

AB INTUS DOLET

PALOMA GONZÁLEZ DE LA PLATA

TUTOR: MANUEL PEDRO ROSADO GARCÉS



PROYECTO FIN DE MÁSTER

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Málaga, 2020

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA INTERDISCIPLINAR

2019/2020

“Nadie nunca ha escrito, pintado, esculpido, modelado, construido o inventado excepto para salir del infierno”

Antonin Artaud

Índice

1. Resumen y palabras clave	6
2. Introducción	7 - 12
3. Cuerpo del trabajo	12 - 29
3.1. La estética de lo grotesco	12 - 17
3.2. El Barroco	18 - 20
3.3. Lo Siniesto en el arte	20 - 23
3.4. El factor sagrado	24 - 27
3.5. El trastorno mental. Movimiento Antipsiquiátrico	28 - 29
4. Metodología	30
5. Reflexión sobre las aportaciones para el proyecto de las clases recibidas	31- 32
6. Proceso de realización	32 - 59
6.1. Proceso de realización: Pieza 1. Ab intus vulnus	32 - 45
6.2. Proceso de realización: Pieza 2. Ab intus scalpere	45 - 53
6.3. Proceso de realización: Pieza 3. Mentis tempestas	54 - 56
6.4. Bocetos y pruebas previas	57 - 58
6.5. Obras anteriores	58 - 59
7. Resultados	60 - 62
8. Objetivos	63 - 64
8.1. Objetivos Generales	63
8.2. Objetivos Específicos	64
9. Referentes artísticos	65 - 104
9.1 Referentes clásicos	65 - 72
- El Bosco	65 - 66
- Caravaggio	67 - 68

- Goya	69 - 70
- Solana	71 - 72
9.2 Referentes contemporáneos	73 - 104
- Francis Bacon	73 - 74
- Paul Thek	75
- Günter Brus	76 - 77
- Gina Pane	78 - 79
- Joel Peter Witkin	80
- David Lynch	81 - 82
- Andrés Serrano	83 - 84
- David Nebreda	85 - 86
- Robert Gober	87 - 88
- Thomas Schütte	89
- Hermanos Chapman	90 - 91
- Marina Núñez	92 - 93
- Lido Rico	94 - 95
- Carlos Aires	97 - 98
- María José Gallardo	99 - 100
- Christina A. West	101 - 102
- Marina Vargas	103 - 104
10. Conclusiones	105
11. Bibliografía	106 - 107
12. Webgrafía	107 - 110
13. Anexo	111 - 117

MEMORIA

Palabras clave: distorsión, fragmentación, trastorno mental, lo siniestro, barroco, grotesco, atmósfera, oscuridad, angustia, penitencia, estigma, sagrado, profano, puro, impuro, marginal, identidad, divino, demoníaco, extrañamiento, fuego, purificación.

1. RESUMEN

El presente proyecto agrupará un compendio de obras realizadas con diversas técnicas y materiales cuyo hilo conductor y narrativo será la estética del barroco junto con la temática del trastorno mental, visto éste desde la perspectiva de lo siniestro, así como analizado y comparado con doctrinas religiosas, concretamente cristiana. Será fundamental para ello el análisis y comparación de la sintomatología, tanto física como psíquica, de determinados trastornos mentales junto con lo religioso cristiano, es decir, lo puro e lo impuro, lo marginal y lo sagrado. Por lo tanto, se hallarán en este proyecto muestras de las similitudes entre la enfermedad mental y la imaginería y tradición cristiana, cómo ejemplo de ello podemos observar la autoflagelación como daño auto infligido a modo de vía de purificación o liberación de las pulsiones internas que, primero a nivel mental y posteriormente a nivel físico, llevan al individuo a infligirse tales daños. También será un punto importante en este proyecto el elemento del fuego, usado como medio para la cocción de las piezas de porcelana, y teniendo este connotaciones de purificación y destrucción al mismo tiempo. También será de gran relevancia la creación de una atmósfera siniestra e incluso grotesca, que nos sugiera extrañeza y donde se vea reflejado el martirio o infierno de la experiencia cotidiana que padecen los enfermos mentales. Así pues, será importante en las obras resultantes el factor psicológico que, en unas ocasiones, podrá verse reflejado a nivel físico y, en otras, se plasmará tan sólo con una sensación mental que nos sugiera cierta perturbación.

2. INTRODUCCIÓN

Con el transcurso del tiempo en este máster, la idea teórica ha ido evolucionando y pasando por diferentes fases de investigación, por ello, ha habido un proceso de experimentación con materiales muy diversos, pero, sin embargo, todos estos ellos finalmente han quedado tan sólo como parte de la experimentación que he ido realizando en este proyecto ya que, después de todo, este se ha visto modificado hasta separarse de todo lo anterior.

Por lo tanto, la temática que comencé a tratar al comienzo del master se ha ido desarrollando y evolucionando durante el trascurso del mismo, llegando, finalmente, a definir las bases sobre las que se asienta mi proyecto, que serán lo grotesco, el arte barroco y lo siniestro, en lo que a cualidad plástica y teoría estética se refieren.

Con todo ello, me muevo explorando el tema del trastorno mental, analizado este desde la óptica de lo siniestro. Por lo tanto, no pretendo hacer ninguna crítica ni reflexión puramente enfocada a la psiquiatría en sí misma, sino emplear la sintomatología de algunos de estos trastornos para plasmar lo siniestro y su relación con lo sagrado. Así pues, el trastorno mental coincidirá con lo siniestro por el modo en que éste se encuentra oculto, velado pero latente al mismo tiempo, como mostrando una verdad que no podemos soportar. Dentro de lo siniestro, se desplegarán varias características propias que sirven como recursos a la obra artística, como son la repetición (el bucle mental), el doble (el otro yo psicológico), el portador del mal agüero (la enfermedad en sí misma, pensamientos intrusivos negativos, imágenes recreadas por la mente), la mutilación del cuerpo (daño auto infligido), etc.

De este modo, relaciono lo siniestro con el trastorno mental, en general, pero más concretamente, con el trastorno obsesivo compulsivo, pues éste se caracteriza por la generación de pensamientos negativos intrusivos que martillean la mente del afectado día tras día, volviéndose un bucle infinito. Aunque, también pueden encontrarse relaciones de lo siniestro con otras enfermedades psiquiátricas como la esquizofrenia, en donde hay una serie de imágenes intrusivas que se cuelan en la realidad del afectado, de modo que conviven con él como parte de su realidad habitual y cotidiana, así como un ente negativo siempre presente. Así, por tanto, estos trastornos nos devuelven la sensación de lo siniestro, con la idea de lo familiar y conocido y al mismo tiempo extraño y perturbador, que puede ser uno mismo como portador de ese “otro yo” negativo.



Figura 1. Detalle de "Extracción de la piedra de la locura", El Bosco



Figura 2. Detalle de "Exorcismo", Francisco de Goya

Este proyecto, tampoco pretende ser un compendio de enfermedades mentales ni de su sintomatología, sino que, por el contrario, sólo se basa en ellos para explorarlos desde otro punto de vista que se aleja de lo meramente clínico para adentrarse en lo artístico, mostrando la agonía y la angustia en un ejercicio de introspección desde dentro hacia afuera. Por tanto, pretendo sugerir la angustia psicológica trabajando desde lo siniestro, así como entender los procesos mentales que se producen en la psique humana. De este modo, el trastorno mental es contemplado sociológicamente como impureza de la mente, pues se encuentra fuera de los márgenes de lo considerado puro. La enfermedad, tanto física como mental no ha de ser mostrada, pues marcaría una peligrosa trasgresión que podría hacer peligrar el orden puro al que la sociedad ha de aspirar. Ejemplo de ello son los numerosos casos esparcidos en la historia en los que se marcaba como endemoniados a aquellos que padecían un trastorno mental. Se solía pensar que estos estaban poseídos por una fuerza maligna y se les marginaba o incluso se les ejecutaba. La Santa Inquisición tuvo el papel de perseguir y castigar a todo aquel cuyo comportamiento hiciera dudar de su honestidad y devoción a Dios, dando lugar a una brutal caza de brujas donde fueron ejecutadas miles de personas inocentes, muchos de ellos enfermos mentales.

Así pues, será vital en el proyecto la presencia sugerida de ese ente demoniaco, que permanece oculto, habitando en la mente en forma de trastorno mental, como aquel diablo que poseía a los enfermos en la época medieval, plasmado en las obras de diversos artistas como el Bosco, con su "Extracción de la piedra de la locura" o Goya en su "Exorcismo" (ver fig.1 y 2). Este proyecto estará, pues, muy relacionado con el Barroco, por aquellas representaciones suyas, que parecen mostrarse como surgiendo de entre las sombras, como algo que estaba oculto entre ellas y que ha sido, de repente, iluminado, mostrando así todo el dolor y la angustia, tan característicos de la obra barroca. Pero también estará relacionado con lo grotesco, con aquella deformación del rostro humano, alterando lo considerado como bello en cuestión de armonía, así como plasmando lo extraño y amorfo.

Por tanto, habrá en el presente proyecto cierta presencia de lo infernal, aunque siempre velada, como esa marca del diablo que será sello de lo marginal y que, a su vez, se relaciona con lo sacro, con esas vírgenes representadas por la imaginería cristiana mortificadas siempre por el dolor y la penitencia, así como con aquellos santos estigmatizados, sufriendo en sus propias carnes el dolor divino. Al fin y al cabo, tanto en cuanto a lo demoníaco como a lo divino, es la marca del dolor y el estigma de lo diferente un condicionante que determinará la idea concebida del propio trastorno mental, siendo sus portadores individuos socialmente

marcados y mentalmente atormentados, viviendo su propia penitencia, su propio dolor punzante que los estigmatizará, llegando a influir en la identidad del individuo, así como en el modo en el que se contempla y se experimenta la existencia propia.

De tal modo, influirá también el factor de lo sagrado, en el cual está implícito el concepto de lo puro y, por tanto, también de lo impuro. Lo puro se observa presente en lo sagrado como una indomable fuerza emanada de la deidad misma, aquello que conforma su esencia divina. Lo impuro, al contrario, es visto como todo aquello excretable e infeccioso que se ve apartado hacia los márgenes por la historia, la cultura y la sociedad misma. La impureza en sí misma nos lleva a pensar en la suciedad, la cual es repudiada por la sociedad pues el orden ideal de la misma es aquel en el que la suciedad, lo impuro, se ve delimitado por una serie de prohibiciones que crean un cerco para evitar posibles transgresiones de aquello sucio e impuro que podría propagar su temida contaminación por el resto de la sociedad, que trata de mantenerse pura. Tal purificación se ve reflejada en rituales y tradiciones de diversas religiones, pero, concretamente en la religión cristiana, el acto de purificación cobra para mí un verdadero interés. Véase por ejemplo el nacimiento del propio Jesucristo, donde el mesías Jesús nace de una virgen inmaculada, no profanada por el acto sexual. En el cristianismo, el cuerpo será purificado a través de ascesis, abstinencia sexual, abstinencia dietética, oración y privaciones de diversos ámbitos. Todo lo que conlleva la corporalidad del ser humano es considerado impuro y sucio por lo que el cuerpo ha de mantenerse alejado de la sucia experiencia corporal. Para esto, el misticismo europeo propone el castigo de la carne, es decir, del cuerpo, mediante la mortificación y, de tal modo, desvincularlo y liberarlo de lo impuro, sucio e inmundado de la condición humana. Para realizar dicha purificación eran comunes los castigos autoinfligidos, lo que conllevaba el rechazo de uno mismo como ser humano, ambicionando la pureza de los santos. Ha de mencionarse, de igual modo, el castigo de arder en la hoguera, tan frecuentemente utilizado durante la época de la Inquisición, como método para purificar el alma del pecador.

La repetición de ciertos pasajes sagrados, así como la repetición del rosario, como acto rumiante que se repite casi en bucle es similar a lo que sucede en determinados trastornos mentales con pensamientos intrusivos como es el trastorno obsesivo compulsivo (TOC), en el cual la persona repite compulsivamente actos o pensamientos a modo de ritual para tratar de evadirse de los pensamientos negativos que le asaltan. La repetición también es una característica de otros trastornos como la epilepsia, en la cual se generan procesos eléctricos simultáneos en el cerebro del afectado, procesos no voluntarios y sin orden, marcados de manera

azarosa. Por tanto, ante una realidad externa que se nos hace intransitable, puesto que se nos muestra insegura y peligrosa, el trastorno mental surge como vía para que esta realidad pueda ser transitada, pero, al mismo tiempo, genera ciertos comportamientos involuntarios o inconscientes que se vuelven nocivos para el enfermo, haciéndolo presa de su propia psique y, dominado por esta, su visión del mundo se ve alterada. De este modo, la semiótica tendrá un gran papel en la obra resultante de este proyecto, en relación a lo que a contenido religioso se refiere, tomando prestados ciertos simbolismos de índole cristiana, a los que se dotará de un nuevo significado para generar esa cohesión entre lo mental y lo siniestro.

Por tanto, mediante lo siniestro se analizarán todas estas costumbres religiosas que se entremezclan en su esencia más pura con la sintomatología de determinados trastornos mentales, representando esta enfermedad mental aquello ajeno que se oculta entre las sombras y que se mantiene en continuo acecho, como una presencia siempre latente en el umbral de la mente, alterando los pensamientos y saboteándonos a nosotros mismos, torturándonos desde lo más profundo y oculto de la psique, siendo inevitable evadirnos de su influencia. De ahí el título del presente proyecto “AB INTUS DOLET “, es decir, el dolor del interior.

La presencia de una determinada atmósfera será importante en el presente proyecto, pues marcará el entorno inhóspito y violento en el que la figura habita, ese dolor palpitante que no la abandona, no la deja descansar. Esta atmósfera será representada ya sea mediante el objeto delimitativo del marco, tanto como del cubo de cristales que actúa como contenedor de la figura. Estos elementos actúan como recintos delimitados, es decir, espacios específicos con un contexto histórico concreto que nos evoca a la época Barroca, tan oscura y violenta, en la cual nos encontramos con un modo de pensar muy concreto, con sus características propias y lo que ello suponía, por tanto, el marco será un elemento generador de estancia y se pronunciará por sí mismo.

Por otra parte, serán importantes elementos como el estigma o las yagas de Cristo, como elementos comparados con, por una parte, el estigma social alrededor del trastorno mental y, por otra, la penitencia o sufrimiento que genera la enfermedad mental. Así mismo, se hará uso de otros elementos del campo de lo religioso para generar una semejanza entre estos y el propio trastorno, como son la autoflagelación como vía para la purificación de los pecados, del mal, que puede asemejarse con la práctica de la autolesión como medio para liberarse de ese mal interno, limpiarse o autocastigarse; la repetición de ciertos pasajes sagrados, así como

la repetición del rosario, como acto rumiante que se repite casi en bucle, donde podemos ver una clara semejanza con los pensamientos intrusivos del TOC, cuya repetición compulsiva de ciertos actos y pensamientos deriva en un ritual para tratar de evadirse de tales pensamientos angustiosos. Pero la repetición también es una característica de otros trastornos como la epilepsia, donde se generan procesos eléctricos simultáneos en el cerebro del afectado, procesos no voluntarios y sin orden. Por lo tanto, independientemente de la patología psíquica de la que se trate, el afectado/a se encuentra ante una realidad externa que se nos hace intransitable, puesto que se nos muestra insegura y peligrosa, por lo que el trastorno mental surge como vía para que esta realidad pueda ser transitada, pero, al mismo tiempo, genera ciertos comportamientos involuntarios nocivos para el enfermo, haciéndolo presa de su propia psique y, dominado por esta, su visión del mundo se ve alterada.

Expuesto esto, mi proyecto englobará los conceptos teóricos ya citados centrándose principalmente en piezas escultóricas en porcelana y escayola cerámica, aunque también han sido explorados mediante el dibujo, de modo que el total de la obra se compone de tres series de piezas realizadas mediante diferentes disciplinas pero que comparten un denominador común que las asocia y les da coherencia.

De esta manera, y siguiendo lo anteriormente dicho por el artista Andrés Serrano, “*creo que las imágenes, como la palabra, tienen poder para cambiar las cosas. Conservan aun la capacidad de asombrar, confundir y sobresaltar*”¹, pretendo sacar a la luz la realidad de las personas que conviven con un trastorno mental, de modo de normalizar su situación ante una sociedad que rechaza todo aquello que considera extraño y marginal.

3. CUERPO DEL TRABAJO

3.1 La estética de lo grotesco

Para comenzar a hablar sobre la estética de lo grotesco debemos empezar analizando su origen etimológico, que irá variando con el transcurso del tiempo y derivando hacia el significado que entendemos del arte grotesco actualmente.

¹ SERRANO, Andrés. 2017. Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2017/03/29/babelia/1490808023_803986.html

La palabra grotesco tiene su origen a finales del siglo XV, cuando se descubrieron en unas excavaciones unos murales ornamentales romanos decorados con motivos vegetales, animales y humanos que se entremezclaban entre sí, siendo estos denominados como “la grotta”. Algunos edificios romanos cuyos muros fueron decorados mediante esta serie de extravagantes personajes son el Domus Aurea del emperador Nerón o el palacio de Tito.

Al principio, la palabra grotesco tendría únicamente un significado que se ceñía a lo meramente descriptivo, refiriéndose a tales murales. Más tarde, estos murales comenzarían a ser imitados por el arte renacentista por lo que se comenzará a emplear el término para designar, por una parte, aquello que es una copia o imitación y, por otra, se le atribuyen connotaciones que nos hablan de decoración fantasiosa y extraña.

Giorgio Vasari, uno de los primeros historiadores del arte, destaca que dicha decoración marca una ruptura con el orden clásico y natural anterior. Para él, se trata de pinturas divertidas que muestran seres deformes creados por una naturaleza caprichosa o por la descarada imaginación del artista. El filósofo Michel de Montaigne también analizaría el término de lo grotesco indicando que lo relevante en este se encuentra en que es extraño y distinto a todo lo demás, siendo importante el elemento del azar para dar forma a estos extraños seres.



Figura 3. Detalle del techo del Palazzo Marzichi-Lenzi, Bernardino Poccetti, 1548 – 1612

De tal modo, lo grotesco comienza a tener un significado que hace referencia a un estilo artístico azaroso, extravagante y ridículo, pero careciendo tales características de una connotación peyorativa.

No es hasta la obra del poeta Alexander Pope (1688-1744) cuando el término comienza a ser utilizado para expresar significados más negativos, como ocurre durante el período de la Ilustración y el Neoclasicismo, en donde lo grotesco simbolizará aquello que se muestra contrario al orden natural.

Más adelante, el crítico literario y filósofo alemán Friedrich van Schlegel, crea una conexión estrecha entre lo grotesco y lo arabesco u ornamental. Lo grotesco arabesco, por lo tanto, será visto como algo lleno de misticismo y exotismo. Esto se ve plasmado en obras literarias como “Cuentos de lo grotesco y lo arabesco” de E.A.Poe o “Ensayo sobre el uso de lo maravilloso en las novelas o Romances” de E.T.A. Hoffmann.

Por tanto, el término que engloba lo grotesco fue diversificando su significado desde el momento en que fueron descubiertos los murales romanos. Pero, no es hasta la llegada del Romanticismo cuando se produce el cambio más importante del término. En esta época, lo grotesco se impondrá como una reacción radical en contra del Racionalismo neoclásico establecido. Así, lo grotesco romántico simbolizará la perturbación de las convenciones clásicas, siendo más subjetivo y trayendo consigo sensaciones como el miedo, la incertidumbre y la enajenación. Todo lo que era conocido, familiar y seguro, se convierte ahora en espantoso, tal y como ocurre en la teoría de lo siniestro o Unheimlich de Sigmund Freud, es decir, todo lo que debiendo permanecer oculto, se nos muestra a plena luz como aterrador y perturbador. El mundo que conocemos deja de parecernos seguro y se transforma en un gran manicomio. Tal y como argumenta el filósofo ruso Iván Dubský, lo grotesco romántico abre la puerta a una perspectiva mucho más diabólica del término.

De dicha forma, lo grotesco ya no surge de la mente fantasiosa del artista, sino que existe de manera propia y objetiva en el mundo que nos rodea. Esto se muestra en la obra del dramaturgo romántico Víctor Hugo, en su famoso “Prefacio de Cromwell”, el cual plantea lo grotesco como un estilo que mezcla realidades contradictorias. Para este autor, lo grotesco venía siendo ocultado por la sociedad anterior, pero, para los ojos de los modernos, se desata

como revelador y se reconocía en cada punto del retorcido mundo, combinando lo feo y lo bello, lo horrible y lo jocoso, lo cómico y lo trágico. Por lo tanto, surgirán elementos que son muestra de la locura del mundo tales como marionetas y máscaras. Esta mezcla entre lo ridículo y lo terrible dará obras como “La máscara de la muerte roja” de E. Allan Poe.



Figura 4. Mijaíl Mijáilovich Bajtín,
1895 - 1975

Más adelante, el escritor y crítico de arte John Ruskin, se mostraría reacio y contrario a la idea de otorgarle objetividad a lo grotesco, tal y como habían hecho los románticos. Para Ruskin, la raíz de ello estará en la propia psicología del artista. La deformación que observamos es causada por el ánimo miedoso y, al mismo tiempo, lúdico del artista. La humanidad intenta acercarse a lo trascendental y lo eterno y es por ello que la deformación no será más que una herramienta de esta humanidad para acercarse a lo divino ya que deformar lo absoluto sería la única forma de adaptarlo a lo humano. De ahí surgirá la categoría de lo grotesco simbólico.

Ya en el siglo XX, encontramos las aportaciones sobre lo grotesco de los teóricos Bajtín y Kaiser. Para Bajtín el punto central de la estética grotesca será la cultura popular, siendo esta un medio por el cual se genera una oposición a la cultura oficial, tras lo que la cultura popular se libera de los prejuicios y prohibiciones impuestas. Así, el carnaval se impondrá como aquello que aglutina todas las manifestaciones populares y, a modo de ritos y espectáculos liberados de la actitud crítica, se generará una mezcla entre lo sublime y lo vulgar. Durante el carnaval, todo el mundo se muestra del revés dejando atrás la seriedad de lo oficial. Lo serio será entendido como el miedo moral que esclaviza y enturbia la conciencia humana.

Por tanto, el carnaval será una herramienta social para intentar vencer el miedo de la época medieval y la constricción social. Para este autor, lo grotesco se verá reflejado también en el cuerpo del ser humano ya que, más allá de la idealización de la belleza clásica, en los cuerpos deformes puede verse la erosión y el trascurso de la vida, por tanto, esta deformidad no será entendida como negativa sino como muestra de vida.

Opuestas a las consideraciones expuestas por Bajtín, aparecen las ideas de Wolfgang Kayser, autor que tendrá un punto de vista mucho más angustioso sobre lo grotesco debido, en gran medida, al contexto alemán tras la II Guerra Mundial. Los cuerpos de Kayser estarán marcados por la pobreza y la locura surgidas a causa de la deshumanización y el automatismo que se impuso en aquella época.



Figura 5. Kayser Hans Wolfgang,
1906 - 1060

Aunque Bajtín y Kayser comparten la característica del afán por recrear el mundo, Bajtín lo hace de un modo más jovial mientras que, por el contrario, Kayser lo enfocará en la angustia vital. Para él, lo grotesco surge de la alienación del hombre contemporáneo y, de tal modo, lo grotesco será presentado como un mundo alienado que nos hace experimentar la realidad como ajena y terrible. Kayser explica que las visiones de lo grotesco provocan un tipo de horror que nos influye tan profundamente de modo que nuestra anterior visión del mundo queda distorsionada.

El autor alemán introduce dos categorías más a lo grotesco: lo fantástico y lo satírico. Lo grotesco fantástico será aquel mundo onírico en el cual el ser humano se ve sumergido y arrastrado ante el poder del subconsciente. Ejemplos de ello son, según Kayser, *El Bosco* y *Pieter Brueghel el Viejo*. Este mundo onírico se muestra como macabro y lleno de seres extraños y distorsionados, recreando un ambiente demoníaco e infernal.

En lo grotesco satírico, por otra parte, el artista contempla el mundo desde un punto de vista frío y cínico, siendo este para él un teatro de marionetas. Así, Kayser opina que lo grotesco surge como un impulso inconsciente que tiene el fin de exorcizar la locura de la propia vida. Desde esta estética, el mundo es recreado a partir de rasgos angustiosos que violan el orden universal conocido, generando una fuerza de distorsión y distanciamiento que darán lugar a una enorme deshumanización. Kayser recopila varios de los motivos más repetidos y característicos de las obras grotescas, siendo estos: los monstruos que aparecen como figuras híbridas y distorsionadas; la fusión entre elementos orgánicos y mecánicos; la animali-

zación; los cuerpos de los personajes presentados como marionetas o autómatas con rostros en los que se plasma la enajenación y, por último, la fuerza macabra que se abre paso desde el interior mismo de los personajes, es decir, tienen una esencia perturbadora.



Figura 6. Étienne Souriau 1892 - 1979

Más adelante, situándonos hacia la segunda mitad del siglo XX, aparecen las aportaciones de los teóricos franceses Étienne Souriau (1892-1979) y Patrice Pavis (1947). Ambos fueron de gran importancia en la consolidación de lo grotesco dentro de la estética moderna. Souriau escribe que lo grotesco se ve caracterizado por la fusión de elementos de muy diversa naturaleza, por tanto, el autor llegará a la conclusión de que lo más importante de esta estética es el continuo contraste entre polos opuestos (vida-muerte, amor-odio, dolor -placer) y la estable coexistencia mutua de estos polos opuestos dentro de una misma obra.

Por su parte, Pavis destaca la capacidad de mimesis de lo grotesco, pero observando en el mundo toda su carencia y, por tanto, siendo plasmado este como un caos a partir de la imagen reelaborada. Pavis opina que existen varios motivos por los cuales el artista se muestra inclinado hacia lo grotesco. Por una parte, se genera en él la necesidad de una crítica a la política y, por otra, manifestará la intención de jugar con la sátira social o filosófica, así como, finalmente, se dejará llevar por el simple gusto por lo cómico.

De este modo, el autor llega a la conclusión final de que no existe lo meramente grotesco, sino determinadas ideologías dentro del mismo, por lo tanto, la visión concreta y mimética formará un vínculo estrecho con la abstracción intelectual.



Figura 7. Patrice Pavis, 1947

3.2 El Barroco

Como es bien sabido, el Barroco fue un movimiento artístico que procedió al manierismo italiano y que se impuso durante los siglos XVII y XVIII.

El Barroco rompe con la tendencia impuesta hasta el momento de usar los cánones clásicos y comienza a centrar su atención en plasmar y expresar la tensión de un mundo agitado por los sentidos, las pasiones y las tragedias humanas. De este modo, su tendencia principal es la exageración y alarde de las formas naturales. Así pues, podemos ver cómo, en las artes plásticas, el Barroco es reconocido por el gusto hacia la complicación de estas formas, volviéndose curvas y generando una gran abundancia de adornos.

Pero esta tendencia artística no surgió de la nada sino, hay que decir, que fue un fenómeno complejo que refleja su contexto a nivel social, político y religioso. En lo que atañe a lo social, el siglo XVII fue una época influenciada por la guerra y la violencia, por lo que la vida de la población del momento se vio fuertemente marcada por el dolor y la muerte. De la misma manera, el arte se encontró irremediamente influenciado por toda esta tragedia y no tardó en darse cuenta de que era necesario comenzar a expresar la exaltación y agitación de la vida real, tan intensa para la población barroca.



Figura 8. *La cabeza de Medusa*, Peter Paul Rubens, 1617- 18

Así pues, el arte empezó a representar la vida de una manera que bien podría asemejarse a una representación teatral, con todo su dramatismo apoyado en un exaltado decorado que se impone como espectacular sobre todo lo que le rodea. Por este motivo, podemos apreciar, tanto en la arquitectura como en la pintura y la escultura, un majestuoso juego con las sombras, potenciando contrastes de claroscuros energéticos y dando lugar al conocido “tenebrismo”, dónde la importancia recae sobre la violenta iluminación que, a modo de foco de luz directa, hace emerger de entre las sombras formas, figuras y rostros naturalistas que parecían mantenerse ocultos hasta ese momento.

Las más importantes características del Barroco serán el gusto por lo elegante y el exceso ornamental, así como por la importancia de la expresividad del movimiento, la violencia del contraste entre luces y sombras, la complejidad y sensualidad de las figuras marcadas por el dualismo y la contradicción y, finalmente, por la búsqueda de la espiritualidad, así como de las sensaciones y pasiones internas.

De este modo, el realismo y naturalismo quedan vinculados estrechamente con el tenebrismo y el dramatismo del dolor humano que sufren los personajes barrocos. En lo que concierne a la temática barroca, se retoman los caracteres sacros, pero con la diferencia de estar marcados por una fuerza mucho más agitadora y teatralizada, por lo que se genera una tendencia a afear los rostros de los personajes, como quedó plasmado en el libro “Historia de la fealdad” de Umberto Eco.



Figura 9. *Judit y Holofernes*, Caravaggio, 1599

El mayor representante del Barroco será el maestro clásico Caravaggio (1571-1610), en el cual las características anteriormente citadas quedan evidentemente plasmadas. La mayor parte de su obra tiene carácter religioso, pero con el distintivo de que Caravaggio elegía a sus modelos entre la gente de más baja condición, marginados de la sociedad, como podían ser mendigos y prostitutas.

De esta manera, los representaba en el papel de santos y vírgenes, lo que generaba una conexión a nivel narrativo entre estas figuras opuestas, de modo que los elevaba en su condición social desde lo considerado inmundo hacia lo divino y sagrado. Esta característica de Caravaggio, junto con el naturalismo extremo de su trabajo generó una fuerte controversia en aquella época, aunque también se convirtió en punto de referencia de otros muchos artistas.

3.3 Lo Siniestro en el arte.

El médico neurólogo y psicoanalista austríaco Sigmund Freud explora el fenómeno de lo siniestro comenzando por analizar el término, en lengua alemana, que dio forma a este concepto, *unheimlich*, que se refiere a aquello que se muestra contrario a lo *heimlich*, entendido como lo que nos es hogareño, familiar, dócil, perteneciente a la familia o a la casa, conocido, doméstico, íntimo. Por lo tanto, *unheimlich* se entenderá como aquello extraño, oculto, desconcertante y que nos genera terror y extrañamiento. Sin embargo, al mismo tiempo que la palabra *heimlich* será portadora de connotaciones que nos hablan de intimidad ligada al hogar, a la familia y a lo íntimo, estas, por su parte, se relacionan opuestamente a lo anteriores términos de lo secreto, y lo oculto, dando lugar al término *unheimlich*, como aquello ajeno, extraño y desconocido. Por lo tanto, la palabra *heimlich* reunirá dos significados contrarios pero que, sin embargo, cohabitan bajo el mismo término. Por tanto, el término *Heimlich* en sí mismo conlleva dos significados contrarios y, de este modo está directamente relacionado con *unheimlich*, es decir, lo siniestro.

En castellano, traducimos lo *unheimlich* como lo siniestro, que será utilizado para denominar aquella sensación de espanto que generan las cosas familiares al tornarse, por algún motivo, desconocidas. El término siniestro proviene del latín “*sinister*” y denominará lo contrario a lo diestro, significando izquierda, zurdo e, incluso, torcido. Por tanto, terminará teniendo connotaciones negativas como aquello que es contrario a Dios, o lo que es lo mismo, lo diestro, siendo entonces representación de Satanás, el envidioso. De ahí “ave de mal

agüero” (portador del infortunio) o “mal de ojo” (asociado a la brujería, una mirada envidiosa, con malicia, que provoca desgracias). Así, se generan los motivos arquetípicos que producen la sensación de lo siniestro:

1. El individuo portador de malas noticias, presagios de muerte y desgracias. Este lleva consigo la mala suerte y cruzarse con él será símbolo de la misma.
2. El doble, aquel ser siniestro, idéntico a alguien familiar o conocido, pero bajo el cual se oculta algo oscuro.
3. El autómata, un ser que parece estar animado, pero no llegamos a tener claro que lo esté realmente o no. Dudamos de si es portador de la vida o si, por el contrario, es algo inanimado.
4. La repetición, el bucle de situaciones idénticas que parecen no tener fin y que estamos condenados a repetir infinitamente.
5. Imágenes que aluden a amputaciones, lesiones de órganos y desmembramientos. El ojo aparecerá como órgano especialmente apreciado que normalmente acaba siendo dañado o perdido. También los órganos sexuales serán igualmente apreciados, por lo cual se temerá con más intensidad el perderlos o que resulten mal parados.

Por tanto, lo siniestro, según Freud, se da cuando aquello deseado inconscientemente por el sujeto, se manifiesta en la realidad, es decir, lo fantástico se torna real y de este modo, este secreto que permanecía velado, autocensurado y reprimido sale a la luz y se plasma en la realidad. Pero, ¿qué es lo que hace que algo familiar se vuelva siniestro?. Según Freud, esto ocurre cuando los recuerdos infantiles que se han convertido en traumas reprimidos salen a la luz a través de ciertos elementos o situaciones y de este modo se repite algo que era familiar e íntimo pero que había sido olvidado a través de la censura de la consciencia. Lo siniestro será, pues, aquel lado oscuro y perturbador que se encuentra en el deseo íntimo y oculto que, mediante el arte, puede ser transformado, dándole forma ordenada mediante la belleza, belleza que a su vez nos oculta, a modo de velo, el gran abismo, lo ilimitado, lo que no podemos soportar.

«Me interesa saber que se esconde tras las limpias fachadas, tras los visillos de las casas, explorar los recovecos tortuosos de la existencia. Soy como un detective que destapa lo que los demás ocultan. Y es que este mundo de hoy no es un lugar tan maravilloso como dicen. No es el sueño más brillante» (David Lynch)².

Así pues, lo bello se ve desprovisto de la suficiente fuerza para ser algo más que meramente superfluo, por lo que necesita a lo siniestro para obtener dicha potencia pero este, de igual modo, ha de ser enmascarado tras el velo de la belleza pues, lo siniestro sin transformación, sin mediación, destruiría el efecto estético, así que la belleza deberá actuar como freno. Dicho de otro modo, la belleza permite ordenar el caos de lo siniestro, darle forma estética. El arte deberá mostrar y, al mismo tiempo, velar lo siniestro para ser bello. El arte es capaz de mostrar algo familiar que es extraño de igual modo, así como de moverse entre los límites de la belleza y, por tanto, en lo siniestro y lo repugnante. Siendo esto un modo de defensa inconsciente para combatir las amenazas internas y externas que angustian profundamente al ser humano, de modo que, al tomar consciencia de tales amenazas, se mitiga el dolor que producen, mostrando como placer y belleza, lo que es dolor y horror.

“Siempre trato de buscar la belleza en todo. Creo que en eso se apoya mi obra y es parte de su tensión, quizás también de la controversia. Puede tratar de algo horripilante, la imagen de una mierda, por ejemplo, es horroroso, pero también puede ser bello. Existe una tensión entre la belleza y la idea de lo que estás observando, pero las imágenes son frecuentemente bastante bellas” (Andrés Serrano)³.

2 LYNCH, David. 2005. Recuperado de: <https://www.davidlynch.es/david-lynch/frases-y-citas/>

3 SERRANO, Andrés. 2017. Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2017/03/29/babelia/1490808023_803986.html

Por tanto, el arte actuará como una vía para la catarsis, mediante la cual los deseos íntimos y oprimidos se liberan a través de la piedad y el horror (eleos y phobos), por lo que se irán desvelando y se nos mostrarán reconocible, dando rienda libre a estos deseos autocensurados, el alma y la mente se purifican. así como el deseo propio y el conocimiento del mismo. Esta catarsis es la que muestran las tragedias griegas y que Freud relaciona en su libro "Tótem y tabú" con el simbolismo oculto tras la figura del tótem en las sociedades primitivas y, posteriormente, en las religiones, en donde la pureza y la purificación del cuerpo, mente y alma son piezas fundamentales sobre las cuales estas se sustentan.

Las escenas representadas en el barroco, por su parte, serán parte de esta catarsis artística por medio de la cual se liberan los oscuros y ocultos deseos, pues estas están dotadas de tintes directos de lo siniestro ya que son realistas, mostrándose como instantes fugaces que parecen haber sido arrancados de la vida misma, y al mismo tiempo poseen una oscuridad, mostrando de una manera bella aquello que es horrible para el ser humano.

Su marco temporal se expande más allá del momento en que fueron realizadas, desbordándose así, sin tiempo ni espacio, de la propia representación. Es por ello que el arte barroco carece de limitación y, por tanto, de perfección, apuntando siempre al infinito. En él se genera una lectura en la que la obra sugiere, siempre de manera velada, un hecho oscuro y violento, en donde es el propio espectador el que tiene el papel de completarlo, añadiendo a ese vacío de oscuridad terrible aquello que le falta para revelar el horrible hecho.

El Barroco se mueve entre la ambigüedad, como la unión contradictoria de los opuestos, lo infinito a través de lo fugaz, lo invisible a través de lo visible. Entonces, se muestra todo el efecto de horror que es marca de la muerte. Por tanto, durante el barroco se sentirá la necesidad de hallar esa unión entre los opuestos, la unión entre la agonía, al principio, y la metamorfosis de esta a placer, al final, donde la muerte, como tema principal, juega un importante papel dado el tiempo y contexto tan específico del arte barroco.

Por tanto, las representaciones barrocas quedarán no sólo más allá de los límites propios de la representación, sino que se caracterizan por la sugerencia y la ambigüedad. Así, a través de esta sugerencia permanecerá invisible otra realidad oculta que tan sólo se intuye en el plano de lo visible mediante la ilusión de la belleza.

3.4 El factor sagrado

El factor de lo sagrado se presenta al ser humano como incomprensible e inconmensurable ya que lo divino puede llegar a ser devastador para el ser humano, pues este es ilimitado. Se escapa de los bordes del razonamiento humano y, por lo tanto, debe ser mostrado al hombre a través de ciertas transfiguraciones que apacigüen el esplendor fulminante de los dioses. Ejemplo de ello es el arbusto ardiente que se le presenta a Moisés en el desierto, transfiguración de la figura de Dios. Esto es lo que se denomina como hierofanías, es decir, algo sagrado que se nos muestra por medio de un objeto de nuestro mundo natural y profano como pueden ser animales, plantas u objetos físicos.

El autor francés Émile Durkheim argumenta las dos fuerzas que, para él, son las fundamentales del binomio de lo sagrado-profano. Por un lado, la primera fuerza surgirá de un poder benefactor y bondadoso, garante de salud, paz y luz y, por otra parte, la segunda fuerza tendrá su origen en energías peligrosas e impuras, portadoras de muerte y horror, así como de desorden y sacrilegio. Por tanto, de las palabras de Durkheim podemos deducir que lo sagrado, pese a las positivas connotaciones que en un principio le preceden, puede ser también algo horrible y pavoroso.

Por otra parte, dentro de lo sagrado está implícito el concepto de lo puro y, por tanto, también de lo impuro. Lo puro se observa presente en lo sagrado como una indomable fuerza emanada de la deidad misma, como aquello que conforma su esencia divina. Lo impuro, por tanto, será lo contrario a esto, es decir, lo excretable e infeccioso que se ve apartado hacia los márgenes por la historia, la cultura y la sociedad misma. La impureza en sí misma nos lleva a pensar en la suciedad, la cual es repudiada por el mundo, pues el orden ideal de la misma es aquel en el que la suciedad, lo impuro, se ve delimitado por una serie de prohibiciones que crean un cerco para evitar posibles transgresiones de aquello sucio e impuro que podría propagar su temida contaminación por el resto de la sociedad, que trata de mantenerse pura.

La suciedad es, pues, algo que hace peligrar el orden del mundo. De este modo, todo aquello asociado con lo impuro como la carne, la casquería, la putrefacción y todo tipo de excreciones físicas son considerados como un foco de infección por lo que la sociedad ha de mantenerse alejada de estos focos y, en caso de no poder, ha de realizar ciertos rituales de purificación para limpiarse, para purificarse tanto física como espiritualmente.

Esto puede ser observado en la Fiesta del Sacrificio donde los musulmanes han de sacrificar un cordero inmaculado, sin defecto o afección alguna, el cual debe ser desangrado siguiendo unas pautas muy concretas. También es ejemplo de esto las abluciones que estos realizan antes de entrar a los templos para evitar contaminar y, así, profanar el espacio sagrado.

Pero también se recogen estas muestras de purificación en otras religiones como la cristiana, donde el mesías Jesús nace de una virgen inmaculada, no profanada por el acto sexual. En el cristianismo, el cuerpo será purificado a través de ascesis, abstinencia sexual, abstinencia dietética, oración y privaciones de diversos ámbitos. Todo lo que conlleva la corporalidad del ser humano es considerado impuro y sucio por lo que el cuerpo ha de mantenerse alejado de la sucia experiencia corporal. Para esto, el misticismo europeo propone el castigo de la carne, es decir, del cuerpo, mediante la mortificación y, de tal modo, desvincularlo y liberarlo de lo impuro, sucio e inhumano de la condición humana. Para realizar dicha purificación se seguía la vía de los castigos autoinfligidos, rechazándose como ser humano, como uno mismo, y ambicionando la pureza de los santos.

En la historia cultural de las diversas sociedades del mundo existen diferentes casos de individuos marginales debido a su impureza, ejemplo de ellos son los “Intocables de la India”, individuos excluidos de la esfera social a los que se considera impuros y por ello han de mantenerse alejados de personas de casta superior, debiendo de agachar la cabeza si se cruzan con alguien de este tipo. Otro ejemplo son los llamados “Burakumin” de Japón, grupo social en el cual se concretan trabajadores de sectores considerados impuros y sucios como carniceros, curtidores o sepultureros, pues estos trabajos se relacionan con la sangre, los fluidos corporales y los cadáveres. Estos eran vistos por el resto de la sociedad japonesa como seres inhumanos, más cercanos a los animales que al hombre.

El miedo que la sociedad japonesa sentía hacia los Burakumin en el antiguo Japón hizo que aún hoy queden ciertas reminiscencias de tal horror a la contaminación, por esto, existe un registro público llamado Koseki, que se encarga de comprobar los antecedentes Burakumin de un posible empleado o un futuro pariente. También en la Europa medieval se sentía este miedo hacia lo impuro, como se observa en el hecho de evitar ciertas calles que habían sido nombradas con nombres de oficios como los carniceros o los curtidores. La naturaleza de estos oficios hacía que estas calles desprendieran fuertes y desagradables olores por lo que estos comercios quedaban marginados fuera de las murallas de la ciudad.

Por lo tanto, lo puro sería comprendido como un ideal o aspiración de mantenerse a salvo del contagio y de la mezcla que produce lo inmundo, lo bajo, lo híbrido, lo turbio, el peligro de perder la pureza a causa del mestizaje, el contacto con lo marginal, con algún lugar limítrofe como lo enfermo y lo muerto. Esta impureza se proyectará y extenderá desde el individuo particular hacia lo social general.

Sin embargo, la impureza puede mostrarse de diversas formas. Es por ello que el lenguaje también podrá ser impuro, pues puede ser blasfemo; así como los alimentos que pueden intoxicar el cuerpo; el comportamiento, que puede ser inapropiado; y los pensamientos, que pueden ser sucios e incorrectos. Todos ellos comprometen la seguridad del grupo pues se presentan como trasgresiones al orden marcado para salvaguardar la estimada pureza. Por lo tanto, la religión funcionará como herramienta para mantener los límites entre lo puro y lo impuro, siendo este último generador del tabú, generando un pensamiento clasificador que sitúa en dos polos opuestos lo puro e impuro, considerándose uno positivo y otro negativo. El primero será bien visto y, por tanto, permitido, y el segundo será mal visto y, por tanto, condenable, reprimido y erróneo. El contagio transgresor provocará la deformidad y la anomalía

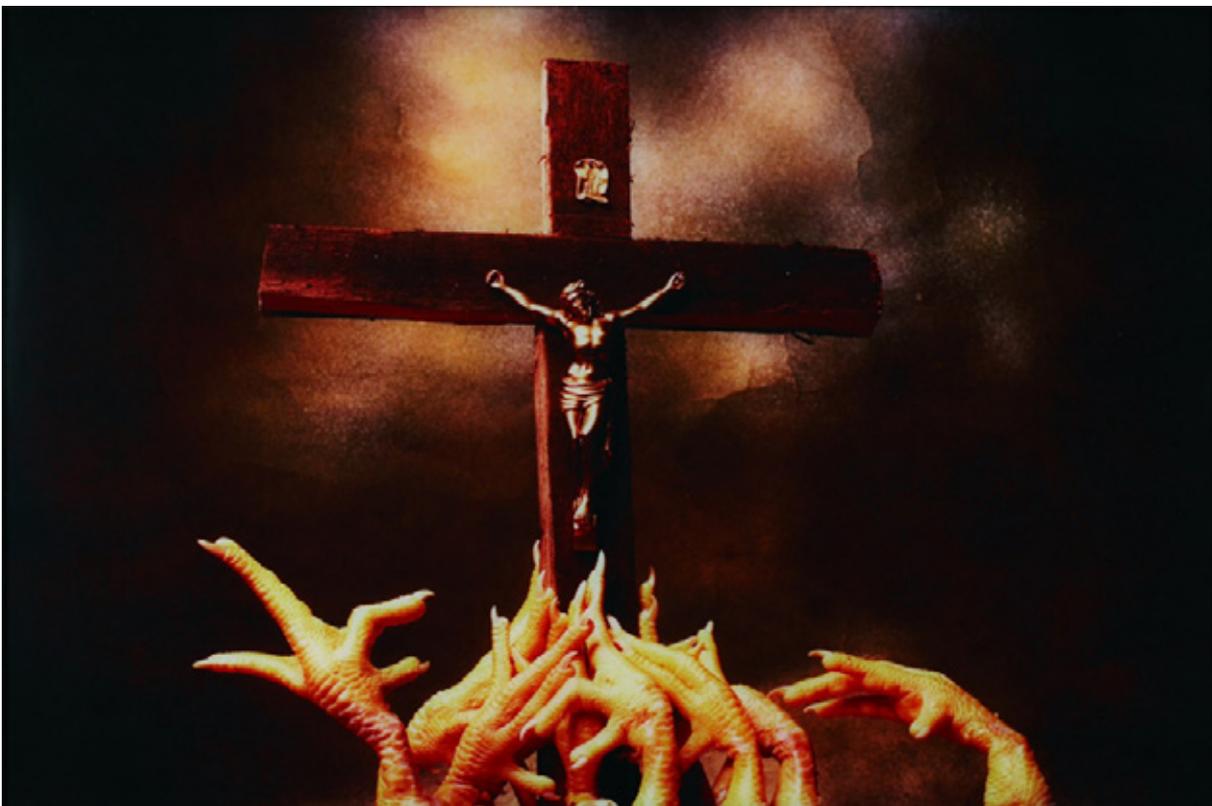


Figura 10. *The Rabble*, Andrés Serrano, 1984

De este modo, el trastorno mental se entenderá como impureza de la mente, pues se encuentra en los márgenes de lo considerado puro. La enfermedad, tanto física como mental no ha de ser mostrada pues marcaría una peligrosa trasgresión que podría hacer peligrar el orden puro al que la sociedad ha de aspirar. Ejemplo de ello son los numerosos casos esparcidos en la historia en los que se marcaba como endemoniados a aquellos que padecían un trastorno mental. Se solía pensar que estos estaban poseídos por una fuerza maligna y se les marginaba o incluso se les ejecutaba. La Santa Inquisición tuvo el papel de perseguir y castigar a todo aquel cuyo comportamiento hiciera dudar de su honestidad y devoción a Dios, dando lugar a una brutal caza de brujas donde fueron ejecutadas miles de personas inocentes, muchos de ellos enfermos mentales.

Incluso dentro de los propios conventos se dieron casos de supuestas posesiones a las monjas del lugar, sucesos que no fueron más que fruto de la histeria colectiva que se extendía como la peste entre los muros del convento. Así pues, quedaron constancia los casos de las religiosas de Santa Clara de Trujillo, en Perú, o de Teresa de Ávila, en España, al igual que los sucesos paranormales del convento benedictino de San Plácido (Madrid), y el de Antequera (Málaga), además de los casos de Loudun (Francia), y el famoso Salem (Massachusetts).

En todos los casos, los propios confesores de las monjas tenían una gran parte de la responsabilidad en el desarrollo de estas supuestas posesiones diabólicas. La presión que estos infundían a las jóvenes monjas para que confesasen o se delatasen unas a otras, junto con la reclusión en la que vivían, derivó a trastornos psicósomáticos que terminaban en patologías clínicas.

Por tanto, lo marginal, lo impuro, lo relacionado con la suciedad y la contaminación son considerados un símil de lo demoníaco y lo abyecto, por lo que la vía de control contra estas malignas fuerzas infernales era el tabú mediante el cual se imponían las restricciones marcadas por la religión.

3.5 El trastorno mental. Movimiento Antipsiquiátrico

La antipsiquiatría es un movimiento que surge en 1967 y que fue creado y liderado por dos profesionales de la psiquiatría como son el húngaro Tomas Szasz, y el sudafricano David Cooper. Ambos formalizaron esta iniciativa terapéutica la cual buscaba hacer terapias más humanizadas y reivindicar los derechos de los pacientes.

El foco central de la antipsiquiatría estaba en la sanación y la anti-demonización de los denominados como “enfermos mentales”. El contexto en el que surge y se desarrolla este movimiento revolucionario se encuentra en medio de una gran lucha por el cambio social, como fueron el movimiento de mayo del 68, la contracultura, el movimiento gay, la oposición a la guerra de Vietnam, la cultura rock y la crítica intelectual y activista contra el capitalismo, entre otros. Es por ello que las discusiones teóricas fueron llevadas al ámbito de lo político, convirtiéndose en una verdadera lucha. De este modo, este movimiento se impuso en contra de las teorías y prácticas psiquiátricas del momento, como podían ser lobotomías, electrochoques y tratamientos a base de diversos fármacos. Los seguidores de la antipsiquiatría argumentaban que estas técnicas tenían unas bases científicas poco sólidas ya que no habían sido lo suficientemente probadas y estudiadas. Así mismo, afirmaban que la psiquiatría convencional era más una herramienta ideológica y de control social pues etiquetaba a las personas empleando términos como “normalidad” y “anormalidad”.

El movimiento antipsiquiátrico fue seguido y empleado por profesionales de diversa índole como médicos, psiquiatras, psicólogos, filósofos e, incluso, algunos “enfermos mentales”, los cuales se autodenominan a sí mismos como “supervivientes” de las terapias convencionales. Para ellos, la enfermedad mental es un término nada exacto para definir a las personas con este tipo de problemas ya que, hasta el momento, no existe ninguna evidencia clínica de que la mente “enferme”. Ninguno de los aparatos ni pruebas médicas, como escáneres cerebrales y tomografías, pueden verificar la existencia de la enfermedad mental.

Por lo tanto, parte del problema psiquiátrico es la catalogación de las patologías mentales, ya que estas fueron definidas como tales tras la votación de unos 3000 psiquiatras norteamericanos, pero sin ningún método científico que los respalde. Ejemplo de ello puede ser la técnica de la lobotomía, inventada por Egas Moniz, y que consiste en la extirpación del lóbulo prefrontal del cerebro. Esta práctica fue realizada por primera vez en un solo simio y tras ver en él un comportamiento más apacible, tras un solo experimento, se implantó la técni-

ca directamente en humanos. La antipsiquiatría denuncia también el empleo de fármacos, argumentando que son poco menos que lobotomías químicas, los cuales no sólo no curan a los pacientes, sino que los llevan a un empeoramiento y deterioro progresivo que puede acabar en la muerte del mismo. Esto ocurre, según los antipsiquiatras, porque la rentabilidad de los tratamientos farmacológicos supone un gran beneficio económico a la industria farmacéutica y es más fácil, al tiempo que más barato para el psiquiatra, apaciguar al paciente durante un breve periodo de tiempo con medicamentos que eliminar su sufrimiento de manera efectiva y duradera mediante muchas horas de psicoterapia. Además, los efectos secundarios de tales medicamentos suponen un serio daño físico y psíquico para los pacientes.

Por ello, la antipsiquiatría opta por el empleo de la psicoterapia ya que, para ellos, lo que la psiquiatría convencional clasifica como “enfermedad mental” no es tanto una cuestión biológica sino cultural y simbólica, es decir, un estigma social. Así pues, este movimiento crítico busca una mayor comprensión de lo que denominamos “locura”, de modo que se pueda desmitificar, rompiendo con las anteriores etiquetas y mostrando abiertamente las relaciones de poder existentes y ocultas entre la psiquiatría clásica y el estado capitalista, el cual busca la uniformidad de la población, siendo esto el detonante de graves problemas de adaptación.



Figura 11. “Autorretrato – detalle” (1989-1990),
David Nebreda,

“Mi propia realidad es peor que las fotos. He pagado mi precio, pero estoy orgulloso de ello. No soy un masoquista o un fotógrafo de heridas⁴.” (David Nebreda)

4 NEBRED, David. 2018. Recuperado de: <https://www.oruba.es/la-tortura-como-forma-de-purificacion/>

4. METODOLOGÍA

La metodología a seguir en este proyecto será la que podemos encontrar en el libro “Art Practice as Research” (La práctica del Arte como Investigación) (Sullivan, 2010). Este texto hablará sobre como la investigación que se lleva a cabo dentro de las artes visuales expone un argumento muy válido en el que se pone de manifiesto que la investigación creativa y cultural realizada por los artistas es una forma de investigación. El texto explora temas, prácticas y contextos de la investigación artística y los ubica dentro del discurso de la investigación. El autor Graeme Sullivan explica que los objetivos de investigación de los artistas pueden equipararse a los diferentes métodos ofrecidos por las ciencias sociales. Lo que unifica ambos métodos será la importancia primordial que se le da tanto al rigor como a la investigación sistemática. “Los artistas enfatizan el papel del intelecto imaginativo en la creación, crítica y construcción de conocimiento que no solo es nuevo, sino que también tiene la capacidad de transformar la comprensión humana⁵” (Sullivan, 2010).

De tal modo, esta metodología es la que más se adapta al proyecto aquí planteado pues se aborda el tema del trastorno mental y su relación con lo sagrado desde la investigación de tal temática, investigando en diversos textos y fuentes, tanto bibliográficas como cinematográficas, que me ayuden a argumentar y corroborar el discurso que mantengo en este proyecto.

Con todo ello conseguir, mediante una obra que pretende ser crítica y reflexiva, que pueda haber lugar para el pensamiento crítico sobre dicho tema, pudiendo ser de ayuda a la hora de contemplar la problemática planteada desde un punto de vista diferente y consiguiendo, en la medida de lo posible, abrir las mentes a la realidad paralela con la que conviven los afectados por trastornos mentales al tiempo que intentar dignificarlos en una sociedad que no comprende lo suficiente, por lo que termina por marginar y estigmatizar, en muchos casos, a las personas con tales problemáticas, siendo estas vistas como locos desprovistos de sentido ni razón, cuya realidad y circunstancias se prefiere ocultar y velar por resultar desagradables, extrañas e, incluso, perturbadoras.

5 SULLIVAN, Gra. 2005. Recuperado de: <https://www.davidlynch.es/david-lynch/frases-y-citas/>

5. REFLEXIÓN SOBRE LAS APORTACIONES RECIBIDAS EN EL MÁSTER

Interdisciplinariedad y metodología en Arte, Ciencia y Sociedad I

Esta asignatura y el conocimiento aportado por los profesores que la forman, como puede ser Luís Puelles, entre otros, me ha servido para afianzar las bases teóricas del proyecto, yendo a los orígenes de la estética de lo grotesco y profundizando en sus características y en su esencia para comprender mejor qué es lo que estoy haciendo y con lo que trabajo e incluso llegar a atisbar el por qué me siento vinculada a esta estética.

Lenguajes Artísticos y tecnociencia

Dentro de esta asignatura, el artista invitado Curro González, me ayudó profundamente a ver mi obra desde una perspectiva más amplia, así como no conformarme con lo ya hecho, de manera que jugar con lo que ya tenía como seguro a modo de plantearme la posibilidad de buscar nuevas formas que pudieran serme útiles e incluso abarcar otras disciplinas que completen mi trabajo, además de motivarme para experimentar con los materiales y las composiciones de mi obra, de manera que sintetizar en algo evocador y potente.

Lenguajes Artísticos y contextos espaciales

En esta asignatura he de nombrar a Blanca Montalvo y Blanca Machuca, las cuales me sugirieron diversos artistas de referencia, así como, en el caso de Machuca, me abrió la mirada para contemplar mi proyecto desde el punto de vista de la identidad, como elemento que juega su papel dentro de la obra y del cual no había sido consciente con anterioridad, por lo que también contemplo esta obra desde esa perspectiva. También me sirvió para no quedarme en un planteamiento cerrado y mantener siempre la mente abierta a nuevas opciones que puedan ser de utilidad como la presencia del Barroco en mi obra.

Lenguajes Artísticos y plástica contemporánea

Pepa Cano me ayudó en esta asignatura aportando referentes dentro del mundo del arte minimalista y artistas que trabajan con la luz para crear ambientes y atmósferas. También me ofreció una importante cantidad de información sobre el arte grotesco.

Carlos Miranda, por otra parte, fue uno de los impulsores de mi decisión de sintetizar, lo que me ayudó a dar una vuelta de tuerca al proyecto y poder seguir avanzando con una propuesta más interesante y que se adapta mejor a mi interés.

Profesionalización en el Arte

Por otra parte, las charlas con artistas como Paz Tornero, Pedro Osakar y Jesús Zurita fueron de gran ayuda para el aspecto más teórico de este proyecto pues, gracias a sus aportaciones y, en especial, las de Jesús Zurita, ayudaron a asentar ciertos conceptos básicos de este proyecto. Por su parte, Paz Tornero me proporcionó referentes de ayuda para mi obra en cuestión plástica y estética y, de Pedro Osakar, me quedo con los consejos que me aportó acerca de cuestiones teóricas del trabajo y, en especial, con su consejo en torno al deber del artista de cultivar sus obsesiones.

6. PROGRESO Y REALIZACIÓN

6.1 Proceso de realización: Pieza 1 - AB INTUS VULNUS

Rostro: Comencé realizando una serie de piezas en porcelana que representarían un rostro seccionado, en el que se hace evidente la presencia de la repetición a modo de sugerir la alteración del “yo” y las perturbaciones del mismo, así como el estigma que representa el elemento que fragmenta el rostro y, por tanto, la identidad del individuo.

Para la realización del rostro fragmentado, comencé modelándolo en terracota de baja temperatura y, posteriormente, este fue marcado para su posterior rebanado, dejando una separación de 5mm entre pieza y pieza. Lo siguiente fue realizar a cada fragmento del rostro su respectivo molde en escayola, algunos realizados en dos piezas para facilitar el desmolde de la pieza resultante. Estos moldes debían ser de escayola debido a que esta absorbería la humedad de la porcelana líquida que sería vertida en su interior, de esta manera, la pasta de porcelana comenzaría a secarse y finalmente terminaría por desprenderse ella sola del molde y, de este modo, evitar tener que aplicar algún tipo de desmoldante que pudiera incluso manchar la pieza resultante y, por otra parte, de este modo el proceso se agiliza y resulta más sencillo. Posteriormente, se realizaron diversos vaciados en porcelana de cada una de las piezas para tener como resultado una cantidad de piezas suficiente, teniendo en cuenta que algunas de ellas pudieran resultar estropeadas en el proceso de cocción. De tal modo, se repasó cada pieza minuciosamente para eliminar los defectos resultantes del vaciado y se lijaron con taco de lija fina con sumo cuidado para evitar que se quebraran en la manipulación. Este proceso es importante para la calidad final de cada pieza. Una vez las piezas estuvieron bien secas y, por lo tanto, habían perdido toda el agua física, se procedió a su cocción en un horno de gas a 1250°C de temperatura, donde terminarían perdiendo el resto del agua química de la propia composición de la porcelana fresca.



Figura 12. Proceso de marcaje de las líneas de sección del rostro



Figura 13. Proceso de corte de cada pieza del rostro



Figura 14. Rostro de terracota de baja temperatura ya seccionado



Figura 15. Proceso de realización de molde de escayola en dos piezas

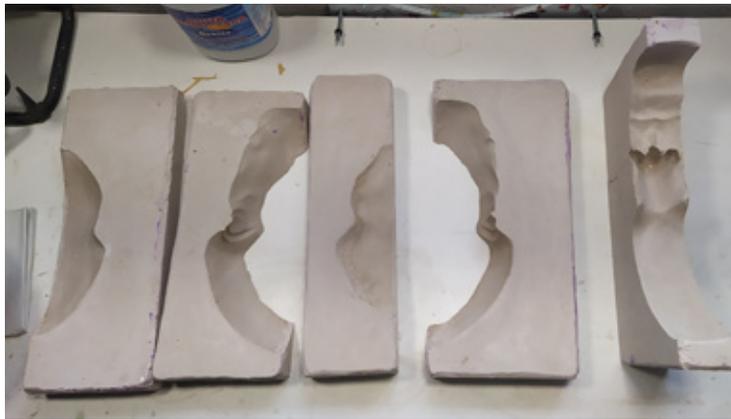


Figura 16. Moldes de escayola de cada pieza del rostro seccionado



Figura 17. Proceso de vaciado en molde de escayola



Figura 18. Interior del interior del molde de escayola - negativo de la pieza.



Figura 19. Piezas de porcelana aun cruda recién extraídas de los moldes



Figura 20. Piezas de porcelana en horno de gas



Figura 21. Rostro seccionado en porcelana-cocción a 1250°C



Figura 22. Rostro seccionado en porcelana-cocción a 1000°C



Figura 23. Proceso de lijado



Figura 24. Detalle donde observamos el factor de reducción de la porcelana utilizada. Pieza de menor tamaño, cocida a 1260°C, junto con pieza de mayor tamaño, cocida a 1100°C

Como se esperaba, se dieron algunos fallos y deformaciones en algunas de las piezas, por lo que realizó una segunda tanda de cocción con el resto de las piezas elaboradas, esta segunda cocción se realizó a unos 1000°C de temperatura. Así pues, se obtuvieron una serie de piezas en porcelana vitrificada, pues hubo llegado al máximo de temperatura y otras en las que la porcelana, al no haber llegado a la temperatura máxima, no quedo vítrea, pero si se consiguió una apariencia rosada de la misma, lo cual también resultaba interesante a nivel estético.

Así, se pudo comparar el factor de reducción que sufren las piezas en el proceso de cocción, esto influirá directamente en la obra pues el factor de multiplicación siempre ha de tenerse en cuenta a la hora de decidir el tamaño de la pieza. Posteriormente, se volvieron a lijar nuevamente, esta vez ya cocidas las piezas, con una lija de grano fino para conseguir una apariencia lo más perfecta y suave posible. Así, se le dio el último toque a cada una antes de colocarlas ancladas sobre un tablero de DM como soporte.



Figura 25. Parte trasera de una las piezas, donde observamos la madera colocada para su posterior colocación sobre el soporte del cuadro.

Para ello, la parte posterior de cada pieza fue calcada y dibujada sobre una madera de 2 cm de grosor, para seguidamente cortar y lijar cada pieza de madera con el fin de encajarlas y encolarlas en el interior de cada pieza cerámica.

De este modo, se atornillaron dichas piezas de madera (unidas a cada pieza de porcelana) sobre el soporte de DM, el cual había sido tapizado con tela roja previamente. Para concluir esta obra, se le colocó el marco policromado con pintura dorada.

Brazo: Para la realización del brazo de porcelana se comenzó realizando el correspondiente molde del mismo, utilizando para ello la forma de mi propio brazo. Este molde se hizo con escayola para poder realizar el proceso de colada de la porcelana en el mismo, de modo que el agua de esta es absorbida por la escayola, consiguiendo crear una capa de un grosor aproximado de 0'5cm de espesor, y facilitando también la extracción de la pieza puesto que, al perder esta el agua, la forma se encoje y se desmolda mejor. Este molde fue realizado en tres partes para poder abrirlo y desmoldar la figura de su interior evitando problemas de enganches.

Una vez hecho el molde, se procedió a realizar una barbotina de porcelana blanca la cual fue vertida en el interior del mismo y, tras dejarla secar, se desmoldó y se corrigieron las posibles imperfecciones derivadas del proceso de vaciado. Seguidamente se dejó secar por completo y se lijó para suavizar su apariencia. Se hicieron varios vaciados de este molde con el fin de obtener varias piezas iguales, cuya finalidad era asegurarme alguna pieza lo más perfecta posible tras la cocción en el horno de gas, en donde siempre pueden surgir problemas que estropeen alguna pieza.



Figura 26. Primer paso en la elaboración del molde de escayola - cama de barro



Figura 27. Pieza del molde del brazo



Figura 28. Pieza de porcelana recién abierto el molde



Figura 29. Pieza de porcelana cruda y en basto



Figura 30. Piezas de porcelana en el horno



Figura 31. Cuchillas doradas con pan de oro



Figura 32. Brazo de porcelana con aberturas para las cuchillas

Así pues, una vez cocidas las piezas a una temperatura de 1100°C, se eligió una y se volvió a lijar sutilmente con una lija de gramaje fino, se le abrieron dos agujeros para su anclaje con tornillos en el soporte y se le realizaron una serie de incisiones o rajas con una pequeña sierra en donde, posteriormente, se le colocarían una serie de cuchillas de afeitar posteriormente policromadas con pan de oro.

Tras esto, se colocó sobre un tablero de DM convenientemente tapizada con tela roja y se terminó la obra con la colocación del marco policromado en oro.

Corazón: Para la realización de esta pieza comencé modelando un corazón humano, utilizando para ello barro de terracota. Una vez hecho esto, se le hizo un molde de escayola, por el mismo motivo que en las piezas anteriores. Este molde constaba de cuatro piezas para facilitar su extracción posterior de la forma interior. De tal modo, se realizó una barbotina de porcelana y se procedió a realizar la colada.

Tras ello, se desmoldó la pieza y se le hizo un par agujeros en la parte posterior para colocar los tornillos posteriormente. Así pues, se dejó secar para proceder seguidamente al lijado y perfección de la pieza. Se realizaron varias copias de esta pieza al igual que se hizo con el brazo de porcelana. Lo siguiente fue cocer las piezas, volverlas a lijar con lija de grano fino para un acabado más suave y elegir una.



Figura 33. Corazón modelado con terracota

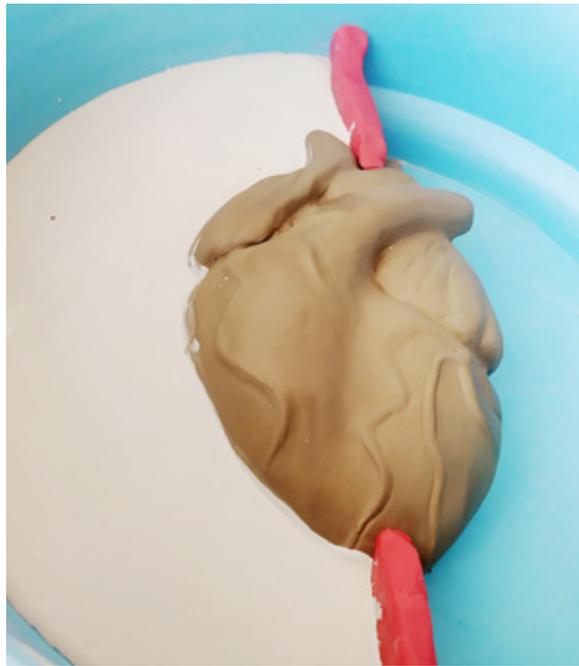


Figura 34. Proceso de creación del molde en dos piezas

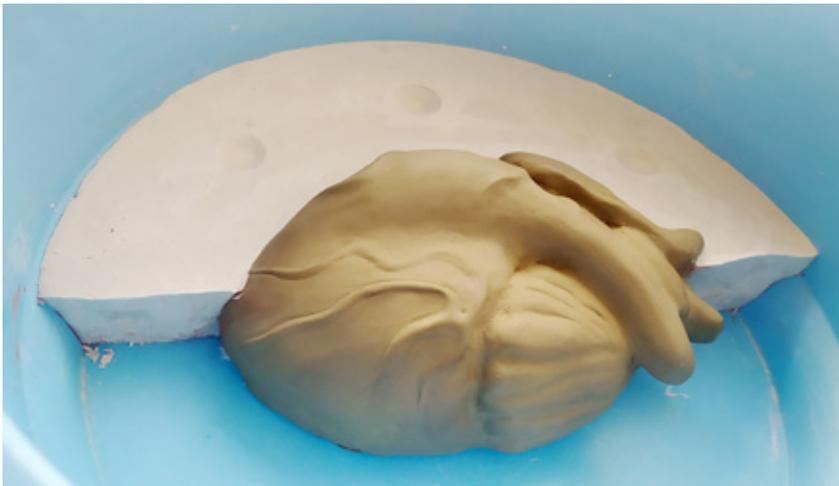


Figura 35. Detalle del proceso de creación del molde



Figura 36. Molde de escayola



Figura 37. Vaciado en porcelana



Figura 38. Agujeros para tornillos y mejor manipulación



Figura 39. Agujero para la posterior inserción del clavo



Figura 40. Piezas de porcelana ya cocidas en el horno cerámico

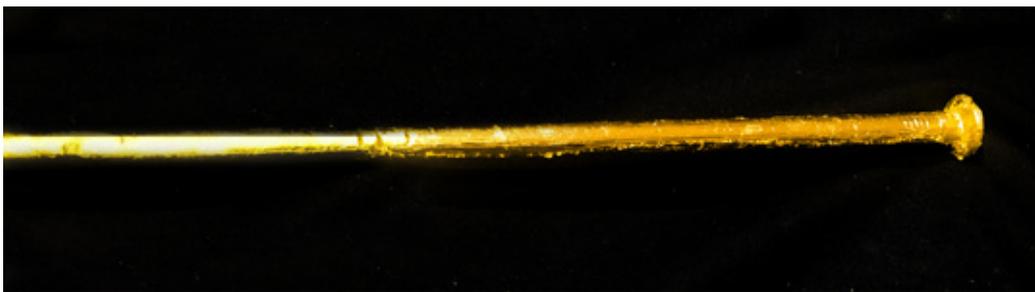


Figura 41. Clavo dorado con pan de oro

Además, se le abrió unos pequeños agujeros para la posterior colocación de unos clavos dorados más pequeños, para el contorno del corazón, y otro más grande que lo atraviesa de arriba a abajo, haciendo referencia así al corazón de Jesús y al corazón atravesado por espadas de las Vírgenes dolorosas. Finalmente, se colocó la pieza anclada y atornillada sobre un tablero de DM tapizado en tela roja y se le colocó el marco dorado.

El común de estas piezas forma un conjunto o serie titulada “AB INTUS VULNUS”, siendo este un tríptico que representa el dolor derivado de la locura, estando este dividido en tres tipos: dolor físico, corporal o daño autoinfligido; dolor psicológico, derivado del propio trastorno, alteración de la realidad y fragmentación del ser; dolor sentimental o emocional, derivado del rechazo por parte de la sociedad o por el rechazo propio al no encajar en la misma y no conseguir la comprensión anhelada.

6.2 Proceso de realización: Pieza 2 - AB INTUS SCALPERE

Para esta pieza, se comenzó modelando un busto en terracota de 25cm de largo x 19cm de ancho x 21cm de alto, el cual fue marcado verticalmente con la ayuda de un nivel láser para, posteriormente ser seccionado con un cuchillo plano siguiendo las anteriores líneas verticales. A continuación, se realizó un molde de cada una de las secciones, las cuales tienen un grosor de 4 cm. El busto redondo representa una cabeza con rostro sufriente y en gesto de clemencia y salvación, como los de aquellas Vírgenes sufrientes por la muerte del hijo que podemos ver en esculturas, pinturas y pasos de Semana Santa, así como a los mártires de las representaciones cristianas o aquel Cristo doliente y torturado que ruega a Dios mirando al cielo.

Las secciones más sencillas, es decir, con formas sin demasiado detalle, se realizaron en escayola y, para las piezas más complejas o con más detalles, como fueron aquellas que representaban la cara y orejas del busto redondo, se hicieron los moldes utilizando goma Vinamold, la cual es flexible y registra las formas con bastante definición. De este modo se pudieron desmoldar sin problemas las posteriores piezas realizadas con escayola cerámica.

Este tipo de escayola otorga mayor fuerza a las piezas y un acabado más blanco y liso que la escayola convencional, además de que, al ser más densa, no permite que salgan burbujas. Seguidamente de haber realizado cada pieza, se lijaron y perfeccionaron y se pegó con silicona especial cada una sobre una lámina de cristal de 38x50 cm. Estas láminas a su vez, fueron rociadas con barniz mate en spray para conseguir una atmósfera brumosa y fueron colocadas en el interior de una peana de DM de 1'6cm de grosor anteriormente realizada. Para la realización de la misma, se cortaron las tablas a la medida de 1'20 x 40 cm. Con la ayuda de una fresadora, se le realizó a cada pieza un rebaje interior de unos 9mm, en el cual se colocaron una lámina de DM de 6mm con unas medidas de 1'10 x 30 cm y convenientemente forrada con una combinación de dos telas, la primera una seda negra que otorga brillo y elegancia, y una segura bordada con motivos florales negros, colocada sobre la anterior, recordando a aquellas telas brocadas utilizadas en el Barroco, poniendo un toque clásico y oscuro al mismo tiempo en la obra.

El borde exterior que queda en las tablas se pintó con esmalte negro satinado una vez las cuatro tablas estuvieron convenientemente encoladas e atornilladas entre sí, formado la peana.

En su parte superior, se le colocó otra tabla de 36'8 cm cuadrados, a la cual se le habían rebajado anteriormente nueve ranuras de 6mm de grosor con la ayuda de una fresadora. Esto se hizo con el fin de colocar encima las láminas de cristal, en cuya superficie se pegó cada pieza de escayola, componiendo así de nuevo el busto seccionado. También se ronció cada lámina con barniz mate transparente en spray para crear la atmósfera brumosa. Sobre estas ranuras, a su vez, se colocaron tiras de leds rojos que posteriormente iluminarían los cristales, a modo de urna, creando la atmósfera infernal deseada. Estos leds están conectados a un transformador, al cual se colocó un cable dorado en forma de espiral para poder conectar la obra a una toma de electricidad. De esta manera, se podía colocar un cable sin que resulte antiestético, ya que en sí mismo, su diseño y color recuerdan los cordones utilizados por en las decoraciones eclesiásticas cristianas. En esta pieza, de nuevo se nos presentan los elementos de la distorsión de la imagen y la fragmentación de la psique del individuo, mostrando, así como el afectado por un trastorno mental es, por una parte, marginado por la sociedad y, por otra, mortificado por su trastorno, el cual le hace sentir su realidad como un infierno abrasador que tiene implícito el castigo eterno y el sufrimiento, así como la expiación de los pecados a través de la purificación de fuego.



Figura 42. Busto redondo modelado en terracota



Figura 43. Busto redondo modelado en terracota, vista inferior



Figura 44. Busto marcado en secciones para su posterior corte, vista cenital



Figura 45. Busto marcado en secciones para su posterior corte, vista lateral izquierda



Figura 46. Pieza seccionada, parte frontal del busto



Figura 47. Pieza seccionada preparada en el interior del encofrado de madera para la elaboración del molde



Figura 48. Molde en escayola de una de las piezas seccionadas



Figura 49. Proceso de elaboración de molde en goma



Figura 50. Molde de goma



Figura 51. Piezas en escayola cerámica resultantes del vaciado



Figura 52. Lijado de las piezas de escayola cerámica



Figura 53. Elaboración de peana con tablero de DM - Madera con raíles para los cristales realizados

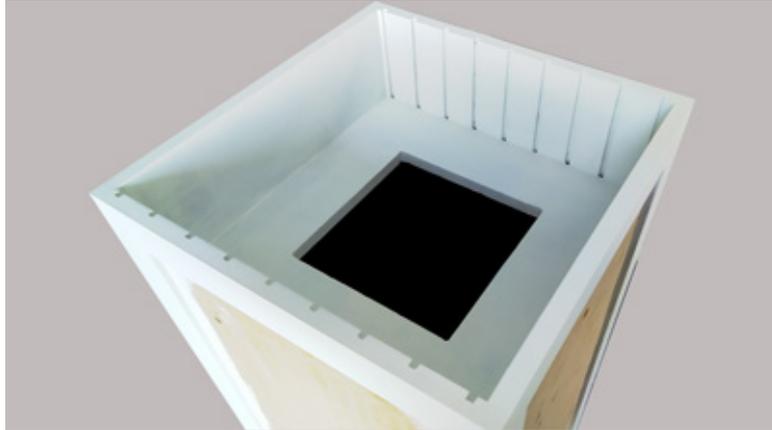


Figura 54. Parte superior de la peana donde se colocan los cristales y agujero por donde se conecta el cable al circuito de luz



Figura 55. Tabla superior con tiras de leds donde posan los cristales

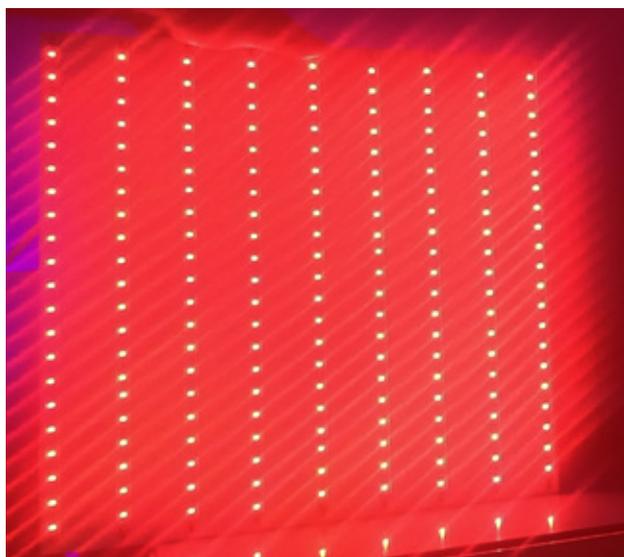


Figura 56. Tabla superior con tiras de leds iluminadas



Figura 57. Tabla tapizada con la primera tela de seda negra

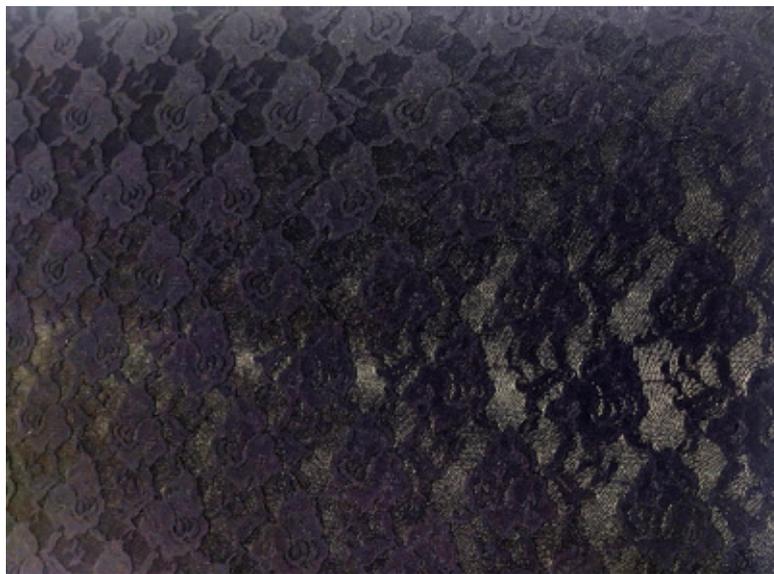


Figura 58. Tabla tapizada con la segunda tela con bordado negro



Figura 59. Peana montada y tapizada



Figura 60. Cable dorado



Figura 61. Pieza pegada con silicona especial al cristal



Figura 62. Cabeza incrustada entre láminas de cristal

6.3 Proceso de realización: Pieza 3 - MENTIS TEMPESTAS

Además de esto, realicé una serie de dos ilustraciones mediante grafito, conté negro y lápiz de color rojo sobre papel multitécnica de gramaje grueso. Las ilustraciones representan a dos mujeres, la sufriente y la demonizada, ambas tienen la cabeza rodeada por algo cuya textura visual hace referencia a, en el caso de una, un laberinto y, en el caso de la otra, interferencias. Esto es así con el fin de evocar la sensación mental provocada por los trastornos mentales, en donde estas perdidas y atrapadas por su propia psique, que distorsiona la realidad exterior y la transforma a su antojo en agonía, turbación y desesperación interna.

Sobre cada una de ellas, se encuentra la mitad de un cerebro, es decir, cada lado de un cerebro dividido. Estos lados se encuentran opuestos, representando un cerebro o una mente deshecho o desarticulado. Todo esto, se haya enmarcado en un arco de DM policromado en dorado, con una medida de 72 x 40cm. Esto otorga a la composición reminiscencias de los arcos de las iglesias y los ventanales de vidrieras de las mismas. Se decoraron los filos de ambas piezas con unas finas tiras de madera tallada con motivos ornamentales. Finalmente, se colocó terciopelo negro adhesivo a la parte trasera de las dos piezas.



Figura 63. Ilustración n1. Sufriente



Figura 64. Ilustración n2. Demonizada



Figura 65. Soporte y marco en forma de arco

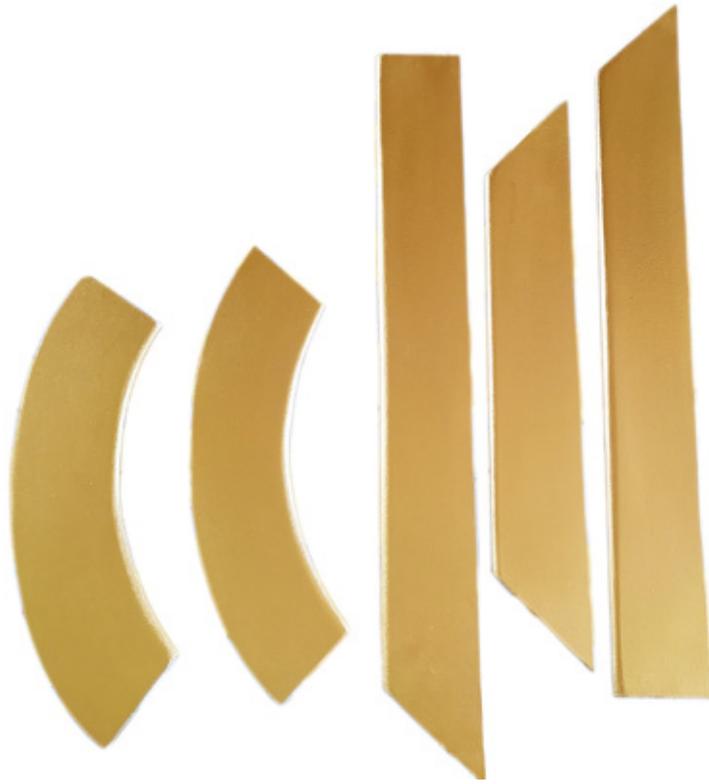


Figura 66. Piezas del marco policromadas con pintura dorada



Figura 67. Detalle del filo de madera ornamentado

6.4 Bocetos y pruebas previas



Figura 68. Pruebas fallidas de la secciones



Figura 69. Pruebas del rostro seccionado en porcelana cocida a 1260°C



Figura 70. Prueba fallida realizada con cera de abeja y alginato para la obtención del brazo



Figura 71. Múltiples piezas de escayola cerámica a modo de prueba



Figura 72. Piezas en porcelana de brazo y corazón a modo de prueba

6.5 Obras anteriores

Obras realizadas con anterioridad de las cuales deriva el presente proyecto



Figura 73 - 74. Obra DIABOLUS STIGMATA



Figura 75 - 76. Ilustraciones anteriores que han sido inspiración para el presente proyecto



Figura 77. Cuadro con figura de porcelana y resina de poliéster

7. RESULTADOS



Figura 78. Serie AB INTUS VULNUS - Brazo



Figura 79. Serie AB INTUS VULNUS - Rostro



Figura 80. Serie AB INTUS VULNUS - Corazón



Figura 81. Serie MENTIS TEMPESTAS - Sufriente



Figura 82. Serie MENTIS TEMPESTAS - Demonizada



Figura 83. Pieza AB INTUS SCALPERE - Detalle

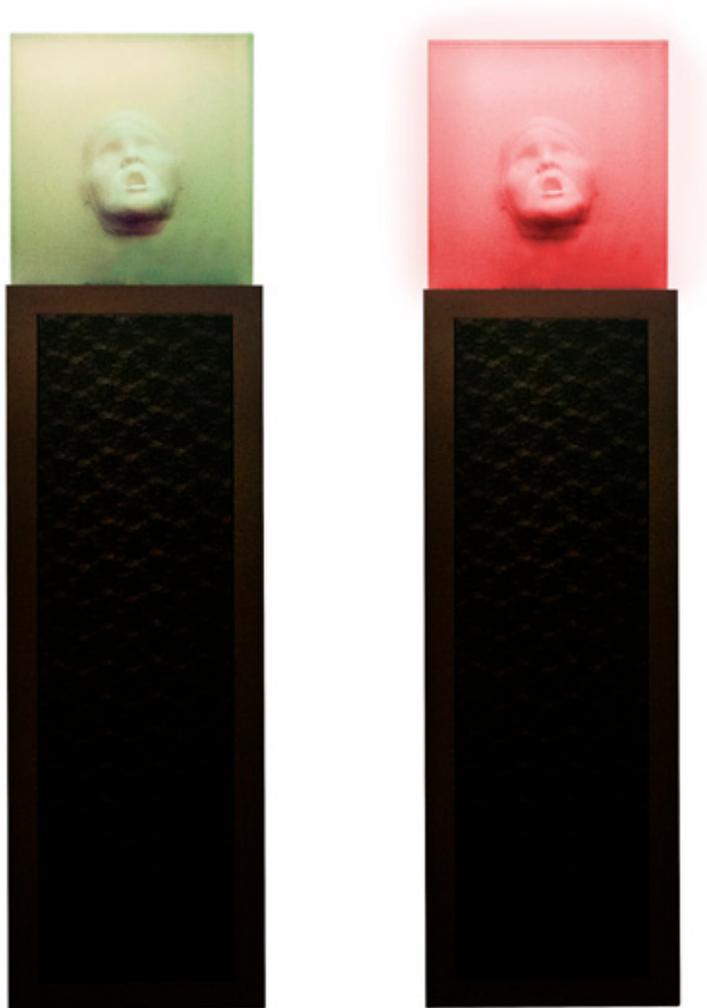


Figura 84 - 85. Pieza AB INTUS SCALPERE
apagada y encendida

8. OBJETIVOS

8.1 OBJETIVOS GENERALES

- Plasmar la distorsión del individuo afectado por el trastorno mental.
- Generar una comparación entre el trastorno mental y lo religioso mediante el uso de lo siniestro, mostrando las similitudes que existen entre ambos conceptos.
- Plasmar el trastorno mental mediante elementos derivados de la imaginería cristiana.
- Emplear como bases de mi proyecto lo grotesco, lo siniestro y lo eclesiástico cristiano.
- Contemplar y plasmar el trastorno mental desde el plano de lo artístico, así como llevarlo más allá del terreno meramente psiquiátrico.
- Sacar a la luz los trastornos mentales, así como mostrar la angustia que se padece cuando se está afectado por alguno de ellos, de modo que conseguir dignificar y normalizarlos como parte de la naturaleza dual, polarizada, del ser humano.
- Empatizar con los afectados de trastornos mentales.
- Explorar mi propia psique como afectada de trastorno obsesivo compulsivo como vía expresiva de autoconocimiento.
- Explorar cómo se muestran las pulsiones mentales de determinados trastornos mentales.
- Profundizar en los aspectos teóricos de mi proyecto, consiguiendo una mayor comprensión y asimilación de los mismos
- Obtener una obra en la que la atmósfera sea muy importante, evocando el fuego del infierno y, al mismo tiempo, el fuego purificador.
- Mantener una coherencia narrativa entre las diferentes piezas que componen la obra en su totalidad.
- Jugar con conceptos como marginalidad, pureza e impureza y sacralidad.
- Emplear elementos propios del barroco como el claroscuro, la teatralidad y el énfasis en las emociones.
- Plasmar el poder simbólico de la herida.

8.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Seccionar los rostros en terracota y realizar sus respectivos moldes y positivado en porcelana con el fin de conseguir diversas copias de cada pieza.
- Experimentar con el material, haciendo pruebas previas con la porcelana para observar cómo se comporta al ser cocida a diferentes temperaturas y los resultados generados de un modo u otro.
- Modelar un busto de terracota con el fin de realizar diversos moldes a partir de las secciones de este, así como emplear las piezas resultantes para obtener una obra que resuma y plasme la temática que en este presente trabajo me planteo.
- Emplear los materiales utilizados como es el elemento del marco barroco, el cual se presenta como un espacio sagrado donde habita la obra, así como las telas y los cristales, mediante los cuales se aporta narratividad al proyecto.
- Emplear el elemento de la repetición y la sección a modo de evocar ciertos trastornos mentales en los que la repetición es un elemento característico.
- Aprovechar las características técnicas del material de la porcelana para plasmar la aparente fragilidad de los afectados por trastornos mentales en un mundo que juzga todo aquello que se sale de los márgenes de la normalidad establecida.
- Crear una serie de obras que se complementen las unas a las otras.
- Realizar una serie de ilustraciones que plasmen el trastorno mental, así como la angustia de quienes lo padecen.
- Hacer uso de los artistas referentes con los que trabajo para enriquecer mi proyecto y asentarlos en bases estructuradas y firmes.
- Conseguir un proyecto teórico y objetual que esté relacionado con mi anterior trabajo, a modo de seguir mi propia senda y explotando mis propias pulsiones internas, al tiempo que continuar evolucionando y formándome dentro del campo artístico.
- Obtener una obra que contenga tintes del barroco en cuestión de tenebrismo y ensalzamiento del dolor.

9. REFERENTES ARTÍSTICOS

9.1 Referentes clásicos:

El Bosco

Jheronimud van Aken, más conocido como el Bosco (1450 - 1516), nace en Holanda en el seno de una familia de artistas. Comienza su carrera artística realizando en-cargos para la Hermandad de Nuestra Señora de Bolduque, en la que ingresó en torno a 1486.

Esta situación le fue propicia para hacerse un nombre entre la burguesía, así como para poder seguir formándose en sus estudios. Así pues, se asentó como pintor, siendo uno de los favoritos del rey Felipe II. Es por ello que gran parte de su obra se conserva en el Museo del Prado de Madrid.

Su obra está llena de contenido simbólico, inventiva y figuraciones burlescas y esperpénticas. El matiz satírico que pone en sus creaciones es una de sus principales características, haciendo alusiones al pecado, la locura humana y la transitoriedad de la vida. Por otra parte, hay que destacar el uso de capas muy finas de pintura que utilizaba en sus obras, dejando entre ver en ocasiones el fondo del soporte, lo cual le permitía trabajar de un modo más rápido y barato.

La perfección de su técnica y la buena calidad de sus dibujos son otra característica a tener en cuenta, así como los personajes fantásticos con reminiscencias a los bestiarios románicos. Seres irreales se nos muestran como surgidos de un mundo onírico, los cuales utilizaba para mostrar, a modo de crítica satírica, la corrupción de los grupos sociales de su época. Sus pinturas tendrán una marcada inspiración obtenida de las Sagradas Escrituras, pero, al mismo tiempo, se encuentran tamizadas desde su personal óptica satírica y fantasmagórica que marcarán la posterior aparición de lo denominado como grotesco y jocoso.

Algunas de sus principales obras son "El jardín de las Delicias", "La lamentación sobre el cuerpo de Cristo", "El Carro de Heno" o "La extracción de la piedra de la locura".

Gran parte de su importancia se debe a que consiguió trasladar lo grotesco y lo burlesco, conceptos considerados marginales, a la pintura sobre tabla, logrando así situar al espectador ante un espejo que muestra una realidad que se trataba de ocultar, llena de deficiencias morales y mostrando así el infierno del mundo.



Figura 86. Tríptico del Jardín de las delicias, 1490 - 1500. El Bosco



Figura 87. Detalle del Jardín de las delicias, 1490 - 1500. El Bosco

Caravaggio

Caravaggio (1571 - 1610) es un referente importante en mi obra debido al empleo del claroscuro, en donde las figuras parecen emerger de las sombras, así como por la teatralidad de los rostros de los personajes, además de por los diseños propios del Barroco llenos de abundancia de adornos que recuerdan formas naturales y elegantes.

Pintor revolucionario y provocador nacido en Milán, Caravaggio comienza a aplicar el tenebrismo en su obra, renunciando a cualquier tipo de idealismo y tomando como modelos a mendigos harapientos, niños pobres y prostitutas. Gente real sacada de las calles y representada como santos y vírgenes.

Caravaggio supo captar a la perfección la potencia psicológica de sus personajes, resaltando las expresiones dramáticas de sus caras a través de luces directas que hacían surgir los rostros de las oscuras tinieblas del fondo. De esta manera, fusiona lo sagrado con lo profano.

Sin embargo, su recorrido comienza trabajando en el taller de Giuseppe Cesari, el preferido del Papa Clemente VIII, aunque en seguida se cansaría de representar flores y bodegones, por lo que deja el taller y centra su atención en las personas mundanas, reflejando todo el sufrimiento y miseria. Más tarde, el cardenal Francesco María del Monte, le ofrecería la oportunidad de pintar una de las capillas de la iglesia de San Luis de los franceses, en donde Caravaggio representó figuras religiosas con rasgos más cercano a lo humano que a lo divino, es decir, con deformidades físicas, así como con rasgos muy marcados y naturalistas.

Todo ello, envuelto en una atmósfera de luces y sombras que resaltan el profundo dramatismo teatral de las escenas. Sin embargo, en 1606, tras una malparada reyerta callejera, Caravaggio debe huir de Roma, a donde jamás conseguiría regresar, pues murió cuatro años después a la edad de 39 años.

Su obra fue el reflejo de su propia vida, llena de altercados, peleas y oscuridad, así como de la propia realidad de la época en la que vivió, la cual demandaba forzosamente una mirada más profunda capaz de sacar a la luz todo el dolor de una sociedad enloquecida, mirada que sin duda fue la de Caravaggio.



Figura 88. David vencedor de Goliath, hacia 1600. Caravaggio



Figura 89. Cabeza de Medusa, 1597. Caravaggio

Goya

Francisco de Goya (1746 - 1828) será una influencia en mi trabajo ya que emplea la estética grotesca con un aura de negrura y perturbación general, así como plasma un universo tétrico y profundo en el que impera la sinrazón y la enajenación. También por su uso de esta estética, pero reducida a lo más sustancial para dotar de una mayor importancia a los elementos que se muestran, poniendo su interés en sacar a la luz un mundo oscuro y enloquecido.

Original de Zaragoza, este pinto es uno de los más importantes de su época y de la historia del arte en general, ya que fue un innovador que se adelantó a las tendencias pictóricas de su época, así como a los movimientos que surgirían posteriormente en la esfera del arte. Es por ello que es considerado como el Padre del Arte Contemporáneo.

Trabajó en un taller de arte donde realizaba copias de estampas y, más tarde, diseñaría tapices. Fue entonces cuando comenzó a cultivar su ascenso social debido a su gran talento, lo que le llevó a la corte real, donde realizó algunos retratos. Por otra parte, también cuenta entre sus obras con escenas costumbristas que captaron con gran perfección la esencia del Madrid de la época. Sin embargo, nunca abandonaría la crítica social en sus pinturas, la cual mezclaba con el más meticuloso estudio antropológico.

En 1792, enferma gravemente, lo que le llevaría a la pérdida de la capacidad auditiva y, aunque terminará recuperándose de la enfermedad, la sordera sería ya irreversible. Debido a tales problemas de audición, que le obligarían a tener que adaptarse a nuevas formas de comunicación, comienza a convertirse en un hombre más aislado y pesimista, aspectos que se verían reflejados en su obra, la cual plasma una realidad deformada con matices oscuros y grotescos.

Algunas de sus obras más representativas son "El Aquelarre", "La carga de los mame-lucos en la puerta del Sol de Madrid" o "Los fusilamientos del 3 de mayo", donde supo captar la esencia de los hechos terribles que le tocaron vivir. También sus "pinturas negras", reflejo del infierno de un mundo enloquecido y lleno de horrores.



Figura 90. El aquelarre, 1797-98. Francisco de Goya



Figura 91. Serie Los Desastres de la guerra, estampa 39, 1810-1814. Francisco de Goya

Solana

José Gutiérrez Solana (1886 - 1945) es decisivo por su empleo reiterado del elemento de la máscara el cual genera cierto misterio al tiempo que una desconcertante sensación de extrañeza, cuyos gestos se muestran deformados y sirviendo como revelación de la locura de la vida.

Este artista madrileño poseyó un gran conocimiento de la España de la época, plasmando en sus obras los paisajes, costumbres y gentes que la habitaban, así como mostrando sus luces y sombras.

Sus pinturas muestran las atmósferas de los ámbitos populares como tabernas, comedores de pobres, puertos de pesca, procesiones, carnavales, prostíbulos o despachos saturados de objetos.

De este modo, Solana llevó la crítica social al su punto más álgido, en el cual se vislumbra una España oscura y sin esperanza posible. Es por ello que su paleta es oscura y sórdida, convirtiéndose su obra en un reflejo de la realidad de su tiempo. El expresionismo que denota está cargado de un matiz trágico y grotesco.

Trabajaba con gran cantidad de materia pictórica, lo que otorgaba a sus obras gran pastosidad y espesura, haciendo predominar remarcados contornos y potentes pinceladas que dan como resultado escenas dramáticas de gran estructura compositiva.

Sus colores son terrosos, dominando la escena el negro y dramatizando así toda la composición.

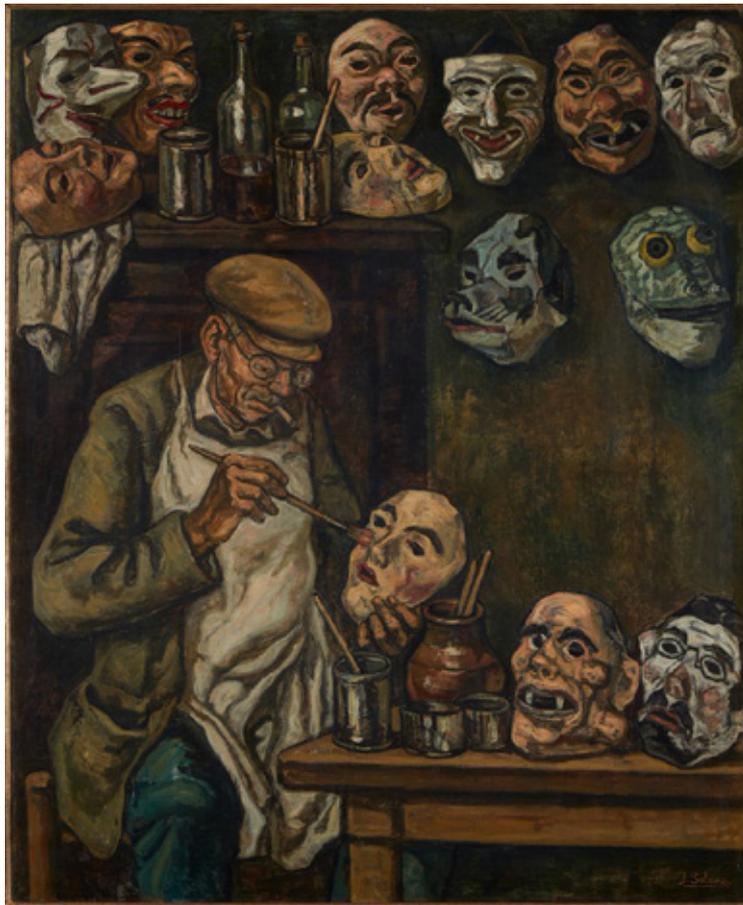


Figura 92. El constructor de caretas, 1934. José Solana



Figura 93. Las vitrinas, 1910. José Solana

9.2 Referentes contemporáneos:

Francis Bacon

Francis Bacon (1909-1992) fue un artista irlandés criado en el seno de una educación profundamente estricta debido a tener un padre militar el cual, tras conocer su homosexualidad a los 16 años, lo expulsó de su hogar, forzándole así a tener que buscarse la vida en solitario. Por este motivo llega a Alemania, donde viviría 20 años en Berlín y descubriría el arte. Sus principales influencias fueron Poussin, el cine de Einsestein, los grandes maestros de la pintura, Velázquez, Rembrandt y Goya y, en especial, Picasso.

Su estilo pictórico terminaría siendo expresionista, interesándose especialmente en plasmar la tragedia de la existencia, por ello, su principal y único tema fue la figura humana. Su condición homosexual y su tendencia al masoquismo, junto con el exceso de alcohol y tabaco le llevaron a expresar en su obra el terror y sinsentido de la experiencia de la existencia humana. Por este motivo, retrataba personas que sufrían y la violencia que los envolvía, cuerpos retorcidos, aislados, solos y desfigurados serán los personajes característicos de su obra. Esta era una visión personal atormentada y desfigurada del ser humano. El lenguaje pictórico que empleaba era inquietante y siniestro. Sus retratos no estaban enfocados a lograr el parecido físico con el modelo sino su condición espiritual.

En su trabajo hacía uso de fotografías de amigos para inspirarse, pero, también, solía utilizar fotografías médicas de enfermedades y deformaciones. Por tanto, sus obras son una muestra de la cruda y desgarradora experiencia de la vida en un mundo supuestamente lleno de bienestar.

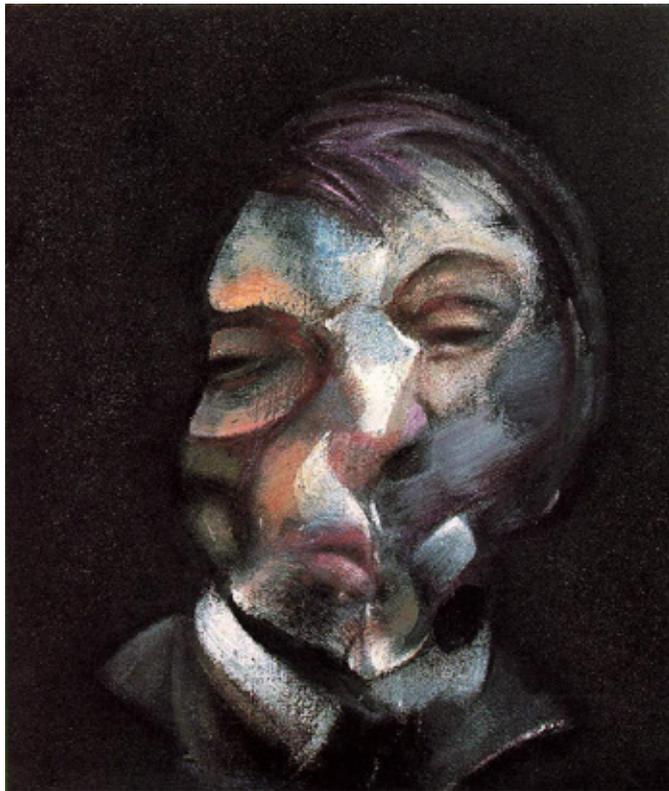


Figura 94. Auto retrato, 1971. Francis Bacon



Figura 95. Inocencio X, 1953, Francis Bacon

Paul Thek

Paul Thek (1933-1988) fue un artista neoyorquino nacido en Brooklyn, criado en una familia de orígenes irlandeses y germánicos con una educación católica. Esto hizo que fuera difícil para él combinar su homosexualidad abiertamente confesada junto con su fe católica, lo que, junto con su sentimiento de desarraigo geográfico, marcara su vida y obra. Por tanto, su trabajo está muy marcado por el sufrimiento y la muerte junto con la religión y su profundo conocimiento de la liturgia religiosa.

Una de sus más relevantes obras será su serie *Technological Reliquaries*, la cual muestra una serie de obras que representa trozos del cuerpo humano muy realistas realizados en cera y expuestos en el interior de vitrinas a modo de relicarios en esta nueva era de la tecnología

Su trabajo evoca de manera profunda ideas místicas como las reflexiones en torno a lo efímero, el aura, lo natural, lo orgánico, lo profano y lo religioso, reflejando la ansiedad existencial junto con elementos de la historia del arte y la cultura contemporánea.



Figura 96. Untitled (Meat Piece with Flies), 1965. Paul Thek

Günter Brus

Günter Brus (Austria, 1938), es un artista el cual alcanzó su mayor reconocimiento en la esfera artística hacia la segunda mitad de los años setenta, realizando una serie de acciones en las cuales empleaba su propio cuerpo como medio y elemento central de la intervención artística.

La obra de Brus es un intento de trasgredir las prohibiciones en torno al cuerpo y al sexo y, de tal modo, lograr la superación de todos los tabúes impuestos y autoimpuestos que implica la experiencia corporal. Para este artista, el cuerpo es un lugar para experimentar lo metafísico, así como un espacio pictórico. Mediante la automutilación, el artista busca sacar a la luz la degradación del cuerpo, poseyendo tales acciones un fuerte carácter simbólico y expresionista.

Solía realizar sus acciones utilizando pintura con la cual se maquillaba todo el cuerpo, convirtiéndolo así en lienzo y escenario de diversas heridas que se autoinfligía. Más adelante en su carrera, Brus deja atrás el maquillaje para mostrar su cuerpo tal y como era, exponiéndose completamente desnudo y de un modo sexualizado a través del travestismo, la defecación y el exhibicionismo. Empleaba instrumentos cortantes tales como cuchillas, clavos y hachas, con los cuales realizaba acciones reales de sadomasoquismo.

La herida y la agresión física eran los medios por los cuales Brus indagaba en las relaciones de fuerza y deseo que habitan en el cuerpo humano y, de tal modo, el artista buscaba purificarse, alcanzando la unión entre cuerpo y mente, desprendiéndose así de lo oculto, censurado y reprimido para renacer nuevamente sin estos las-tres adjudicados al cuerpo y a lo íntimo. Por tal motivo, todas sus acciones tendrían un fondo espiritual muy profundo. Para Brus, el cuerpo se encuentra desde el nacimiento siendo herido y mutilado, pues la esfera cultural tiene sus propios ritos que mutilan el cuerpo, tales como la circuncisión en el hombre o la ablación en la mujer. Estos ritos tendrán un fin estructurador, moldeador y subyugador de la sociedad.

Algunas de sus acciones más famosas y agresivas son "Automutilación I, II y III" (1965), "Acción 17 - Destrucción de la cabeza" (1966) y "Acción 30, 33 y 34 - Estrangulamiento" (1968), en las cuales el artista mezcla el simbolismo sadomasoquista con la auto pintura, transformando así la línea en corte.

Fue miembro del Accionismo Vienés junto a Hermann Nitsch, Otto Mühl y Rudolf Schwarzkogler, entre otros pero, a diferencia de estos, que solían hacer uso de modelos para desarrollar sus acciones, Günter Brus siempre usaba su propio cuerpo para ello.



Figura 97. Selbstbmalung I, 1965. Günter Brus

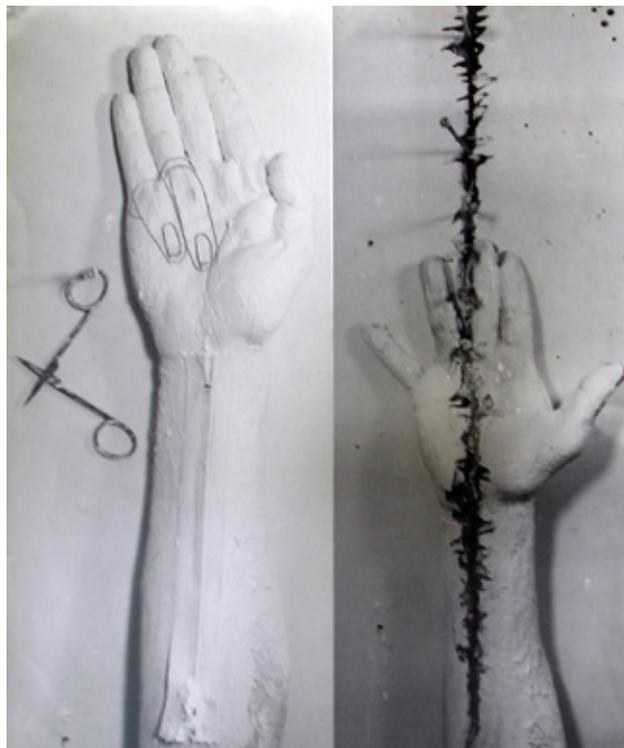


Figura 98. Handbmalung Selbstbmalung II y Hand-Painting Self-Painting II, 1964. Günter Brus

Gina Pane

Gina Pane (Biarritz, 1939 – París, 1990) es una artista italiana cuya obra consta de una esencia profundamente simbólica. En los años setenta, Pane expuso su propio cuerpo a diversos tipos de daño físico utilizando para tal fin vidrios, agujas de coser o cuchillas de afeitarse junto con elementos simbólicos como leche, miel, sangre o fuego.

Su cuerpo fue su herramienta de trabajo, produciéndose a sí misma cortes y heridas con el fin de revalorizar el sufrimiento y mostrar así la dualidad del cuerpo, siendo este por una parte símbolo de fecundidad, así como objeto sexual y, por otra, siendo el vehículo para la regeneración interior y la búsqueda de la inmortalidad. Así, Pane saca sus propios e íntimos fantasmas del inconsciente para plasmarlos en su piel.

Tales prácticas de automutilación pueden ser comparadas con los rituales religiosos de algunos pueblos primitivos, los cuales tenían el fin de relacionar lo visible, es decir, lo inconsciente, con lo visible de la piel.

Gina Pane vestía ropa blanca en todas sus acciones de modo que asociaba las mismas con rituales funerarios. Para ella, la herida tenía una doble lectura, la del nacimiento y la de la muerte, siendo el dolor el elemento que nos habla de la vulnerabilidad del cuerpo físico.

Es mediante este dolor por donde la artista haya la catarsis, encontrando una vía a lo sagrado y espiritual.

Sus acciones son coreografías las cuales quedaron documentadas fotográficamente por Françoise Masson, a quien Pane daba instrucciones claras de lo que deseaba capturar. Algunas de sus más representativas acciones, en donde la sangre está siempre presente son "Escalada no anestesiada" (1971), "Acción Sentimental" (1973) o "Psyque" (1974).



Figura 99. Acción Sentimental, 1973. Gina Pane



Figura 100. Detalle de la acción Psyche, 1974. Gina Pane

Joel Peter Witkin

Peter Witkin (1939) es un fotógrafo estadounidense nacido en Brooklyn, Nueva York. Se crió en una familia de padre judío y madre católica romana, junto con su hermano gemelo, Jerónimo Witkin. Los padres de Witkin no pudieron superar sus diferencias religiosas y se divorciaron cuando él aún era joven. Su madre crió a Joel-Peter y su hermano gemelo en un ambiente profundamente religioso y obsesivo. Sus principales referencias son el pintor Giotto, el surrealismo, en particular, Max Ernst y el arte barroco.

Su trabajo a menudo trata de temas como la muerte, cadáveres o partes de ellos, enanos, transexuales, hermafroditas y personas físicamente deformes. Además, sus obras son complejas, con frecuencia recuerdan a episodios religiosos o famosas pinturas clásicas.

Los temas que toca son siempre tabúes de nuestra sociedad y su mirada no nos resulta indiferente. Pero más allá de una primera impresión hay que observar la destreza de Witkin para redimir lo fantasmagórico y transformarlo en sublime.



Figura 101. Face of A Woman, 2004. Joel-Peter Witkin,

David Lynch

David Lynch (1946) es un pintor y cineasta estadounidense nacido en Missoula, Montana. Su infancia se desarrolló en diversos ambientes naturales y hermosos, pero en ausencia de amigos de su edad. Creció junto sus dos hermanos pequeños y sus padres. Su madre era maestra de domicilio y su padre un científico que trabajaba para el servicio forestal, por lo que él y su familia debían estar continuamente viajando por distintos parques nacionales y reservas. Su infancia fue feliz y bastante común, sin ningún altercado demasiado fuera de lugar. Cuando finalmente Lynch llega a Virginia, donde su familia se instala durante un tiempo, puede observar y ser consciente del miedo que existe en una ciudad grande, a diferencia del resto de lugares más pequeños del noroeste americano en los que anteriormente había vivido.

Sus principales influencias son Magritte, del cual adquirió la inserción de simbologías, aspecto muy notorio de todas sus películas, pero también Duchamp, de quien tomó su inserción de escenas ambivalentes cuyo significado parece inalcanzable. También Francis Bacon fue importante entre sus influencias por sus imágenes de carne y su empleo de la pintura. Por otra parte la obra de Edward Hopper será decisiva para Lynch, por su modo de retratar la soledad del individuo americano mediante imágenes perturbadoras y compuesta a la perfección, donde lo verdaderamente importante será el vacío y, finalmente, Freund con sus fotografías en Metrópolis y el director de cine Stanley Kubrick, de quien toma el aspecto siniestro y la extrañeza, tan característica en su obra "Eraserhead".

Para Lynch, todo lo bello y tranquilo son máscaras que esconden una realidad muy distinta y la función de David Lynch es ir desvaneciendo estas máscaras ilusorias hasta que, al fin, todos los vicios, crueldades, fobias y misterios ocultos quedan desvelados. También será un elemento de gran relevancia en sus películas el elemento de la atmósfera y la estética emanada de esta, por lo que la creación de una determinada decoración, vestuario, maquillaje, elección de los actores y música serán puntos centrales para este director.

Lynch es un director de historias dramáticas mezcladas con el suspense y cuyo contenido se ve mezclado habitualmente con otros subgéneros como el gore, el musical, las road-movies, el cine erótico, etc. Esto genera, finalmente, unas películas enigmáticas, sombrías y surrealista llenas de elementos desconcertantes y desasosegantes.



Figura 102. Escena de la película Twin Peaks de David Lynch, 1992



Figura 103. Fotograma de la película Lost Highway de David Lynch, 1997

Andrés Serrano

Andrés Serrano (1950) es un fotógrafo neoyorquino que se crio en Brooklyn junto con su madre, una americana de origen cubano, en un ambiente católico. Por ello, su obra se encuentra danzando entre lo sagrado y lo profano, lo que hace que se encuentre entre los artistas más controvertidos y provocadores de la actual escena del arte contemporáneo.

Su trabajo plantea temas como la religión, el sexo, la raza, la muerte, los valores sociales y el orden político de una manera cruda, descarnada y transgresora. Esto ha provocado que su obra fuera en numerosas ocasiones censurada, criticada e incluso vandalizada.

Una de sus más conocidas y polémicas obras es Piss Christ, la cual simboliza la relación entre lo sagrado y lo inmundo, siendo él un artista abiertamente cristiano. Sus principales referencias son Buñuel, Caravaggio, Leonardo da Vinci y Marcel Duchamp. También se encuentra reflejado y vinculado con el arte barroco, del cual empleó la iglesia su grandiosidad y complejidad.

Su obra recorre una larga trayectoria donde se enlazan conceptos tan opuestos como lo mortal y lo espiritual, lo sagrado y lo diabólico, lo puro y lo mancillado, de modo que el desorden de la existencia corporal queda plasmado sobre lo sacro.

“...El símbolo es más importante que el individuo⁶” (Andrés Serrano).



Figura 104. The morgue, knifed to death II , 1992. Andrés Serrano

6 SERRANO, Andrés. 2001. Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2017/03/29/babelia/1490808023_803986.html



Figura 105. Ecce Homo, 1988. Andrés Serrano



Figura 106. Blood madona - Holy works, 2011. Andrés Serrano

David Nebreda

David Nebreda (1952) es un artista madrileño cuya obra gira en torno a su propio cuerpo y a su condición de enfermo de esquizofrenia, lo que le lleva a registrar, mediante la creación de fotografías, su propio dolor ante su vivencia personal de una enfermedad mental.

Su obra es muestra de la construcción de una identidad mediante la destrucción del propio cuerpo con el fin de purificarse y conseguir un renacimiento.

Nebreda estudió Bellas Artes y, con 19 años, es diagnosticado de esquizofrenia, siendo forzosamente recluido en un psiquiátrico. Su vida transcurre encerrado en su piso de Madrid, en donde ha realizado toda su obra, sin tomar medicación y sin comunicación alguna con el exterior. Vive sometido a estrictas abstinencias tanto alimenticias como sexuales desde los 20 años, lo que le ha llevado a un estado de delgadez extrema.

Pasa gran parte de su tiempo sentado al borde de su cama, lo que le permite, a modo de ejercicio de pensamiento religioso, preparar cada una de sus imágenes, concentrado en mantener una determinada respiración y estado mental antes de cada disparo. Utiliza la fotografía a modo de auto terapia con el fin de liberarse y redimirse a sí mismo. Tras varios ingresos forzados por el psiquiátrico y diversas crisis severas, David Nebreda sigue realizando sus fotografías, las cuales, tras llegar hasta la persona adecuada, son expuestas en Madrid en su primera exposición, suscitando reacciones de violencia e incompreensión.

Pese a ser un autodidacta, su trabajo sorprende por su calidad técnica, dominio de la luz y del claroscuro. En su método de trabajo, nunca manipula el positivado y sus exposiciones son largas. Suele utilizar un flash portátil dirigido hacia el techo, aunque, en ocasiones, trabaja con luz natural. Utiliza frecuentemente la exposición múltiple para crear desenfoque, multiplicación de la figura humana o similar un espejo.

Trabaja siempre sin fotómetro y suele dar un efecto de vineado a sus fotografías utilizando cartón a modo de máscara sobre la lente.

Podría considerarse como posibles referentes de su obra a Caravaggio, por la oscuridad y tenebrismo de sus fotografías, y al fotógrafo Joel-Peter Witkin, con el que es frecuentemente comparado debido a la crudeza y similitud de sus obras.

Las imágenes de Nebreda están llenas de heridas, sangre, fluidos corporales, amputaciones, flagelaciones y llagas en la piel, lo que genera impactantes y desgarradoras fotografías. Todo este dolor y sufrimiento autoinfligido será una vía de escape de los fantasmas de su mente, y la tortura, una forma de ritual salvaje. Su trabajo se adentra de forma salvaje y dura dentro del ámbito de lo siniestro, más concretamente, de lo asqueroso y masoquista. De este modo se plantea lo siniestro desde un proceso de estetización, abordando el tema del doble, la pesadilla, la tragedia, la maldad y, por su puesto, la locura.



Figura 107. El espejo, la ceniza, y el alfa quemada en la frente, 1989. David Nebreda

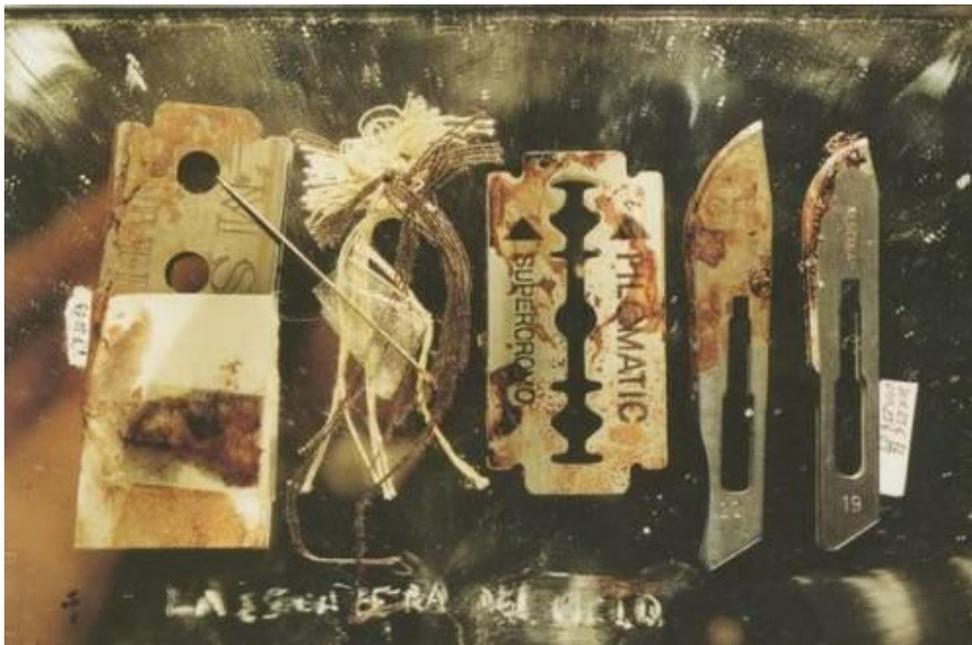


Figura 108. La escalera del cielo. David Nebreda

Robert Gober

Robert Gober (1954) es un artista nacido en Connecticut, EE.UU. Su obra es una muestra de la posibilidad de unión de lo político y lo personal a través de misteriosos objetos e instalaciones desconcertantes. Su arte es elegante, minimalista y sutil, al mismo tiempo que posee algo perverso, en donde se plasma la protesta contra lo que supone ser “normal”. Por tanto, su trabajo se mueve entre lo sexual, racial y religioso, examinando dichos temas siempre desde su propia vivencia y, por tanto, de su infancia.

Gober emplea unas estéticas que rozán el arte folk, el surrealismo, el arte pop, el realismo mágico y social e, incluso el body art. Sus obras tienen un punto de sinsentido aparente, así como de humor negro y carácter melancólico, sin embargo, tienen la capacidad de sensibilizar y espeluznar a partes iguales debido a su estética hiperrealista. Además, aunque silenciosas, sus piezas poseen un aire siniestro y perturbador.

Uno de sus principales referencias podría ser Marcel Duchamp ya que, al igual que este, Gober utilizar objetos descontextualizados a los cuales otorga un nuevo significado al situarlos en el espacio de la galería. Sin embargo, a diferencia de Duchamp, los objetos de Gober son creados por sí mismo y, por otra parte, lo más importante de sus obras será la carga emocional con la que evidencia un trauma y las diversidades sexuales, lo que le lleva a cuestionarse los estándares de normalidad impuestos desde la sociedad.

Este artista se presenta abiertamente homosexual, por lo que utiliza su arte par defender y promover los derechos homosexuales, cuestionando los límites de la sexualidad con objetos cotidianos atípicos como sus lavavos con perforaciones o sus cunas triangulares. Por tanto, su trabajo desafía la normalidad establecida, rompiendo los esquemas y planteando cuestiones inquietantes. Así, también se hace uso de la propia anatomía humana, tratándola como algo cotidiano y presentandola a modo de cuerpos mutilados o piernas abandonadas, las cuales realiza en resina y que, pese a su aparente simplicidad, observamos en ellas un aire perverso e incluso pueden causar incomodidad y asco. Estas obras poseen un toque de humor al tiempo que son muestra de su discurso a cerca del deseo sexual, el trauma, la muerte y el recuerdo.



Figura 109. Untitle, 1991. Robert Gober



Figura 110. Heart in a box, 2014 - 2015. Robert Gober

Thomas Schütte

Thomas Schütte (1954) es un artista alemán, original de Oldenburg , cuya obra abarca desde la arquitectura y la decoración hasta la escultura, la estatuaria pública, la instalación y el dibujo.

Sus obras expresan temas sociales, políticos y culturales los cuales plasma mediante dibujos, fotografías, grabados y esculturas. Ha trabajado con materiales muy diversos, aunque suele ser conocidos por sus enormes esculturas realizadas en bronce, aluminio y acero, como pueden ser sus series Grandes Fantomas y Frauen.

Sus obras tienden a ser irónicas y ambivalentes, reflejando la vida tanto la vida diaria como política. Para realizar sus piezas utiliza obras propias y, en ocasiones, otras prestadas de la esfera cultural como su serie Asquerosos Dictadores, donde hace uso de la herencia de la cultura romana para crear grandes bustos de semblante serio. Suele trabajar la figuración humana, la cual se ve marcada en su obra por la poética, así como por un toque emocional. Su trabajo suele puede ir desde miniaturas a gran formato, utilizando diversas técnicas y materiales, así como empleando el color, normalmente vibrante, en muchas de ellas. Schütte es un artista preocupado por la sociedad de su época por lo que su obra será un intento de analizar y mostrar las relaciones y procesos de dicha sociedad y su efecto en los individuos que la conforman. Habitualmente son piezas inquietantes, rozando incluso la incomodidad debido a los rostros de sus esculturas, cuyos semblantes se muestran llenos de expresiones retorcidas y sufrientes, donde parece hallarse una presencia malévolamente oculta.



Figura 111. Basler Masken, n6 y n12, 2014. Thomas Schütte

Hermanos Chapman

Dinos (1962) y Jake (1966) Chapman son dos hermanos británicos que llevan trabajando juntos desde su graduación de la Royal College of Art de Londres en 1990.

Desde entonces, se han hecho un lugar en la escena del arte conceptual, con obras cuya temática y procedimiento estético se basa sobre todo en la idea del objeto. Sus obras varían desde esculturas iconoclastas, obra plástica e instalaciones que ponen su punto de mira sobre las políticas contemporáneas, la religión, la moralidad, la muerte, la violencia, el exhibicionismo o la crudeza.

Es por ello que abarcan gran diversidad de técnicas y medios, aunque su obra siempre tiende a ser perturbadora, explorando los opuestos como belleza y dolor, humor y horror, sublime y siniestro, diabólico e infantil, de modo que se crea un discurso voyerista cuando el observador contempla la obra.

Los hermanos Chapman han buscado desde sus comienzos separarse de lo generalmente aceptable dentro del mundo del arte y de la sociedad para crear su propia interpretación de las cosas y del mundo en el que vivimos.

En sus exposiciones podemos ver desde grabados de Goya intervenidos por ellos mismos sustituyendo las cabezas de los personajes por rostros de payasos y muñecos, hasta montañas de partes de cuerpos o esculturas de niños cuyos rostros han sido sustituidos por genitales y los cuales se muestran completamente desnudos, salvo por llevar modelos reales de zapatillas de la marca Nike.

Y es que hay que decir que el humor negro es un elemento característico en sus obras y de este modo enfrentar de una forma muy descarada la parte más cruda del ser humano. Así, invitan al espectador a reflexionar sobre sí mismo y sobre la condición humana.

Los hermanos Chapman proponen una obra cuya atmósfera se muestra asquerosa y psicótica, intentando mostrar la desesperación y los más crudos sentimientos humanos.



Figura 112. Detalle, The milk of human weakness III, 2011. Chapman Brothers



Figura 113. Unholy mctrinity, 2003. Chapman Brothers

Marina Núñez

Marina Núñez (1966) es una artista valenciana cuyo trabajo se caracteriza por la narrativa de sus obras, haciendo muchas veces gran hincapié en la locura como eje de su obra, así como por el modo en que la representa a través de sus personajes femeninos. Su temática también tendrá que ver con la identidad y con las distintas caras que pueden habitar dentro del ser.

Su trabajo ha estado orientado desde sus comienzos hacia un acercamiento muy personal del mundo de la representación femenina de la locura. Núñez trata la locura desde un sentido metafórico, es decir, la expone como un reflejo del estado de la mujer en un mundo que, en muchas ocasiones, le es ajeno.

La locura entendida como una alternativa que se contrapone a la cordura imperante e impuesta de este mundo injusto y contradictorio en el todos nos hallamos. Es por ello que los personajes de Núñez siempre son representados como seres diferentes, extraños, monstruosos, grotescos y aberrantes, los cuales se encuentran excluidos del canon de normalidad y de aquello que es aceptado como correcto.

La anatomía de los mismos es anómala, deforme o híbrida, recreando así una subjetiva impureza en la que lo extraño y perturbador no es, en el fondo, algo tan ajeno, sino que muestra aquello que constituye la naturaleza del ser humano.

En sus obras suele representar mujeres, las cuales, ella misma denomina como monstruas, siendo estas histéricas, locas, medusas o momias que, a pesar de pertenecer al mundo de lo extraño y excluido, podemos reflejarnos en ellas de algún u otro modo.

Sus cuerpos son el soporte del dolor, expresado en gestos grotescos y aberrantes, propios de la histeria femenina. Mujeres que aparecen apartadas y desprovistas de su voluntad de expresión, con gestos afligidos, miradas vacías, manos agarrotadas y, a veces, sumidas en medio de un perturbador estado de éxtasis y locura.

Por lo tanto, sus imágenes muestran aquella distorsión y deformación que nos habla de esa enajenación y monstruosidad que existen en todos nosotros, en mayor o menor medida, pero sin duda formando parte de nuestra identidad psicológica humana.

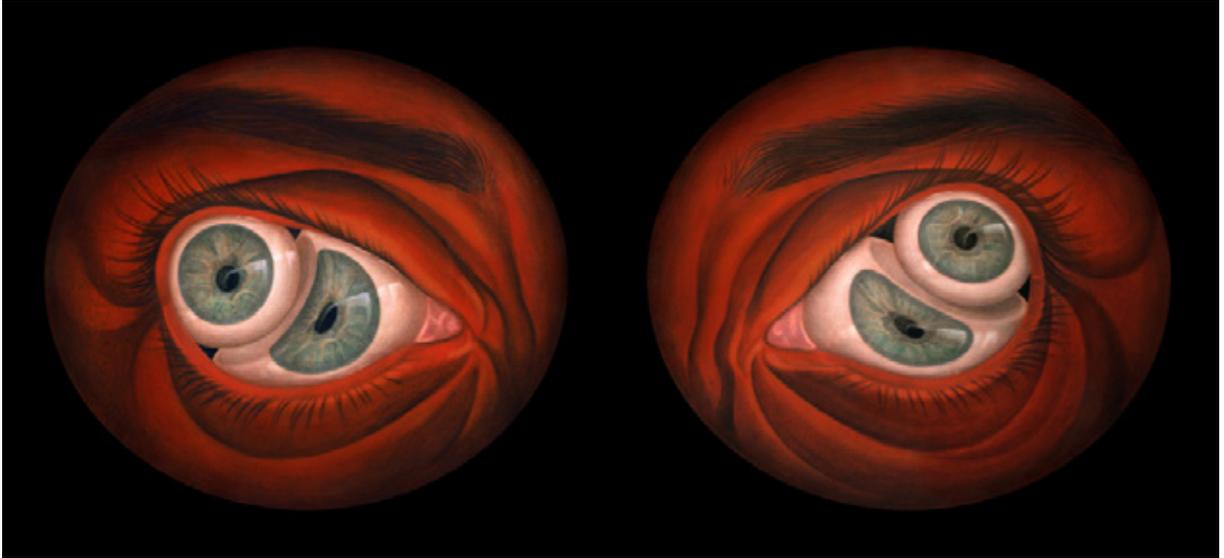


Figura 114. Sin título (locura), 2006. Marina Núñez

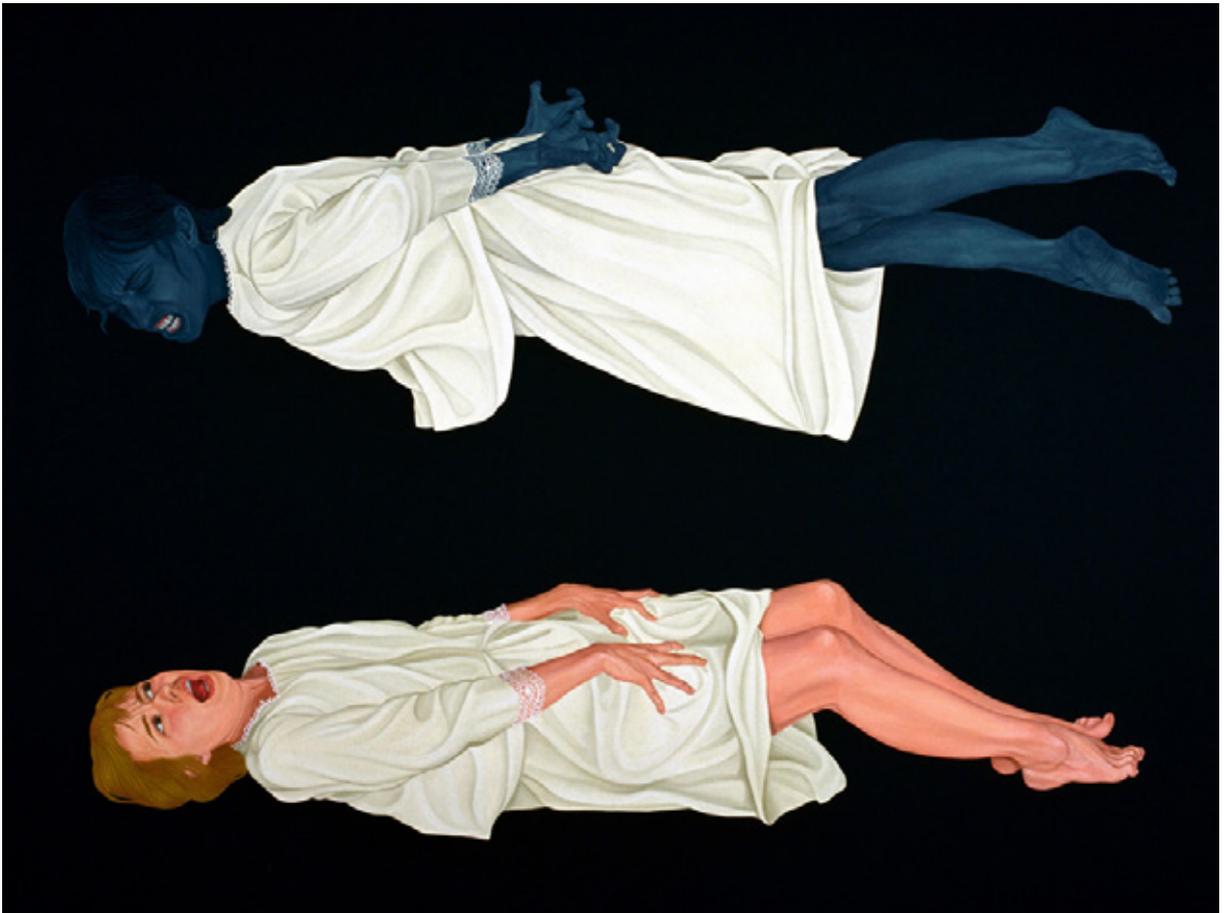


Figura 115. Sin título (locura), 1997. Marina Núñez

Lido Rico

Lido Rico (1968) es un artista español nacido en Murcia, su trabajo contiene un significado subliminal que plantea preguntas complejas en torno al ser humano y su interior psicológico sin caer en la mera caricatura. Su trabajo está al medio de la pintura y la escultura, pues consiste en figuras tridimensionales que sobresalen del lienzo o la propia pared de la sala expositiva, como congelados en el tiempo. El lenguaje corporal y gestual tendrá una gran relevancia en dicho trabajo, enfatizando emociones como la angustia y el miedo.

Así pues, los problemas que se plantean en la obra de Lidó Rico están siempre vinculados con el cuerpo humano, el cual se ha convertido en algo más que el soporte de su narrativa, sino en el propio tejido de la transformación, es decir, el cuerpo será, no sólo un icono, sino también un medio para este artista. De tal modo, usa su propio cuerpo para crear los moldes que darán lugar a sus esculturas, no como reflejo de sí mismo, sino como vía por la cual expresar sentimientos de dolor y angustia que no se a él mismo como persona individual, sino al común de los individuos de manera genérica, es decir, al hombre moderno.

De este modo, su discurso narrativo gira en torno a la sociedad postindustrial y cómo esta ejerce su influencia sobre el individuo, el cual parece desintegrarse debido a la emanación destructiva de tal sistema, plasmando el dolor espiritual derivado de la falta de comunicación y raíces que se derivan de tal estado de lobotomización, haciendo que las personas vivan su realidad y drama, ya sea material o psicológico.

Los personajes de este artista se muestran enredados, sufrientes o realizando cosas cotidianas, con rostros de expresiones dramáticas a causa de la violencia que recae sobre el hombre moderno, plasmando la cara real oculta tras la apariencia de la felicidad y la alegría. La amenaza que se puede apreciar en sus obras es invisible, siendo el origen del dolor el individuo en sí mismo, por lo que el muro se convierte en el espacio de reclusión, del cual las figuras parecen querer escapar con gran, pero inútil, esfuerzo. Este esfuerzo desesperado por huir del muro que las agarra y del sufrimiento que les genera nos hace recordar las más dramáticas esculturas de Miguel Ángel, así como a algunos escultores barrocos como Gian Lorenzo Bernini y Francesco Machi.

Para Lidó Rico la escultura de Miguel Ángel será representativa de doble modo, por una parte, a causa de la experiencia creativa como vía de liberación del material y, por otro, debido al acto de dolor que en sí mismo parecen padecer los personajes al salir de dicho material. Así pues, los personajes de Lidó Rico mantienen una lucha por liberarse del muro que los mantiene unidos a él, remarcando el contraste entre la suavidad propia del soporte y la complejidad de las formas que emergen del mismo, transmitiendo una enorme sensación de impotencia. El dolor, por tanto, desempeñará un importante papel en su obra, así como para Miguel Ángel representaba el punto de apoyo de la experiencia creativa al liberarse el material de su condición para ser elevado a material escultórico, para Lidó Rico, el dolor que él mismo experimento con la elaboración, a partir de su propio cuerpo, de cada molde le ayuda a plasmar la encarnación de tales inquietudes espirituales. Sus figuras estarán siempre fragmentadas, mostrando el desgarramiento que continuamente las acosa, utilizando como materiales las resinas sintéticas, el resultado de su obra son cabezas, caras, extremidades y fragmentos de un cuerpo roto, imposible de unir. Más allá del dolor físico, tal descuartizamiento del cuerpo es un reflejo de la agonía interna.

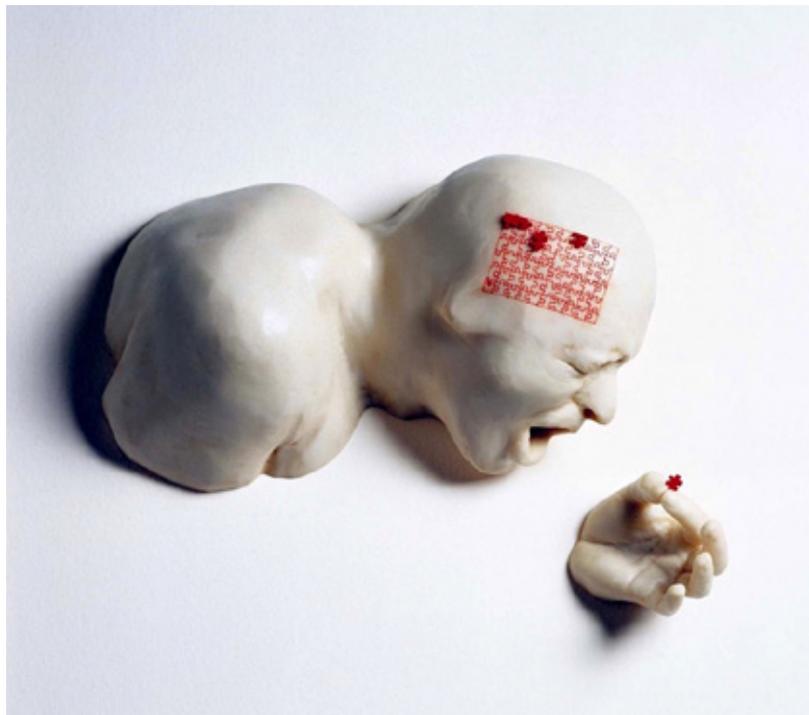


Figura 116. Diecinuevemil seiscientos, 2008. Lidó Rico



Figura 117. Santísima Trinidad, 2016. Lido Rico



Figura 118. Ni imaginar puedes, 2006. Lido Rico

Carlos Aires

Carlos Aires (1974) es un artista malagueño original de Ronda, cuyo trabajo gira en torno a realidades incómodas que se encuentran enmascaradas bajo una imagen de aparente dulzura pero que, sin embargo, su lectura interna se le ve mucho más perturbadora y ácida. Por lo tanto, con su obra, el artista se cuestiona la percepción de la realidad contemporánea por la sociedad moderna.

Sus más influyentes referentes del mundo del arte han sido Goya y Velázquez, lo cual queda evidenciado en el tratamiento que el artista malagueño da a sus fotografías. Ejemplo de ello son los marcos barrocos realizados en poliuretano o sus representaciones de altares barrocos.

Sus retratos fotográficos son aproximaciones a la psique del retratado, teniendo una gran carga de ironía al tiempo que desprende un halo de humanidad. Los modelos que utiliza para sus fotografías suelen ser catalogados desde la esfera social como gente diferente o extraña. De tal modo, Carlos Aires nos presenta a hombres y niños con el rostro recubierto de pelo o enanos, personajes que miran fijamente a la cámara, manteniendo una mirada fija y directa, casi con cierto descaro, con lo que consigue mostrarlos no como elementos de feria sino como individuos llenos de poder, al tiempo que los presenta tal y como son, dignificando su presencia en una sociedad que margina lo diferente.

Este artista juega con los tópicos españoles, así como con lo cotidiano, utilizando temas como la muerte, el amor, la ceguera o el sexo, pero siempre desde una perspectiva personal llena de ironía. Hace uso de iconos religiosos, superficies doradas y grandes acumulaciones de elementos con los que su obra adquiere un toque de estética kitsch mezclada con la estética del barroco andaluz.

Con todo ello, su obra no cae en la mera provocación, sino que recurre al imaginario público a través del uso de elementos de la cultura popular, analizándolos desde una visión crítica e irónica, creando así un espacio de encuentro entre lo lúdico y lo trágico, el placer y el dolor.



Figura 119. Let's get lost, 2011. Carlos Aires



Figura 120. Let's get lost (Gold vinyl composition), 2011. Carlos Aires

María José Gallardo

María J. Gallardo (1978) es una artista española nacida en Badajoz a la que le interesa reflexionar a cerca del proceso pictórico, el cual utiliza para narrar historias que pueden parecer intrascendentes en un primer momento, pero que esconden tras de sí una realidad mucho más inquietante. Esto es mezclado, al mismo tiempo, junto con toques de tradición y cultura popular.

Trata temas como el poder de la imagen dentro de la sociedad moderna, en la que el ser humano vive bajo doctrinas basadas en creencias, hábitos heredados y resortes de poder históricos. Su obra se encuentra sustentada en los recursos del arte barroco, principalmente en la técnica del trampantojo, pero también en el contraste acentuado entre la figura y el fondo plano lleno de pan de oro. Todos estos recursos plásticos aportan un marcado dramatismo a sus composiciones. La simbología toma un papel especial dentro de sus pinturas, pudiendo encontrar en ellas emblemas, motivos religiosos y exotéricos, heráldica, elementos religiosos y todo tipo de símbolos que otorgan a su obra un aire misterioso y una narrativa oculta tras ellos.

Sus protagonistas suelen ser mujeres, ya sean amas de casa, vírgenes, guerreras o reinas, en donde la indumentaria que portan tendrá una gran relevancia en la definición de las identidades, haciendo hincapié en el ordenamiento social que trata de definir y establecer las diferencias de género. Pero también hace alarde de un extenso bestiario lleno de animales y seres extraños. Su estética bebe directamente del cine, la moda, la música, el cómic, las artes plásticas y, sobre todo, la historia de la pintura, en donde encontramos reminiscencias de Vermeer, en cuestión de las luces, así como de Valdés Leal y las veladuras de Tiziano, pero también el barroquismo de La Roldana y el exceso de Lacroix, entre otros. En su obra también podemos encontrar elementos de la arquitectura clásica como plantas de catedrales o altares de iglesias, denotando su interés por lugares de poder.

Por tanto, la iconografía es un pilar esencial dentro de la obra de esta artista, así como el uso del horror vacui, que incita al espectador a reflexionar sobre aquello que habita mas allá de nuestra concepción de la realidad aparente.



Figura 121. Y sin embargo te quiero, 2016. María José Gallardo



Figura 122. Ranking de peticiones marianas, 2013. María José Gallardo

Christina A. West

Christina A. West (1980) es una artista americana, residente en Atlanta, cuyo trabajo gira en torno a la figuración humana a través de medios escultóricos e instalativos.

La narrativa de su obra muestra el interés de la artista por explorar los límites de lo que podemos conocer de otras personas, debido a la imposibilidad de acceder a la interioridad ajena. Su serie Unmet está compuesta por diversos bustos humanos, los cuales se hallan seccionados y mostrando, a través de tales secciones, un interior orgánico y colorido que contrasta a su vez con las expresiones gestuales de los rostros. De este modo, el interior de los bustos alude a las secciones que se pueden encontrar en libros de anatomía y medicina, al tiempo que sugieren la complejidad de la psicología interna de cada individuo.

Sus piezas escultóricas están realizadas en resinas y obtenidas a partir de moldes de figuras modeladas por la artista. El color será un elemento clave en la obra de Christina A. West debido a que este se encuentra sobre cuerpos blancos a modo de nota de color. Pese a lo anatómico y naturista de las esculturas, estas parecen descontextualizadas y filtradas de toda personalidad a causa de la falta de color, salvo por estas zonas coloreadas puntualmente con tonos intensos y vibrantes.

Con todo ello, West intenta aproximarse a la interioridad individual, es decir, a los pensamientos, sentimientos y psicología de las personas, resaltando cierta aura de misterio y, de igual modo, la inaccesibilidad para conocer tal interioridad.

Las figuras son colocadas unas junto a otras en el espacio blanco de la galería, lo que provoca que, debido a los colores vivos de cada pieza, el entorno puro y aséptico se vea alterado. Esto crea puntos clave de visión en el espacio, lo que se une junto con la dirección de las miradas de las figuras que denotan relaciones que desconocemos entre ellas. Las pistas narrativas que se nos ofrecen se muestran, entonces, abiertas y ambiguas, lo que, junto con la variación de tamaños de cada personaje, genera sensación de posible familiaridad y, al mismo tiempo, se ven extrañamente diferente y distanciados.

Por tanto, la obra de Christina A, West nos propone un continuo cuestionamiento a cerca de la relación existente entre lo interior y lo exterior, es decir, lo privado y lo público, y, por tanto, de los límites que representan nuestros propios cuerpos físicos, pudiendo estos afectar a la percepción que tenemos los unos de otros así como de nosotros mismos.

Las realidades que esta artista expone son realidades ficticias a pesar del logrado naturalismo de las figuras, de ahí las exageradas escalas y los antinaturales colores.



Figura 123. Unmet #2 , 2014. Christina A. West



Figura 124. Unmet #4 , 2015. Christina A. West

Marina Vargas

Marina Vargas (1980) es una artista granadina cuya obra resulta de gran complejidad. Entre su numerosa producción podemos encontrar gran diversidad de disciplinas, desde el video, pasando por la instalación, la escultura, la fotografía, la pintura y el dibujo.

Su trabajo cuenta con múltiples capas de significado que hablan a cerca del cuerpo, del interior y el exterior, del poder, la violencia, lo salvaje, lo animal, la religión, la filosofía, el orden y el caos, lo místico y lo mágico, así como invierte los modelos heredados.

Toda esta diversidad de temas queda siempre percibida bajo la visión de lo simbólico. Por tanto, la simbología es uno de los pilares claves de su obra, tomando prestados símbolos de la cultura popular mexicana, la brujería africana, la tradición católica, los mitos grecorromanos, las representaciones prehistóricas, la imaginería hindú o los signos arcanos de la magia y el misticismo.

Todo este coctel de simbología es cuestionado y reinterpretado por la artista con el fin de obtener una identidad propia. El color, será otro de los elementos más representativos en la obra de Vargas, que suele trabajar utilizando el rojo sangre como indicador de la agresión y la contradicción, el negro como símbolo del duelo y lo misterioso, el blanco como renovación, el dorado como fuente de poder y representación de lo divino y el plateado como connotación del inconsciente.

El trazo que emplea como factor unificador de todos sus trabajos forma un conjunto de líneas que crean un patrón orgánico, el cual surge de la propia artista casi a modo de mantra inconsciente y automático, como representación externa de las vísceras, lo cual dota a cada pieza de volumen y movimiento. El trabajo de Marina Vargas invierte los roles tradicionales de la cultura cristiana, reivindicando así el papel de la mujer dentro de la religión.

Esta artista también se apropia de obras de la tradición artística occidental que representan cánones de belleza clásicos, manipulándolos y envolviéndolos con extrañas protuberancias que recuerdan a vísceras y carne cruda en un intento por humanizar aquellos símbolos de perfección que representan tales esculturas clásicas. Su trabajo, por tanto, será

muy procesual al tiempo que forma, utilizando materiales como la resina de poliuretano y otras resinas. De tal modo, su obra esta llena de contrastes como belleza y asco, la calidez del cuerpo y la frialdad del material de mármol, lo perecedero y lo eterno, lo divino y lo humano.



Figura 125. Apolo Astrum. 2015. Marina Vargas



Figura 126. La Bacante, 2015. Marina Vargas

10. CONCLUSIONES

Por tanto, creo que la propuesta de proyecto que planteo es interesante ya que pretende explorar los trastornos mentales desde un punto de vista que se sale de lo clínico o psiquiátrico para contemplarlo desde una perspectiva novedosa, artística e íntima, al tiempo que tiene la finalidad de mostrar públicamente la realidad cotidiana de los afectados por trastornos mentales, enfatizando el contenido emocional y psíquico de esta cuestión.

Personalmente, opino que es importante sacar a la luz esta problemática de un modo más desapegado de lo estrictamente clínico debido a la falta de entendimiento y normalización de estos problemas desde la esfera social, siendo la enfermedad mental aún hoy un tema tabú y un motivo de marginalización de los individuos afectados por tales trastornos. Por tanto, este proyecto tiene un fin de investigación al tiempo que un fin social, pues plantea la posibilidad de acercamiento a estas afecciones con la intención de generar una mayor comprensión y aceptación con respecto a estas, poniéndose en el lugar del otro y entrevistando lo que supone vivir una realidad cotidiana continuamente marcada por la presencia de ese ente perturbador que supone la enfermedad mental y que genera el extrañamiento y la agonía ante la vida diaria.

Finalmente, estoy satisfecha con el resultado conseguido, así como con el desarrollo y progreso de creación de la obra, durante el cual se ha trabajado siguiendo una idea concreta con respecto a una temática muy clara y unas características técnicas marcadas, pero, sin embargo, dejando siempre vía libre a cualquier innovación idónea y acertada que pudiese aparecer en el trascurso este proceso.

Por tal motivo, opino que las obras resultantes se adaptan a los objetivos marcados al comienzo del proyecto, dando como resultado una serie de obras que se complementan las unas a las otras y que poseen el matiz barroco que se pretendía conseguir. Además, la obra en su conjunto tiene una profunda carga simbólica que es la vía por la cual he podido hablar de una temática más propia de la ciencia, como es la mente y los trastornos de la misma, pero desde un punto de vista artístico y personal.

11. BIBLIOGRAFÍA

Erving, G. (2001). Internados: Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales. *Buenos Aires: Amorrortu*.

Szasz, T. S. (1976). *El mito de la enfermedad mental*. Amorrortu.

Laing, R. D. (2015). *El yo dividido: un estudio sobre la salud y la enfermedad*. Fondo de cultura económica.

Cooper, D. (1972). Psiquiatría y antipsiquiatría. In *Psiquiatría y antipsiquiatría*.

Rocca, A. V. (2011). Antipsiquiatría. Deconstrucción del concepto de enfermedad mental y crítica de la razón psiquiátrica'. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 31(3).

Martín, J. P., & Bernal, A. O. (2009). "Historia de la locura en la época clásica" y movimiento antipsiquiátrico. *Revista de Historia de la Psicología*, 30(2), 293-300.

Madrid, J. C. C., & Parada, T. C. (2016). Materiales para una historia de la antipsiquiatría: balance y perspectivas. *Teoría y Crítica de la Psicología*, (8), 169-192.

Palomo, J. L. R. A. (2013). Locos entre cuerdos, cuerdos en ambientes patológicos. *arbor*, 189(763), 069.

De Tena, T. L., & Vallejo-Nágera, J. A. (1997). *Los renglones torcidos de Dios*. Planeta.

L.Puelles Romero. (2019). El asalto a la Belleza en torno a una estética de lo grotesco. Madrid: Maia Ediciones.

V. Serrano y A. Castilla. (2017). *La Filosofía, el Terror y lo Siniestro*. Madrid: Plaza y Valdés editores.

A.Castilla Cerezo. (2018). La imagen-grito. Granada: Editorial Comares S.L.

Polák, P. (2013). El arte grotesco a través de los siglos. *El esperpento valleinclaniano en el contexto del arte grotesco europeo*, 39-64.

López Get, A. (2015). Lo grotesco y el arte contemporáneo Latinoamericano. *Revista Reflexiones*, 94(1), 81-96.

Rosenkranz, K., & Salmerón, M. (1992). *Estética de lo feo*. Julio Ollero.

Bozal, V. (2012). El factor grotesco: [exposición] del 22 de octubre de 2012 al 10 de febrero de 2013. *Málaga*.

Zamperini, A. (2007). *Le grottesche: il sogno della pittura nella decorazione parietale*. Arsena-
le.

P.Bruandet. (1976). *Fotográmás*. Francia: Kapelusz.

Beatriz Fernández Ruiz. (2004). *De Rebelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*. Univer-
sidad de Valencia: PUV.

Wolfgang Kayser. (2004). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Stauffenburg: La
balsa de Medusa.

AA. VV. (2012/2013). *El Factor Grotesco*. Museo Picasso de Málaga: MPM.

12. WEBGRAFÍA

<http://jakeanddinoschapman.com/>

<https://www.lagran.eu/mariajose-gallardo>

<https://www.lagran.eu/mariajose-gallardo>

<https://www.art-madrid.com/es/shop/artista/mariajose-gallardo>

<http://cacmalaga.eu/2019/11/08/mariajose-gallardo-2/>

<http://doloresherrero.com/el-bicefalo-y-su-representacion-en-las-gargolas/>

https://es.wikipedia.org/wiki/Infierno:_Canto_Decimotercero#La_selva_de_los_suicidas_-_versos_1-30

<https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/entrevista-a-carlos-aires/>

<https://www.neo2.com/nothing-new-de-carlos-aires-en-la-galeria-adn/>

<https://www.oruba.es/la-tortura-como-forma-de-purificacion/>

<http://www.cadadiaunfotografo.com/2013/06/david-nebrea.html>

<http://www.solromo.com/fotografia/41-david-nebrea>

<http://andresserrano.org/series/bodily-fluids>

https://elpais.com/cultura/2017/03/29/babelia/1490808023_803986.html

<https://www.descubrirelarte.es/2016/07/16/la-provocacion-de-andres-serrano.html>

<https://historia-arte.com/artistas/francis-bacon>

<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/bacon-francis>

<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/paul-thek>

<http://www.artnet.com/artists/paul-thek/>

<https://fundaciotapies.org/es/exposicio/paul-thek-mundo-maravilloso-no-llego/>

<https://www.davidlynch.es/>

<https://www.davidlynch.es/david-lynch/frases-y-citas/>

<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1452>

<https://revistamundodiners.com/robert-gober-la-individualidad-universal/>

<https://coleccion.caixaforum.com/artista/-/artista/110/RobertGober>

<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/robert-gober>

<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/thomas-schutte-retrospeccion>

<https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/32-artistas/302-thomas-shuete-biografia-obras-y-exposiciones>

<https://www.lidorico.net/>

<https://www.art-madrid.com/es/artista/lido-rico>

<https://www.luisacatucci.com/lido-rico/>

<https://www.cwestsculpture.com/>

<https://www.artistaday.com/?p=28323>

<http://www.hathawaygallery.com/christina-west>

<http://www.marinavargas.com/credenciales.html>

<https://mujeresmirandomujeres.com/marina-vargas-laura-pinillos/>

<https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/el-bosco/c9716e4a-4c24-44dd-ac65-44bc-4661c8b5>

<https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/el-bosco-la-exposicion-del-v-centenario/f049c260-888a-4ff1-8911-b320f587324a>

<https://www.arteespana.com/elbosco.htm>

https://www.abc.es/historia/abci-lado-macarra-caravaggio-pintor-asesino-murio-extranas-circunstancias-201610280411_noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F

<https://historia-arte.com/artistas/caravaggio>

<https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/goya-y-lucientes-francisco-de/39568a17-81b5-4d6f-84fa-12db60780812>

<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/goya-y-lucientes-francisco-de/4997b179-627f-4680-9612-13a5162b30e0>

<https://historia-arte.com/artistas/francisco-de-goya>

<https://www.wikiart.org/es/alfred-kubin>

http://www.maldororediciones.eu/pages/kubin_gabinete01.htm

https://www.ecured.cu/Alfred_Kubin

<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jose-gutierrez-solana>

<https://www.wikiart.org/es/jose-gutierrez-solana>

<https://www.arteespana.com/josegutierrezsolana.htm>

<https://www.elmundo.es/cultura/2014/03/25/5331652a22601dcb088b456e.html>

https://www.frasesypensamientos.com.ar/autor/david-lynch_3.html

<https://www.moma.org/collection/works/132526>

<https://www.ruberl.at/en/guenter-brus>

<http://www.ornamentalist.net/2017/02/grotesque-obsession-pulchrior-in-luce.html?m=1>

<http://www.madridartprocess.com/tendencias-arte-cultura/37-tendencia/348-a-pesar-del-cuerpo-arte-contemporaneo>

https://www.eldiario.es/cultura/arte/enigmaticos-origenes-bosco-convertirse-pintor-infierno-excelencia_1_6144996.html

<https://miviaje.com/el-bosco-pintor-misterioso/>

<https://www.biografiasyvidas.com/monografia/goya/>

<https://www.arteinformado.com/guia/f/jose-gutierrez-solana-2231>

<http://www.tallerdelprado.com/autor.asp?IDAUTOR=327>

<https://www.arteespana.com/josegutierrezsolana.htm>

<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jose-gutierrez-solana>

<http://www.marinavargas.com/obra.html>

13. ANEXO

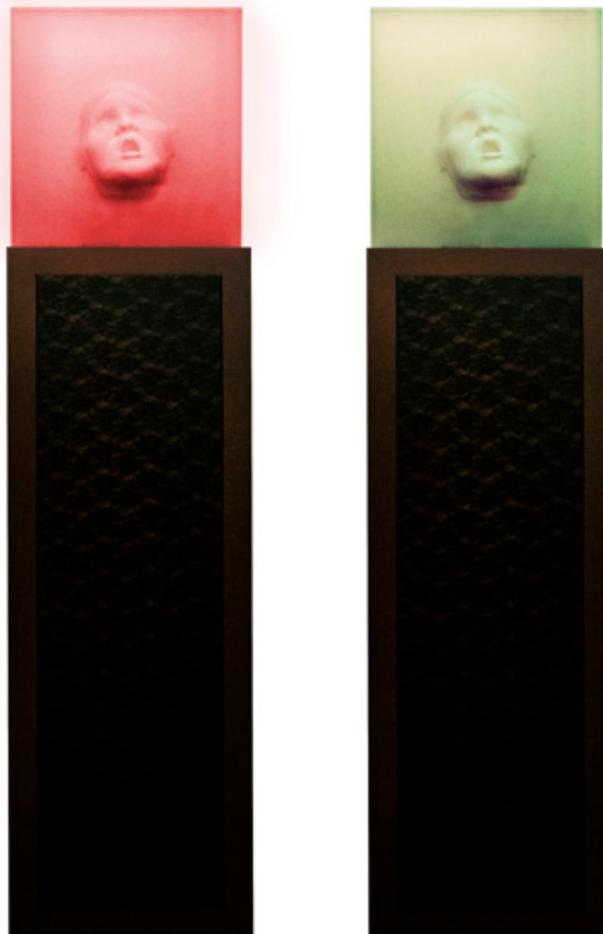


Figura 127. Pieza AB INTUS SCALPERE - frontal encendida y apagada

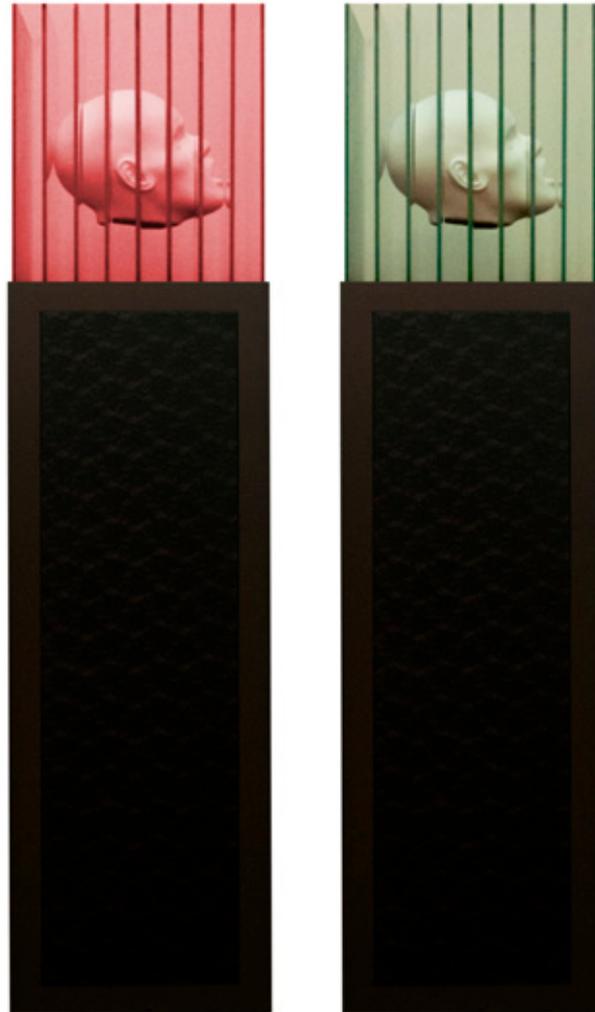


Figura 128. Pieza AB INTUS SCALPERE - lateral encendida y apagada

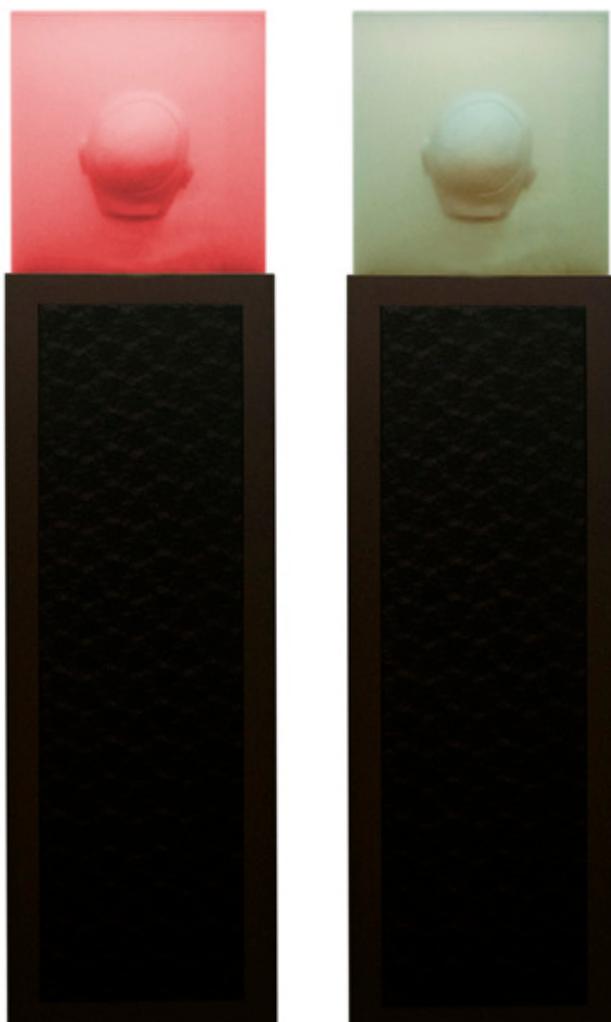


Figura 129. Pieza AB INTUS SCALPERE - trasera encendida y apagada

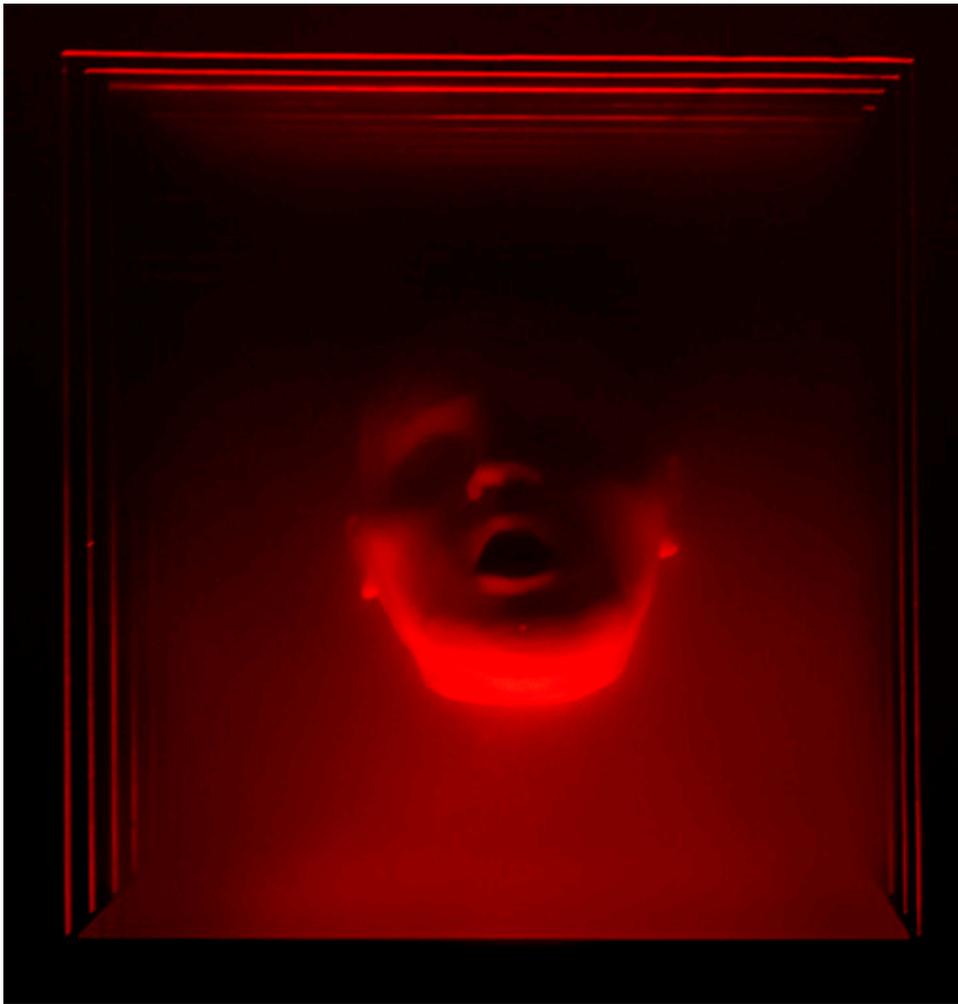


Figura 130. Detalle frontal pieza AB INTUS SCALPERE - cristales iluminados y escultura vista frontal

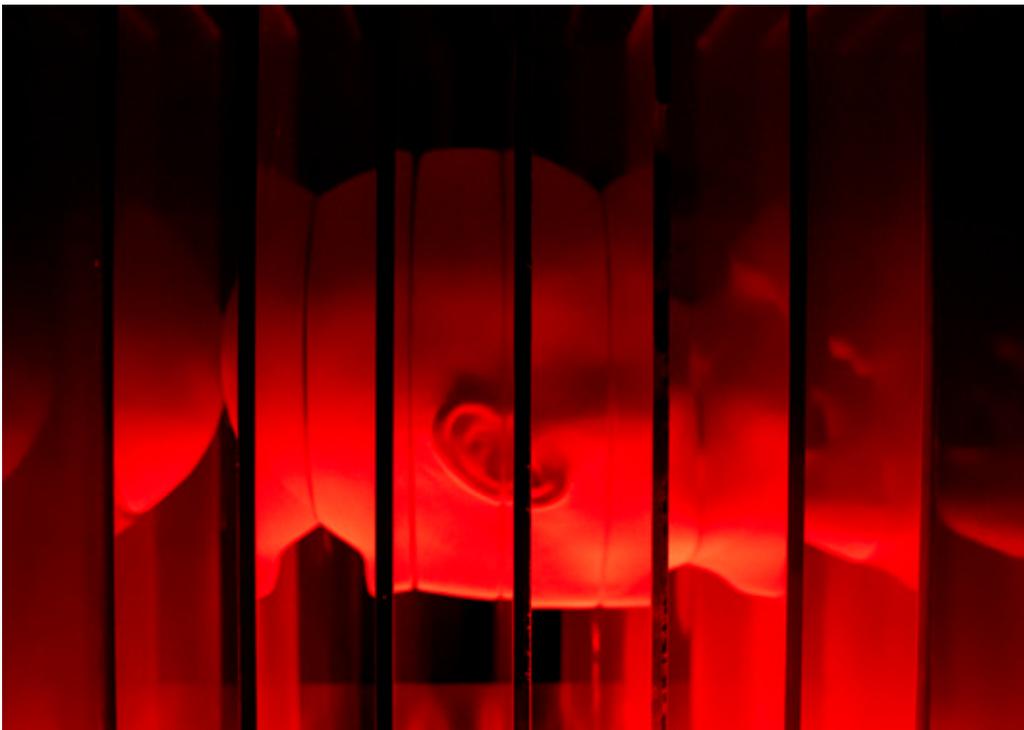


Figura 131. Detalle lateral pieza AB INTUS SCALPERE - cristales iluminados y escultura vista lateral



Figura 132. Composición digital de la obra montada en sala



Figura 133. Maqueta física de la obra montada en sala - n1



Figura 134. Maqueta física de la obra montada en sala - n2



Figura 135. Maqueta física de la obra montada en sala - n3



Figura 136. Maqueta física de la obra montada en sala - n4



Figura 137. Maqueta física de la obra montada en sala - n5

