

El dibujo en la obra de Tracey Emin: precariedad y supervivencia

SÁEZ PRADAS, Fernando / Universidad de Sevilla - fsaez@us.es

GONZÁLEZ CASTRO, Antonio María / Universidad de Sevilla - Antonio_stc@hotmail.com

Eje: [si corresponde] Políticas de formación docente Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: dibujo, género, tabú.*

» **Resumen**

Uno de los grandes fenómenos de la década de los 90 en la escena internacional ha sido el conocido bajo las siglas YBA's, Young British Artist, o su traducción al español "Jóvenes Artistas Británicos". Una amalgama de adolescentes heterodoxos que se proyectaban al mundo utilizando métodos poco convencionales hasta entonces, aprovechándose de mecanismos más propios del marketing que de los cauces artísticos tradicionales. En esta investigación nos centraremos en la artista que posiblemente generara más confusión, discusión y controversias. Nos referimos a la británica Tracey Emin, con cuyo trabajo revolucionó el panorama internacional convirtiendo a Londres en el principal escaparate del arte contemporáneo. Fueron dos las obras de la artista que ocuparon la mayor atención mediática, la primera *Everyone I have ever slept with 1963-1995* (Todas las personas con las que he dormido), una tienda de campaña con nombres bordados en su interior, y la segunda, *My bed*, una cama de matrimonio deshecha con objetos de diversa índole a su alrededor. Transgresores aires de cambio que respondían a nuevos contextos sociopolíticos de la era post Thatcher.

» **Introducción**

En Inglaterra se produjeron transformaciones importantes en los mecanismos para promocionar el arte que marcarían el futuro inmediato del joven arte británico. Fueron tres los ejes principales que promovieron dicho cambio: por un lado los Degree Shows, unas exposiciones frescas realizadas por jóvenes recién graduados que llamaron la atención de los medios de comunicación especializados y galerías; las inversiones realizadas por Charles Saatchi, magnate iraquí afincado en Londres, y la publicidad feroz que hacía de sus adquisiciones; y por último y muy trascendente, la relevancia que adquiere el Turner Prize, un premio dirigido a artistas británicos menores de cincuenta años (Gili, 2001).

Una nueva generación de artistas surgía así tras la era Thatcher y el 20 de octubre de 1999 la candidatura de Tracey Emin (Margate, 1963) al premio Turner se hacía mundialmente conocida. Toda clase de medios de comunicación británicos e internacionales se hacían eco de la noticia. La obra se titulaba *My bed* y, aparentemente, consistía en una cama de matrimonio, deshecha, sucia y con una variedad de objetos esparcidos por el suelo que nos indicaban los momentos de excesos que había vivido la artista en el lugar.

Podíamos ver botellas vacías, pañuelos usados, periódicos, unas zapatillas de casa, etc. Un sinfín de suciedad y desorden que se convertía en candidato a ganar el premio de mayor dotación económica a las artes que se concede en Reino Unido. ¿Podría responder tanto desencanto, desarraigo e incluso falta de respeto a la institución y la maquinaria artística, a la profunda crisis económica y social de las políticas conservadoras de Margaret Thatcher?

Resulta significativa la importancia y el debate que ha suscitado su trabajo desde hace años, hoy en boga dada las elevadas cifras económicas que ha alcanzado la pieza *My bed* en subasta a través de la galería Saatchi. El galerista pretende así recaudar fondos que le permitan continuar con la política de acceso gratuito a sus instalaciones. A pesar de las controversias que genera la artista británica cada vez que aparece en los medios de comunicación, la herida que Tracey Emin le produjo al arte británico en la década de los 90, ha cicatrizado de tal modo, que lo que en su momento fue un revulsivo considerado vulgar, hoy forma parte de la estructura clásica británica; y actualmente ya es académica en la Real Academia de las Artes (Royal Academy of Arts).

› ***Everyone I have ever slept 1965-1995 y My bed, dos obras controvertidas***

¿Podremos seguir llamando a la tienda de campaña, tienda, o a la cama, cama? ¿Se han convertido en otra cosa? Estamos ante una reconstrucción duchampiana, una descontextualización tan brusca como la que hiciera el artista francés, en 1917, con su obra *Fontaine* (La fuente), estableciendo ahora para la tienda un nuevo código, un valor diferente.

Atendiendo, en primer lugar, a la tienda de campaña y observando su título, cotejamos que una traducción literal de éste sería Todas las personas con las que he dormido entre 1963-1995. A simple vista vemos una tienda, de las llamadas tipo iglú, azul en su exterior donde casi a ras de suelo vemos dos cifras numéricas 1963-1995, en su interior aparecen cosidos los nombres de todas las personas que han compartido cama con la artista. Una horquilla que abarca desde sus amantes hasta a su propio hermano Paul. Un objeto industrial, una tienda de campaña que podríamos adquirir en cualquier establecimiento especializado o en unos grandes almacenes. Nada la hace especial.

Rápidamente comenzamos a percibir parte de las intenciones que tiene la artista, y empezamos a elucubrar qué habrá en su interior, qué hace que esta tienda sea diferente a las demás y qué la convierte en una pieza de museo. Una primera aproximación a la pieza nos inicia en generarnos la visión que Tracey Emin tiene con respecto al hombre y el sexo, a veces para ella, una misma cosa, dos elementos fusionados en una misma idea. La artista británica ha otorgado a la tienda un nuevo valor, que la convierte en una especie de “harén invertido” (Martín, 2008), invirtiendo el papel histórico en la relación hombre-mujer y su rol activo-pasiva, dominador-dominada. Ella es la dueña del espacio. Antropológicamente tenemos incorporadas las funciones que históricamente se le han atribuido al sexo masculino y al sexo femenino, mientras que la mujer se quedaba en la cueva, el hombre era el que cazaba, el recolector.

La historia ha hecho que estemos más familiarizados con la visión masculina, circunscrita a unas prácticas y unos roles sexuales incuestionables, en detrimento de la mirada femenina. Aún más conflictiva se presenta la cuestión, cuando a la visión femenina se le suman los roles que tradicionalmente se han entendido como masculinos, produciéndose así una colisión emocional que nos llena de dudas sin que podamos dar una solución, al menos de manera automática, ya que ninguno de los resortes que tenemos para defendernos de estos ataques funcionan aquí, pues ni el material, ni el procedimiento, y ni siquiera su concepto pueden salvar, en un primer estadio, a esta obra de la quimera académica.

La tienda de Emin es manifiestamente conceptual. Está rescatando con esta obra los ready-made de Marcel Duchamp. Obras como *El Gran Vidrio*, o *La fuente* guardan lecturas relacionadas con el sexo, con las bajas pasiones; pero, será en *Etant Donnés: 1º La chute d'Eau; 2º Le gaz d'Éclairage* (Dados: 1º La Cascada, 2º El Gas de alumbrado) de 1946-1966, donde encontramos una relación directa con la obra de Tracey Emin. El deseo de observar lo que ocurre dentro, la curiosidad y el morbo irrefrenable acaba convirtiendo al espectador en un voyeur, obligándolo sin que pueda negarse a violar una intimidad incómoda.

Una vez dentro, vemos como con delicadeza y orden, Tracey Emin ha bordado sobre trozos de tela que luego ha cosido a la tienda, los nombres de las personas con las que ha compartido cama. Recupera así una de las actividades entendidas como históricamente femenina: la costura; sólo habría que recordar el mito de Aracne o Penélope. La tienda se convierte en refugio como la caverna para el mono de Kubrick, un hogar, una cueva, un vientre, un útero. Para adentrarse, el espectador ha tenido que cruzar la abertura vertical de la entrada, acabando de este modo por convertirse en un falo, en un acto de contraposición de elementos sexuales. La obra de Tracey Emin ha adquirido todas las connotaciones que tuvo el monolito – continuando con Kubrick– y el espectador se ha transmutado en mono y siente y ordena en su interior el desafío, el miedo y la curiosidad, desarrollando por último la valentía en el mejor de los casos, si acaba por penetrar en la intimidad de la artista. Ya hemos visto esta acción en otros artistas, Pedro Almodóvar incluye en su película *Hable con ella*, 2002, un cortometraje mudo llamado *El amante menguante*, donde un diminuto hombre camina sobre una mujer como si se tratara de un escenario natural –un campo, o un parque– hasta que encuentra su sexo y entra en el cuerpo de la mujer a través de él, también Niki de Saint Phalle cuando, en 1966, presenta su obra *She a cathedral* donde hacía que el público recorriera el interior de una gigantesca escultura femenina entrando a través de su órgano sexual. Una especie de parto al revés, una vuelta al hogar.

“Si las puertas de la percepción se depurasen / todo aparecería a los hombre como realmente es: infinito. / Pues el hombre se ha encerrado en sí mismo hasta ver / todas las cosas a través de las estrechas rendijas de su caverna” (Blake, 1793).

Una vez atravesada la puerta, estamos en otra esfera, un lugar sagrado, un santuario y aquí sin duda la palabra es importante, con ella Tracey Emin no insinúa sino que señala directamente. Nada de mensajes subliminales. Aquí nos muestra el nombre, dejando a voluntad del espectador, decidir cuáles habrán sido los porqués. ¿Qué valor tiene la escritura?, ella lo dejó claro, “realmente lo mío es la escritura (...) son mis palabras lo que hacen de mi arte algo único” (Martín, 2008, pág. 28). Porque ¿qué es el ser humano sino fundamentalmente lenguaje?, ya decía Heidegger: “El lenguaje es la casa del ser y la morada de la esencia del hombre”, el lenguaje cosifica, nombra, es la creación por excelencia en la que se vierte el carácter simbólico del ser humano. Con estos retablos de nombres se inicia el misterio y la elucubración.

En estados emocionales intensos, algunos individuos sienten la necesidad de la exteriorización, refiriéndonos a la escritura en este caso, una actividad que media entre el ser y la cultura y que supone una eternidad en la expresión, pues en su función va intrínseca la permanencia (Choza, 2013). Esto supone un reconocimiento a algo, del mismo modo que lo hacían los menhires o los obeliscos, o en los monumentos donde se conmemora a algún héroe, lleno de símbolos y textos. La tienda de Emin sería otro objeto conmemorativo, una especie de monumento para pobres, relativo a un mundo lumpen, donde se reconocen nombres de héroes –o villanos– que pertenecen a su submundo. Trofeos y conquistas que quedan anotados a través de lo escrito como si de un libro de firmas se tratase.

En cuanto a la obra *My bed*, desde el punto de vista formal, Tracey Emin nos presenta una cama de matrimonio deshecha, con sábanas blancas, sucia, a sus pies una alfombra azul sobre la que quedan esparcidos todo tipo de objetos: pañuelos usados, cigarrillos, condones, un tubo de vaselina, botellas vacías..., entre otras cosas. “A primera vista, los objetos sexuales son ocasión para una continua alternancia entre repulsión y atracción” (Bataille G., 2007, pág. 75). Un justo testigo de la noche al filo del abismo de la que acaba de sobreponerse.

“Cuando me desperté estaba tan deshidratada que pensé que si no bebía agua me moriría. De alguna manera, no sé cómo, me caí y me arrastré a cuatro patas hasta la cocina, cogí una bebida, lentamente di unos pocos sorbos, y volví a la habitación, y allí estaba yo, y todo era agg..., era asqueroso. Y miré hacia la cama y pensé: “Oh, Dios mío, podía haber muerto aquí”, y así era como me habrían encontrado. Y entonces, pasé repentinamente de estar horrorizada ante lo que tenía delante, a sentirme distanciada de todo aquello que de repente percibí como algo bello. Me imaginé la escena fuera de aquel contexto, congelada, fuera de mi cabeza en otro lugar” (Freeman, 2006, págs. 251-252).

La separación mental entre la obra y la artista hizo que se marcaran nuevas líneas conceptuales y que nos vengan a la memoria los banquetes que el nuevo realista Spoerri hacía en la Galería J de París, a la que convirtió en un restaurante donde quedaba para cenar con sus amigos. Una vez finalizada la comida, pegaban todo lo que habían usado sobre la mesa, en las que podíamos ver platos, vasos, cubiertos... y la colocaban en posición vertical como si de un cuadro tradicional se tratara. Con ello convirtió tornó en arte, a un conjunto de objetos que habían sido testigos de la ceremonia de la comida; objetos de un rito transmutados en arte. De este modo, se transforma en creación, no una actividad, sino su final, con la diferencia de que, en este caso, Daniel Spoerri si tenía una conciencia y unos objetivos generales marcados acerca de cómo acabaría su acción; pero, que en Emin no fue así. Mientras Spoerri hizo un teatrillo como excusa para concluir una pieza artística, Tracey Emin no tenía un guion, y hasta que no se distanció de un modo consciente, no fue capaz de ver la dureza de la realidad a la que se había sobrepuesto. Un impacto emocional tan grande como subversivo, en el que acabó por encontrar la belleza de lo pecaminoso en un lugar inhóspito, tan hosco y duro como el espacio que encontramos, 200 años antes, en Saturno devorando a un hijo, o en La balsa de la Medusa, en cuya atmósfera sobrevuelan las debilidades y miserias del ser humano (Bataille G., 2007, págs. 146-152).

Eliminando la ironía y el humor de Piero Manzoni cuando realizó su *Mierda de artista*, en 1960, Tracey Emin transmuta este detritus igual que el artista italiano. Ha modificado el concepto del contenido, y ha logrado convertir en pieza de museo, en obra artística, un escenario lleno de basura. Un pequeño estercolero que hace al hombre enfrentarse a su lado más lumpen, sórdido y desolador. A una parte oscura del subconsciente que, en el mejor de los casos, podemos tener medianamente adormecida. No

representa, presenta. Y este gesto, en el que hay cierta violencia contenida, hace de esta pieza un lugar importante para detenerse o huir. “¡Ah, dijo el pájaro. El género humano no puede soportar demasiada realidad” (Eliot, 2012, pág. 85).

Existe una brutalidad en la cama de Tracey Emin, extensible a la gran mayoría de sus trabajos, que desborda a quien la ve, “su fuerza está en ser capaz de decir lo que no puede decirse y mantenerse viva después” (Martín, 2008), con una verdad que se clava como concertina. No hay eufemismos, no hay metáforas, no hay ocultación.

Este derramamiento de todo lo que pertenece a la esfera privada y que ella acaba por convertirlo en público, ha hecho de su obra un lugar insoportable debido al exceso en la dosis de realidad. Encontrarse a sí mismo como tarea significa situarse al borde del abismo, (Kierkegaard, 2007), y esto da miedo, genera un sentimiento de estrechamiento, de angostamiento, de ansiedad... Una angustia de la que ha conseguido desprenderse verbalizándola, compartiéndola sin pudor, como si de un acto psicoanalítico se tratara, ha pasado de lo inconsciente a lo consciente.

En *My bed*, cierto componente religioso sobrevuela; la idea de tocar fondo; el morir conceptualmente para renacer trayendo consigo la verdad revelada por el subconsciente; la percepción del escenario que tiene Tracey Emin como si fuera un sujeto externo, ya trascendido; la idea de culpa; la moralidad, el bien y el mal; la transmutación de la materia como si de una transustanciación se tratase... “En la historia del erotismo, la religión cristiana desempeñó una función clara: su condena” (Bataille G., 1997, pág. 97).

› ***El dibujo y su capacidad narrativa***

Una de las actividades más prolíferas y que Tracey Emin ha desarrollado a lo largo de su carrera es la obra gráfica. Una complejísima y numerosa serie de dibujos, imprescindible para cualquier estudioso de su trabajo. Gran parte de ellos quedan recogidas en la publicación *One Thousand Drawings* (Mil dibujos), un compendio de mil dibujos realizados sobre papel con diferentes técnicas, desde 1988 hasta 2007. Estos dibujos han resultado ser una obra muy significativa y completa que explican perfectamente todas las inquietudes que ha desarrollado la artista a lo largo de su vida. En ellos vemos una amplia iconografía relacionada con su entorno y su vida cotidiana: la familia, animales, paisajes..., un gran número de preocupaciones aparecen en este legado gráfico, entre las que destacaremos la que será una constante: el sexo.

Antropológicamente, desde que el ser humano ha tenido relaciones sexuales, éstas han sufrido un gran cambio conceptual, las acciones han pasado de lo animal a lo humano provocado por una transformación intelectual en el proceso: “La sexualidad en el hombre evolucionó desde una práctica sin vergüenza hasta una experiencia pudorosa, que acabó derivando en lo que conocemos como erotismo. Una transformación de animal a humano” (Bataille G., 2007, pág. 35) ¿Puede trascender la artista a través del sexo y en partes iguales su lado animal y el más intelectual? cuando el sentido común y la razón desaparecen, estamos abocados a adentrarnos en un mundo terrible, “el sueño de la razón produce monstruos” decía Goya. No sabemos con certeza si lo que duerme en Emin es la razón o el corazón, en

cualquier caso, vemos en sus dibujos un mundo terrible. Son trabajos que cabalgan entre el universo oscuro de las pesadillas de Goya y una ínfima esperanza de encontrar la felicidad, para ella, relacionada con el amor y la libertad personal.

“El dibujo es un lenguaje alquímico. Algunos de los dibujos favoritos que he realizado, los he hecho con los ojos cerrados” (Emin, *Ghosts of my past / Los fantasmas de mi pasado*, 2009). El automatismo en el proceso se apodera de ella, que suele trabajar desde el recuerdo, desde las imágenes que ha visionado en su mente en algún momento, y que de manera semiconsciente dispone sobre el papel. “Soy la que dirige las imágenes que viven en mi mente. Todas las imágenes primero han estado en mi cabeza y viajado a través de mi corazón, de mi sangre, llegando finalmente a mi mano” (Emin, *Ghosts of my past*, 2009). Un método instintivo vinculado al mundo surrealista en su procedimiento, aunque quede más ligado al expresionismo en su aspecto formal.

Los artistas que marcaron a Tracey Emin fueron indudablemente los expresionistas y su visión subjetiva de la realidad-naturaleza. Egon Schiele y Edvard Much serán los principales referentes para su trabajo gráfico, en el que destaca la línea, “una línea oscura y nerviosa que se ensombrece por las marcas y manchas causadas en parte por la presión de la pluma y en parte por los dedos o las manos de la artista al pasar por encima del papel. La línea se detiene y sangra, sugiriendo fragilidad y vulnerabilidad, como un corte o una cicatriz” (Elliott & Schnabel, 2008, pág. 28). Un sentimiento de desarraigo y soledad lo inunda todo, donde, de manera sistemática quedan patentes sus preocupaciones con respecto al sexo. En *Beautiful Child* (Niño bonito), de 1999, vemos como se representa frente al hombre. La artista realiza un dibujo de una adolescente de pie, desnuda y de frente, sobre un espacio tridimensional que queda determinado por una especie de rectángulo en el suelo a modo de alfombra. La representación del hombre queda limitada a su órgano reproductor, lo ha simplificado y reducido a un elemento fálico. La comunicación entre ellos es nula, no sabemos si ha habido contacto o no, o si lo habrá en un futuro próximo, incomunicación que se traduce en incómoda tensión entre la pulsión de Eros y Tánatos.

La necesidad de verbalizar a través del dibujo sus dramas personales se convertirá en su particular terapia psicoanalítica. La visión dramática y voraz de representar la sexualidad y el erotismo hace que la línea que las separa de la pornografía sea sutil, “los criterios tradicionalmente empleados para establecer la distinción entre lo erótico y lo pornográfico no sólo carecen de base científica sino que, además, son fácilmente rebatibles en cuanto cambiamos de ámbito cultural o temporal. Dichos criterios son la dicotomía realidad/ficción, la falocracia y la elipsis o presencia visual”.

› ***A modo de cierre***

Continuamente cruzando la frontera de lo establecido como decoroso en el subconsciente colectivo, hace que la transgresión sea una de las características más significativas y rápidamente visibles en su trabajo. Es capaz de decir lo que no se puede decir, lo que socialmente está prohibido, eliminando de este modo cualquier forma de tabú. Estos son sus lugares preferidos, los considerados sagrados, inviolables y sobre los que no se puede verbalizar por el resto de la gente. Ahí es donde Tracey Emin deposita toda su fuerza, se descarga de energía en estos espacios psicológicos sujetos a veto como si sólo de este modo pudiera obtener su redención.

La decadencia, el declive, la pérdida de un camino vital, de su camino. Cada uno de sus trabajos acaba convirtiéndose en un grito de auxilio y cada uno de sus dibujos en uno de sus tantos episodios dolorosos. ¿Será esta confrontación con la realidad, a la que permanece sujeta el espectador, su pequeña venganza?

Bibliografía

Bataille, G. (1997). Las lágrimas de Eros. Madrid: Tusquets.

Bataille, G. (2007). El erotismo. Madrid: Tusquets.

Blake, W. (1793). Las bodas del cielo y el infierno. Obtenido de Culturamas. La revista de información cultural en internet.: <http://www.culturamas.es/blog/2012/05/17/william-blake-el-matrimonio-del-cielo-y-el-infierno/>

Choza, J. (2013). Filosofía de la cultura. Sevilla: Thémata.

Eliot, T. S. (2012). Cuatro cuartetos (8ª ed.). (E. Pujals Gesalí, Trad.) Madrid: Cátedra.

Elliott, P., & Schnabel, J. (2008). Tracey Emin 20 años. Málaga: CAC Málaga.

Emin, T. (25 de mayo de 2009). Ghosts of my past. The Guardian. Recuperado el 14 de septiembre de 2013, de <http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/may/25/tracey-emin-drawing-art>

Freeman, C. (2006). Tracey Emin: Works 1963-2006. Nueva York: Rizzoli.

Gili, J. (2001). Muestras anuales. Plataformas y trampolines. Lápiz (169/170), 122-127.

Kierkegaard, S. (2007). El concepto de la angustia. (D. G. Rivero, Trad.) Madrid: Alianza Editorial.

Martín, F. J. (Diciembre de 2008). Tracey Emin. Un alma. Arte y parte (78), 25.