

ALMA MÁTER:

Un estudio de la maternidad
desde la descendencia

Isabel Aguirre Suárez
Trabajo de Fin de Grado
Facultad de Bellas Artes
Universidad de Sevilla



“Las mujeres no sólo están naturalmente subordinadas, sino en general muy satisfechas de su situación, dado que les ofrece protección y la posibilidad de maximizar los placeres maternales, que constituyen para ellas las experiencias más satisfactorias de la vida.” (Ortner, 1972, pág. 5)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
HEMERA: USO DOMÉSTICO.....	10
ACTITUD PICTÓRICA CONTEMPORÁNEA.....	12
LA PINTURA COMO METÁFORA DE LA GESTACIÓN.....	16
LA AUSENCIA COMO MOTOR CREATIVO.....	20
EL RECURSO PREDOMINANTE: LA REPETICIÓN.....	24
ALMA MÁTER.....	28
CONCLUSIONES.....	94
BIBLIOGRAFÍA.....	96

INTRODUCCIÓN

Desde los inicios del tiempo, la reproducción y la perpetuación de la especie han sido la tarea fundamental del ser humano. Con su evolución, teñida de ciertos caracteres como el arte, la economía, las relaciones sociales o la solvencia intelectual que cada individuo posea, podría afirmarse sin duda alguna que la vida se rige por una constante batalla entre naturaleza y cultura. Entendemos, entonces, la naturaleza como esa satisfacción de las funciones primarias que nos impulsan hacia la vida y la cultura como la satisfacción de necesidades secundarias que invitan a un mejor desarrollo de esta. Asumiendo esta diferencia, la capacidad de separarlas es tan compleja como inútil. La controversia aparece cuando se confunden términos y se entiende una cosa como la otra; abrigarse cuando se tiene frío es, sin duda, naturaleza; pero ¿un beso?, ¿El amor? Tanto uno como otro forman parte de un constructo social del todo innecesario para vivir o dar vida. El amor es un compendio de reacciones químicas que generan un cocktail explosivo abogado por la primavera del sexo. Con esta afirmación no se pretende, sin embargo, negar la existencia o la realidad que nace de la cultura, si no la asunción de que esta parte de la naturaleza y de su intrínseco proceso evolutivo.

La mujer ha sido identificada con algo [...] que todas las culturas entienden que pertenece a un orden de existencia inferior a la suya. Ahora bien, al parecer sólo hay una cosa que corresponda a esta descripción, y es la «naturaleza» en su sentido más general. Toda cultura o bien la «cultura», genéricamente hablando, está empeñada en el proceso de generar y mantener sistemas de formas significativas (símbolos, artefactos, etc.) mediante los cuales la humanidad trasciende las condiciones de la existencia natural, las doblega a sus propósitos y las controla de acuerdo a sus intereses. (Ortner, 1972, pág. 6)

El determinismo biológico sentencia, así como la cultura decapita y rebaja el status de la mujer para conducirla, bajo pena de muerte, a una habitación polvorienta en que amamantar y asumir una doctrina con la llave echada por fuera. En cuanto a que durante el proceso reproductivo se requiere más la participación de la hembra que del macho, se generan roles en los que la mujer dedica su vida a este hecho (dar a luz y luego criar hasta cierta edad) y el hombre se permite un desarrollo más acentuado en cuanto a ciertas aptitudes abstractas de la vida como la fundación misma de una civilización, relevando al sexo femenino a ser un “artefacto” de la naturaleza establecido para ser doblegado por la cultura.

Una vez identificada y aceptada la existencia de esta dualidad, se nos permite trascender más allá de la misma y tener así la capacidad para extrapolar este hecho a diferentes ámbitos y manifestaciones de la vida dentro de un núcleo social cercado: ¿es la familia cultura?

Todos los seres humanos nacen (de una madre) y finalmente mueren; se supone que todos tienen interés en la supervivencia personal, y la sociedad / cultura tiene un interés (o al menos tiende a tenerlo) por la continuidad y la supervivencia que trasciende las vidas y las muertes de los individuos concretos. (Ortner, 1972, pág. 6)

La familia, desde una perspectiva naturalista, vendría a significar algo imprescindible para la supervivencia tanto a nivel humano como animal. Es el primer grupo y contacto social que tienen los nuevos individuos con el mundo exterior, y la producción de lazos sensitivos (tanto afectivos como displicentes) resulta prácticamente ineludible. El vínculo madre-hijo/a se tiene como el más consolidado e imperioso de las conexiones intrafamiliares.

Este proyecto pretende el estudio de esta relación, no desde la contingencia de lo reproductivo, es decir, no desde quien da vida, si no desde la circunstancia de quien la recibe. Todas las personas, sin excepción (al menos hasta ahora), nacen de una matriz, de un espacio de gestación que no todo el mundo posee pero que todo el mundo padece. La investigación tiene como objeto alcanzar ese punto de generalidad al que se pertenece de forma inexorable por el simple hecho de ser, pues todos *somos* descendencia. Asimismo, dar vida es un proceso selectivo, se observa como una posibilidad y no como una obligación pese a que haya una indudable característica biológica que conduce a ello por simple memoria cromosómica de afán prolífico. Y aun así, también se trata de una cuestión de sublevación tal y como lo expresa la autora Yvonne Knibiehler: “Si las madres y la maternidad no salen de las sombras, fue (y sigue siendo) una cuestión de poder. El control de la fecundidad femenina es el lugar por excelencia de la dominación de un sexo sobre el otro.” (Knibiehler, 2001, pág. 7)

Esta muestra de expresión pictórica se plasma desde el único símbolo que todos compartimos, el único designio de dependencia hacia el vientre y, al nacer, la primera cicatriz de libertad: el ombligo. De igual forma, atendiendo a conceptos como intimidad o individuo, no será posible llegar a su total interpretación sin antes haber comprendido un todo que los une y a su vez nos une; espectador, obra y artista.

HEMBRA: USO DOMÉSTICO

Como antecedente a necesario cualquier proyecto, se traza una investigación histórica y contextual del momento en que nacen los ombligos a representar. Se intenta indagar, de esta manera, en el origen, evolución, desarrollo y estado actual para encontrar sentido, de manera artística, a esta manifestación biológico social de la vida humana. La progenitora nace en 1930 y la primera descendencia tiene lugar en el año 1952, continuando así hasta el último en 1969. Entre estos años nacen 9 hijos e hijas (5 hijos y 4 hijas) y dos son abortados de forma natural: no llegan a nacer, pero sí a gestarse. En ese momento, en España (lugar de origen), se viven ciertas circunstancias políticas que también afectan al desarrollo de este linaje, así como las prestaciones por parte del Régimen en el que se decretan leyes de ayuda familiar ofreciendo premios por la nupcialidad y la natalidad lo cual favorece significativamente al nacimiento de nuevos miembros del estado español. Estos/as niños/as serán más tarde considerados como los hijos del fenómeno “Baby Boom”.

El hecho de otorgar un beneficio económico ante la procreación genera de forma inexorable un desplazamiento de la mujer de su condición de humana a un segundo rango como “trabajadora natal”. La forma y vida de esta figura se ve completamente opacada por este cometido resumiéndola al único fin de dar vida y de la crianza durante los primeros años de la descendencia. La problemática de la situación expuesta vendría a definirse como una absoluta manipulación mercantilizadora en la cual ni los propios miembros que le dan cabida son conscientes. En un momento de necesidad como fue la posguerra (1939-1962), no queda espacio para la reflexión y la crítica hacia un sistema que “asalaria” mujeres de forma indirecta para obtener una recompensa posterior. Es decir, la figura de la gestante se define únicamente en una tarea “biológica” y que a la vez reporta una mayor solvencia al núcleo familiar de la misma forma en que podría comprenderse la ocupación del hombre que trabaja fuera de casa para mantenerlo. Esto crea una falsa sensación de realización en la mujer dentro de la cual la materia prima sería su matriz y el producto de consumo, que más tarde se convierte en producción laboral, la descendencia.

Esta serie de piezas pictóricas evidencia lo anteriormente expuesto en cuanto al número de obras realizadas, ombligos que han nacido o descienden de un mismo y único vientre,

ACTITUD PICTÓRICA CONTEMPORÁNEA

Se estudia a su vez el contexto histórico en el que se realizan las obras a presentar de forma complementaria al momento en que nace lo representado. La situación que vive la pintura contemporánea bien podría catalogarse (desde un marco en el que primero se asume la imposibilidad de catalogación) como una expresión más individual que de conjunto y con una predilección notable por el figurativismo simbólico si la circunscribimos dentro del panorama emergente español. Este individualismo nace de una necesidad imperiosa de expresión del mundo interior, más que de la circunstancia de lo que rodea al artista. Pese a estos hechos, el mundo interior del artista también habla intrínsecamente de su madre:

A las pocas semanas del nacimiento y ya para toda la vida del individuo, de ese complejo sistema de relación madre-hijo no quedará más que una cicatriz en el abdomen, el ombligo propiamente dicho para el lenguaje común. [...] Y es que el ombligo no es una marca más de nacimiento: es la marca por excelencia, el vestigio perdurable de que todos provenimos de otro. de nuestra madre, sí, pero a través de ella de nuestro padre y de los padres de ellos hasta el principio de los tiempos. (El médico Interactivo, 2011)

Esta marca y reminiscencia ancestral de vida humana, ha encabezado, sin embargo, grandes y grotescos rituales artísticos cuya finalidad natural era la expresión, mas como medio plástico, el dolor. Algunos de estos artistas como Gina Pane o Günter Brus han significado una ruptura de la base conceptual que ha sido el cuerpo en el arte y lo redimensionan, comenzándolo a entender “como espejo y forma de nuestras aspiraciones, zona visible de nuestro deseo humano de perfección, símbolo social y personal de nuestra identidad y elemento fundamental de esta. No es un organismo, sino un portador de metáforas.” Gina Pane usa su propia piel como parte visible del inconsciente a través de la cual poder manifestar los fantasmas sensibles de su pasado, y ya no solo del pasado de un cuerpo, si no del pasado ancestral que concierne a toda la humanidad. De acuerdo con Masdearte (s.f.), y un artículo que analiza en profundidad las heridas simbólicas del cuerpo en las obras de Gina Pane y Günter Brus, se argumenta lo siguiente:

En la pieza *Psyché* (1974), por ejemplo, se infligió una herida sobre su vientre: un corte vertical y otro horizontal, de los que su ombligo era punto central. Aluden al carácter procreador del vientre femenino, a la fusión del cuerpo de la mujer con la figura de la madre, ya que el ombligo es el canal básico de relación y alimento con el feto, y al rol maternal.

Günter Brus, otro artista pionero del BodyArt así como del dolor como medio de expresión, concibe al ser humano, al igual que a sí mismo, en una mutilación constante. Bajo esta premisa, la herida supone para él un estudio del deseo y del poder que convergen en el cuerpo como la fuente máxima del conocimiento.

Para este autor, el lenguaje es siempre un lenguaje del cuerpo, un cuerpo que no puede ser presentado en su forma permanente ya que, desde su nacimiento, el hombre aparece mutilado y herido. El primer corte importante es el del cordón umbilical, mutilación que es exigencia fisiológica pero que también tiene un significado cultural. Esa separación umbilical se renueva con la circuncisión en el hombre y la escisión en la mujer, ritos que establecen un corte sociopolítico profundo en la sociedad, estructurándola en vertical.

Los métodos de materialización de ambos artistas, pese a concebir un factor común que parta del cuerpo, se aleja soberanamente de la forma de expresión en este proyecto representada. La maternidad y la descendencia ya no se observan desde la necesidad imperiosa de purificación o siquiera de intervención, si no que se plasma tal cual es. Sin mácula y a través de ella, las piezas pictóricas realizadas nacen de una realidad tangible con una expresa intención de agradar, casi cercana a la ternura. La madre en su apogeo más amplio, la madre que conmueve, la madre patria y la madre libertad. La madre como símbolo de lo inquebrantable y lo incondicional, la madre como icono del amor terrible e inmarcesible. La madre como espectro, la madre como icono de lo supremo y de la expectativa más inalcanzable, la madre deseo, la madre Tierra, la madre ausente y la madre oferente. La madre que está y la madre que sufre, la madre que vive y la madre que necesita; la madre permanente y la estable, la madre incontrolable e incuestionable. La madre que desaparece, la madre que muere, la madre que resucita en cada ombligo: la madre que es.

LA PINTURA COMO METÁFORA DE LA GESTACIÓN

Al igual que la gestación de un hijo, la pintura y el proceso de intervención de un cuadro comienza por el placer, el culmen de encontrar la idea y de desear que nazca, que se materialice, que se haga real. El momento en que un cuadro se interrumpe, así como el momento del alumbramiento, no implica el final de la relación entre ambos, sino solo un paso más que la estrecha.

Alma Mater es un proyecto que nace de un banco de imágenes digitales. El devenir del proceso, desde que los ombligos representados nacen hasta que son retratados, se convierte en una progresión permanente que no se desvanece.

¡Si nuestra amistad depende de cosas como el espacio y el tiempo, entonces, cuando por fin superemos el espacio y el tiempo, habremos destruido nuestra propia hermandad! Pero supera el espacio, y nos quedará sólo un Aquí. Supera el tiempo, y nos quedará sólo un Ahora.

(Bach, 1970, pág. 87)

Al ya poseer dicho almacén fotográfico, se plantea la posibilidad de que las obras sean exclusivamente eso, fotografías, de la misma manera en que se cuestiona el uso de la pintura como materia de manifestación. Las fotografías de los ombligos fueron pintadas con el fin de gestar. La artista toma el rol de gestante y a través del paulatino proceso pictórico, ocurre su descendencia. Trabajar de forma progresiva al fruto de una instantánea (una fotografía) conlleva a su vez la asimilación del concepto retratado. La maternidad, al igual que la descendencia, son ideas muy presentes de manera cotidiana, casi tanto que pasan desapercibidas y se traslada la conciencia racional hacia una conciencia instintiva. La pintura indaga continuamente lo que se plasma y permite al artista un espacio seguro para responder las preguntas que pasan de largo. Al tratarse de un tema que puede establecer una analogía directa con el proceso de pintar, llegar a su total comprensión solo puede ser resultado de la experiencia. Treintaiún cuadros forman el proyecto, treintaiún fotos, treintaiún lienzos, treintaiún ombligos e innumerables aplicaciones incesantes del pincel sobre la tela.

“La materia pictórica adquiere una existencia autónoma, exasperada, casi insoportable; el cuadro no representa, es.” (Argan, 1977, pág.161)

La imagen primera que se realiza del ombligo real queda huérfana de padre y madre ante su igual analógico. Quien posee el ombligo retratado tiene padre y madre y el cuadro del que de nuevo nace los busca. La identidad del nuevo ombligo se subleva y se despereza, pues ya ninguna otra existencia compite con la suya: es y tiene una nueva familia, se gesta infinidad de veces. La representación que se realiza de la imagen original a la pintura es más que un calco, es traducción. La traducción conduce de la mano de la interpretación y se convierte en una amalgama de una alta carga emocional, simbólica, familiar, sensible..., que desemboca en el retrato intimista de cada portador. Pese a que previamente se haya tratado la conciencia generalista junto al deseo de exponer una creación artística amplia y que todo el mundo pueda entender, cada pieza habla del individuo al que retrata. Lejos del retrato convencional e históricamente comprendido, los matices expuestos en cada obra así como el color de la piel, el vello corporal, las cicatrices o la misma vestimenta, conforman el cuadro con un inquebrantable carácter propio. El ocultismo que se cierne sobre el ombligo, al igual que en cualquier otra zona íntima del cuerpo, hace que su exposición sea del todo sentenciaria en cuanto al discurso a exponer, y más cuando no se trata de uno si no de toda una serie completa de ellos.

En cuanto a la gestación y sus posibilidades como metáfora, es infranqueable el designio que abarca toda la teología bíblica en referencia a “los primeros padres”: Adán y Eva.

En ese ejercicio intelectual de descender por nuestro árbol genealógico [...] nos habría de sorprender algo anómalo: Adán y Eva no tendrían ombligo. Claro, ni uno ni otro nacieron de mujer ni lo hicieron del modo en que a partir de esa primera pareja será lo natural. Aun quienes nieguen la teoría creacionista para abrazar los postulados del evolucionismo más exacerbado deben admitir que el primer par de mamíferos surgidos evolutivamente de otra especie no vivípara carecería asimismo de esa cicatriz que centra ahora nuestra atención. Pero está tan imbuida en nuestro inconsciente esa señal, que incluso artistas geniales y dotados de una enorme sabiduría [...] como Miguel Ángel Buonarroti no caen en la cuenta de esa particularidad y así, en la representación más universalmente conocida de Adán, la de la Creación de la Capilla Sixtina, aparece nuestro primer padre con un ombligo que en puridad no le correspondería poseer. (El médico Interactivo, 2011)

El acontecimiento mencionado de controversia bíblica en la cita anterior sobre la manifestación umbilical de humanos que no provendrían de ninguna matriz puede verse rápidamente contrastado con otro hecho que parece pasar de largo en la investigación: Dios también tenía ombligo. La Capilla Sixtina bien podría ser el ejemplo culmen de la pintura como metáfora de la gestación pues siguiendo todo el marco teológico y situándolo como verdad momentánea y específicamente concreta (como caso aislado), la base más precisa de la representación vendría a significar que los humanos estamos creados desde la apariencia de Dios, bajo su imagen y semejanza. Así pues, no sería Adán el primer padre como tampoco sería Eva la primera madre, si no un Dios Todopoderoso la figura primera gestante.

En el fresco de *La Creación de Adán* se observa cómo este mismo (con su ombligo) casi alcanza a rozar el índice de Dios (también con su respectivo ombligo) en un momento estático en el que nunca llegan a establecer contacto físico. En cambio, Dios, dentro de aquella figura que muchos consideran una representación del cerebro humano, abraza sin ningún escrúpulo y sin ninguna represión la imagen de la mujer. Podría este momento simbólico, icónico, histórico y pictórico conducirnos a la conclusión de que, Miguel Ángel, en su incuestionable maestría abalada por su presencia hasta la actualidad e inmortalidad creadora, no pasó por alto las referencias del *Libro Sagrado* en que se mencionaba la ausencia del muñon umbilical de Adán y Eva, si no que interpretó la figura de la mujer como una parte inherente a Él y por ende como su igual en cuanto a una función procreadora y de inicio de la vida para fundamentar la idea concluyendo en la presencia del ombligo en las figuras que habitaban la obra.

LA AUSENCIA COMO MOTOR CREATIVO

En todo el proyecto expositivo prima la repetición del concepto de maternidad y descendencia, pero siempre estableciendo un orden coherente. Metodológicamente hablando, el tamaño de cada cuadro realizado fundamenta su sentido en la edad que tenga el portador del ombligo. Esto significa que existe una razón lógica de proporcionalidad directa que interviene en los formatos elegidos: a mayor edad, mayor dimensión. Por ende, la pieza más grande recae sobre el primer vientre gestante, Estrella Muñoz Benitez, la matriarca.

En los inicios de la producción conceptual y de materialización de la idea, teniendo en cuenta el argumento anterior, en cuanto al ocultismo del ombligo, se desconocía un hecho imperioso que, a la vez que aporta valor a la creación, se lo quita por completo: esta primera madre no tiene ombligo. El motivo de esto fue una cirugía abdominal que derivó en una gran cicatriz que abarcaba el tamaño del vientre anulando así la cicatriz primaria del ombligo.

“Desde épocas inmemoriales, el ombligo, por su emplazamiento en el cuerpo humano, se ha vuelto símbolo de centro: de cualquier centro, terrestre, celeste o imaginario, en su proyección cosmogónica.” (pág. 5) Como menciona el escritor Gutierre Tibón (2015), la importancia del ombligo es evidente, pero no solo por su presencia, sino también por su ubicación. Es el centro de la vida así como su resultado, y, ante la ausencia, se intentó poner aún más de relieve su magnitud. Es por ello que se contempla, finalmente, la representación de este vientre con su nueva cicatriz y aún sin ombligo, siendo esta la pieza artística más grande de todas. Con el carácter intimista que tiene un icono como el ombligo, también se pretende retratar la singularidad que existe, por contraposición, entre lo personal y profundo de la idea y lo invasivo de la pintura de gran formato. Por ejemplo, los lienzos de los nuevos y más jóvenes integrantes de la familia, son expuestos en lienzos de menor medida para poder así profundizar en conceptos que se desarrollan de manera paralela a la infancia tales como la seguridad, la comodidad, la confianza, etc.

El objetivo del ombligo ausente de gran formato nace a su vez de una intención “opacadora”, el espectador no se aproxima al cuadro, el cuadro lo invade a él. Vendría entonces a representarse como la manifestación de un abrazo, de un ente común a todos los ombligos que de él se nutren, al igual que de una fuente de la que el agua emana.

Estrella Muñoz Benitez falleció el 15 de abril de 2022, a la edad de 92 años con el ombligo, ya inerte y toda una gran familia a la que ella misma gesto durante tanto tiempo a su lado. Es en este momento cuando surge la necesidad de expresión de la maternidad y la descendencia como motor creativo y evasión del dolor. Se condujo el proyecto como una mirada interna hacia los sentimientos de la artista de la misma manera en que abanderaba todo el esfuerzo que en vida realizó la madre primera. Pintar su ombligo fue una forma de establecer un último diálogo con ella y decir adiós de la única forma en que se escapa a lo efímero de la vida humana, la inmortalidad de la presencia artística.

De la ausencia en el arte como refuerzo creativo ya hablaba Pedro Salinas (1933) en *La voz a ti debida* sembrando un viento fresco y de cambio en cuanto al significado del sujeto perdido y del amor permanente:

¡Qué paseo de noche
con tu ausencia a mi lado.
Me acompaña el sentir
que no vienes conmigo.
Los espejos, el agua
se creen que voy solo;
se lo creen los ojos.

Con estos versos sentenciaba una presencia completa más allá de una corporalidad física porque quedan los huecos, queda el recuerdo y queda el sentir, que muchas veces es un motor más poderoso de creencia que la propiedad física de la ausencia. Es tener fe en lo marchito y creer en el fin y en la muerte como único camino hacia la perennidad.

LA REPETICIÓN: EL RECURSO PREDOMINANTE

Los recursos estilísticos son pequeños adornos que embellecen la vida y la dotan de una estética, una identidad y un ingenio propio. La repetición, entendiéndola desde la definición más popular que vendría a ser volver a hacer una cosa que ya se había hecho o a decir algo que ya se había dicho, encabeza estos recursos con sus múltiples y diversas aplicaciones.

Como todo, la repetición puede razonarse desde dos puntos de vista prácticamente análogos: la iconográfica (lo que se ve) y la iconológica (lo que significa). La repetición gráfica puede ser de varios tipos: manual, informatizada, plástica, literaria, gestual... Esta última se relaciona ampliamente con el cuerpo humano. El tartamudeo, por ejemplo, es algo que a priori interrumpe o intercede negativamente en los niveles básicos de la comunicación primaria convirtiendo esta reiteración de palabras en una respuesta involuntaria como medio para llegar a un fin.

La contraposición más tangible que observamos es la que existe entre la repetición gráfica manual y la informatizada. A nivel formal se establece una clara diferencia en relación a la inversión del tiempo y la perfección técnica de las copias. En la manual, cada copia es inexorablemente desigual, nunca podrá darse algo idéntico porque su creación se atiene a las imprecisiones de lo manufacturado. Pese a que se pretendiera una copia semi digitalizada a través de una fotocopidora, la misma tinta y la propia forma de aplicarse sobre el papel tendría minúsculas máculas, que, aunque imperceptibles para el ojo humano, seguirían presentes:

+ inversión de tiempo + imperfección técnica = + deseo de evasión del paso del tiempo a través de la realización técnica imperfecta.

Asumiendo como cierto lo anteriormente expuesto, es importante cuestionarse si la repetición como algo impoluto e inapelable puede llegar a tener lugar. En las copias informatizadas o digitalizadas, es posible la repetición técnica perfecta mas la misma copia ya vendría a significar algo diferente a la imagen original: capa 1 = copia 1 capa 1 = copia 2 capa 1, etc. No existe de nuevo la misma imagen.

El momento en que se interioriza la imposibilidad de recrear lo único es también cuando se debe focalizar en la realidad sensorial del concepto y entender que la repetición, aunque no de forma original, existe, pues se ve. La representación iconológica del aspecto a tratar puede sencillamente resumirse en un deseo de permanencia ante el miedo al cambio convergiendo en un intento de evasión de la muerte. Esto, a diferencia del tartamudeo, es algo que no se padece si no que, ya sea de forma inconsciente o no, se busca. La rutina encabeza los ejemplos del significado de repetición, pues se trata como un impedimento autoimpuesto por temor al avance. Al convertirse en algo “permanente”, genera zonas de confort estables sobre las cuales las personas cimentan sus vidas. Dicha afirmación argumenta el matiz más característico de la repetición: la resimbolización del icono.

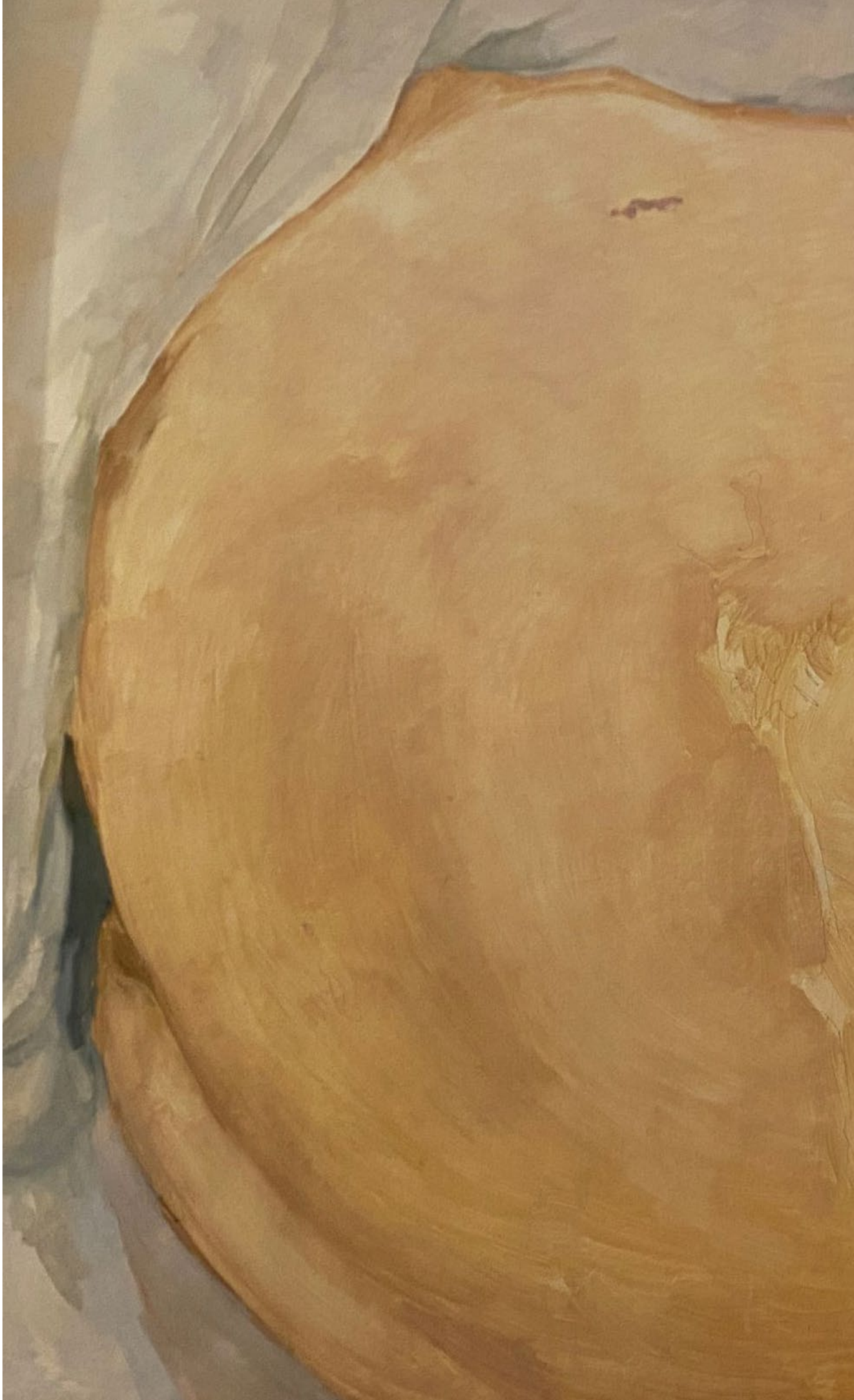
El orden, la estructura y la pulcritud en la repetición de una red modular tienen la capacidad de hacer simple lo complejo, ordenado el caos y bello lo aterrador. La resimbolización del concepto permite enmascarar la idea primigenia reiterada e incluso convertirlo en un sinsentido. Es interesante ilustrar esta percepción con el descubrimiento que se tiene a cierta edad en que, a través de la repetición exacerbada de una palabra (papelera, papelera, papelera, papelera...) se comienza a cuestionar su significado (¿por qué papelera?) y comenzamos a ver el nombre como un constructo al que se le atribuyen ciertas cualidades fonéticas que se alejan de la esencia del objeto al que dan nombre. El artista Robert Gober, en una de sus exposiciones más populares *The heart is not a metaphor* manifiesta la belleza de lo aterrador en cuanto a la repetición en una de las salas expositivas del MoMa, donde, rodeado las piezas, se hallaba papel de pared pintado representando a un hombre ahorcado multitud de veces. Este icono terrible, al formar una estructura, se convierte en algo pacífico e incluso tranquilizador.

Un breve estudio de la sociedad actual fundamentará la repetición como el recurso estilístico de este siglo. Siguiendo la idea previa, el orden de estructura al que conduce la reiteración es de vital importancia en esta era de capitalismo transtético en que prima, sobre el contenido, la forma. La búsqueda de la estética por encima del símbolo que, en sí mismo repetido, ofrece la tranquilidad necesaria para la evasión del propio símbolo. Observamos, en conclusión, la repetición como un exquisito engaño de lo efímero, la mirada rápida y el vistazo desinteresado que solo obtiene como respuesta un aspecto claro, limpio y ordenado de la superficie.

ALMA MÁTER

Sujeto I

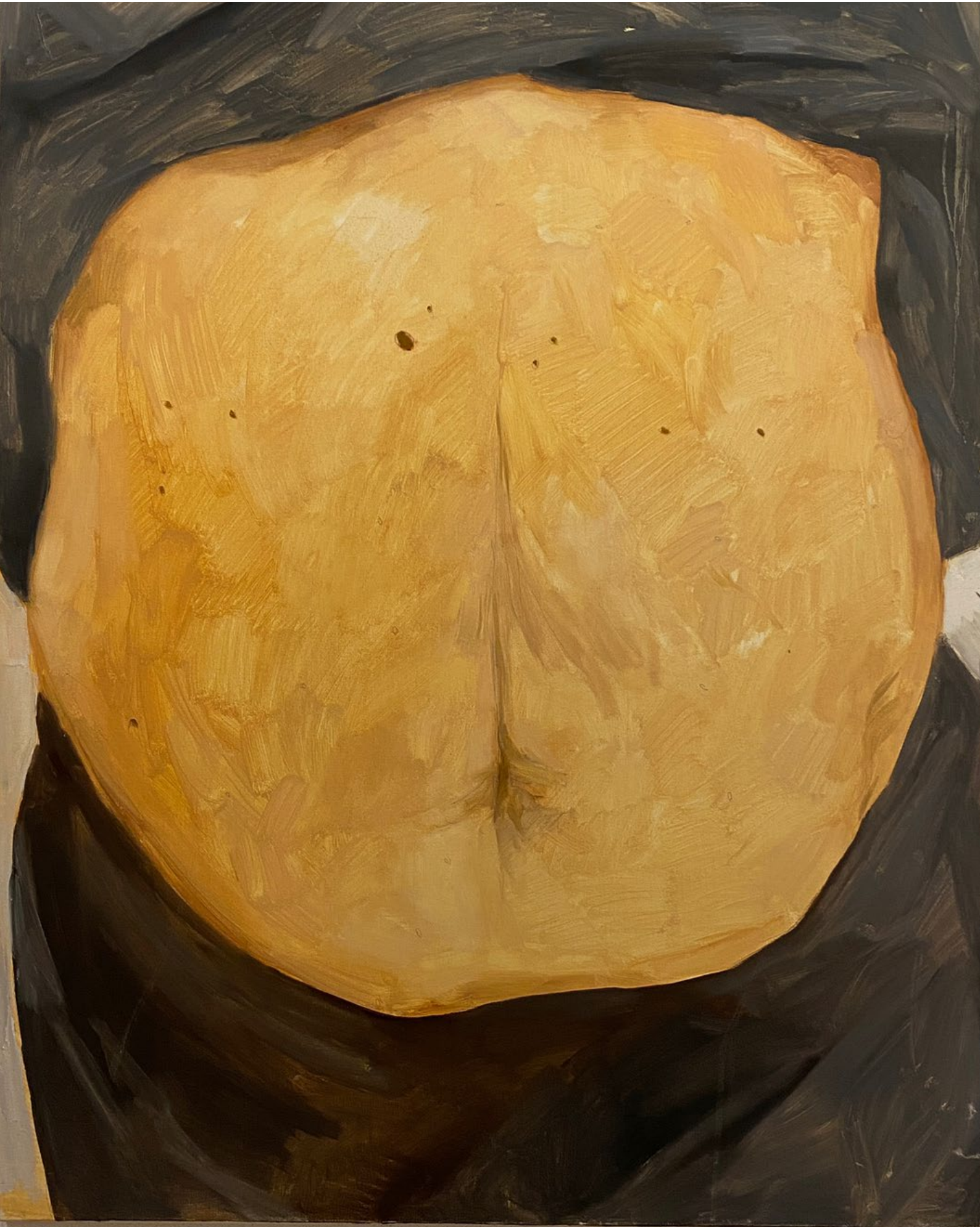
Óleo sobre lienzo
210 x 142 cm
2022





Sujeto II

Óleo sobre lienzo
92 x 73 cm
2022



Sujeto III

Óleo sobre lienzo
92 x 73 cm
2022



Sujeto IV

Óleo sobre lienzo
92 x 73 cm
2022



Sujeto V

Óleo sobre lienzo
92 x 73 cm
2022



Sujeto VI

Óleo sobre lienzo
92 x 73 cm
2022



Sujeto VII

Óleo sobre lienzo
92 x 73 cm
2022



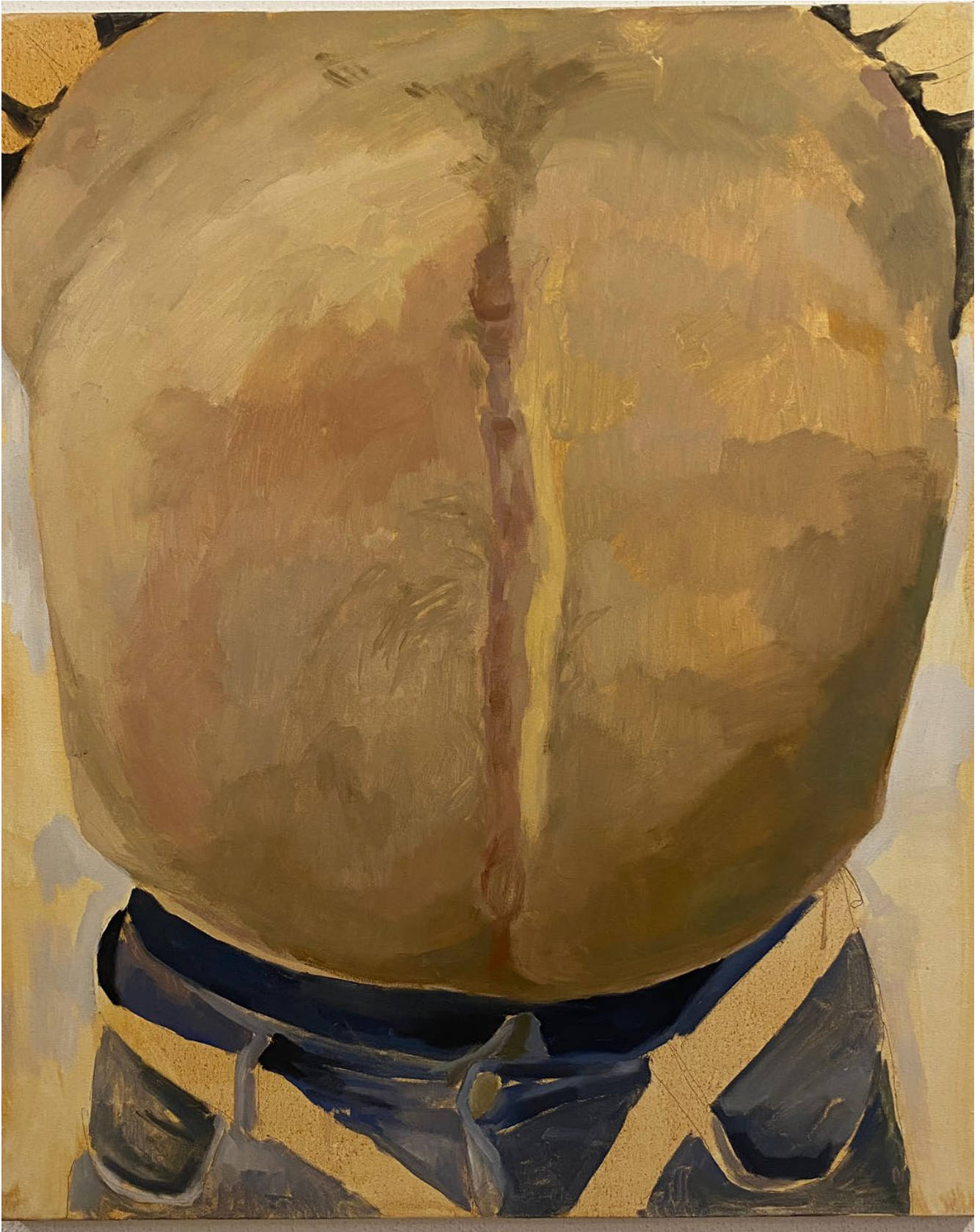
Sujeto VIII

Óleo sobre lienzo
92 x 73 cm
2022



Sujeto IX

Óleo sobre lienzo
92 x 73 cm
2022



Sujeto X

Óleo sobre lienzo
92 x 73 cm
2022



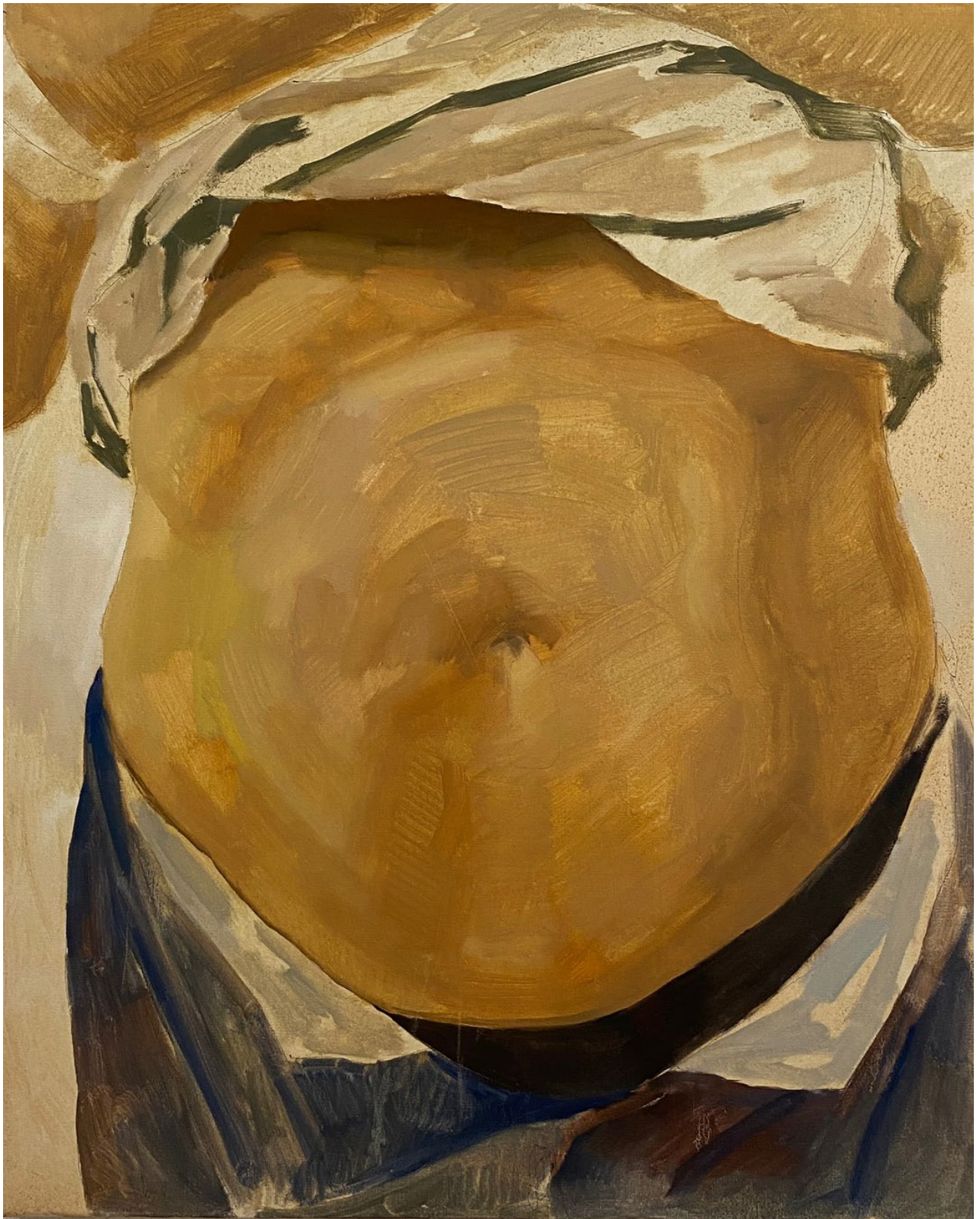
Sujeto XI

Óleo sobre lienzo
92 x 73 cm
2022



Sujeto XII

Óleo sobre lienzo
92 x 73 cm
2022



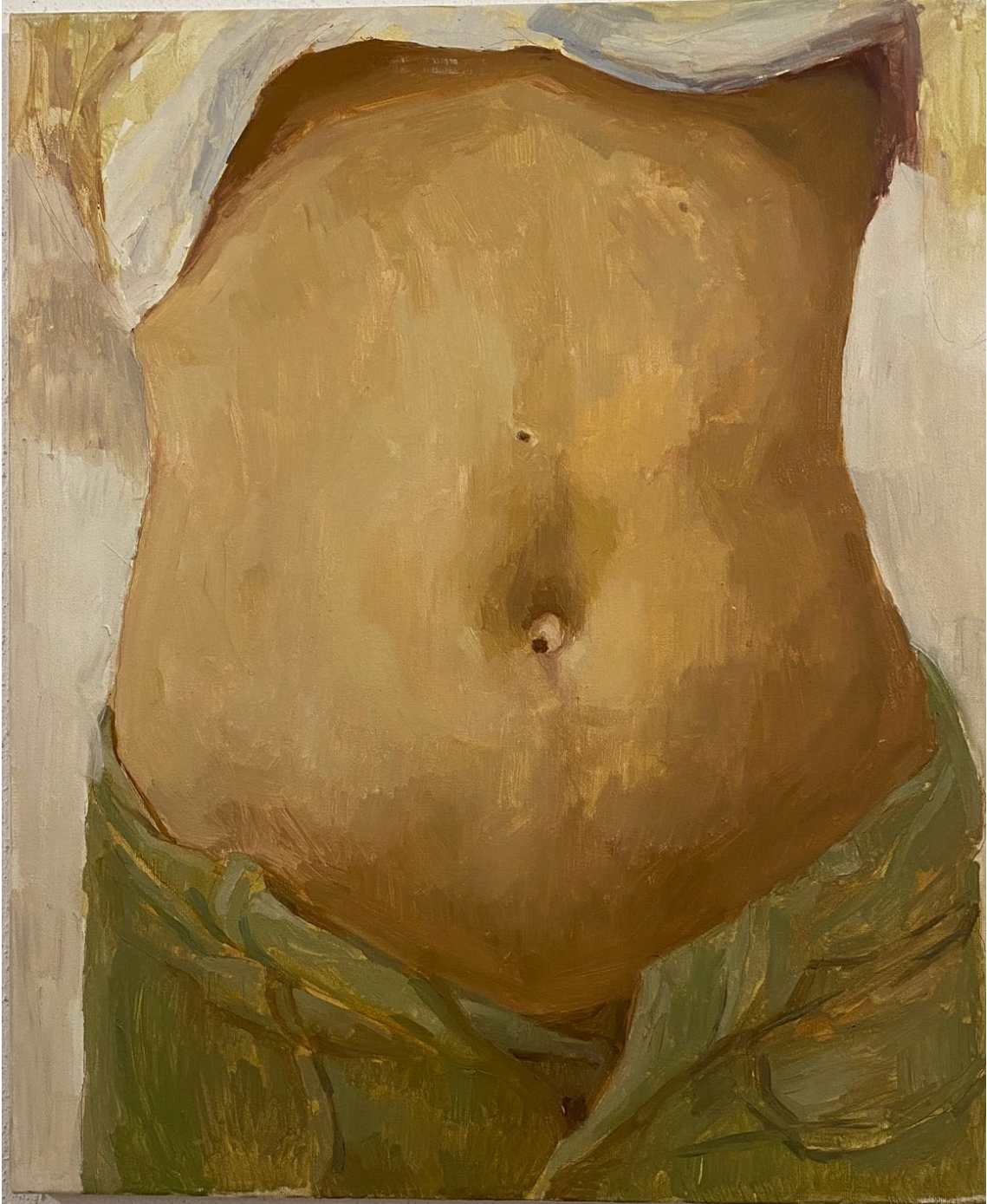
Sujeto XIII

Óleo sobre lienzo
92 x 73 cm
2022



Sujeto XIV

Óleo sobre lienzo
55 x 46 cm
2022



Sujeto XV

Óleo sobre lienzo
55 x 46 cm
2022



Sujeto XVI

Óleo sobre lienzo
55 x 46 cm
2022



Sujeto XVII

Óleo sobre lienzo
55 x 46 cm
2022



Sujeto XVIII

Óleo sobre lienzo
55 x 46 cm
2022



Sujeto XIX

Óleo sobre lienzo
55 x 46 cm
2022



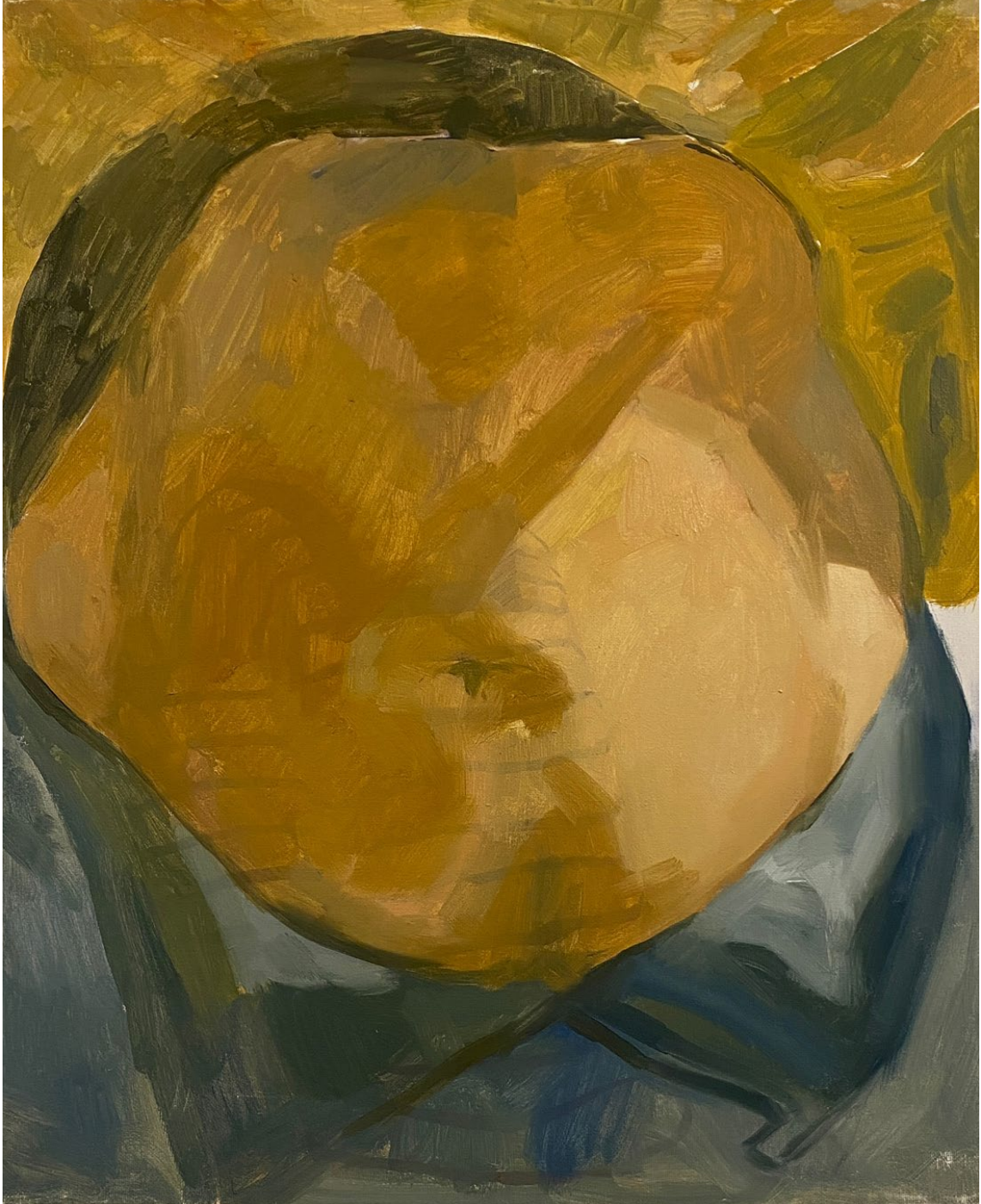
Sujeto XX

Óleo sobre lienzo
55 x 46 cm
2022



Sujeto XXI

Óleo sobre lienzo
55 x 46 cm
2022



Sujeto XXII

Óleo sobre lienzo
55 x 46 cm
2022



Sujeto XXIII

Óleo sobre lienzo
55 x 46 cm
2022



Sujeto XXIV

Óleo sobre lienzo
55 x 46 cm
2022



Sujeto XXV

Óleo sobre lienzo
55 x 46 cm
2022



Sujeto XXVI

Óleo sobre lienzo
55 x 46 cm
2022



Sujeto XXVII

Óleo sobre lienzo
55 x 46 cm
2022



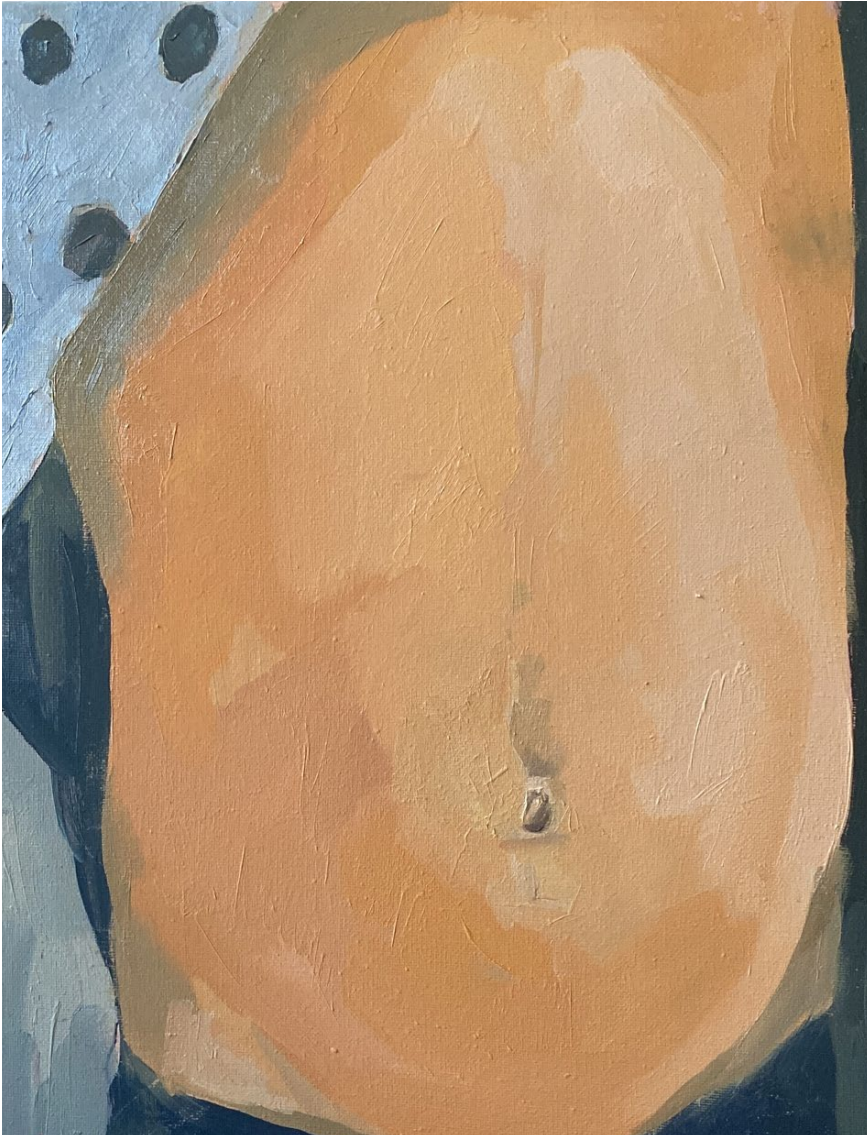
Sujeto XXVIII

Óleo sobre lienzo
30 x 30 cm
2022



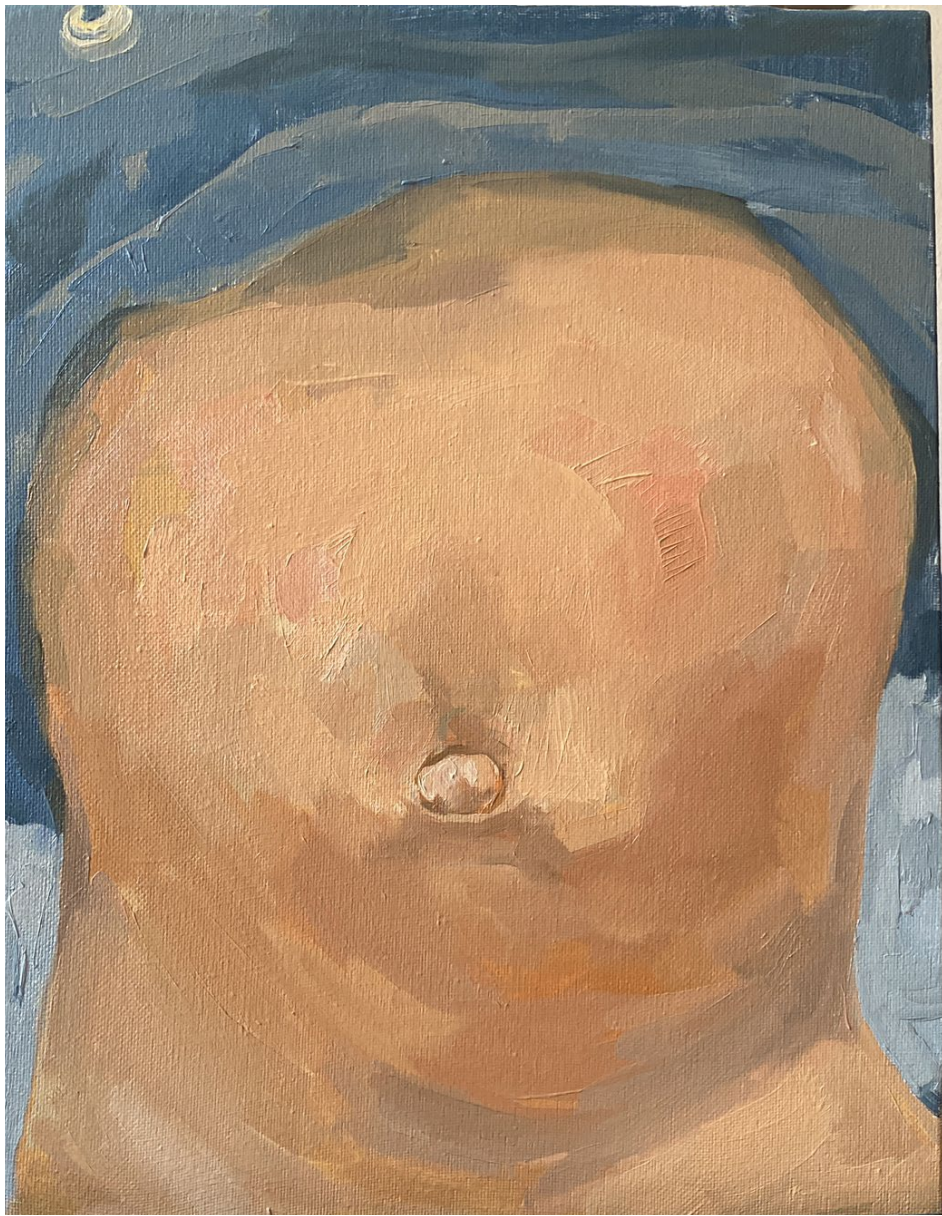
Sujeto XXIX

Óleo sobre lienzo
41 x 33 cm
2022



Sujeto XXX

Óleo sobre lienzo
35 x 27 cm
2022



Sujeto XXXI

Óleo sobre lienzo
35 x 27 cm
2022



CONCLUSIONES

El arte, junto a su expresión, nació antes que la historia. Ya entonces, las aplicaciones que tenía eran muy numerosas pues se trataba de suplir, por ejemplo, la falta de conocimiento o de explicaciones científicas con la creación artística. Hoy en día, viviendo un mundo en que la razón y el conocimiento acaban convirtiéndose en los dueños de nuestro pensar, encuentro en el arte y en su forma de ser las respuestas de la vida que no se aprecian desde un medio racional si no sensitivo. La lógica queda supeditada a la sensibilidad como herramienta de capacidad crucial para el desarrollo, así como mecanismo que facilita el entendimiento.

Alma Máter es un proyecto de gran envergadura que ha sufrido un largo proceso metamórfico de, literalmente, vida, muerte, nacimiento, defunción, sufrimiento, alegría...: Creación. A lo largo de cada pieza se establece una comunicación directa con lo representado y se muestra así, a modo de término, una gestión unilateral de las mismas relaciones intrafamiliares. La pintura, como amiga y compañera, siempre me ha prestado su corporeidad para plasmar lo invisible, lo transparente y lo inabarcable y poder llegar así a una total comprensión para conducirnos a una respuesta que libere conciencias y ayude a paliar el dolor de la incertidumbre.

En conclusión, en medio de toda la vorágine que es crear, romper, hacer preguntas y obtener respuestas, no se saca nada en claro. En definitiva, lo único que se mantiene firme no es el final, si no el camino y las evidencias de los pasos que avanzamos. Es la cuestión lo que nos guía, pero son las ansias de respuesta lo que nos impulsa hacia delante. Cuando se pierde la luz que alumbraba el camino, la búsqueda de una resolución concreta y estable vuelve a ser tan compleja como inútil.

BIBLIOGRAFÍA

Argán, G. C. (1977). *El arte moderno*. Madrid: Editorial AKAL

Bach, R. (1970). *Juan Salvador Gaviota*. Madrid: Editorial B, S.A.

El médico interactivo, (2011). *El ombligo, foto de atención en la medicina y en el arte*. Recuperado de <https://elmedicointeractivo.com/ombligo-en-medicina/>

Knibielher, Y. (2001). *Historia de las madres y de la maternidad en Occidente*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión

Masdearte. (s.f.). *Gina Pane, Günter Brus y las heridas simbólicas del cuerpo. Másdearte*. Recuperado de <https://masdearte.com/especiales/gina-pane-gunter-brus-y-las-heridas-simbolicas-del-cuerpo/>

Ortner, S. B. (1972). *¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?* Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales

Salinas, P. (1933). *La voz a ti debida*. Madrid: Editorial Castalia

