultura como sistema, como relato a partir del cual todo se explica [...] El collage sería la expresión del moderno concepto de hombre como un nuevo Frankenstein. El cúter o las tijeras serían el bisturí, los instrumentos de disección del humanismo y del saber antiguo [...] es una imagen atroz, es la misma idea de descomposición, pero tal vez posea algo más auténtico, más real, más próximo a la vida que cualquier gran construcción o sistema unitario, que anula precisamente lo humano... Sea como sea, la cultura, hoy en día, tan sólo puede pensarse como collage.⁴⁶

⁴⁶ Vidal Oliveras, J., “Maestros del collage”, en elcultural.es. *El Mundo*, 24 noviembre de 2005, p.12.



Figura 9. Lección de anatomía del doctor Hirschfeld_ Lou et Syl# OfficeDesignRegistered. 2014.

Fetichismo de los tejidos y otras parafilias obsesivas

Los tejidos forman parte importante del proceso creativo de estas series, ya sea de forma real o figurada. El fetichismo de los tejidos, llamado elifilia, fue estudiado por el psiquiatra Gaëtan Gatian de Clérambault (1872-1934), afectado de la “pasión erótica por los tejidos”. Nos detenemos especialmente en los tejidos de seda y sus variaciones; sin entrar en el fetichismo de las pieles de animales ni en los “furries”. A diferencia de Freud, que fundamentaba su psicoanálisis en las estructuras del lenguaje, Clérambault convirtió a la imagen en la materia prima de su investigación psíquica y estética, y describió la erotomanía (o síndrome de Clérambault), también llamada *Maladie d’Amour* o *Melancolie Erotique*, como la “creencia ilusoria de ser amado por otra persona”. Clérambault también estudió en la Escuela de Artes Decorativas de París y desarrolló una fructífera carrera no sólo como psiquiatra sino también como dibujante, etnólogo y fotógrafo.

La fotografía era considerada como perteneciente a un ideal de la técnica de la observación objetiva y eso alejó de la opinión pública las sospechas de fetichismo por los tejidos que el mismo Clérambault practicó al realizar numerosas fotografías a hombres y mujeres árabes, a los que cubría con tejidos drapeados y cuyos pliegues colocaba con esmero y deleite, percibiendo, sin duda, como sus pacientes “el placer que se siente al tocar las telas que trastorna el cuerpo”. Al respecto, nos relata la obsesión de una de sus pacientes en sus “Archivos de antropología criminal”, (1908):

Damos a continuación las observaciones de tres mujeres que experimentaron una atracción mórbida, principalmente sexual, por algunos tejidos, especialmente de seda, y con motivo de esta pasión impulsos cleptomaniacos con participación genésica: “De los quince a los veintidós años trabajar con seda me extenuaba, me ponía nerviosa, casi enferma; dejé de sentir ese nerviosismo a los 22 años, cuando tuve relaciones sexuales. Pero aún hoy me sería imposible llevar algo de seda. El terciopelo también me resulta agradable, pero mucho menos que la seda. El raso no me atrae, la muselina tampoco; prefiero con mucho la faya, es más sedosa y cruje. Tocar la seda me excita mucho más que mirarla, pero estrujarla es aún superior [...] ningún placer sexual es comparable para mí al que obtengo con eso. Pero el placer es especialmente intenso cuando la he robado. Robar seda es delicioso; comprarla no me daría nunca el mismo gusto.”⁴⁷

⁴⁷ <http://psychanalyse-paris.com/1908-Passion-erotique-des-etoffes.html> [Consultado 04/10/14]



Figura 10. *Fetichismo de los tejidos de seda. Serie #In the Land of Gods and Monsters. Lourdes Santamaría. 2012.*

Debido a su ceguera, causada por las cataratas, Clérambault se suicidó con arma de fuego frente a un espejo, rodeado de las figuras de madera que utilizó para sus estudios de ropajes y drapeados. Una muerte escenificada que no deja de recordar a la de otro gran fetichista de los tejidos de seda: Pierre Molinier.



Figura 11. *Autoportrait à léperon d'amour. Pierre Molinier. 1960-70*

Pierre Molinier es nuestro referente principal, por la inmersión plena con la que vivió, escenificó y fotografió sus obsesiones, tan fuera de las normas sociales y culturales que incluso fue rechazado por André Breton, ya que sus transgresoras obras iban más allá de las surrealistas, que a su lado se quedaban en *boutades* pequeño burguesas.

Molinier se alienaba con Georges Bataille en la parte maldita del surrealismo, inmerso en lo más abyecto del arte y de la sexualidad humana.

Excesivo y autosuficiente, quería ser riguroso sin abandonar la experimentación: preparaba pigmentos de revelado en los que mezclaba su esperma, tenía relaciones sexuales con las muñecas que retrataba, cosía y hacía arreglos a mano en las prendas interiores femeninas que utilizaba para travestirse, en ocasiones como dominatrix, en otras como inocente discípula. En las obras que dejó preparadas para El chamán y sus criaturas era Dios y Satanás, multiplicaba su cuerpo mediante fotomontajes y manipulaba las señales de género sexual para que nada fuese claro.⁴⁸

Molinier juega con representar lo irrepresentable, lo obsceno (ob: fuera de; scene: escena), lo que está fuera del discurso hegemónico, y cuestiona las construcciones culturales acerca del sexo, género e identidad. Molinier sintetiza en sí mismo el corpus abyecto y discursivo de Bataille que unía el erotismo con la muerte, en un espasmódico acto cuya finalidad era ir más allá de los límites del interdicto, como señala Cortés:

Pierre Molinier, [...] fue una travesti narcisista que no recurrió jamás a la castración o al transexualismo, sino que prefirió vivir en la dionisiaca confusión del caos de un universo orgiástico en el que se mezclaban los sexos y se confundían los géneros. Sexualmente Molinier era un hombre (su constitución biológica resultaba evidente), pero el género que es de orden socio-cultural (es decir, los roles y las actitudes que manifestaba), y se constituye paralelamente a toda causalidad orgánica, varía (dependiendo de las apetencias y las circunstancias) entre masculinidad y feminidad. Así, lo veremos en sus fotografías como un travestido, luciendo una gran multitud de objetos de carácter fetichista que se repetirán incansablemente (tales como ligas, largos guantes negros, medias, joyas, zapatos de enorme tacón, velos transparentes, máscaras o sujetadores muy apretados que resaltaban los pechos) en un espacio pequeño y cerrado (su propia habitación) rodeado por muy diferentes espejos que le permitían fotografiar cualquier lado de su cuerpo. Para estas obras Molinier usará su propio físico (siempre cambiante), además de muñecas, prótesis corporales, máscaras, y, en ciertas ocasiones, algunos modelos como sustitutos (Hanel Koeck y Mayarat) de él mismo; camuflado, todo ello, de tal modo que será imposible saber quién es quién en cada fotografía. Estas obras se pueden considerar como un recorrido visual autobiográfico del artista, como un repaso a todas sus obsesiones sexuales y fantasías representacionales donde el sueño central es la propia transformación en un ser andrógino.⁴⁹



Figura 12. Fotograma del documental “*Les jambes de Saint-Pierre*”. Dominique Roland. 2013.

⁴⁸ González, J.A.: “Pierre Molinier, el fotógrafo que mezclaba su esperma con los líquidos de revelado”, en *20 minutos*, 03-09-2015. <<http://www.20minutos.es/noticia/2545168/0/pierre-molinier/fotografo/revelado-esperma/>> [Consultado 09-09-2017]

⁴⁹ Cortés, J.M.G., “Je suis lesbien”. (*Pierre Molinier o el cuestionamiento de la virilidad*). Acción Paralela#3. <<http://www.allbuenosaireshotels.com/acpararorg/numero3/molinier>> [Consultado 09-09-2017].

Serie #Anatomía Prêt-à-porter

FICHA TÉCNICA _ TEMA: Anatomía del *bondage*

RECURSOS FORMALES: La serie consiste en tres vestidos “femeninmasculin” que pueden ser usados indistintamente por los dos sexos. Sobre el tejido se han dibujado unos cuerpos en actitudes de *bondage*, también llamado Shibari o Kinbaku: técnica japonesa de ataduras corporales siguiendo unos principios técnicos y estéticos y empleando fibras naturales. Las cuerdas reales que ciñen los cuerpos pintados son de cáñamo y siguen las sinuosidades de las curvas. Otro de los vestidos sin género representa un estudio anatómico, mitad carnal, mitad osamenta. Los tejidos han sido elegidos por sus cualidades táctiles, lo más alejadas posible de la sinuosidad o el lujo del raso o satén, asociados por lo general al sexo femenino. En este caso la tela escogida es de retorta, basta e incluso áspera; el algodón es un tejido sencillo y barato. Se intentaba conseguir la afinidad de estos tejidos con las cuerdas de cáñamo, y su indiferenciación de género. En vestido ligero de gasa que se superpone crea un efecto de veladura de los dibujos.



Figura 13. Serie #Anatomía Prêt-à-porter. Lourdes Santamaría. 2010.

MÉTODO DE CREACIÓN: Dibujos sobre tela de retorta, algodón y gasa. Lápices y barras grasas y de maquillaje. Cuerdas. Los vestidos a-género han sido utilizados por modelos y posteriormente fotografiados.

MEDIO DE EXPRESIÓN: Fotografías y edición digital con Photoshop. Instalación con maniqués con los vestidos y las fotografías de l@s model@s.

REFERENTES CONCEPTUALES: Sade, Sacher Masoch, Sigmund Freud, Gaëtan Gatian de Clerambault.

REFERENTES ARTÍSTICOS: Arte Finisecular, Ilustración anatómica, John Willie, revista Bizarre, Bondage, Fashion Victims. Serie realizada en colaboración con Rosen Vila.

Serie #In the Land of Gods and Monsters

FICHA TÉCNICA _ TEMA: Vanidades, ruinas y otros objetos de parafilias.

RECURSOS FORMALES: Serie fotográfica directamente inspirada por el travestismo masculino en general y en el de Pierre Moliner en particular; el travestismo visto como transgresión no sólo de los códigos de vestimenta de género, sino también del orden heteronormativo que diferencia y define lo masculino y lo femenino. Se busca la confusión andrógina de los sexos a través de la simulación y el juego mediante la utilización de la ropa interior femenina. La serie tiene como hilo conductor la letra de la canción de Lana del Rey *In the Land of Gods and Monsters*: “I was an angel, living in the garden of evil [...] lokin’to get fucked hard, like a groupie incognito posing as a real singer...”



Figura 14. Serie #In the Land of Gods and Monsters. Lourdes Santamaría. 2012.

MÉTODO DE CREACIÓN: Los modelos, ataviados con corsés, medias de seda negras, botas de cuero y correajes, escenifican imágenes características del mundo BDSM: Bondage, Disciplina, Sadismo y Masoquismo. Se han buscado localizaciones en lugares propicios para el *cruising*: descampados, casas en ruinas, etc... un peculiar “garden of evil”.

MEDIO DE EXPRESIÓN: Fotografías y edición digital con Photoshop.

REFERENTES CONCEPTUALES: Sade, Sacher Masoch, Richard von Krafft-Ebing, Magnus Hirschfeld, Gaëtan Gatian de Clerambault, Michel Foucault.

REFERENTES ARTÍSTICOS: John Willie, revista Bizarre, Yva Richard, Pierre Molinier. Serie realizada en colaboración con Rosen Vila.

Serie #Radiografía del fetichismo

FICHA TÉCNICA _ TEMA: Disección psicoanalítica y anatómica del fetichismo.

RECURSOS FORMALES: Esta serie ha sido creada por el dúo *Lou et Syl*, compuesto por Lourdes Santamaría y Sylvia Lenaers, y se ha diseñado un logo específico para remarcar el carácter fetichista de la serie de imágenes oníricas e inconscientes de deseos perversos. Se concreta en la actualidad (ya que es un *work in progress*) en 8 grabados de láminas anatómico/fetichistas. Las imágenes resultantes son una serie de postales de cadáveres exquisitos #porno-anatómicos, inspiradas en los collages surrealistas, en las fotografías de Pierre Molinier y en el estilo de las postales pornográficas finiseculares, y construidas (a la manera de la criatura de Frankenstein) con láminas científicas y anatómicas de finales del siglo XIX y principios del XX de sabios circunspectos y bigotudos con músculos, cerebros y entrañas expuestos, combinados con cuerpos femeninos ataviados con corsés y medias de seda negras; estas últimas imágenes están extraídas de ilustraciones de revistas fetichistas.



Figura 15. Cuando Alicia rompió el espejo _ Lou et Syl# OfficeDesignRegistered. 2014.

MEDIO DE EXPRESIÓN: Fotomontaje y Collage Digital. Las imágenes han sido trabajadas digitalmente con Photoshop. Posteriormente se han impreso sobre papel de grabado Canson Barbizon, por la parte lisa, con muy poca textura.

MÉTODO DE CREACIÓN: “Cadáver exquisito”: Técnica de creación que los surrealistas emplearon para hacer dibujos o collages entre varios artistas, plegando el papel para no ver lo que habían añadido los otros compañeros, así se conseguía un cuerpo fragmentado y aleatorio.

REFERENTES CONCEPTUALES: Sade, Sacher Masoch, Richard von Krafft-Ebing, Magnus Hirschfeld, Iwan Bloch, Sigmund Freud, Michel Foucault y Mary Shelley.

REFERENTES ARTÍSTICOS: Arte Decadentista y Finisecular, Ilustración anatómica, John Willie, revista Bizarre, Yva Richard, Rudolf Schlichter, Pierre Molinier, Max Ernst, The Velvet Underground y la criatura de Frankenstein.

Apéndice anatómico perverso: La Femme 100 têtes. Collage de fetichistas, flagelantes y bizarrerías varias

Los collages de Max Ernst, *La Femme 100 têtes* (1929) y *Une Semaine de Bonté* (1934) fueron creados recortando y reorganizando las ilustraciones de enciclopedias, folletines del periódico y novelas victorianas, y formaron un corpus narrativo repleto de intuiciones, sentimientos de extrañeza y revelaciones bizarras. Pero también se formó un corpus visual fragmentado, aleatorio aunque deliberado, recompuesto con diferentes partes de otros cuerpos y objetos: una criatura de Frankenstein, en suma. De este modo, nuestras criaturas, o collages porno-anatómicos, deben tanto a Max Ernst como a Yva Richard, a John Willie y a los anónimos ilustradores de maravillosas láminas de anatomía que hemos saqueado a conciencia en páginas web especializadas.

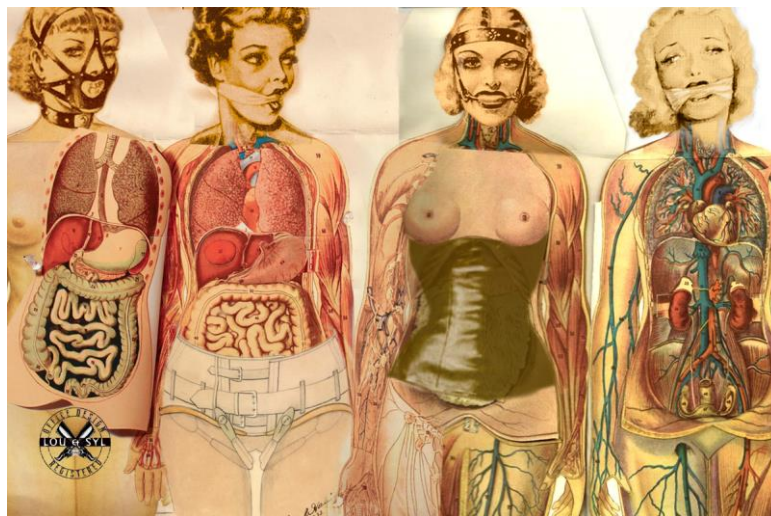


Figura 16. *Anatomy Peep Show*_Lou et Syl# OfficeDesignRegistered. 2014.

Yva Richard era la marca de una empresa comercial (1913/1943) proveedora de productos fetichistas (zapatos, botas, guantes, liguetos, medias, corsés, etc.), que pasó a finales de los años 20 a convertirse en un estudio de fotografías eróticas de alta calidad, con el nombre artístico de sus dueños, una pareja formada por un fotógrafo, el señor Richard, y una modelo voluptuosa, Yva, que lucía sus diseños en poses temáticas atrevidas que iban desde lo candoroso a lo sadomasoquista. Sus fotografías pasaron de ser reclamos publicitarios que aparecían en las revistas parisinas de los años 20, a venderse por correo y ser piezas de coleccionistas ya que se convirtieron en un verdadero icono de la edad de oro del fetichismo.



Figura 17. Lou et Syl# OfficeDesignRegistered. Logo. 2014.

John Willie reconoció la influencia de estas fotografías de “moda de la fantasía” en el estilo de su propia revista. Willie fue el dibujante y creador de la revista fetichista “Bizarre” en 1946 y difundió a través de su icónica revista las diferentes maneras de vivir y expresar la sexualidad, a través del fetichismo, el bondage, el lesbianismo, el sadomasoquismo, lo extraño o raro, lo bizarro, en suma. Sus heroínas de cómics eróticos eran Gwendoline, la curvilínea rubia en apuros, y la morena y agente secreta U-69, que va siempre con una fusta azotando y atando a cualquier masoquista que se cruce en su camino. Gwendoline y U-69 son una puesta al día de las Justine y Juliette sadianas, o el vicio recompensado y la virtud castigada.



Figura 18. Yva Richard / John Willie, U-69 y Gwendoline / Piernas de Pierre Molinier.

Así que nuestros “Cadáveres exquisitos porno/anatómicos”, están fabricados con los restos de las “dominatrix” de John Willie, envueltas en medias de seda como la exuberante Yva Richrad y calzadas con botas de brillante cuero negro, como canta Lou Reed en *Venus in Furs* con la Velvet Underground: “Kiss the boot of shiny, shiny leather Shiny leather in the dark Tongue of thongs, the belt that does await you Strike, dear mistress, and cure his heart...”



Figura 17. El Tormento y el Éxtasis_ Lou et Syl# OfficeDesignRegistered. 2014.

El cuerpo fundido.

David Vila Moscardó

Un encuentro materializado entre el ser y el discurso.

La creación contemporánea afronta nuevos retos discursivos con multitud de posibilidades en cuanto a recursos expresivos.

A través de estas páginas desgranaremos las estrategias técnico-conceptuales utilizadas para el desarrollo de una línea creativa personal que ahonda en cuestiones relacionadas con la propia existencia del ser y su relación con el entorno, a través de estrategias creativas que se materializan dentro del ámbito escultórico pero con distintos recursos expresivos como son la utilización del cuerpo como soporte plástico, su representación a través de distintos soportes como la fotografía, y su reproducción a través de diferentes procedimientos escultóricos destacando la fundición de metales.

Dividimos este texto en tres apartados fundamentales:

-**El concepto**, en el que trataremos de analizar los mecanismos que acotan un concepto para ser transportado a la expresión artística.

-**El cuerpo**, donde abordaremos la cuestión de la utilización del propio cuerpo como material de creación dentro de un discurso artístico. Veremos ejemplos de la utilización del mismo dentro de la línea de trabajo personal.

-**La materialización**, de la obra plástica analizando especialmente la utilización de la fundición como técnica escultórica.

Es de importante relevancia la propia técnica empleada y sus posibilidades tanto plásticas como expresivas. Consideramos al proceso técnico y su desarrollo como elemento fundamental que dan sentido a la obra plástica, es por ello que el desarrollo técnico cobra vital importancia en el proceso creativo practicado para desarrollar nuestro propio discurso expresivo. Analizamos las principales posibilidades y características expresivas de la obra escultórica realizada en metal fundido. Todo acompañado de documentación visual que nos ayude a comprender estas cuestiones y podamos relacionarlas con la obra personal.

Se comprende mejor la escultura al saber cómo se ha realizado la obra, al conocer la técnica empleada. El resultado no se produce por azar, es la culminación de un procedimiento. El contemplador debe sentir curiosidad, y no ha de conformarse con las consecuencias extraídas de la mera apreciación visual.⁵⁰

El concepto:

La producción artística desde el inicio de los tiempos y hasta la actualidad ha pretendido expresar de un modo –principalmente visual- un mensaje, y por eso ha sido tan ampliamente utilizada en todos los tiempos.

⁵⁰ Martín González, J. J., “Las claves de la Escultura, como identificarla”, 1990. Barcelona: Ed. Planeta, segunda edición Octubre. 5.

Cada civilización o cultura ha utilizado unos mecanismos para llevarlo a cabo, y la propia evolución humana ha desencadenado una gran multitud de estrategias para desarrollar un discurso a través de las artes plásticas.

Aclarado que el arte es un modo de expresión –un medio de comunicación- es la hora de definir como se establece el protocolo creativo, que obviamente se inicia con la determinación de dicho discurso, o lo que sintéticamente podríamos denominar la acotación del concepto que se pretende abordar a través de la obra artística.

Las necesidades expresivas de cada artista son muy diversas, centraremos estas líneas para determinar los mecanismos propios utilizados en el proceso creativo dentro de la línea de investigación personal dentro del Grupo de Investigación FIDEX (Figuras del Exceso y Políticas de Cuerpo) al que se refiere esta publicación.

Esta línea de trabajo personal parte de la reflexión del ser como individuo dentro de la contemporaneidad, y se bifurca en dos ejes temáticos fundamentales:

-El cuerpo y su relación con otros individuos: que nos lleva a analizar cuestiones principalmente relacionadas con la sexualidad.

-El cuerpo y su relación con el entorno: que nos transporta a la necesidad de plantear la propia perdurabilidad del cuerpo, su fragilidad.

Estos dos ejes temáticos a su vez son desglosados de manera independiente y cada pieza se encarga de explorar cuestiones concretas que se interrelacionan entre ellas creando el discurso artístico en su conjunto.

La realización de esquemas temáticos previos también conocidos como mapas conceptuales nos ayuda a separar la información que necesitamos para entender la motivación del discurso, y con ellos podemos vincular los conceptos fundamentales para que se generen unas relaciones que establezcan los parámetros en los que la obra de arte queda constituida.

Podemos partir de un primer mapa que incluya la totalidad de las cuestiones que se abordan en una línea de trabajo personal, para a continuación desglosarlo en pequeños sub-mapas que nos ayuden a clarificar la información y la intencionalidad para cada una de las piezas, que se encargará de dar forma a cuestiones concretas que cobraran su sentido en el conjunto de la obra.

Ofrecemos a continuación un simplificado mapa que nos permita de un vistazo saber cuales son los conceptos fundamentales en esta línea de trabajo personal establecida principalmente entre los dos ejes temáticos anteriormente especificados, y que nos describen la línea de investigación personal desarrollada dentro del contexto de trabajo del Grupo Fidex.

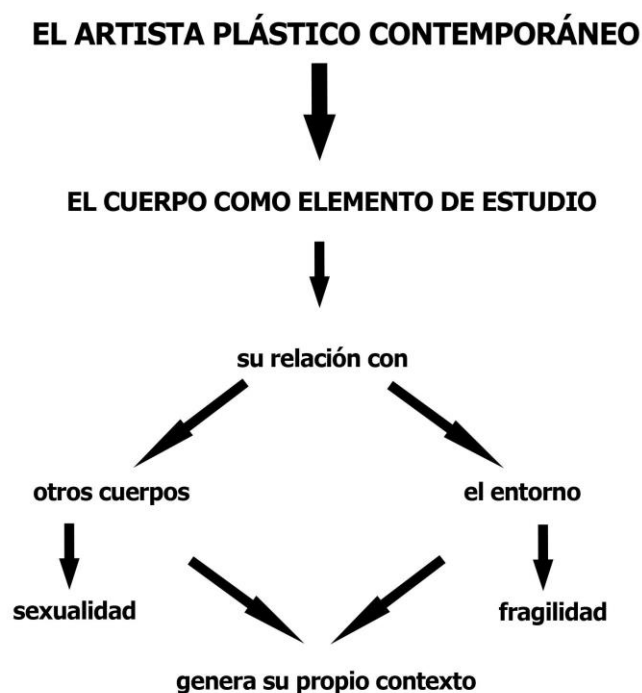


Figura 1. Mapa Conceptual de la línea de trabajo desarrollada por David Vila en el Grupo de investigación FIDEX.

Partiendo de este mapa establecemos las principales inquietudes que se desarrollan en la obra personal. Vemos como se relacionan los conceptos entre sí para establecer el marco en el que se inscribe el discurso artístico.

Paralelamente a la realización de este esquema, se pueden generar micro-esquemas para cada pieza, introduciendo los conceptos necesarios para su comprensión, tal y como vemos en la figura de a continuación.



Figura 2. Sub-Mapa Conceptual específico de la línea de trabajo en torno a la sexualidad.

Una vez desgranadas las principales inquietudes que motivan el discurso artístico, analizamos tanto los elementos intervinientes como las estrategias creativas desarrolladas para la creación de la obra plástica, agrupadas en los tres apartados anteriormente indicados.

El cuerpo:

La utilización del cuerpo como soporte para la creación es un recurso comúnmente utilizado por los artistas que no consideran los soportes “clásicos” como única alternativa para la expresión artística.

Un artista que traza su discurso a través de sí mismo recurre a métodos personales que le permiten utilizarse como materia para la creación. En este aspecto, la utilización del cuerpo como recurso plástico cobra una gran importancia dentro de esta línea de trabajo dentro del grupo.

La performance es la disciplina que aborda la utilización del cuerpo como soporte y grandes artistas como Marina Abramovich o Esther Ferrer la desarrollan constantemente en su obra, pero, ¿cuáles son las claves de la Performance?

Al respecto se podría hacer referencia a distintas vertientes que consideran esta disciplina una evolución de las artes escénicas, ya que la utilización del cuerpo es una constante en las mismas. El teatro contemporáneo utiliza fórmulas que se podrían considerar performativas, pero existen diferencias notables entre las acciones teatrales y las plásticas, y con nuestra experiencia podríamos hablar de unos parámetros en los que la performance se designa como tal.

Primero: la performance es un conjunto de elementos y acciones que cobran su sentido en el momento en el que son planteadas.

Segundo: no existe ni ensayo ni repetición, la acción tiene un único sentido al configurar esta combinación de elementos en un espacio y un tiempo determinados.

Tercero: La pieza en sí es la acción, pero como ya hemos dicho que no existen repeticiones, se puede elaborar una documentación visual de la misma a través de fotografía y/o vídeo que a su vez se convierten en obra para poder trasladar lo ocurrido en la acción a cualquier otro espacio expositivo.

A partir de ahí, qué sucede y cómo sucede solo depende del artista y su intención. Ofrecemos a continuación unas imágenes de obras realizadas bajo estas premisas y que forman parte de la línea de trabajo personal:



Figura 3. David Vila: Performance D.I.L.D.O.

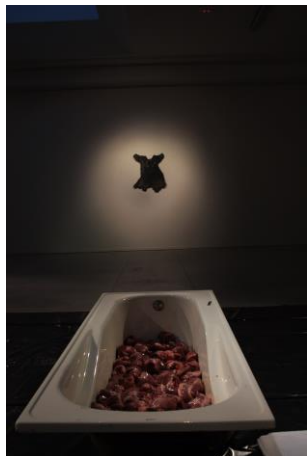


Figuras 4-8. David Vila: Performance *Entre Tu y Yo*.

Una vez establecidos los parámetros que constituirán la obra, se prepara un marco en el que tendrá lugar, formado básicamente por los elementos que intervienen, así como la “partitura” (termino que describe el proceso de la acción), para su desarrollo.

Veamos detenidamente como se articula la performace “Tu corazón y el mío” en la que los elementos utilizados y la acción trazan el sentido de la obra plástica:

Elementos:



Figuras 9-10 . David Vila: *Elementos que intervienen en la pieza “tu corazón y el mío”*.

La acción:



Figuras 11-14 . David Vila: Performance Tu corazón y el mío.

La materialización:

Este último apartado del texto lo dedicamos a la materialización de la obra escultórica dentro de un discurso artístico propio.

Como ya hemos comentado anteriormente, los materiales y soportes para la creación son infinitos, pero en nuestro caso concreto la producción de la obra escultórica se especializa en la utilización del metal como material, y la fundición como proceso.

La fundición de bronce es un proceso utilizado desde hace miles de años. De hecho, su aparición significó un importantísimo giro en la evolución de la especie humana, en la cual los metales protagonizaron una revolución técnica que desencadenó el inicio de la era que hoy en día conocemos, protagonizada por la tecnología.

Desde su aparición y utilización se ha venido usando para la creación de escultura, ya que proporciona unas posibilidades magníficas de crear nuevas formas con un material que perdurará por siempre. Esto sucede, si no se re-funde ya que una de las características del metal es que puede reutilizarse constantemente volviendo a ser fundido para reconfigurar su forma, esto ha hecho de esta materia un valioso objeto de deseo que las civilizaciones de todos los tiempos han utilizado para distintos y variados fines, desde la realización de armas, monedas, campanas...hasta la propia escultura.

Claro está que cuando un material es codiciado, empiezan los problemas para conseguirlo, o lo que es más importante, empiezan las limitaciones de acceso.

En la prehistoria, muy pocos tuvieron acceso a la fundición, y solo los magos de las culturas eran los encargados de manejarla para la realización de objetos de culto. En la época clásica se solían realizar esculturas en bronce, pero sólo los “grandes” escultores seleccionados socialmente podrían trabajar esta materia para su creación. En los siglos XIX y XX más de lo mismo. Para realizar una obra de arte en bronce necesitabas de un gran respaldo tanto institucional como económico, ya que se trataba de un “complejo” y “caro” procedimiento mediante el cual dar rienda suelta a la imaginación y a la creación de nuevas formas que quedarían perpetuadas para siempre.

En la actualidad y afortunadamente esto no es así. Hace poco más de un par de décadas que aparece un nuevo material, primero con fines industriales, y adaptado a continuación a las necesidades de los artistas. Nos referimos a la cascarilla cerámica, y con ella, un proceso que permite la fundición con recursos relativamente sencillos y con unas posibilidades muy interesantes al alcance de cualquiera.

Este hecho propicia una importante revolución, y a medida que la técnica se va investigando y expandiendo consigue introducirse de lleno tanto en la industria artística como en las universidades, centros de investigación y difusión en los cuales las nuevas generaciones experimentan con nuevos recursos para hacer evolucionar la vida.

Esto desencadena una creación de obra en bronce fresca, experimental, y que se aprovecha del proceso para los resultados, cosa imposible de imaginar si los trabajos de transformación en bronce lo realizan empresas especializadas como venía sucediendo hasta hace bien poco.

Gracias a esta difusión y los avances en la investigación podemos contar con un laboratorio de fundición en el que se realiza el proceso completo de inicio a fin, en el cual desarrollar la materialización de la obra con nuestras propias manos, interviniendo en el proceso por completo, y utilizando los propios recursos procesuales como elementos expresivos.

La fundición practicada para la realización de la obra que atiende a nuestra línea de trabajo personal es una fundición a la cera perdida, es decir, aquello que queramos realizar en bronce debemos previamente realizarlo en cera. Una vez determinado el modelo, se realiza un proceso de recubrimiento de material cerámico refractario que conformará un molde que posteriormente será rellenado con el metal fundido, dando la forma al metal con el enfriamiento.



Figuras 15-16. Imágenes de la pieza “Sucking Heel” en su estado de modelo en cera y materializado en bronce.

Vemos en las figuras anteriores una de las piezas pertenecientes a nuestra línea de trabajo en sus dos fases: la inicial, con el modelo en cera de aquello que se pretende reproducir, y la final con la pieza ya materializada en metal.

Entre una fase y otra acontece un complejo proceso de positivo y negativo en diferentes materiales refractarios, y un juego de Alquimia de cambio de estado de los materiales para poder fundir el metal y que una vez en estado líquido rellene el hueco del molde refractario que ocupaba nuestro modelo en cera.



Figura 17. Imagen del momento del vertido del bronce en estado líquido en el interior del molde refractario.

A continuación, ofrecemos algunas de las obras materializada en bronce pertenecientes a la línea de trabajo en torno a los cuerpos escultóricos y prácticas sexuales desarrolladas dentro del grupo de investigación.

METAMORFOSIS:

La dualidad del individuo entra en cuestión en esta obra consistente en un cráneo de carnero original, o natural, (de hueso), enfrontado a su reproducción en bronce.



Figura 18. David Vila, *Metamorfosis*, bronce y hueso.

EL HOMBRE QUE CAMINA:

La fragilidad del cuerpo y su constante re-generación aparecen latentes en esta obra en bronce en la que han sido reproducidos fragmentos corporales y reconstruidos mediante soldadura a elementos de unión – grapas – como las utilizadas en medicina tras una intervención.

El espectador termina de crear la imagen de los fragmentos carentes en esta obra al contemplarla, completando en el imaginario de cada individuo una nueva imagen.



Figura 19. David Vila: *El hombre que camina*, bronce.

50.000 KILATES:

El deseo hacia los cuerpos ajenos son el leitmotiv de esta obra que convierte el torso en una posición de placer y sumisión en una gran pieza dorada suspendida del suelo. La sensación de flotación de la obra contrasta con la pesadez del material con la que está realizada.



Figura 20. David Vila: *50.000 kilates*, bronce.

TUCORAZÓNYELMÍO:

Esta pieza convierte en joya un meta-corazón: un corazón formalmente orgánico, pero materialmente metálico unido y transformado en objeto codiciado. Nos plantea cuestiones sobre el amor, el deseo y las relaciones emocionales entre individuos.



Figuras 21. David Vila: *Tucorazónymío*, bronce, vidrio, madera, terciopelo.



Atlas Técnico - Conceptual del grupo de investigación FIDEX

Micropolítica en la investigación contemporánea en Bellas Artes

Coordinadores:

Daniel Pablo Tejero Olivares y
M.^a José Zanón Cuenca

Autores/as:

Daniel Pablo Tejero Olivares
M.^a José Zanón Cuenca
Imma Mengual Pérez
Juan Francisco Martínez Gómez de Albacete
Javi Moreno Pérez

O.R.G.I.A. (Tatiana Sentamans Gómez,
Carmen García Muriana y
Beatriz Higón Cardete)
Raquel Puerta Varó
María Lourdes Santamaría Blasco
David Vila Moscardó

Diseño y maquetación:
Imma Mengual Pérez

ISBN:
978-84-16024-71-1

Fecha de edición:
13/03/2018

Editorial:
Universidad Miguel Hernández de Elche

Maquetación:
Servicio de Innovación y Apoyo Técnico a la
Docencia y a la Investigación UMH

Nota de la editorial:
Los textos de esta publicación y su revisión ortográfica
son responsabilidad de los/as autores/as



UNIVERSITAS
Miguel Hernández

